



**Quand le cinéma s’empare d’un  
événement révolutionnaire pour discuter  
la question de l’engagement.  
*La Commune (Paris, 1871)*  
de Peter Watkins**

*Émilie Chehilita*

---

Revue *Théâtre(s) Politique(s)*, n°1, 03/2013

Article publié en ligne à l’adresse :

<http://theatrespolitiques.fr/2013/03/quand-le-cinema-sempare-dun-evenement-revolutionnaire-pour-discuter-la-question-de-l-engagement-la-commune-paris-1871-de-peter-watkins/>

*La Commune (Paris, 1871)*<sup>1</sup> est le douzième et, pour l’instant, le dernier très long-métrage de Peter Watkins. D’origine britannique, ce réalisateur a filmé dans ces jeunes années

---

<sup>1</sup> Peter WATKINS, Dir. photo : Odd GEIR SÄTHER, Déc : Patrice LE TURCQ, Son : Jean-François PRIESTER, Mont. : Peter WATKINS, Agathe BLUYSEN, Patrick WATKINS, *La Commune (Paris, 1871)*, 13 Productions, La Sept/Arte, Musée d’Orsay, Institut national de l’audiovisuel, avec la participation du ministère des Affaires étrangères, du Conseil général de la Seine-Saint-Denis, de la Sofica Cofimage, de la Procirep et du CNC, 1999 pour les premiers montages, 5h45 pour la télévision et 4h30 pour les salles de cinéma, diffusés à plusieurs reprises au Musée d’Orsay en 2000, et une fois, entre 10h et 4h du matin sur Arte en 2000, Doriane films, 2003 pour la publication du DVD – Quelques extraits du film peuvent être consultés sur Youtube mais sa version intégrale n’est pas

quelques documentaires pour la BBC (British Broadcasting Corporation), puis a vite cherché à construire un parcours autonome, regroupant autour de lui une équipe de techniciens et glanant des financements pour chaque nouveau projet. Le film en général considéré par un petit nombre d'adeptes, le plus souvent cinéphiles, comme son chef d'œuvre est une biographie du peintre Edward Munch<sup>2</sup>. La singularité artistique et la marginalité économique caractérisent son cinéma. Au soir du vingtième siècle, le film *La Commune (Paris, 1871)* a été tourné en argentique avec une caméra Super 16 mm à l'épaule et les prises de sons ont toutes été réalisées en direct. Parce que ses films ont pu susciter méfiance et incompréhension de la part de plusieurs producteurs et diffuseurs et parce que sa méfiance envers les grands canaux de diffusion grandit en parallèle aux difficultés qu'il rencontra pour produire et diffuser ses films, Peter Watkins est resté en marge des grands circuits commerciaux cinématographiques et télévisuels. La préparation du film *La Commune (Paris, 1871)* a nécessité plus d'un an de recherche du réalisateur, de deux assistantes de production de films documentaires rompues à ce genre d'investigation, d'un doctorant en sciences humaines d'une part, et, quelques mois en amont du tournage, de petites réflexions en groupe des comédiens professionnels et non-professionnels d'autre part<sup>3</sup>. Le tournage, d'une durée de dix-huit jours en juillet 1999, a eu lieu à La Parole errante de Montreuil, espace confié par Jack Lang, alors ministre de la Culture, au dramaturge et metteur en scène Armand Gatti. Sur cette courte période, le film a réuni 210 acteurs bénévoles, entourés d'une équipe technique rémunérée.

Comme le titre l'indique, le point de départ du film est la Commune de Paris, et le scénario suit une progression chronologique, de mars à mai 1871 : les premières émeutes ; les élections des représentants du Comité central ; le repli de Thiers et de ses troupes à Versailles après l'échec de la reprise des canons aux Parisiens ; l'élection, au suffrage universel, d'un conseil municipal ; le vote des premières lois par la Commune de Paris ; la création d'un Comité de salut public ; des discussions au hasard des cafés ; les balbutiements de l'Union des femmes et la Semaine sanglante. Pour en accentuer la dimension historique, l'œuvre prend les traits d'un film ancien et s'ouvre sur trois pancartes : « La guerre franco-prussienne, déclenchée en juillet 1870, provoque la chute de l'Empire de Napoléon III. En septembre, un

---

disponible en ligne. La version longue de 5h45 a été réduite à 3h30 pour la dernière sortie du film en France en novembre 2007.

<sup>2</sup> Peter Watkins, Dir. Photo : Odd GEIR SÄTHER, *Edward Munch*, NRH, SPZ, 1970 pour la première diffusion sur la télévision norvégienne, Oslo Det norske filminstitut, 1973 pour la première publication de la vidéo VHS.

<sup>3</sup> Plus d'un an avant le tournage, Marie-José Godin a travaillé sur la vie des gens durant la Commune et a trouvé le journal de Mme Talbot, personnage présent dans le film ; Agathe Bluysen a fait des recherches sur le rôle des femmes durant la Commune et Laurent Colantonio a travaillé sur les débats de la Commune à l'Hôtel de ville et de l'Assemblée nationale à Versailles. L'équipe a aussi reçu l'aide de l'historien Alain Dalotel. De manière plus générale, les travaux des universitaires ou archivistes suivants ont été d'une précieuse aide pour l'approche de l'histoire de la Commune : Édith Thomas, Michel Cordillot, Marcel Cerf, Docteur Louis Bretonnière, Jacques Rougerie et Docteur Robert Tombs. Ces informations sont disponibles dans l'introduction à la première version du scénario du film *The Paris Commune*, novembre 1998, p. 1-3, ouvrage non publié. Chaque acteur s'est documenté sur le sujet – par exemple, à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris pour feuilleter le journal pro-communard *Le Père Duchesne* pour Joachim Gatti, petit-fils d'Armand Gatti qui a joué le rôle d'un journaliste du quotidien du même nom – seul ou en groupe comme les Algériens, les bourgeois, les femmes, les Versaillais, les adolescents. Pour plus d'informations sur ce travail en amont du tournage, voir le site Internet de l'association « Rebond pour la Commune » créée à la suite du film afin de le diffuser en proposant des projections suivies de débats : <http://www.rebond.org/processus.htm> et <http://www.rebond.org/1871.htm> (consulté le 6 avril 2012).

**CONDITION DE DIFFUSION :**

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.

Gouvernement de Défense nationale essentiellement composé de Républicains modérés, prend le pouvoir pour tenter de continuer la guerre. C'est un échec. »<sup>4</sup>.

À côté d'un goût pour la mise en scène de l'Histoire, Peter Watkins nourrit un attachement déjà éprouvé dans *Punishment Park*<sup>5</sup> à questionner fiction et réalité, à faire fonctionner le principe d'ambiguïté, de mise en abyme : on ne sait si ce qu'on nous montre est ou non véridique. Au tout départ, la caméra entre par une porte du décor et débouche à l'arrière de l'équipe technique assise devant le moniteur du retour vidéo. Deux personnes, un homme et une femme d'une trentaine d'années, se présentent comme les journalistes de la télévision communale. Réalisée à la toute fin du tournage, cette première séquence tente une première ambiguïté sur la nature documentaire de l'objet. Alors que l'image a un aspect vieilli, en noir et blanc et donc, malgré l'anachronisme notable, un aspect documentaire, les deux journalistes présentent en voix-off le décor et la femme annonce : « Nous vous demandons d'imaginer que nous sommes désormais le 17 mars 1871. ». Contrairement aux journalistes de la télévision communale qui sont au cœur de l'événement, leurs homologues versaillais n'ont quasiment pas d'existence en dehors de celle qu'ils ont à l'écran du poste de télévision – hormis une interview dans la rue à la première demi-heure du film. Depuis ses premiers films, la réflexion de Peter Watkins se penche sur les *mass media* et ce qu'il décrit comme leur « Monoforme »<sup>6</sup>, un montage rapide et une emphase qui empêcheraient le spectateur de saisir pleinement l'objet proposé et, en somme, le soustrairaient d'une réflexion propre sur ce dernier. La Commune est utilisée ici comme support à une réflexion sur les *mass media* en même temps qu'à une expérimentation du processus démocratique. L'introduction anachronique de la télévision en 1871 sert cette critique que le réalisateur décrit à l'appui de précisions factuelles dans son ouvrage théorique *Media Crisis*. Le regard sur le passé permet aux acteurs non-professionnels d'exprimer leur point de vue sur les luttes contemporaines du tournage. Un discours sur le présent et une analyse du tournage lui-même s'entrecroisent ainsi.

Filmés au cours de plans séquences d'une dizaine de minutes (durée de la pellicule), les « participants », tels que les nomme le réalisateur, ont dû en grande partie improviser. Lors du tournage, le réalisateur décrivait la situation pour ceux qui s'apprêtaient à la jouer ou prévenait des questions qui seraient posées par les journalistes. Selon Antoine de Baecque, le résultat présente une « vision historique – militante et appuyée » :

---

<sup>4</sup> P. Watkins, *La Commune (Paris, 1871)*, *ibid.*, 1<sup>ère</sup> partie, début du plan : 23 secondes

<sup>5</sup> P. Watkins, Dir. Photo : Joan Churchill, Musique : Paul Motian, *Punishment Park*, Spielfil, USA, 1971

<sup>6</sup> Voir P. Watkins, *Media crisis*, Homnisphères, Paris, 2003 pour la première édition française, 2007 pour la présente édition, p. 36 : « Pour ceux qui me lisent pour la première fois : la *Monoforme* est le dispositif narratif interne (montage, structure narrative, etc.) employé par la télévision et le cinéma commercial pour véhiculer leurs messages. C'est le mitraillage dense et rapide de sons et d'images, la structure, apparemment fluide mais structurellement fragmentée, qui nous est devenue si familière. Ce dispositif narratif est apparu lors des premières années de l'histoire du cinéma avec le travail novateur de D. W. Griffith et d'autres qui ont développé des techniques de montage rapide, d'action parallèle, d'alternances entre des plans d'ensemble et des plans rapprochés...

De nos jours, la *Monoforme* se caractérise également par d'intenses plages de musique, de voix et d'effets sonores, des coupes brusques destinées à créer un effet de choc, une mélodie mélodramatique saturant les scènes, des dialogues rythmés, et une caméra en mouvement perpétuel. »

[...] là où Watkins filmait une fusion, une tragédie et un espoir, les historiens décrivent, avec plus de distance, la dernière révolte de l'ancienne France révolutionnaire qui va disparaître pour que se forge la modernité républicaine démocratique. On comprend que le film de Peter Watkins est plus intéressant par les partis pris méthodologiques et formels (sa fabrique et sa mise en scène) que par sa vision historique – militante et appuyée.<sup>7</sup>

Le point de vue du film sur l'Histoire serait teinté d'un parti-pris idéologique trop clair figurant un immense espoir en même temps que l'apprentissage douloureux d'un processus révolutionnaire qui a échoué, une vision de la sorte peu véridique et intéressante au regard de la forme artistique. Le choix d'éloigner la forme de son contenu pour rendre l'étude d'un tel film moins polémique est contraire à la pratique de Peter Watkins chez qui la forme est politique, postulat auquel je souscris dans mon analyse de quelque œuvre d'art qui soit, engagée ou non.

Que le théoricien du cinéma souligne l'intérêt de la forme au détriment d'une vision de l'Histoire qu'il pense partisane est toutefois surprenant au regard du procès généralement fait aux œuvres militantes au nom de leur pauvreté esthétique. Ici, le procès est inversé. La qualité formelle des films de Peter Watkins incite les théoriciens à lui refuser le qualificatif de militant<sup>8</sup>. Le problème demeure : l'un ou l'autre de ces deux aspects est souvent privilégié, au détriment de leur étude parallèle dont la richesse est bien plus grande.

Quel usage Peter Watkins fait-il, à des fins politiques contemporaines, d'un événement historique comme la Commune de Paris ? J'interrogerai le balancement entre dimension historique partisane et appropriation collective de l'Histoire, pour tenter de déterminer si un point de vue sur l'histoire de la Commune de Paris, sur la révolution de manière plus générale, en somme, si un positionnement politique est manifeste. Puis, je chercherai à comprendre les allers-retours entre passé et présent, véracité historique et contemporaine, distance à l'incarnation d'un personnage et immersion du participant, au travers de l'étude de deux extraits situés à la fin de l'œuvre, significatifs de la place qu'a pris la réflexion des comédiens non-professionnels dans le film : le rassemblement préparatoire de l'Union des femmes le 18 mai 1871 en vue d'une réunion le 21 mai qui, du fait des événements, n'aura jamais lieu, et la séquence des barricades durant la Semaine sanglante (du 22 au 28 mai 1871).

## **Une Histoire que s'approprie le militant ou l'homme ? La question du point de vue.**

### ***La représentation des classes sociales***

---

<sup>7</sup> A. De Baecque, *L'Histoire cinéma*, Gallimard, Paris, 2008, p. 253

<sup>8</sup> Voir S. Denis – J.-P. Bertin-Maghit, « Une Machine à réveiller les gens », dans S. Denis – J.-P. Bertin-Maghit (dir.), *L'Insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 2010, p. 10 : « En effet, même si son cinéma ne peut être jugé comme militant (dans le sens où il ne défend réellement aucune cause), son importance est devenue réelle dans le cadre d'une re-politisation de la jeunesse et d'une réappropriation des médias par les militants. [...] Car s'il n'est pas militant, le cinéma de Watkins est politique dans sa pensée du soulèvement populaire de manière générale, dans son rejet des représentations de ce soulèvement dans les médias ; bref dans son appel non pas à la révolution, mais à la résistance aux modèles politiques et médiatiques dominants. ».

Un point de vue préside-t-il à l'observation des scènes ? Le film choisit de montrer la Commune à Paris seulement et au sein du XI<sup>e</sup> arrondissement, dans le quartier Popincourt. Les personnages présentés au départ sont – par ordre d'apparition – le grand-père Tibaudier<sup>9</sup>, vivant dans un petit appartement avec les cinq autres membres de sa famille, Henri Dubriex, écrivain public, le boulanger et la boulangère, un couple hétérosexuel et ses deux enfants, Constance Fillion, sage-femme, et sa fille accueillie à l'orphelinat des sœurs de St-Vincent de Paul, Françoise Boidard et Marie-Louise Bouge, deux institutrices, l'une noire de peau, l'autre blanche. Sont présentés ensuite, après une heure de film, les personnages de la patronne de la blanchisserie et du lavoir et de ses couturières et lavandières. Ces animateurs de la vie du quartier ne sont ni les plus riches, ni les plus pauvres, certains travaillent dans des secteurs primordiaux pour le fonctionnement de la société : l'alimentation, les naissances, l'éducation, mais d'autres ne sont pas définis par une catégorie socio-professionnelle. Toutes, hormis la patronne de la blanchisserie, prennent parti pour la Commune et deviennent des communards. La caméra est la plupart du temps placée au milieu d'elles et non parmi les opposants à la Commune. La parole la plus entendue est, en conséquence, une parole d'adhésion au soulèvement révolutionnaire. Plus significatif encore, les communards sont filmés en direct, tandis que les Versaillais sont plus souvent pris dans un système médiatique plus distant<sup>10</sup>, différé, comme Mme Talbot, une bourgeoise, enfermée dans son appartement du XI<sup>e</sup> arrondissement puis réfugiée, au moment de la Semaine sanglante, dans celui de sa fille, non loin des jardins du Luxembourg. Le point de vue n'est pas celui d'une classe, mais celui d'un quartier dans lequel on rencontre des commerçants, une petite patronne, des ouvrières et des personnes qui tentent de vivre malgré la misère.

La patronne de la blanchisserie soutient le travail de ses ouvrières, mais s'oppose à la Commune d'un point de vue économique et organisationnel. Elle est une propriétaire qui, au milieu d'un grand nombre de personnes acquises à la cause communarde, s'oppose et débat. Au contraire, Mme Talbot est toujours présentée dans son appartement regardant la télévision ou écrivant une lettre à sa fille, ses sources d'informations lui venant des actualités versaillaises ou des récits que peut lui faire sa bonne qui sort pour les courses. Placée dans un dispositif indirect, s'opposant fort aux nombreux regards-caméra des communards, assise à son secrétaire, offrant son sec profil à l'écran, la bourgeoise fait penser à ces images d'Épinal de la bourgeoisie tirées d'un roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. D'autres représentants de la classe bourgeoise, le présentateur et le reporter de la télévision versaillaise par exemple, presque toujours encadrés du petit écran (vu de loin, dans un café ou en plan rapproché), adoptent des attitudes maniérées – hautaines et empruntées – et proposent une interprétation de la situation que l'on peut identifier – au regard de la complexité de la situation présentée en parallèle – comme manichéenne. Le groupe des bourgeoises réunies comme pour une photo de famille à la fin du film, prises dans un travelling face caméra, leurs visages interdits, leur incompréhension, montre des personnages littéralement passés à côté de l'Histoire.

Même si aucun acteur n'était contraint d'adhérer à l'opinion de son personnage pour le jouer, il fut sans doute plus difficile à Peter Watkins et son équipe de recruter des personnes qui souhaitaient jouer les rôles des anti- plutôt que des pro-communards. Des listes de noms et

---

<sup>9</sup> L'orthographe des noms de famille est laissée à l'appréciation de l'auteur.

<sup>10</sup> Néanmoins, quelques exceptions à cette règle sont notables : par exemple, un caricaturiste de la télévision versaillaise, se promenant dans le 11<sup>e</sup> arrondissement, est brusquement interpellé par des passantes et un membre de la Garde nationale.

coordonnées ont été ouvertes lors de deux soirées de projection du film *Culloden* réalisé par Peter Watkins en 1964, sur la bataille de Culloden (1746)<sup>11</sup> à Montreuil et à la mairie du XI<sup>e</sup> arrondissement. Des personnes ont aussi été recrutées en Picardie, dans les environs d'Amiens. Les volontaires se sont ensuite entretenus avec le cinéaste qui les entrevoyait ou non dans un rôle puis, avec leur accord, leur attribuait une place dans le film<sup>12</sup>. Les participants réunissaient des militants de différentes associations (tels Agir contre le Chômage, Droits devant, Droit au logement)<sup>13</sup>, des intermittents du spectacle et des amateurs de théâtre. Des annonces ont aussi été passées dans le quotidien *Le Figaro*, mais n'ont connu qu'un succès restreint. Une majorité des acteurs a logiquement un intérêt pour le travail de Peter Watkins et une communauté de vision politique avec ce dernier.

Dans un second temps, si la représentation de la classe bourgeoise peut sembler surannée aux yeux d'un spectateur de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, la distance entre représentation et réalité n'est pas grande si l'on s'en réfère à l'époque. Mais, le déclin de la visibilité des séparations en classes dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle en est aussi la cause. La question de la domination semble s'être complexifiée au point de ne plus être saisissable par la théorie marxiste d'une répartition de la société entre bourgeoisie et prolétariat, une impression traduite par une des participantes qui formule son embarras à orienter son opposition<sup>14</sup>.

Les communards filmés à la manière du cinéma direct, le regard, très souvent face caméra, donnent l'impression de s'adresser au spectateur, de l'inclure dans le dispositif, rendant aussi par ce biais palpable la présence de la caméra. La forme sert l'idée qu'ils sont ceux qui s'exposent à l'Histoire et à sa violence, ceux qui font l'Histoire, tandis que les bourgeois se protègent, réfugiés chez eux ou derrière un écran de verre. Du point de vue de la violence, l'image des révolutionnaires n'a pas été épargnée. En parallèle à l'aspect parfois un peu simplificateur de la bourgeoisie, l'image de l'homme du peuple n'est pas non plus qu'élogieuse. La violence de l'emportement passionné pour une cause politique n'est pas gommée, elle est peut-être même encouragée voire provoquée et échauffée par le metteur en scène<sup>15</sup>. Le film ne polit ni la virulence de la parole ni l'autorité du discours du militant ou de l'homme de gauche qui maîtrise le sujet dont il débat. Cependant ce dernier n'est pas le seul à s'exprimer. De manière générale, le discours versaillais est moins hétérogène que les multiples positions des communards, dont une majorité appartient aux classes populaires. La complexité de la lecture est tournée vers ces derniers au travers de l'étude de leurs contradictions et de leurs oppositions internes.

---

<sup>11</sup> Bataille au cours de laquelle l'armée du prince, majoritairement composée de membres des clans écossais des Highlands, fut écrasée en à peine plus d'une heure par l'armée britannique fidèle au roi George II de Grande-Bretagne.

<sup>12</sup> Entretiens réalisés à La Parole errante le 28 mars 2012 avec Jean-Jacques Hocquard et Joachim Gatti, avec la précieuse aide d'Audrey Olivetti.

<sup>13</sup> I. Marinone, « Une opposition aux Mass Media Audiovisuels (MMAV) : *La Commune (Paris, 1871)*, une démarche alternative », dans S. Denis – J.-P. Bertin-Maghit (dir.), *L'Insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 2010, p. 49

<sup>14</sup> Voir ci-après.

<sup>15</sup> Entretiens réalisés à La Parole errante le 28 mars 2012 avec Jean-Jacques Hocquard et Joachim Gatti, avec la précieuse aide d'Audrey Olivetti.



## *Un film à plusieurs voix*

Les démêlés au sein du mouvement sont criants dans l'antagonisme entre les deux journalistes de la télévision communale lors de la création du Comité de salut public, chargé de poursuivre les opposants, mais procédant à des arrestations sommaires. Même si, de manière paradoxale, elle s'oppose à l'existence de médias d'opinion, la femme, enthousiaste dans l'adversité, préfère donner une image positive du mouvement plutôt que de ternir celui-ci en soulignant ses désaccords. L'homme estime, quant à lui, que la création du Comité de salut public est une grave atteinte aux principes de la Commune et, se refusant à un journalisme non-critique, il se désolidarise de sa collègue et part enquêter seul. Après cette scission qui conclut à l'indéniable caractère partisan des médias, le spectateur retrouve un autre journaliste, présenté seul depuis le début, écrivant dans les pages du *Père Duchesne*, journal satirique pro-communard parisien dont l'audience fut forte durant la période.

Ce dernier pose une autre question épineuse qui touche, cette fois, au système économique. Le reproche de n'avoir pas modifié en profondeur son fonctionnement est une des critiques centrales que fait Karl Marx à la Commune<sup>16</sup>. Devant le Mont-de-piété<sup>17</sup> où des femmes tentent de reprendre les objets qu'elles y ont laissés, le journaliste du *Père Duchesne*, secondé par Gérard Bourlet, demande à un des élus de la Commune, Francis Jourde, pourquoi ils n'ont pas décidé de supprimer le Mont-de-piété et de sortir l'argent des caisses de la Banque de France pour le redistribuer. L' élu explique que la suppression du Mont-de-piété est envisageable à terme, mais point dans l'immédiat et qu'en outre, prendre l'argent de la Banque de France qui n'aurait pas été pris durant le siège, serait encourir le risque d'un effondrement du cours de la monnaie et du système d'escompte parisien et français.

Si le point de vue privilégié est celui de communards convaincus (des communards de la première heure et non d'anciens conservateurs, à l'image de Pierre Pirotte<sup>18</sup>), ils ne soutiennent la plupart du temps pas un discours construit. Le point de vue sur l'évènement historique n'est pas unilatéral, du fait même des processus de création pour lesquels a opté le réalisateur. De par la volonté d'un minimum de coupes au montage, les propos sont souvent gardés dans leur continuité. Les nombreuses scènes durant lesquelles la caméra vogue d'une personne à l'autre, saisissant une parole sur le vif, rendent l'impression d'un « corps collectif »<sup>19</sup>. Comme si on interviewait des personnes au cours d'une manifestation de rue, les participants sont questionnés ou interviennent spontanément, pris dans une situation, ici, en l'occurrence, un processus révolutionnaire. De la sorte, ce n'est pas un point de vue qui est exprimé dans ce film, mais les points de vue d'un grand nombre d'individus qui s'expriment, tantôt au sein de la situation historique qu'ils jouent, tantôt au temps de l'énonciation du film, l'année 1999, en faisant référence aux luttes contemporaines. L'extrême difficulté de la distinction entre le point de vue du personnage et celui de l'interprète, l'impossibilité même

---

<sup>16</sup> K. Marx, *The Civil War in France : address of the General Council of the International Working-Men's Association (La Guerre civile en France : adresse du Conseil général de l'Association internationale des travailleurs)*, Londres, 30 mai 1871 pour le troisième tirage

<sup>17</sup> « Mont-de-piété : établissement de prêt sur gage. *Engager sa montre au mont-de-piété.* » dans texte remanié et amplifié sous la direction de Josette REY-DEBOVE et Alain REY, *Le Petit Robert*, dictionnaires Le Robert, 1967 pour la première édition, 2004 pour la présente édition, p. 1666

<sup>18</sup> J.-L. Debray, *Pierre Pirotte ou le Destin d'un communard*, Éditions CNT, région parisienne, Paris, 2005

<sup>19</sup> Expression de J.-P. Jeancolas, « Paris 1871-1999, La Commune vue par Peter Watkins », *Positif*, juin 2000, n°472, p. 30

pour le spectateur d'établir clairement cette distinction, est l'une des réussites du film, ce que souligne Emmanuel Barot, maître de conférences en philosophie à l'université de Toulouse-Le Mirail :

Reconquérir le sens du réel passera donc tout particulièrement par la mise en scène de la complexité de l'expérience de la liberté.<sup>20</sup>

[...] *les acteurs disent non pas ce que le réalisateur souhaite, mais ce qu'ils pensent eux-mêmes, sans que le film ne donne les moyens de savoir si et quand il y a ce décalage.* La coupure entre le film et le public disparaît alors : le film ne se contente pas de mettre en scène le litige du politique, *il est et incarne ce litige*, et c'est donc le spectateur comme acteur potentiel qui s'avère l'acteur réel du film.<sup>21</sup>

L'évolution globale du film va des témoignages individuels saisis dans le feu de l'action aux discussions collectives prises dans un temps plus long. D'après les entretiens que nous avons pu réaliser avec Jean-Jacques Hocquard, administrateur de la Parole errante, et Joachim Gatti<sup>22</sup>, acteur dans le film, un tournant eut lieu durant le tournage. Lors d'une pause, une femme a protesté contre la rigidité du dispositif mis en place par le réalisateur. Plusieurs autres participants, des femmes notamment, n'ont plus supporté la trop grande tension palpable dans le studio. Elles ont jugé la violence, qui se manifestait parfois en paroles ou en gestes, difficilement contrôlable, créant un climat étouffant, mêlé de concentration, d'attention et d'appréhension. Peter Watkins a suspendu momentanément le tournage. Suite à cette interruption, il est revenu en décidant de tourner des scènes dans lesquelles les participants pourraient débattre plus librement, en assemblée dans un café ou pour la réunion de l'Union des femmes par exemple, sans la contrainte de la caméra qui s'avance hâtivement d'une personne à l'autre. Selon Joachim Gatti, les comédiens en avaient assez de devoir se tourner vers la caméra pour s'exprimer et de ne pas pouvoir regarder leurs camarades droits dans les yeux. Ils auraient été nombreux, selon lui et Jean-Jacques Hocquard, à se sentir enfermés dans un dispositif sur lequel ils n'avaient aucune prise. En choisissant de répondre à leur requête, Peter Watkins a laissé les participants bien plus libres de construire son film et a poursuivi ainsi le but qu'il s'est fixé depuis le début de sa carrière : aplanir la relation hiérarchique entre réalisateur et acteur.

### ***La mise en scène du processus révolutionnaire***

Le réalisateur s'est laissé convaincre par ces « acteurs » et a donc orienté son film dans la direction vers laquelle ces derniers ont voulu l'emmener<sup>23</sup>. À ce sujet, Isabelle Marinone

---

<sup>20</sup> E. Barot, *Camera Politica, dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant (Groupes Medvedkine, Francesco Rosi, Peter Watkins)*, Vrin, Paris, 2009, p. 99 – Le point de vue de Barot est très enthousiaste quant à l'efficacité du processus brechtien ; le sérieux de son analyse aurait gagné à la nuance.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 109

<sup>22</sup> Entretiens réalisés à La Parole errante le 28 mars 2012 avec Jean-Jacques Hocquard et Joachim Gatti, avec la précieuse aide d'Audrey Olivetti.

<sup>23</sup> Dans la première version du scénario, le paragraphe n°396 décrivait la situation suivante :

« 396 (21 May). Elizabeth Dmitrieff faces the audience, alone, or with one or two of her co-workers.

A meeting with the Union des femmes, which has been convoked for this same evening at the Hotel de Ville, to conclude the process of unionizing women workers in Paris – does not take place. »

[traduction de l'auteur : « Elizabeth Dmitrieff fait face au public, seule, ou avec une ou deux de ses collègues



décrit cette progression comme la mise en pratique d'une conception libertaire de la démocratie :

#### Une contestation de la médiation

Au fur et à mesure de son élaboration, *La Commune* finit curieusement par exclure la question médiatique au profit de l'échange direct, simple, sans médiation des participants de l'expérience (passage dans les premières heures du film de la représentation des médias – Télévision Nationale Versaillaise mais aussi Communale, avec présence importante de ces deux journalistes – à des séquences très longues de débats entre participants avec disparition physique de ces mêmes journalistes à l'écran). En ce sens, la structure, le « processus » même du film, conduit à un retour vers la parole pure, sans traduction, sans intermédiaire. [...] Le film démontre que tout savoir, comme toute signification, ne peut naître que du milieu des choses, c'est-à-dire des acteurs mêmes de l'histoire. Celle-ci ne peut éclore que des relations spontanées et des rapports immédiatement perçus par les participants qui vivent ou qui subissent les événements. Cette perception des corrélations instantanément vécues exige un savoir propre qui tient à la fois de la pratique et de l'expérimentation.

[...] En interrogeant puis, finalement, en refusant toute forme de médiation, les participants de l'expérience de *La Commune* adoptent volontairement ou involontairement une conception libertaire.<sup>24</sup>

On peut dire qu'il y a eu, durant le tournage, un moment de révolte des participants, une émancipation qui leur permet d'acquérir une autonomie par rapport à leur chef artistique qui, pourtant, pouvait exercer sur eux une certaine fascination.

Sébastien Denis, maître de conférences en cinéma à l'Université de Provence, explique cette volonté du réalisateur de tendre vers la plus grande circulation des discours de chacun : « De fait, son seul but en faisant du cinéma est de donner la parole à tout le monde, c'est-à-dire de créer artificiellement (par les moyens du théâtre et du cinéma) les conditions d'un dialogue entre les individus ou des communautés, afin de créer une démocratie virtuelle »<sup>25</sup>. Comme la catégorie politique « libertaire » chez Isabelle Marinone, la notion de « démocratie » recouvre une grande étendue de sens et se trouve être ainsi à la fois floue et évocatrice. Ces deux termes ont l'avantage de peindre Peter Watkins en chercheur d'une démocratie réelle et directe, en amoureux de l'humain et des expériences collectives, dans une perspective à la fois politique et esthétique. Paradoxalement et selon les dires de Jean-Jacques Hocquard, Peter Watkins n'est pas un « politique »<sup>26</sup>, c'est pourquoi, de mon point de vue, son positionnement de personne et de cinéaste échappe à une catégorisation aux contours nets. Sébastien Denis résume bien ce souhait du cinéaste et de la personne de fuir une volonté, venant de l'extérieur, des journalistes et des théoriciens notamment, de le situer sur l'échiquier politique :

Du fait même du processus de travail préparatoire et de tournage, je pense qu'on se trompe en ne voyant dans ses films que des films « de gauche », et même des films directement engagés politiquement parlant (c'est-à-dire de droite, de centre, de gauche, d'extrême gauche, etc.). Le

---

Une réunion de l'Union des femmes qui avait été prévue pour le même soir à l'Hôtel de ville pour conclure le processus d'union des travailleuses à Paris – n'aura pas lieu. »]  
(dans première version du scénario du film *The Paris Commune*, novembre 1998, p. 194, ouvrage non publié). Nombre d'éléments entre le scénario d'origine et le tournage ont été modifiés ou supprimés. Le réalisateur n'a pas fait lire ce scénario aux comédiens, la part d'improvisation était grande.

<sup>24</sup> I. Marinone, *op.cit.*, p. 54-55

<sup>25</sup> S. Denis, *Médias et politique chez Peter Watkins. Des jeux du cirque médiatiques aux médias alternatifs*, dans S. Denis – J.-P. Bertin-Maghit (dir.), *op. cit.*, p. 64

<sup>26</sup> J.-J. Hocquard, interviewé par Émilie Chehilita et Audrey Olivietti, *La Parole errante*, 28 mars 2012

projet de Watkins est essentiellement pédagogique [...] D'ailleurs, s'il pense que l'opposition est « nécessaire dans une vraie démocratie », il refuse les révolutions, comme il le signale dans un entretien télévisé en français avec François Chalais dans l'émission *Reflets de Cannes* du 13 mai 1967. Ce qui importe pour lui c'est l'humanité du propos, et non l'engagement politique de droite ou de gauche : « On croit que je suis communiste en Angleterre, et que je suis fasciste. C'est curieux, parce que je ne suis pas politique du tout. Tout le monde parle de la politique, et pas du cœur, des choses de l'humanité ; on parle tout le temps soit au milieu, soit à droite. On doit avoir une étiquette : communiste, anarchiste, droite... ».

Refusant toutes les étiquettes, Watkins pourrait pourtant être considéré comme un anarchiste, pour lequel les partis politiques présenteraient tous les mêmes syndromes totalitaires. Watkins se situe clairement contre TOUS les systèmes, qu'ils soient politiques, militaires ou médiatiques. Mais il ne semble même pas intéressé par la terminologie [...].<sup>27</sup>

Peter Watkins a une foi certaine en l'humain, mais sa foi en une organisation politique et sociale anarchiste n'est pas prouvée. L'organisation politique qu'il souhaiterait améliorer semblerait plutôt être celle majoritairement en place aujourd'hui dans les pays riches : la démocratie. Au travers de la Commune, sa question n'est pas tant de celle de la nature de cette démocratie, parlementaire ou participative, que la possibilité d'une application littérale du mot : *cratos*, le pouvoir, du *démos*, le peuple. La Commune est pour lui la recherche d'une répartition de la parole et des pouvoirs, la recherche d'une émancipation des petits, ensemble. L'essentiel est que ce réalisateur est une personne qui pense hors des catégories d'un point de vue politique, mais aussi esthétique : c'est pourquoi, en tant que directeur d'acteurs, il utilise des procédés de distanciation, mais n'oublie pas l'émotion, ce qui a pu faire écrire à Jean-Pierre Jeancolas, historien et critique de cinéma :

Dans la dernière heure, [...] le corps collectif (associé à la caméra qui, elle aussi, a appris à perfectionner sa mobilité au sein de ce corps) atteint une expression du tragique et de l'émotion proches du sublime.

[...] (l'émotion qui sourd de la dernière heure du film ne contredit en rien cette cause du peuple que plaide Watkins).<sup>28</sup>

La grande émotion qui traverse l'ensemble des participants, la force de leur engagement dans le jeu et dans une entreprise collective et bénévole, l'impression plusieurs fois répétée d'un corps commun des communards blessés de part en part, subissant collectivement les attaques des Versaillais, résistant ensemble, de manière solidaire, produisent un sentiment d'élévation qui se rapproche effectivement du sublime. Plus que l'histoire de la Commune, ce film raconte un soulèvement, une émancipation collective en relation précise à la chronologie de mars à mai 1871 ainsi qu'en étroit lien au présent des luttes politiques et du tournage lui-même.

L'entremêlement des temps, des techniques du jeu d'acteur, des relations aux spectateurs produit une œuvre hybride qui mérite une analyse plus précise. J'ai choisi deux moments collectifs dont les constructions différentes reflètent deux grands axes de la mise en scène.

---

<sup>27</sup> S. Denis, *Médias et politique chez Peter Watkins. Des jeux du cirque médiatiques aux médias alternatifs*, dans S. Denis – J.-P. Bertin-Maghit (dir.), *op. cit.*, p. 65-66

<sup>28</sup> J.-P. Jeancolas, « Paris 1871-1999, La Commune vue par Peter Watkins », *Positif*, juin 2000, n°472, p. 30

## Rôle et improvisation, ou comment passé et présent, reconstitution historique et contemporain se mêlent

La première séquence est la réunion préparatoire de l'Union des femmes (U.D.F.) le 18 mai 1871 que les participantes ont choisi de jouer en l'absence des hommes. La seconde, entrecoupée d'une émission de la télévision versaillaise, d'une discussion dans la salle d'école laïque et d'une lettre de Mme Talbot, montre le journaliste de la télévision communale, désolidarisé de sa collègue, qui pose des questions sur l'engagement des participants alors dans leurs rôles de communards, derrière leurs barricades, tandis que les forces versaillaises marchent sur Paris.

### *Le principe d'ambiguïté dans les œuvres de Peter Watkins*

La scène de l'Union des femmes est introduite par la pancarte suivante :

18 mai. L'Union des femmes tient une réunion préparatoire pour constituer des Chambres fédérales et syndicales de travailleuses. Elles conviennent de se réunir à nouveau le 21 mai. Mais cette réunion, qui aurait pu être essentielle pour l'avenir du développement social et politique des femmes, n'aura jamais lieu.<sup>29</sup>

Les femmes sont présentées dans un plan d'ensemble ; assises sur de grands sacs de blé en toile de jute, le cadre coupe certaines têtes ou membres de manière aléatoire. La qualité argentique rend le grain de l'image visible et lui confère une matérialité, une densité, un caractère palpable. Les robes plutôt amples et les coiffures peu soignées des femmes leur donnent l'apparence de femmes du peuple à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Seules les manières de s'exprimer – le vocabulaire, l'articulation et le ton – sont contemporaines. Le travail d'une esthétique « réaliste » au travers des costumes et du noir et blanc confère une authenticité à l'image, et la fait ressembler par moments à s'y méprendre à une archive. La sobriété, le direct, l'aspect rugueux de l'image, les réajustements de la lumière au milieu des prises, le cadre qui coupe sans cesse les têtes posent un principe d'ambiguïté : on ne sait s'il s'agit d'un documentaire ou d'une fiction. Ce souhait de dérouter le spectateur au point qu'il ne sache pas si ce qu'il voit est réel ou fictionnel est une constante dans l'œuvre de Peter Watkins : en témoigne la réaction d'une partie du public britannique à la sortie de *The War Game (La Bombe)* en 1965 qui crut à sa réalité, trouble similaire à celui que produisit la lecture radiophonique de *The War of the worlds (La Guerre des mondes)* de H. G. Wells par Orson Welles le 30 octobre 1938. Antoine de Baecque résume cette impression toujours renouvelée face aux productions du cinéaste :

En regardant un film de Peter Watkins, le spectateur se trouve placé devant une représentation de l'histoire dont il ne sait si elle semble vraie parce qu'elle est fausse, si elle se voudrait vraie alors qu'elle est fausse, ou si elle apparaît fausse pour mieux dire la vérité.<sup>30</sup>

Les trois pistes que propose Antoine de Baecque envisagent tous les questionnements possibles quant à la véracité ou la facticité des témoignages, des discours, de l'agencement des faits. Le plus étonnant est de ressentir que malgré le nombre d'éléments allant dans le sens

<sup>29</sup> P. Watkins, *La Commune (Paris, 1871)*, op. cit., 2<sup>e</sup> partie, début du plan : 1:50:23

<sup>30</sup> A. De Baecque, op. cit., p. 235

d'une interprétation contraire, une impression d'authenticité persiste. On entend bien que nombre d'interprètes s'expriment comme dans la rue, dans une langue et une facture actuelles ; on sait bien qu'il est impossible qu'un film d'actualités ait été tourné en 1871 ; cependant, toutes ces restrictions n'empêchent pas le sentiment d'une grande vérité des paroles et des actes. Les deux appréhensions de l'objet sont rendues étranges, la réception oscille entre l'une et l'autre, et ce vacillement constant est signe de l'étrangeté de l'objet et de son saisissement. Il s'agit déjà là d'une forme de réalisation du *Verfremdungseffekt* (effet d'étrangeté) brechtien. Le film rend la spontanéité étrange, l'Histoire, étrange : on ne peut pas se fier aux acteurs non-professionnels qui peuvent sembler sincères en toute naïveté, non plus qu'aux acteurs peut-être professionnels qui imitent à s'y méprendre les personnages historiques – si tant est qu'il soit possible de les distinguer sans erreur<sup>31</sup>.

Le spectateur se familiarise petit à petit avec cette énonciation d'un genre rare, la progression du film est pensée de telle sorte qu'à sa fin apparaissent le plus de parallèles entre passé et présent et que les adresses se fassent en majorité au temps de l'énonciation.

### ***La séquence de l'Union des femmes, une réflexion sur l'engagement***

Alors que ces femmes avaient justement expliqué la violence qui pouvait naître de l'isolement face à la caméra, de l'impossibilité de s'adresser à son partenaire en le regardant dans les yeux, elles sont ici filmées en un grand plan d'ensemble dans un rapport entièrement frontal, comme pour une photographie de groupe. Les regards ne sont pas tous orientés vers la caméra, certaines scrutent un point invisible, d'autres ont les yeux perdus dans le vide, d'autres encore se retournent légèrement afin de voir celle qui parle. Une cartographie complexe des regards se crée.

Tantôt amicaux, tantôt sévères, le plus souvent concentrés, les regards révèlent des personnes fatiguées, mais sur le qui-vive, à l'écoute : on sent que le groupe prête attention à celle qui souhaite prendre la parole. Les échanges, pour la plupart sous la forme de discours monologiques, se font presque sans heurt ; une fois seulement, deux voix se chevauchent. Certains corps sont avachis et, comme dans les regards, on y lit de l'épuisement. Le corps collectif n'est pas homogène, chaque individualité ressort, chacun se fait juge, les regards-caméra sont décidés, nourris. La fatigue, qui doit être celle de la fin du tournage, et l'engagement à simplement être-là donnent à chacune une présence. Le spectateur a l'impression d'une coprésence, comme au théâtre. Antoine de Baecque éprouve la même sensation :

[...] les visages nous regardent, les paroles nous interpellent, les costumes retrouvent leur qualité de vêtement, la posture des corps ne porte plus le poids du passé tout en semblant le recréer, le plan est habité par un étrange effet de présence.<sup>32</sup>

Peter Watkins capte l'éphémère de ce que l'on pourrait nommer au cinéma une « sur-présence ». Les personnes sont surinvesties en comparaison de l'interprétation moins en force

---

<sup>31</sup> L'homme qui joue le rôle du président Thiers est particulièrement convaincant, on aurait pu penser qu'il faisait partie des acteurs professionnels : il n'en est rien.

<sup>32</sup> Antoine De Baecque, *op. cit.*, p. 234-235

que demande en général le cinéma, par rapport au théâtre. La frontalité de l'ensemble ajoute à cet aspect théâtral de la mise en scène cinématographique.

Il est surprenant de remarquer que les femmes semblent s'adresser à la caméra et donc au spectateur, voire au réalisateur, plus qu'aux camarades à leurs côtés. Le point de départ de cet extrait est le moment où l'interprète se déclare en tant que telle et souhaite expliquer sa place au sein du processus filmique. C'est un des rares moments où le spectateur peut être sûr que l'interprète s'exprime de sa propre voix. Hormis à l'ouverture lorsque les journalistes de la fictionnelle télévision communale présentent les décors, les interprètes sont constamment, on l'a déjà noté, dans une relation ambiguë à leur « personnage », pris dans un jeu d'aller-retour entre le passé et le présent. Ici, la décision de parler de l'engagement en tant que comédien lors de la création et militant au dehors n'empêche pas le parallèle avec et la réflexion sur l'Histoire.

Alors, moi je voudrais parler du travail que je suis en train de faire avec Peter sur le film de la Commune [...] il nous a fallu à travers tout un groupe à trouver notre démocratie pour pouvoir avancer durant ce processus, laisser la place aux autres, pouvoir prendre la sienne, et puis je trouvais qu'il y avait un parallélisme avec la Commune parce que je pense que ça a été très, très difficile, parce que c'est difficile d'être démocrate quand il y a des désirs très forts, quand les gens sont poussés par des énergies d'espérance, et que la foule rend les choses difficiles à atteindre profondément et dans ce film, on avait parfois cette joie qui partait comme ça et on partait avec, et quelques déceptions qui nous faisaient retomber et rechercher notre place, j'ai trouvé ça très, très passionnant. Voilà. (*léger sourire de la femme, regard caméra nourri*)<sup>33</sup>

La réalisation du film a été vécue comme une expérience collective démocratique et a mené à une émancipation collective qui transparaît dans le montage final. Dans leurs chairs, les « participants » ont vécu l'événement, l'une des femmes l'explique : « C'est quand même une expérience pleine d'espoir et, en ça, c'est quand même très positif. Il faudrait essayer de diffuser largement non seulement le film, mais aussi le vécu qu'il y a eu autour de ce film. ». La création de l'association Rebonds pour la Commune en vue de diffuser le film trouve ici son historique. Peter Watkins profite de cette remarque sur la future circulation de l'objet artistique pour glisser après ces paroles trois pancartes sur la télévision et le cinéma états-uniens et questionne l'impérialisme culturel de ce pays :

[1<sup>re</sup> pancarte] La première industrie exportatrice aux États-Unis n'est ni l'aéronautique, ni l'informatique, ni l'automobile, mais le secteur du divertissement : les films et les émissions de TV. La « petite fenêtre ouverte sur le monde » assure un relais omniprésent : le nombre de TV par habitant a quasiment doublé entre 1980 et 1995.

[2<sup>e</sup> pancarte] En 20 ans, la part des recettes d'Hollywood provenant de l'étranger est passée de 30 à 50 %.

En 1996, l'industrie cinématographique US détenait 76 % du marché européen et 83% du marché latino-américain.

Les films étrangers aux USA représentent moins de 3 % du marché.

[3<sup>e</sup> pancarte] Je ne veux pas que ma maison soit entourée de murs de toutes parts, je ne veux pas que mes fenêtres soient obturées. Je veux que les cultures de tous les pays puissent circuler chez moi aussi librement que possible. Mais je refuse d'être écrasé par l'une d'entre elles. Gandhi.<sup>34</sup>

En parallèle à l'engagement des femmes, l'indéfectible combat de Peter Watkins contre l'uniformité médiatique, contre la mainmise d'Hollywood sur l'esthétique

---

<sup>33</sup> Transcription d'un extrait de la séquence de l'Union des femmes, dans P. Watkins, *La Commune (Paris, 1871)*, op. cit., 2<sup>e</sup> partie, début et fin de la séquence : 1:50:54 – 1:52:59

<sup>34</sup> P. Watkins, *La Commune (Paris, 1871)*, op. cit., 2<sup>e</sup> partie, début et fin de la séquence : 1:55:06 – 1:56:00



cinématographique mondiale, ressort. Et, au-delà, c'est la question du saisissement des représentations par les personnes représentées, de l'action des personnes représentées sur les représentations que le cinéaste propose ici de leurs corps et de leurs voix en tant que rôles et personnes. Une femme interpelle les autres et se dit interloquée par le fait qu'elles n'aient pas encore trouvé le « déclic », la lutte qu'elles aimeraient mener :

Moi, c'est la cause des sans-papiers qui m'a fait réagir parce que quand tu parles d'affrontements aujourd'hui... le mois dernier, on s'est fait virer de la place Vendôme par les C.R.S. de manière relativement... (*elle s'interrompt puis reprend*) vraiment violente, parce qu'en fait, ils avaient enlevé leurs casques et leurs boucliers, donc c'étaient des hommes comme nous [...] Moi, c'est ce qui m'étonne chez vous, c'est que moi j'ai l'impression d'avoir trouvé ou, en tout cas, qu'il y a eu un déclic qui a fait que je me suis engagée, encore une fois, je n'étais pas née avec, mais, j'avais des choses qui me tenaient à cœur comme le respect de l'autre, comme l'accueil, la tolérance, l'ouverture, la diversité des cultures [...] Encore une fois, c'est cette question de se battre avec soi-même, sur cette fameuse barricade et savoir quelles sont ses limites, mais quelles sont ses envies aussi et peut-être aussi savoir demander de l'aide aux autres pour qu'ils nous aident aussi à franchir ces fameuses barricades.<sup>35</sup>

Cette femme interpelle franchement ses camarades et touche aussi, par leur intermédiaire, le spectateur. Le lien entre les interventions n'est pas clair, la conversation n'a pas pour objet un thème précis, l'ensemble est chaotique et plein de digressions et on n'apprend rien dans ce court extrait sur l'Histoire de la Commune. C'est pourquoi ce film porte tout autant sur l'engagement que sur la révolution communarde, sur la difficulté de l'organisation lors d'un processus révolutionnaire que sur la révolution de la Commune à proprement parler. Une des paroles prononcées dans cette séquence pourrait servir de conclusion à tout le film : « Pour tout le monde de toute façon, il est temps qu'on ne soit pas représenté, mais qu'on soit. »<sup>36</sup>.

Le film dialectise l'habituelle dichotomie entre action et réflexion, mouvement et parole au travers notamment de la direction d'acteurs. Le réalisateur demande aux « participants » d'être capables d'alterner avec le plus de virtuosité possible entre immersion physique et distance réflexive. Lors d'une des grandes discussions collectives au café, une des interprètes qui s'est d'abord exprimée sur l'enseignement de l'Histoire au lycée, la répétition inlassable d'un même regard sur le passé – notamment l'omission de la révolution de la Commune soulevée à plusieurs reprises dans le film – et l'impossibilité de saisir le présent, revient ensuite sur la dichotomie entre faire et dire :

Je m'aperçois que par exemple sur ce film, il y a un grand décalage entre la réflexion et l'action et le fait d'être mis en place dans une situation qui est par exemple : « On est sur les barricades » et on est complètement, physiquement impliqué dans une lutte directe et forte et chimique, physique. Dès que la caméra arrive et qu'il faut que la parole sorte de là, on a un rapport très difficile, on a un rapport très difficile à ce que la réflexion soit en relation avec l'action et je trouve que le vrai changement possible, il est vraiment dans ce travail-là, il est vraiment... et il est pas dans une démission de « Oui, mais de toute façon, on sait très bien comment ça va se passer, de toute façon, c'est dur parce qu'on n'arrive pas à se réunir en collectif », mais il est vraiment, vraiment, profondément dans une recherche sur comment c'est possible d'être plus en relation avec ce qu'on pense, avec ce qu'on peut dire, avec les idées. Se battre, si on ne veut plus se battre physiquement, violemment, il faut continuer de se battre sur les idées et comment les défendre physiquement, ces idées.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> P. Watkins, *La Commune (Paris, 1871)*, op. cit., 2<sup>e</sup> partie, début et fin de la séquence : 1:56:39 – 1:59:14

<sup>36</sup> *Ibid.*, 1:52:41 – 1:52:45

<sup>37</sup> *Ibid.*, 53:44 – 54:47



L'expérience de la séparation ou du décalage entre action et réflexion, engagement physique et théorique ainsi que l'essai de lier les deux, est en partie la prise de conscience que Bertolt Brecht souhaitait chez son spectateur, chez son acteur et en particulier chez son acteur lorsqu'amateur, il participait au *Lehrstück* (pièce d'apprentissage). Les interprètes apprennent et transmettent leur apprentissage.

L'importance peu courante donnée au discours des femmes dans ce film souligne le parti pris de Peter Watkins selon lequel les femmes seraient l'âme de la Commune<sup>38</sup>. Le réalisateur rend un très bel hommage aux femmes et ceci n'est pas un anachronisme car elles ont été très actives durant la Commune qui a été le lieu de véritables avancées pour le droit des femmes, comme ce qui est de l'égalité des salaires par exemple. À l'écoute des revendications des femmes au sein du processus créatif comme de l'Histoire, Peter Watkins réalise un film empreint d'un féminisme d'une grande finesse. Si le militant est mis en avant, c'est avant tout avec subtilité.

L'intervalle entre la reconstitution historique et l'action au présent est criant dans une des dernières plongées épiques de la caméra parmi les combattants.

### *La caméra derrière les barricades, les participants face à leurs barricades*

D'une trentaine de minutes, le passage durant lequel la caméra longe l'arrière des barricades, guidée surtout par les déplacements du journaliste, Gérard Bourlet, rend un effet proche du cinéma direct – trait caractéristique du style de Peter Watkins, déjà évoqué en amont. La caméra tenue à l'épaule se tourne avec une remarquable vélocité d'un interlocuteur à l'autre, se fraye un chemin parmi la foule grouillante, donnant à l'ensemble cet aspect de documentaire. Il ne s'agit pas d'un unique plan séquence, mais les passages semblent avoir été tournés au cœur de plans séquences et montés par la suite : l'impression d'une continuité demeure. Outre les interrogations sur la situation de jeu telle que « Qu'est-ce que vous faites en ce moment ? », le journaliste s'entête à poser des questions comme : « Et vous, vous y seriez allés à cette époque-là ? », « Tu serais prêt à refaire des choses comme ça ? Tu serais prêt à faire ça ? ». De courts échanges se nouent entre le journaliste et des gardes nationaux :

- Un homme d'une cinquantaine d'années : J'en pense quoi ? De toute façon, on n'a plus rien à perdre. Le peuple n'a plus rien à perdre, il est prêt à mourir, c'est tout, c'est la liberté ou la mort et seule la force garantira la liberté, c'est Blanqui qui a dit ça.

- Gérard Bourlet : Et vous personnellement ?

- Le même : C'est Blanqui qui a dit ça.

- G.B. : Vous, pas Blanqui, vous !

- Le même : Moi, je ne sais pas ce que j'aurais fait. Je ne sais pas, je suis un littéraire, un romantique, je ne sais pas si je l'aurais fait aujourd'hui. Je crois que le pouvoir a changé, le pouvoir est outre-Atlantique, le pouvoir est économique maintenant et alors, il faut se battre autrement, il est au plan culturel, il est au plan économique.

- Un autre homme d'une quarantaine d'années : Maintenant, c'est l'argent, c'est ça le pouvoir maintenant, l'argent. On juge les gens en fonction de ce qu'ils gagnent, pas de ce qu'ils sont. C'est l'argent, point. Aujourd'hui, mais avant, c'était pas ça.

---

<sup>38</sup> Entretien avec J. Gatti, *op. cit.* : « Son point de vue, je pense que si on avait à dire où il se situait, à quoi il s'identifiait dans le film, c'est les femmes de l'Union des femmes. Pour lui, c'est ça, l'âme de la Commune. Je te dis ce qu'il exprimait, je ne te dis pas qu'après ça se ressent dans le film, mais pour lui, c'est ça, l'âme de la Commune. [...] Pour moi, c'était même très clair, ça se ressentait sur le plateau, sur la façon dont il s'adressait à elles, l'attention qu'il avait à la parole qu'il leur donnait, etcetera, après, je ne me souviens plus si sur le film, c'est si clair que ça. Mais, même l'affiche, c'est une femme. »

- Un homme d'une trentaine d'années : Tu as tort, jamais la force n'a garanti la liberté, jamais, jamais, jamais. Dans toutes les expériences passées, jamais la force n'a garanti la liberté, au contraire.<sup>39</sup>

Il est étonnant de remarquer que, même dans la précipitation, les personnes interrogées gardent une distance par rapport à l'action dans laquelle elles sont engagées. Certes, la plupart font une réponse en accord avec leurs actes et disent qu'elles auraient mené le combat en 1871 et qu'elles le mèneront à l'avenir, mais cette première assertion à brûle-pourpoint débouche sur de riches débats. La question est de celles auxquelles on ne peut pas répondre ; pourtant, les échanges ne sont pas dénués d'intérêt. Dans la citation juste en amont, le journaliste interdit à l'interviewé de parler au nom d'Auguste Blanqui (1805-1881), révolutionnaire français et républicain socialiste, et le force à donner son propre avis. Celui-ci arrive à déjouer un peu la question avant de répondre qu'il est incapable de se prononcer et que la lutte aujourd'hui doit se faire en priorité sur deux fronts : l'économique et le culturel. À plusieurs reprises dans le film, il est fait référence au poids du système économique capitaliste néo-libéral et à la difficulté de lui opposer une attaque efficace. Plus loin dans les discussions, des femmes font état de l'opacification des clivages politiques à la fin des années 1990 :

- Une femme d'une trentaine d'années : J'ai peur, moi, j'ai peur maintenant parce que je ne sais pas où ils sont nos ennemis, maintenant. Je ne sais pas, je ne les vois pas.  
- Une autre femme d'une trentaine d'années (*acquiesçant*) : Voilà, le problème, c'est que nos ennemis on ne les connaît plus, on ne sait plus où ils sont, ils sont partout. Le problème c'est qu'aujourd'hui, il y a l'impossibilité de fabriquer ce genre de barricades, il faut se battre contre les médias, il faut se servir des mêmes armes ; les ordinateurs, Internet, la télévision, c'est le putain de moment, c'est maintenant.<sup>40</sup>

Désormais habitués à la méthode de Peter Watkins, les acteurs parviennent, sur le vif, à prendre un peu de recul, même si c'est pour user de références anachroniques. Au tout début de la séquence, un homme âgé explique qu'il était sur les barricades à la Libération de Paris en 1944 et qu'il y retournerait aujourd'hui pour ses enfants. Au sujet de la nécessité de l'emploi de la violence, un homme argue que la question était la même pour les résistants en France face à l'occupation nazie durant la Seconde Guerre mondiale. Un autre estime que si les combats avaient été plus féroces en mai 1968, les manifestants auraient obtenu des acquis plus solides et durables. Le télescopage des références crée un vaste pot-pourri très approximatif au regard de l'Histoire, mais révélateur d'un point de vue militant. Ces événements ont en commun avec la Commune d'avoir marqué profondément l'histoire des luttes populaires. Plus loin, une femme interprétant Marguerite Lachaise, cantinière au 66<sup>e</sup> bataillon de la Garde nationale, vient d'haranguer la foule en criant à la trahison au visage de Charles de Beaufort, capitaine dans la Garde nationale et aristocrate, soupçonné d'être infidèle à la Commune. L'interprète explique que l'homme avait été jugé innocent par la cour martiale, mais que Marguerite Lachaise avait cru en toute bonne foi à sa culpabilité et ne s'était rendu compte de son innocence qu'après son exécution. Gérard Bourlet lui demande ce qu'elle pense personnellement de ce qu'elle vient de jouer. Elle se prononce en son nom contre une exécution sommaire de ce genre. Le dédoublement entre la personne et le

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, 2<sup>e</sup> partie, 2:11:11 – 2:11:58

<sup>40</sup> P. Watkins, *La Commune (Paris, 1871)*, op. cit., 2<sup>e</sup> partie, 2:26:24 – 2:26:42

personnage est exposé crûment. Cette femme se lance ensuite dans une diatribe sur la violence au sein des luttes politiques et ouvre sur des questionnements contemporains :

Marguerite Lachaise : [...] J'crois que le problème, c'est ça, c'est la colère, la violence, où ça mène ? Où ça va ? Qu'est-ce qu'on peut faire une fois que les gens sont en colère ? Comment arrêter une colère ? Comment arrêter la violence ? Et des violences à l'heure actuelle, il y en a des quantités, il y a la violence économique, il y a des pays entiers, des continents entiers comme l'Afrique qui s'en vont à la dérive au nom d'une économie mondiale qui les sacrifie complètement, il y a, il y a... dans nos pays, tout près de chez nous, tout le monde le sait, il y a des exclusions de toutes sortes ; les sans-travail, il y en a beaucoup, parmi nous, il y a les sans-domicile, et puis il y a les immigrés en situation irrégulière qu'on veut envoyer où, faire quoi ? et ça c'est une catastrophe et, et, et, bon encore plus banal, il y a tous les exclus de la vie sociale, ceux qui habitent dans des cités qui sont des catastrophes humaines et qui n'ont plus qu'une chose à faire contre cette violence, c'est eux-mêmes répondre par une violence physique, mais une violence physique interindividuelle, ils vont faire des larcins et ça monte, ça monte, ça monte et jusqu'où ça va aller ça ? Jusqu'où ? Qu'est-ce qu'on peut faire ? Qu'est-ce qu'on peut faire ?<sup>41</sup>

Cette ouverture sur le contemporain et notamment sur des batailles conduites par plusieurs des « participants » en faveur des droits des sans-papiers, chômeurs et précaires, est typique du film. Deux femmes se tiennent à côté de celle qui joue M. Lachaise, l'une se ronges les ongles, l'autre a la bouche entrouverte, toutes deux semblent très attentives et, au mot « exclusion », la première pointe la seconde du pouce.

Cette séquence est très bruyante : on entend des roulements de tambour, des coups de feu, des chants choraux au loin, ce qui oblige les interprètes à hausser la voix, les amenant parfois à crier. Sur les visages, sur certaines expressions crispées, dans le ton – vindicatif, pathétique, etc. –, au travers de grands gestes énergiques qui ponctuent les paroles, se lisent la virulence et la rage ou la forte indignation qu'il faut pour livrer une bataille politique. En amont, on avait déjà fait état de la peinture de l'homme de gauche qui pouvait parfois servir pleinement les clichés, entre autres parce que Peter Watkins choisissait de ne pas polir l'image des militants de gauche et d'extrême-gauche. Ici, c'est effectivement une rage qui est créée, expulsée. Le film s'en fait le réceptacle. Cette succession de propos très enflammés peut effrayer le spectateur, ou en tout cas, le laisser dans une position de retrait, se protégeant de tous ces passionnés de la politique. Ce caractère vif et violent engagera sans doute plutôt des effets tranchés chez le spectateur. Il est possible que le film ait plutôt deux effets inverses : laisser le spectateur en distance, le pousser dans ses retranchements ou lui donner l'espoir, l'envie de combattre, lui communiquer cette rage. En amont déjà, par sa longueur, le film peut aussi endormir ou simplement rebuter à l'avance. Si l'on s'applique à le regarder, deux éléments semblent, au-delà d'une réaction de retrait ou d'adhésion du spectateur, transmis de manière très pédagogique : d'une part, l'utilisation de l'histoire de la Commune comme matériel didactique pour la transmission d'une mémoire et d'une intelligence des luttes populaires, et, d'autre part, l'uniformité et l'unilatéralité des flux médiatiques, la nécessité pour être libre et avoir une action sur le monde, de créer ses propres images, deux positions que résumant bien les interventions suivantes :

Femme d'une quarantaine d'années : Et si on n'allait pas se battre, c'est comme si on mourait à soi-même et que la Commune on l'emmène avec nous sur les barricades, c'est notre choix et notre liberté, grâce à ça. C'est ça que je voulais dire. C'est tout, je voulais juste dire ça, c'est tout. [...]  
Femme d'une vingtaine d'années : Pour vivre, il faut lâcher votre micro, il faut vous battre avec nous, pour des utopies, il y a encore des utopies à défendre aujourd'hui.  
(Elle pointe son fusil en direction de la caméra.)

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, 2<sup>e</sup> partie, 2:18:56 – 2:20:02

Il est impossible de résumer un tel film-fleuve où s'intriquent autant de détails et de situations complexes. On aurait pu consacrer un article entier aux seules interventions de la télévision versaillaise et à la subtilité de ses omissions. On aurait pu détailler de manière concrète les mesures préconisées par l'Union des femmes : l'organisation en coopératives, l'importance de la formation afin de sortir des métiers auxquels on confine les femmes, etc. On aurait pu fouiller les questions du travail et du temps libre, du temps pour penser, l'impératif de penser l'identité en dehors du travail. J'ai choisi néanmoins de me concentrer sur le point de vue politique que propose le film sur la Commune, le militantisme et l'engagement.

L'ensemble est une foisonnante expérience *in vitro* ; chaque participant est un cobaye pour l'étude du déroulement d'une révolution, mais des cobayes qui ont réussi à s'émanciper du dispositif rigide qu'avait mis en place Peter Watkins. C'est pourquoi l'expression qui semble la plus juste pour qualifier ce travail n'est autre que celle qu'ont choisi ses acteurs : une « fiction vraie »<sup>43</sup>. On retrouve le principe d'ambiguïté cher au réalisateur et son goût à faire vaciller la notion d'authenticité. C'est bien de cette « mise en scène de la complexité de l'expérience de la liberté »<sup>44</sup> dont parle Emmanuel Barot qu'il s'agit.

## Bibliographie

Emmanuel BAROT, *Camera Politica, dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant (Groupes Medvedkine, Francesco Rosi, Peter Watkins)*, Vrin, Paris, 2009

Antoine DE BAECQUE, *L'Histoire cinéma*, Gallimard, Paris, 2008

Jean-Luc DEBRY, *Pierre Pirotte ou le Destin d'un communard*, Éditions CNT, région parisienne, Paris, 2005

Charlotte GARSON, « La Commune (Paris, 1871) », *Cahiers du cinéma*, n°629, décembre 2007, p. 32-34

Jean-Pierre JEANCOLAS, « Paris 1871-1999, La Commune vue par Peter Watkins », *Positif*, n°472, juin 2000, p. 28-30

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, 2<sup>e</sup> partie, 2:26:44 – 2:28:12

<sup>43</sup> Texte de l'association Rebonds pour la Commune (Paris, 1871) : « [...] Tout film de Peter Watkins est un événement. Quand il s'attaque à un moment mythique de l'histoire de la France et du monde, la Commune (Paris 1871), Peter Watkins s'insurge, dérange, bouscule. Pour créer une œuvre cinématographique hors norme, un documentaire en costumes, une fiction vraie. Et si le récit s'appuie sur une recherche historique approfondie, c'est pour mener une réflexion sur le présent. [...] » (<http://www.rebond.org/film.htm>, consulté le 30 décembre 2011).

<sup>44</sup> E. Barot, *op.cit.*, p. 99

Jacques ROUGERIE, *Paris libre 1871*, Seuil, Paris, 1971 pour la première édition, 2004 pour la présente édition

Peter WATKINS, *Media Crisis*, Homnisphères, Paris, 2003 pour la première édition française, 2007 pour la présente édition

Peter WATKINS, première version du scénario du film *The Paris Commune*, novembre 1998, ouvrage non publié

Peter WATKINS, Dir. photo : Odd GEIR SÅTHER, Déc : Patrice LE TURCQ, Son : Jean-François PRIESTER, Mont. : Peter WATKINS, Agathe BLUYSEN, Patrick WATKINS, *La Commune (Paris, 1871)*, 13 Productions, La Sept/Arte, Musée d'Orsay, Institut national de l'audiovisuel, avec la participation du ministère des Affaires étrangères, du Conseil général de la Seine-Saint-Denis, de la Sofica Cofimage, de la Procirep et du CNC, 2000 pour la diffusion à la télévision française, Doriane films, 2003 pour la publication du DVD

Geoff BOWIE et Petra Valier, *L'Horloge universelle*, Office national du film du Canada, Yves Bisaillon, 2001

## Sitographie

[Site](#) du film *La Commune (Paris, 1871)*

Pour citer cet article :

Émilie Chehilita, « Quand le cinéma s'empare d'un événement révolutionnaire pour discuter la question de l'engagement. *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins », *Revue Théâtre(s) politique(s)*, n°1, 03/2013 – URL : <http://theatrespolitiques.fr/2013/03/quand-le-cinema-sempare-dun-evenement-revolutionnaire-pour-discuter-la-question-de-lengagement-la-commune-paris-1871-de-peter-Watkins/>

### CONDITION DE DIFFUSION :

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.