

# **La Commune (Paris, 1871)**

**Peter Watkins, 2000**

Production La Sept/Arte, 13 production, Le Musée d'Orsay  
Noir et Blanc, Super 16mm, 345 mn, France



**Analyse de film par Thomas Hakenholz  
janvier 2016**

## En préambule

Peter Watkins a élaboré, depuis les années 1960, une forme particulière de réalisation héritée à la fois de ses premiers pas dans le théâtre avec la troupe Playcraft et de ses premiers films en tant que cinéaste amateur. Les scénarios sont toujours écrits et font appel à des acteurs. Très vite, les acteurs sont devenus pour Watkins des « participants » non professionnels qui, plutôt que d'apprendre un texte, s'imprègnent d'un personnage dans lequel ils se retrouvent en tant que personnes. De là, les dialogues deviennent en grande partie improvisés. Pour **La Commune**, dernier film en date du réalisateur, ce procédé a été éprouvé en profondeur.

5h48' - Carton : « *Ce film a été réalisé grâce à la participation de plus de 200 citoyens de Paris et de sa banlieue, de Picardie, du Nord-Pas-de-Calais, du Limousin, de Bourgogne, sans oublier le groupe de « sans-papiers » d'Algérie, du Maroc et de Tunisie* ». <sup>1</sup>

Ils et elles ont été recrutés dans le XI<sup>ème</sup> arrondissement de Paris, dans les réseaux militants (Droit au Logement, Soutien aux sans-papiers, etc.), ou par petites annonces.

**La Commune** de Peter Watkins est singulière à bien des égards. Sa durée (5h45) n'est pas banale pour un film produit par une chaîne de télévision. Son processus de fabrication collective est original. Enfin, il s'agit d'une œuvre inclassable dans les catégories fiction ou documentaire. Le récit s'ouvre sur de nombreux thèmes, parmi lesquels l'histoire et la critique des médias m'intéressent particulièrement.

Le tournage a eu lieu pendant 13 jours d'avril 1999, dans les locaux de la Parole Errante, la compagnie d'Armand Gatti à Montreuil. Dans un grand hangar, des rues, des places, des cafés, une salle de classe ont sommairement été édifiés pour faire office de décor du XI<sup>ème</sup> arrondissement de Paris en 1871. En arrière plan, les murs non camouflés du hangar apparaissent parfois. Nous restons dans un entre-deux, dans des espaces différenciés, aménagés pour les besoins de la narration, mais jamais complètement embarqués dans la fiction de décors qui seraient la reproduction conforme du Paris du XIX<sup>ème</sup> siècle. Notre attention ne plonge pas dans cette époque, elle reste fixée à notre contemporanéité.

Le film est constitué de longs plans séquences. Caméra à l'épaule et en déambulation dans les décors, nous suivons la Télévision Communale et passons d'un groupe de citoyens du XI<sup>ème</sup> à un autre, d'un bataillon de la garde nationale à un rassemblement de l'Union des femmes. Parfois, filmé en plan séquence aussi, un débat a lieu dans un café et un long temps lui est dévolu. En terme de rythme, le film ne respecte pas les usages formatés de la réalisation télévisuelle, ou de la majeure partie de l'industrie cinématographique.

D'emblée le spectateur sait qu'il entre dans un objet atypique. Après deux cartons de contextualisation historique, et au lendemain du dernier jour de tournage, le premier plan nous fait entrer depuis l'extérieur vers l'intérieur du hangar pour voir l'équipe de tournage et pour rencontrer les reporters de l'anachronique Télévision Communale. Gérard Bourlet, journaliste de la télévision, plante le décor : il nous présente un film qui est « *à la fois [...] sur la Commune de Paris et [...] sur le rôle des mass médias dans la société d'hier et d'aujourd'hui* ».

---

<sup>1</sup> Les textes en italiques, justifiés à droite, sont extraits du film (dialogues ou cartons) et toujours précédés de leur emplacement temporel.

## Le rapport à l'histoire

### - Figure du peuple ordinaire de la Commune

Dans l'enseignement scolaire de l'histoire en France, la Commune de Paris en 1871 reste un événement anecdotique. Elle est succinctement évoquée et souvent de manière partielle dans les manuels<sup>2</sup>. Cet épisode majeur de l'histoire politique et sociale du XIX<sup>e</sup> siècle, comme d'autres faits historiques concernant les classes populaires, est ainsi évacué de la mémoire collective française. Watkins témoigne des lacunes de ses acteurs qui à l'origine du projet de film ignoraient presque tout de cette période<sup>3</sup>.

Dès les premières minutes du film, on comprend, lorsque les différents protagonistes se présentent, que l'on va être avec le peuple des travailleurs, des ouvriers, des artisans, des gens ordinaires. Aucune personnalité dont se souvient l'histoire (Louise Michel, Jules Vallès, etc.) n'a été retenue au casting. Le nom d'Eugène Varlin est évoqué deux fois, dont une lors de son assassinat pendant la semaine sanglante. Nous sommes en présence du peuple de Paris et plus précisément celui du XI<sup>e</sup> arrondissement. Certains des personnages ont existé, d'autres non, mais ils sont tous bien réels.

Accompagnés par des historiens (Alain Dalotel, Jacques Rougerie, Michel Cordillot, Marcel Cerf, Robert Tombs), chaque participant a choisi qui il serait dans le film. Il ou elle s'est donné un nom, une famille, un état civil, une activité. Ils se sont longuement documentés sur le contexte historique politique et social ainsi que sur les usages culturels, sociaux, culinaires, de la fin du XIX<sup>e</sup> S à Paris. Puis, avec l'équipe de préparation, ils ont affiné leur rôle et les interactions qu'ils auraient avec les autres. Ils devaient se sentir idéologiquement proche de leur personnage pour lui donner corps et esprit.

Jacques Rougerie, historien qui a travaillé sur cette période et a été consulté lors de la préparation du film revient sur le choix d'implanter le récit dans le XI<sup>e</sup> arrondissement:

*« Je soulignerai [...] l'importance du choix d'un arrondissement parisien, le XI<sup>e</sup> populaire. C'est probablement le plus représentatif du Paris Peuple d'alors, et c'est heureusement celui pour lequel il existe une documentation spécialement abondante. Alain Dalotel, qui a été principal conseiller historique du film, y avait autrefois consacré sous ma direction un travail approfondi, mais jamais publié ; c'est chose faite, puisque le film y puise et en use abondamment.*

*Mais surtout choisir un fragment populaire de Paris, c'est se donner le moyen de s'abstraire d'un aspect déformant de la réalité ; ce qui se passe en haut, à l'Hôtel de Ville où siègent les élus de la Commune), pour s'intéresser à ce qui s'est passé tout en bas. C'est ce que, en réaction à des images de 1871 trop convenues, avec d'autres historiens, dont Dalotel, j'ai moi-même voulu faire. L'histoire d'une révolution populaire ne peut se réduire à celle de ses « gérants » comme les nomment si bien les sociologues, « maîtres » toujours infidèles. »<sup>4</sup>*

Le réalisateur prend clairement position en choisissant de révéler l'idée révolutionnaire en marche dans le peuple. Ce film porte en lui l'idée qu'on ne peut se contenter de l'histoire transmise, ou pas, pendant le cursus scolaire ou par la classe dirigeante. D'où qu'il émane, le récit historique est forcément sélectif et subjectif. Nous interprétons donc le passé à l'aune des traces qu'il a laissé, des éléments et des preuves que nous pouvons collecter, des récits de faits établis selon un point de vue.

Pour développer le propos de **La Commune** et « le mettre en sens », il a donc fallu fournir un travail de documentation rigoureux et pointu. Les documentalistes ont cherché de nouvelles

2 Voir au sujet des manuels scolaires le travail en 5 articles effectué par Georges Beisson pour le site des Amis de la Commune : <http://www.commune1871.org/?La-presentation-de-l-l-histoire-de>

3 In Média Crisis, p191

4 [http://www.commune-rougerie.fr/la-commune-de-peter-watkin\\_fr,8,69.cfm](http://www.commune-rougerie.fr/la-commune-de-peter-watkin_fr,8,69.cfm)

sources, recoupé des donnés. Radical et assumé, le parti pris est de donner une image et une voix aux anonymes du passé. Le film s'oppose en cela aux pratiques courantes des récits historiques qui entretiennent le plus souvent la mémoire des puissants et des vainqueurs (même si le courant, minoritaire, de l'histoire sociale s'emploie à trouver de nouvelles sources pour raconter une autre version).

31'41 : « *Y a trop de misère, ça peut pas durer* »

2h37'30 : « *Construire un monde qui nous appartienne.* »

Je pense alors à cet extrait d'*Une Histoire populaire des Etats-Unis* d'Howard Zinn (1980) :

*« L'histoire des pays, présentée comme l'histoire d'une famille, occulte les conflits d'intérêt farouches (parfois explosifs, le plus souvent refoulés) entre vainqueurs et vaincus, maîtres et esclaves, les capitalistes et les travailleurs, dominateurs et dominés par la race et le sexe. Et dans un tel monde de conflits, un monde de victimes et de bourreaux, c'est le travail des gens qui pensent, comme Albert Camus l'a suggéré, de ne pas être du côté des bourreaux. »*

44'30 « *J'attends une reconnaissance de toutes les femmes du quartier du XI<sup>e</sup> car c'est grâce à nous qu'on a pas pris les canons. [...]*  
Qu'on fasse partie de cette nouvelle assemblée  
car on est la révolution vive !»

La caméra, qui suit le plus souvent les journalistes (elle a parfois un point de vue similaire mais sans être en apparence l'oeil de la TV Communale), déambule dans les décors. D'un lieu à l'autre, nous croisons plusieurs groupes : des gamins des rues, les bataillons de la garde nationale, les fondeurs qui réparent les fusils, les ouvrières. **La Commune** rend justice au rôle qu'ont joué les femmes, au sein de l'Union des Femmes, dans l'insurrection. Lorsque nous sommes avec le peuple, il y a toujours plusieurs personnes dans le cadre, l'élément collectif est ainsi mis en avant.

Néanmoins, une place est laissée aux Versaillais, anti communards. Ils sont interprétés par des personnes politiquement opposées, aujourd'hui, aux idées de la Commune. Les bourgeois, les militaires de l'armée nationale, Thiers, ont été recrutés par voie de presse auprès du *Figaro* et *Des Nouvelles de Versailles*.

Mme Jenny Talbot apparaît de manière récurrente dans son appartement cossu. Elle écrit à sa fille des lettres, regarde la télévision, reçoit des amis. Elle et les lettres qu'elle écrit sont authentiques. Les lettres ont été retrouvées pendant la documentation du film (cf Rougerie). Son personnage va servir à rendre compte des opinions de la bourgeoisie moyenne à Paris.

Le présentateur de la TV Nationale Versailles reçoit le consultant François Foucart, qui dans un clin d'oeil gracieux, joue ici son propre rôle (il fût durant la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> un chroniqueur radio conservateur et bigot). Au montage, Watkins, laisse « l'expert » Foucart développer son argumentaire anti communard.

Même dans une situation difficile, car fortement minoritaires, ils ont la parole et peuvent défendre leur positionnement. Pendant une des scènes finales, plusieurs bourgeoises commentent leur statut et leur attitude dans le film. Certaines paraissent bouleversées par les appels au meurtre de communards qu'elle ont été amenées à proférer. Les convictions politiques de quelques unes paraissent ébranlées.

Bien que violente parfois, la discussion et le débat d'idée entre bourgeoises-patronnes et communardes sont rendus possibles par la forme de la réalisation. **La Commune** offre aux participants une occasion rare d'avoir des interactions entre individus de classes sociales très différentes et d'opinions politiques radicalement conflictuelles.

1h51'10 : - Une patronne : « *Alors après vous allez peut-être me tuer* »  
- Son employée : « *Et bien, peut-être !* »

Peter Watkins fait un cinéma qui bouscule ses participants, ses spectateurs et l'ordre des choses. Le cinéaste revendique la dé-personnification de l'histoire, il donne une image aux peuples et les faits ainsi exister dans la mémoire collective. Il veut décaler le point de vue que nous avons sur l'histoire, celle qui nous est inculquée par les classes dominantes. Faire ainsi exister les classes populaires du passé et les révoltes et les insurrections c'est donner aux classes populaires du présent une force qui leur permet de se projeter dans le futur.

– Vivre la Commune de Paris en 1999 ?

« *Le passé nous interroge dans la mesure où nous l'interrogeons. Il nous répond dans la mesure où nous lui répondons.* » **Paul Ricoeur, Temps et récit – Tome 3 : le temps raconté**

L'amorce du film se fait sans générique, nous sommes directement plongés dans les images et les sons. Le contexte formel est posé très vite. Les spectateurs qui s'attendraient à entrer dans une reconstitution historique sont alors forcément surpris. Certains sont dérangés par la forme inattendue de **La Commune**. D'autres reprochent à ce cinéma son manque de subtilité. Le jeu des acteurs non-professionnels, le traitement politique des faits, les informations délivrées par des cartons demandent une adhésion du public à la démarche générale du projet. On accepte, ou pas, d'en faire partie.

L'histoire est traitée hors des codes habituels de la fiction et du documentaire, on est toujours dans une ambivalence. Le processus de réalisation et de tournage implique une manière de raconter le monde et l'histoire qui est propre à Watkins. Les acteurs n'ont pas de texte écrit mais ont reçu des indications précises sur les situations dans lesquelles ils vont intervenir. L'enjeu pour le cinéaste est qu'ils habitent leur personnage et vivent l'histoire. Ils portent des costumes mais parlent avec leur langue du présent, hésitent parfois à trouver leurs mots. La mise en scène utilise les ressorts de la fiction mais la méthode, la manière de filmer, les décors minimalistes, les paroles font appel à la forme documentaire.

Les scènes sont tournées dans l'ordre chronologique des événements. L'opérateur filme de longs plans séquences, le plus souvent déambulatoires. Des groupes de personnes sont en place le long du parcours de la caméra et jouent en improvisant des échanges de paroles avec leurs interlocuteurs : leurs compagnons, leur patron ou les journalistes de la TV Communale venus les interviewer. Mais plutôt que de faire un récit totalement prédéterminé de la Commune, Watkins choisi d'engager un chemin réflexif autour des événements qui constituent cette période. Et ce sont les participants qui de part le mode opératoire mènent cette réflexion. L'idée est de faire revivre l'urgence et les débats de 1871 en 1999, par la mise en situation, le débat d'idées, l'interaction. L'empathie des participants pour leur personnage et ce qu'il défend les conduit à s'impliquer personnellement et émotionnellement dans les échanges politiques. Le spectateur, et même certains participants semble-t-il, peuvent alors ressentir que l'insurrection est en cours. La fébrilité ambiante chez les participants pourrait parfois nous faire penser que le dénouement n'est pas encore connu. A l'intérieur ou à l'extérieur du hangar de la Parole Errante, nous sommes mis en situation d'expérimenter l'histoire et de la confronter au présent.

3h23' : « *Ce qui me frappe du temps de la Commune,  
c'est que la citoyenneté a été à fond, à plein.  
Et les gens ont marché à fond, ils n'étaient plus sujets [...],  
ils étaient leur propre maître.  
C'est eux qui décidaient, c'est eux qui avançaient.* »

Plusieurs procédés sont mis en œuvre pour parvenir à l'effet d'expérimentation. Watkins s'appuie en particulier sur l'anachronisme. Comme dans d'autres films historiques qu'il a fait (Culloden, ou dans Edvard Munch), la présence de la caméra, des micros et des postes de télévision sont mis

en scène dans des périodes antérieures à leur existence et font partie du décor. Aux acteurs, il a demandé de conserver leur façon de parler, leurs mots d'aujourd'hui. Au montage, des cartons ont été introduits pour informer sur des faits des événements de la commune mais aussi sur des données de la fin du XXème siècle. Enfin, parfois, les sujets des discussions filmées franchissent le pont entre 1871 et 1999. D'abord à tâtons, par des phrases clairsemées à partir de la moitié du film, puis de manière très explicite dans les conversations au café, nous sommes mis en face de problématiques de 1999. Le premier carton de donnée très contemporaine est inséré à 2h31' et nous informe de l'occupation le 18 mars 1996 de l'église Saint-Ambroise par 350 « clandestins » (qui deviennent désormais dans les médias des « sans-papiers »).

2h30'40 : « *L'argent est roi aujourd'hui !  
L'argent circule et les hommes des pays pauvres,  
ils ont pas le droit de circuler !* »

Cette manière d'user de l'anachronisme s'inscrit dans des prises de position spécifiques de l'historiographie et participe à des débats qui n'ont pas fini d'agiter les historiens. Commenter l'histoire depuis nos points de vue contemporains n'est pas une pratique acceptée par toutes les tendances. En confrontant des événements passés à l'époque contemporaine nous nous extrayons du récit historique linéaire qui voudrait simplement rendre compte des faits ou, si analyse il y a, se permettre des commentaires avec pour seuls outils les « conceptions » et les « points de vue » de la période en question. Ce que fait le cinéaste, comme le courant historiographique qu'il suit, c'est juxtaposer des périodes différentes pour les critiquer et les évaluer dans un aller-retour permanent entre passé et présent.

06'20 : « *Nous vous demandons d'imaginer  
que nous sommes désormais le 17 mars 1871* »

Le réalisateur, qui dit avoir été influencé par Brecht, use de multiples procédés qui induisent la distanciation permanente du spectateur vis à vis de la narration. Il demande aux protagonistes de faire de nombreux regards caméras, les adresses directes au spectateur se multiplient : nous sommes maintenus à distance de la fiction par un effet de transparence sur la fabrication du film qui nous invite à entrer dans le cadre des débats, de l'effervescence. De l'insurrection ? Commencer par une scène filmée après la fin des événements de la Commune et montrer l'envers des décors en arrière plan c'est dire que cette histoire concerne le présent, cela se passe aujourd'hui, nous sommes impliqués. Les faits ont eu lieu, dans l'histoire et dans le tournage, on sait comment cela s'est terminé. Mais l'important c'est d'y être, de vivre l'expérience en dépassant le récit des événements. Prendre connaissance de l'arrière plan spatial puis du contexte politique et social avec la présentation des personnages permet au public de prendre part au processus.

39'40, Blanche Capelier à Joachim Rivière (Joachim Gatti) journaliste au Père Duchêne :  
« - *Donc vous êtes fictif ?*  
– *Complètement fictif. Si je suis présent dans ce film c'est  
pour témoigner de l'importance de la presse écrite  
dans le processus révolutionnaire de la Commune.* »»

Le rythme du montage, la durée des plans, les transitions au noir donnent le temps à la pensée de s'agencer. Les regards disent au public que l'histoire de la Commune le regarde, il doit prendre position. Lorsque les thèmes de la démocratie, des sans-papiers et des coopératives ouvrières occupent les conversations, c'est concrètement du présent qu'il s'agit. Celui de 1999 comme celui de 2016.

**La Commune** entre en communication avec le public dans le registre de la pensée et des émotions. En cela, le film de Peter Watkins est éminemment politique. Il ouvre un champ où la parole se libère. Le débat démocratique horizontal y prend toute sa force. Ce processus entraîne un cinéma résolument marqué par l'action. Tout au long du film, on sent les participants de plus en

plus marqués par les situations qu'ils traversent.<sup>5</sup> Dans les dernières scènes, celles des combats sur les barricades, nous aboutissons à une agitation collective très communicative. Les enjeux soulevés par le récit et attisés par les questions du journaliste Gérard Bourlet (joué par Gérard Watkins) créent une tension très concrète où nous éprouvons l'insurrection.

La question posée sur les barricades par Gérard Watkins « Est-ce que vous seriez sur les barricades, vous, aujourd'hui ? », à laquelle il paraît difficile de donner une réponse déterminée, est aussi une façon de questionner le spectateur sur les formes de lutte et d'organisation possibles aujourd'hui. Que peut-on faire collectivement pour résister ? Et jusqu'où serons-nous capables d'aller ?

Cette première question sur l'agir ensemble ouvre sur une deuxième question, plus spécifique :

### Que peut le cinéma ?

#### – Critique des médias

3h23'20 : « *Quand t'as la télévision chez toi, la télévision elle te parle, mais tu peux pas lui répondre.* »

Depuis les années 60, Peter Watkins a élaboré une critique précise et argumentée des médias de masse (qu'il englobe sous la dénomination de MMAV<sup>6</sup>). Ceux-ci réunissent de plus en plus de pouvoir économique et politique et diffusent une idéologie qui sert les intérêts des puissants et du néo libéralisme en général. Après l'étude précise de programmes télévisuels de plusieurs pays, Watkins a développé avec des étudiants la notion de « *Monoforme* ». Il s'agit de la manière répétitive et uniforme dont sont montés les actualités, les reportages ainsi que la plupart des films de cinéma, classés dans la fiction ou le documentaire. Les plans sont de plus en plus courts, les images et les sons arrivent au spectateur de manière agressive et celui-ci n'a plus le temps ni la place de pouvoir exercer son esprit critique. Les temps de parole sont excessivement fragmentés et ne laissent pas la pensée cheminer. Seules les idées communément admises et connues peuvent être diffusées. C'est aussi le discours que développent Bourdieu et d'autres<sup>7</sup>.

Watkins identifie les médias de masse, leurs pratiques et leurs pouvoirs, comme un risque majeur pour nos sociétés. Il faut les combattre frontalement car le rapport de domination qu'ils maintiennent envers le public nuit au fonctionnement de notre société. Il faut « redéfinir les règles du jeu – ou mieux encore – les supprimer tout à fait. »<sup>8</sup>

3h34' : Carton : « *Ce dont les médias ont particulièrement peur, est de voir le petit homme du petit écran remplacé par une multitude de gens – par le public...* »

Dans **La Commune**, le média dominant qui répand la *Monoforme* est présenté sous les traits de la TV Nationale Versailles. Porte parole du pouvoir réactionnaire de l'assemblée, le présentateur, dans sa stature statique, éloigné physiquement et socialement des « sujets » qu'il « traite », ne cache pas son parti pris. Il invite les « experts », tels qu'ils sont nombreux à défiler sur les plateaux

---

<sup>5</sup> Les conditions difficiles du tournage, près de 300 personnes qui jouent/vivent une insurrection dans un hangar pendant 13 jours, les délais à tenir, la tension de la mise en scène, ont participé à la fatigue généralisée.

<sup>6</sup> Mass Media Audiovisuel

<sup>7</sup> Pour ne citer qu'eux : P. Bourdieu, « Sur la télévision », *Liber-Raisons d'agir*, 1996 ; Serge Halimi « Les nouveaux chiens de garde » ; les films de Pierre Carles sur les médias (voir les sources à la fin du texte).

<sup>8</sup> In « Média Crisis » de P. Watkins. Pour entrer dans les détails de sa critique des médias, on peut se référer à cet ouvrage ou au site internet de Peter Watkins.

télé aujourd'hui, à certifier de la « vérité » du discours tenu par ce canal en revendiquant une soi-disant « objectivité ».

51'45 « *Ce soir sujet spécial sur les étrangers* »  
« *La garde nationale est infestée de Polonais. Tous les « ski » de la Terre.* »

2h54'20 : « *Utiliser la télévision pour diffuser des nouvelles fausses...  
on ne peut plus avoir confiance dans une information.  
Il faut douter de tout.* »

Le montage nous appelle à la vigilance de manière ironique. Cette dernière citation est dite par la bourgeoise Talbot à propos de la TV Communale, juste avant la séquence dans laquelle François Foucart intervient à la télévision Nationale Versailles.

Le réalisateur ne se contente pas d'attaquer les médias de masse, le film porte aussi une critique à l'encontre des médias alternatifs. Pour lui, les médias alternatifs ne se questionnent pas assez sur leurs pratiques et les objets qu'ils fabriquent. Ils ont parfois tendance à produire des films formatés de la même manière que celle des médias dominants, pour faire « facilement » et « efficacement » passer un message au public. Ils développent souvent une critique politique, un point de vue mais ne prennent pas le recul nécessaire pour penser la forme et les processus de réalisation.

1h29' : Joachim Rivière (le Père Duchêne) aux 2 journalistes : « *C'est important de se réjouir, mais vous ne faites aucune analyse.* »

Les voix de la Commune sont portées par la TV Communale et ses deux journalistes reporters. Eux prennent parti pour la Commune et ils l'assument. Néanmoins, dans les débats internes à la révolution, ils tentent de faire entendre d'égale manière les différentes positions. La journaliste Blanche Capelier (Aurélia Petit) revendique une position objective. Mais, comme elle le dit en introduction du film, « *aime tellement son métier face à la caméra, qu'elle en oublie de dénoncer et de mettre en cause le pouvoir des médias. Ce qu'elle représente entièrement.* »

Les journalistes de la TV Communale ont parfois tendance à aller trop vite, à ne pas respecter le temps nécessaire au développement de la parole et des idées. On ressent parfois chez les participants un besoin de parler, des gens qui parlent les uns sur les autres par précipitation, mais les journalistes partent aussitôt. Peter Watkins revient sur son site internet sur les tensions qu'on pu engendrer ces pratiques pendant le tournage :

*« Beaucoup de participants ont certainement reconnu et ressenti des tensions entre ces idéaux et ces pratiques opposés. La plupart ont accepté la situation, mais plusieurs personnes ont trouvé cela difficile. En particulier, quelques participants ont ressenti les tournages des longs plans séquences comme étant inhibiteurs, voire agressifs. La plupart des séquences suivaient l'équipe de la Télévision Communale (Gérard Watkins et Aurélia Petit) lorsqu'ils se déplaçaient avec leur micro pendant que se déroulaient les événements de la Commune. Certains participants ont vécu la présence des micros – parfois flanqués dans leur visage puis éloignés avant qu'ils aient eu assez de temps pour formuler assez de phrases – comme une expérience limitée et frustrante. Pour eux, cette manière de filmer retirait – plutôt qu'elle n'améliorait – les possibilités d'une libre expression des idées qui avaient été développées lors de leurs discussions de groupe. Je comprends cette critique – elle est directement liée aux problèmes des pratiques de la Monoforme mentionnés ailleurs sur ce site. »<sup>9</sup>*

De ce fait, le groupe des jeunes interpelle les deux journalistes de la Télé Communale. « *Vous par exemple, vous êtes le seul média disponibles, vous êtes la seule autorité qui permet que les gens qui ne savent ni lire ni écrire puissent vous voir. Vous vous rendez indispensables, il n'y a que ça. Tout le monde est à votre merci, tout le monde croit tout ce que vous dites. Nous, on veut plus de ça.* » ; « *Il faut arrêter de répondre à vos questions parce que vos méthodes de manipulation sont les mêmes que celles de la TV Nationale. Est-ce que vous allez montrer nos paroles ? Est-ce que vous allez montrer ces images ?* »

<sup>9</sup> [http://p Watkins.mnsi.net/appendix\\_12.htm](http://p Watkins.mnsi.net/appendix_12.htm)



Il se produit là quelque chose de particulièrement intéressant et vivant. En effet, ce mécontentement des acteurs n'avait pas été anticipé dans la réalisation de **La Commune**. Watkins, dans son auto interview sur son site, reconnaît que durant le tournage, les délais et la tension ambiante l'ont parfois conduit, de manière consciente ou inconsciente, à reproduire les usages de la *Monoforme*. L'intelligence du moment a été d'entendre les revendications des participants et d'accepter de destiner plusieurs bobines pour filmer des discussions qui n'étaient pas prévues à l'origine du projet. Ce sont ces conversations, tournées dans un décor de café ou sur une barricade et intégrées au montage, qui abordent des sujets contemporains. La conversation de l'Union des Femmes dans le café (à partir de 3h06') est un bel exemple de réflexion collective en cours, on y sent une progression des idées comme rarement au cinéma.

**La Commune**, avec la présence des deux canaux de télévision, « le dominant » et « l'alternatif », fait donc de la critique des médias un de ses thèmes principaux. Il faut l'envisager lorsqu'elle s'expose frontalement (la position caricaturale du présentateur de TV Nationale Versailles) mais aussi lorsqu'elle est à lire entre les lignes : comment faire média avec le peuple ; comment développer une critique depuis l'intérieur de la Commune ? L'unité de la TV Communale explose sur ces questions (3h52'). L'objectivité n'est pas tenable. Le journaliste, Gérard Bourlet, démissionne car « *il ne peut plus assumer un rôle non-critique dans son travail.* » Mais lorsque les bureaux de la TV Communale se voient occupés par les forces versaillaises, « *il décide d'utiliser son micro comme témoin radio de ce qui va se dérouler dans le XIème arrondissement.* » (4h42') Ce micro, sur les barricades, devient une arme dont le peuple peut s'emparer. La question reste ouverte, que peut le cinéma dans l'insurrection ? En laissant la place à l'autocritique, dans et autour du film, Peter Watkins montre qu'il n'y a pas de solution toute prête. Nous sommes, tous et constamment, dans un processus commun à inventer.

Le modèle de la *Monoforme* n'est pas à renier en bloc, mais il faut l'envisager comme une possibilité parmi d'autres de création d'un objet filmique. Des formes diverses doivent coexister dans le monde du cinéma. Des films de facture plus classique que **La Commune** participent aussi à la réflexion et il est important qu'ils soient diffusés. Mais les enjeux que soulève ce film, comme le cinéma de Watkins dans son ensemble, méritent d'être connus, étudiés, discutés. Dans la carrière du réalisateur, il est question de radicalité, d'exigence, de rigueur et de persévérance. Le travail de Watkins consiste à proposer des formes nouvelles et à imaginer des processus variés de réalisation cinématographique. En cela, **La Commune** est une expérimentation où il tente de pousser au bout l'idée qu'un film peut s'écrire avec le public, qu'on peut s'attaquer au modèle hiérarchisé du film d'auteur et au pouvoir des MMAV.

– Penser le cinéma en tant que mode d'action

32' : une femmes, aux deux journalistes de la TV Communale :  
« *Il va falloir qu'on crée ensemble, on va faire quelque chose de différent* ».

J'ai mentionné plus haut que **La Commune** est un chemin pour la réflexion collective et individuelle. A ce titre, la durée du film est importante. Elle permet de laisser le temps à la parole pour se libérer, pour prendre sa forme et son orientation. On est dans l'élaboration commune d'un discours qui vient des gens, de ce qu'ils ont en eux et non des phrases pré-machées que le rythme de la *Monoforme* ou un scénario rigide impose. Il n'est bien sûr pas question de ne faire que des films de 6 heures et plus. Il faut néanmoins prendre en compte que la durée est parfois nécessaire. L'expérience de **La Commune** montre que c'est le cas. Dans un entretien de 2007, à lire sur le site critikat, avec des membres de l'Association Rebond pour la Commune (créée au lendemain du tournage à l'initiative des participants), Maya Olasso, une des actrices du film, commente ainsi le cheminement de la parole :

« **Maya Olaso**: Quand les gens prennent la peine d'aller jusqu'au bout du film, ils se rendent compte que ça fait partie du procédé même du film. C'est-à-dire que les paroles au début sont assez désordonnées, il y a beaucoup de redondances, tout le monde dit un peu la même chose, c'est maladroit. Mais petit à petit, la parole devient un peu plus fluide, beaucoup mieux construite. Les gens arrivent mieux à s'exprimer, et ça se sent. Moi je trouve qu'au début il y a plein de paroles maladroites, mais c'est intéressant de voir tout ça; ça permet de comprendre le processus de création et de construction du film. Par rapport au metteur en scène, par rapport aux comédiens, ça permet de comprendre plein de choses, plein de strates qu'il y a dans ce film-là, et ça, le cinéma ne montre jamais ces étapes là. Même si ça gêne les gens c'est vraiment bien qu'il y ait tout ça. »<sup>10</sup>

Dans le bouillonnement de l'insurrection, la parole construit du sens commun depuis le démarrage du projet jusqu'à la diffusion du film. Pour Peter Watkins, il est indispensable que les projections de ses films soient accompagnées pour créer des espaces d'interaction avec le public, pour que la parole ne s'arrête pas au générique de fin. Les commentaires sur cette aventure collective, filmés en costumes, dans les décors puis montés à l'intérieur du film, entrent en communication avec le public pour prolonger l'expérience.

3h33' : «- Tu trouves pas que l'expérience de ce film nous a montré quand même que...  
Il s'est passé des choses incroyables entre les gens ici.

- Ne croyons pas qu'on a fait une révolution.

- Non, mais on a pris conscience que le rapport entre les gens c'est ce qui est primordial. Et je sais pas si vous vous rendez-compte des rapports qu'il y a entre les gens ici. [...]  
Transmettre quelque chose à chaque instant. Donner-recevoir, donner-recevoir tout le temps. »

**La Commune** suscite des sensations nouvelles dans le cinéma. Plus qu'un visionnage, on vit en tant que public une expérience active inédite. On pense alors au cinéma comme moyen de mettre en action les individus et le collectif. Analyser le film de **La Commune** nous fait envisager autant le processus que la forme. Ce processus qui, si il inspirait d'autres réalisations, pourrait faire bouger les lignes à l'intérieur du cinéma, et pourquoi pas soutenir des transformations sociales.

3h37' : « Il y a une prise de conscience qui est vraiment urgente à prendre. Et je m'aperçois que 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, par exemple : on est sur les barricades, on est complètement, physiquement impliqués dans une lutte directe et forte, chimique, physique. Dès que la caméra arrive et il faut que la parole sorte de là, 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 pas dans une démission « oui mais de toute façon on s'est très bien comment ça va se passer, de toute façon c'est dur parce qu'on arrive pas à se réunir en collectif ». Mais il est profondément dans une recherche de comment c'est possible d'être plus en relation avec ce qu'on pense, avec ce qu'on peut dire, avec les idées. Si on n'est plus capables de se battre physiquement, il faut se battre sur les idées et comment les défendre. »

Suite au tournage du film, un certain nombre de participants ont ressenti le besoin de se regrouper en association. Ils ont créé *Rebond pour la Commune*, sensée à la fois accompagner la diffusion du film, mais aussi, et surtout, prolonger l'expérience qu'ils avaient vécu en profitant de l'énergie collective que leur avait insufflé **La Commune**.

4h38' : « Je voudrais poser la question des moyens de diffusion d'une œuvre comme celle-ci parce qu'elle est quand même vachement porteuse d'espoir. Si on a réussi, nous, à faire ça à quelques uns avec quelques moyens, je pense qu'il serait intelligent, important, d'essayer de le diffuser, d'expliquer le processus parce que ça pose de vraies questions. Ça nous aide à nous remettre en question. Ça nous perturbe aussi. Mais c'est aussi ce dont les gens ont besoin

<sup>10</sup> <http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/l-association-rebond-pour-la-commune.html>

*aujourd'hui : se remettre en cause, se poser les bonnes questions. Et d'en arriver à trouver des réponses qui peuvent être « il faut agir, il faut se prendre en charge. Il faudrait essayer de diffuser largement ce film mais aussi le vécu qu'il y a eu autour du film.»*

Aujourd'hui, les résistances et les revendications populaires sont nombreuses et parfois le souffle de la Commune (en tant qu'événement historique) se fait sentir. En témoigne cet extrait de la Déclaration lue à l'arrivée des convois Cap sur la COP21 en novembre 2015 à Versailles par les Zadistes de Notre-Dame-Des-Landes :

*« Nous sommes cependant parvenus aujourd'hui à Versailles, aux portes de Paris.*

*C'est le 16 novembre 2015, depuis Versailles, que le sénat et le parlement réuni ont décidé de prolonger de 3 mois l'Etat d'urgence sous lequel nous vivons aujourd'hui. C'est au titre de l'Etat d'urgence qu'il a multiplié les interdictions de manifestation, les perquisitions ou les assignations à résidence de personnes qui préparaient notre accueil à Paris. Mais ces mesures liberticides ne pourront étouffer les voix de tous ceux qui considèrent que les logiques économiques et politiques actuelles nous mènent droit dans le mur.*

*En 1871, Les Versaillais avaient écrasé la Commune de Paris. Les Zads sont aujourd'hui comme autant de nouvelles Communes libres. Et nous affirmons ici que ces Communes ne se laisseront plus expulser. Nous avons contenus les troupes policières à l'automne 2012, et avons mis en défaites les politiciens pro-aéroport. Nous les mettrons en défaite une nouvelle fois s'ils s'entêtaient à revenir dans le bocage de Notre-Dame-des-Landes. Il n'y aura pas d'aéroport, la Zad continuera à fleurir.*

*C'est à l'été 1973 pendant le premier grand rassemblement de la lutte du Larzac que Bernard Lambert, figure des paysans-travailleurs a déclaré « les paysans ne seront plus jamais des Versaillais ». Avec les paysans venus de la Zad nous sommes fiers aujourd'hui de faire résonner de nouveau ce message ici-même.*

*Ce banquet n'est que le point final des convois. Il se veut un appel à continuer les luttes de terrain, à Paris comme ailleurs, dans les semaines, mois et années à venir. »<sup>11</sup>*



**La Commune** est un objet qui nourrit la réflexion sur nos pratiques cinématographiques en tant que cinéastes, en tant qu'acteurs, en tant que public. Nous pouvons imaginer des processus de création qui s'accordent avec les aspirations politiques des groupes que nous soutenons. Comme le fait Peter Watkins, nous pouvons explorer les espaces d'une communication horizontale entre filmeurs-filmés-spectateurs. Les objets filmiques que nous produirons pourrons élargir le champ des possibles.

50'10 : *« Après la révolution, on aura peut-être le temps de manger, un petit peu le temps d'aimer, penser aux vraies choses de la vie. »*

<sup>11</sup> <http://zad.nadir.org/spip.php?article329>

## Sources

Pour compléter mon analyse, je me suis appuyé sur les écrits de Peter Watkins : son ouvrage Média Crisis et son site internet ; sur le livre l'Insurrection Médiatique dirigé par Sébastien Denis ; et enfin sur différents site internet, notamment des entretiens réalisés avec l'équipe du film.

### Livres :

**Peter Watkins**, *Media Crisis*, Editions l'Echappée, 2014 (1ère ed. 2004, Homnisphères), 240p.

**Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir. )**, *L'insurrection médiatique*, Presses Universitaires de Bordeaux, collection Cinéma(s), 2010, 177p.

**Pierre Bourdieu**, *Sur la télévision*, Liber-Raisons d'agir, 1996, 96p.

**Serge Halimi**, *Les nouveaux chiens de garde*, Liber-Raisons d'agir, 1997, 111p.

**Offensive**, *Divertir pour dominer*, Editions l'Echappée

### Sites internet :

Peter Watkins sur la Commune : <http://pwatkins.mnsi.net/>

Jacques Rougerie sur le film : <http://www.commune-rougerie.fr/la-commune-de-peter-watkin.fr,8,69.cfm>

ITV de Rebond sur la Commune sur Critikat : <http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/l-association-rebond-pour-la-commune.html>

Les Amis de la Commune sur les manuels scolaires : <http://www.commune1871.org/?La-presentation-de-l-l-histoire-de>

Communiqué de la ZAD : <http://zad.nadir.org/spip.php?article3291>

### Films :

**Geoff Bowie**, *L'horloge universelle*, 2001, 76'

**Pierre Carles** sur la médias : *Pas vu pas pris* (1998) ; *La sociologie est un sport de combat* (2001) ; *Enfin pris* (2002) ; *Fin de concession* (2010)