05 2003

"... au-delà des limites du cadre rectangulaire"

Michaela Pöschl

Traduit par Julie Bingen

La Commune. Paris 1871 est décrite comme un "ovni dans le paysage audiovisuel"[1], un film qui "sort du cadre". Son contenu: la révolution ouvrière de 1871 à Paris et le bain de sang dans lequel elle s'acheva - 30.000 communards tués.[2] Le titre du présent texte cite le réalisateur, Peter Watkins. Il décrit *La Commune* comme un processus qui s'étend au-delà des limites de ce qu'on appelle le "cadre" dans le langage cinématographique. Comment *La Commune* montre-t-elle l'agir d'une foule, comment le film donne-t-il forme à cette foule des travailleurs et comment, au-delà de cette représentation, l'agir (la réflexion et l'action) devient-il à nouveau possible? La question de Watkins était, et telle est ma question également: les principes de la collectivité et de l'auto-organisation, mais aussi les contradictions de la Commune, se laissent-ils représenter d'une façon appropriée? À partir de cette question sur la représentation appropriée, un film s'est développé qui quitte le cadre conventionnel de la production et de la réception à trois niveaux différents: sur le plan de la forme, sur le plan du processus de production et sur celui de la distribution et de la présentation.

I.

La Commune a bénéficié du soutien d'Arte et du Musée d'Orsay à Paris. L'argent manque pour produire, comme prévu au départ, une version 35 mm pour le cinéma à partir du négatif 16 mm, parce qu'Arte ne s'est pas conformé à l'accord pour la production et la distribution d'une édition vidéo et que le film, long de 345 minutes, n'a pas trouvé de distributeur. Le tournage, en suivant la chronologie des événements, a eu lieu pendant 13 jours en juin 1999, dans une usine désaffectée. Des tubes au néon, fournissant un éclairage homogène, avaient été fixés au plafond. De cette manière, il était superflu de poser des lampes par terre et la caméra et les micros pouvaient donc circuler librement à travers la foule. Le plateau, une série d'espaces communicants et enchevêtrés, représente le 11e arrondissement de Paris, arrondissement ouvrier qui fut un centre d'activité révolutionnaire pendant la Commune. D'un côté, il est conçu avec un grand respect du détail et beaucoup de "réalisme", mais, en même temps, les frontières de l'illusion restent visibles. Les "extérieurs" se révèlent comme étant en réalité des "intérieurs", le plateau flotte en permanence entre "l'illusion" du film et "la réalité" des acteurs.[3]

Plus de 220 personnes, de Paris et des environs - dont 60% ne possédaient aucune expérience de comédien - ont participé au tournage, entre autres des chômeurs et des sans-papiers algériens et marocains; la plupart provenaient de divers milieux de gauche, mais il y avait aussi des gens de droite.[4] Tout d'abord, les acteurs ont fait des recherches pendant un an sur l'histoire et leur propre rôle, avec l'aide de l'équipe de chercheurs du film.[5] Ensuite, ils ont formé des groupes pour discuter encore des antécédents et des motifs d'action des personnages, des parallèles entre la situation politique de l'époque et la situation politique actuelle. Les débats se sont poursuivis pendant les 13 jours de tournage: entre acteurs, avec Watkins et avec l'équipe, sur ce que l'on dirait, ce que l'on éprouverait, la manière de réagir aux événements politiques historiques et actuels. Les résultats de ces échanges furent enfin improvisés devant la caméra.

Universal Clock[6], un documentaire sur la genèse de *La Commune*, montre comment Watkins donne des instructions à l'historien droitiste Foucart: "You don't have to search for a position, I want you to be yourself." Mais qui est "lui-même"? Je me demande dans quelle mesure Watkins, d'une part, donne une valeur différente

à ce qu'on appelle "apprendre de l'histoire"[7] pour les acteurs de gauche et de droite[8] (les uns trouvèrent-ils et modifièrent-ils leurs positions lors de longues discussions, tandis que les autres devaient simplement être "eux-mêmes"?), et comment, d'autre part, se sont passés les échanges entre groupes de gauche et de droite pendant le processus de production. Dans *Universal Clock*, ont voit également comment Watkins donne à un acteur la consigne explicite de regarder dans la caméra: "... it's not natural otherwise". Se pose à nouveau la question de sa conception – et de la nôtre – de l'action "authentique" devant une caméra. Quelle forme peut prendre l'improvisation par des novices? Quelles images considérons-nous comme "naturelles" et "improvisées"? Quelles images voyons-nous dans *La Commune*?

Il n'y a pas de "héros". L'héroïne du film est une foule de gens, avec leurs forces et leurs contradictions. De longs panoramiques de groupe en groupe, filmés au grand angle, avec toujours plus de trois personnes à l'image, isolent certaines discussions du reste de la foule et du niveau sonore constant du tumulte – représentant la foule de façon latente et permanente. Cette forme montre une dynamique sociale, puisque nous voyons, contrairement à ce qui se produit avec les gros plans (la représentation de l'individualité des héros), l'espoir d'une foule, ses peurs, sa colère, ses débats, ses différends, ses conflits – et les mouvements entre tous ces états. *La Commune* montre moins l'action que des états émotionnels et la réflexion, sur fond de luttes politiques.

La stratégie anachronique de Watkins consistant à intégrer deux équipes de télévision dans l'action, qui se déroule plus de 50 ans avant l'invention de ce média, pose la question d'un rôle différent, émancipateur, des médias. Il y a ainsi la Télévision Versaillaise nationale, unidimensionnelle, avec des interviews d'experts et des commentaires idéologiques, et la Télévision Communale, où prennent principalement la parole des communards, mais aussi des bourgeois et des membres du clergé. Les deux équipes de télévision jouent un rôle central dans la structuration du film autour de sa "protagoniste collective" (la foule), car ce sont les informations fournies par la télévision qui lient les différentes scènes entre elles, et non pas une action linéaire et ordonnée. Les événements sont souvent interrompus par des journalistes qui interviewent des personnes impliquées. De temps à autre, les interviews sont à leur tour interrompues par l'histoire qui avance. Ce sont en partie des personnages historiques qui prennent la parole, mais la plupart du temps il s'agit de la foule anonyme des travailleurs; la perspective est celle de "l'histoire" de la base.[9]

Le film montre la foule, souvent associée au "désordre" au sens négatif du terme, comme un pouvoir désirant et constituant de multiples façons. Un général de l'armée gouvernementale dit dans *La Commune*: "C'est le désordre total. La Commune propage le désordre, c'est aussi simple que cela. Nous rétablissons l'ordre. Les Français le comprennent. Aucun peuple au monde n'a envie de vivre dans le désordre. Nous garantissons l'ordre." Le film est dès lors une image du dés-ordre qui échappe à cet ordre, un espace d'action et de pourparlers libres.[10] "Nous sommes en désaccord, c'est mauvais. Non, c'est bien, c'est le mouvement"[11], écrit Bertolt Brecht dans sa pièce *Die Tage der Commune* (*Les Jours de la Commune*). Le film de Watkins donne à ce mouvement une forme adéquate – et un processus de création approprié, à son tour étroitement lié à des questions de forme.

II.

Dans le théâtre épique de Brecht, les effets de distanciation produisent des "interruptions", qui doivent offrir au public *et* aux figurants de l'espace pour la réflexion. Et la réflexion se manifeste (dans le meilleur des cas), selon Brecht, sous forme de "débats", de "décisions responsables", de "tentatives de prises de position motivées"[12]. *La Commune* représente la quête d'une opinion et la quête d'un langage approprié pour exprimer celle-ci. Et ce, non seulement sur le plan de la forme[13], mais également sur le plan des activités des acteurs. Dans l'ensemble du processus de production, on distingue trois phases qui se chevauchent: avant le

tournage, pendant celui-ci et après celui-ci. L'aspect le plus important de l'"avant" était la demande faite aux acteurs de prendre part à une recherche sur un événement-clé de leur propre histoire. Il s'agit donc d'historiographie, de langage et de la capacité d'action. Les acteurs ont en grande partie développé eux-mêmes leur parole[14]. Tout le film tourne autour d'une recherche collective d'un langage qui puisse communiquer les souhaits et les revendications des acteurs. En costume historique, ils parlent de leur propre situation et élaborent ensemble des stratégies d'action.[15] Le film leur offre un podium pour développer de nouveaux sentiments et de nouvelles attitudes, avoir de nouvelles pensées et d'expérimenter langage, pensée et acte comme *une seule* action. Vers la fin du film, une actrice exprime ce qui, à son avis, distingue la participation à *La Commune* de la participation à une production cinématographique ou théâtrale classique: "Dans ce film, on se trouve... sur les barricades, et on est engagé dans une lutte, dans une... lutte physique. Dès que la caméra s'approche et que l'on doit parler, cela devient très difficile, parce que la pensée doit concorder avec les actes. Dans un tel travail se trouve la possibilité du changement. (...) Le changement dépend surtout de notre capacité à mettre en harmonie notre pensée et notre action et à nous battre pour nos idéaux. Et cela ne doit pas nécessairement se faire avec de la violence physique." Patrick Murphy, le biographe de Watkins, a dit de manière un peu grandiloquente: "Watkins' cast do not *act* in the normal sense of the word – they *become*."[16] Ils deviennent.

L'action des acteurs devient de plus en plus libre vers la fin du film, pas seulement dans les interviews avec les journalistes, mais aussi dans les longues discussions entre comédiens. On discute des inégalités sociales et économiques d'aujourd'hui et de la question de l'aide. N'est-il pas préférable de se préoccuper des structures de la violence, que de réfléchir à l'aide *pour* "les autres"? "I have used my own work", écrit Watkins, "to demonstrate the possibilities for working with the public to develop alternative media processes, in order to change the existing system."[17] Dans le film, une actrice dit: "Vous restez une bourgeoise qui veut aider les pauvres. Ce n'est pas comme ça qu'on fait une révolution." Il s'agit selon toute apparence du besoin de changement des structures de la société et non du besoin d'aide. Brecht écrivit à ce propos: "Lorsque la violence ne règne plus, l'aide n'est plus nécessaire. C'est pourquoi vous ne devriez pas exiger de l'aide, mais abolir la violence. L'aide et la violence forment un tout, et ce tout doit être transformé."[18]

"Unfortunately, even within the ranks of those leading protest against globalization", critique Watkins en parlant des positions, selon lui souvent non critique par rapport aux médias, des vidéoactivistes, "many people apparently cannot identify the media as being a crucial part of the problem! More precisely, they appear reluctant to debate media form and process, or interactive communication with the public; they continue, instead, to produce monoform videos and films *about* their protest work, and the problems of globalization."[19] La solution se trouve selon lui dans l'activation de la foule, dans le contexte de la production d'images aussi: "Individuals and community groups can and should play a direct role in deciding and creating what they see via the audiovisual media."[20]

Au cours de l'action du film, qui dure près de six heures, il s'agit sans cesse de parvenir à créer un espace propre, une voix propre, des images propres: un espace pour l'"Union des Femmes" dans la mairie, un journal pour les femmes, une télévision pour les communards. "Nous ne voulons plus nous taire", dit-on. "Nous voulons pouvoir critiquer." La Télévision Communale commence par conséquent à diffuser avec le titre suivant: "Télévision Communale. Tout le monde parle de la Commune". Avec l'accroissement de la politique représentative au sein de celle-ci, les problèmes habituels de la représentation cinématographique surgissent cependant également. Dans le film, les journalistes doivent ainsi discuter du fait de mentionner ou non, dans leur émission, l'idée de la Commune de créer un comité de bienfaisance (et présenter ainsi la Commune sous un jour défavorable).

En 1871, la Commune a successivement exclu des positions particulières et créé des hiérarchies: il fut tout d'abord décidé d'organiser les réunions à huis clos, puis on en vint, avec la menace de la défaite, à surveiller des personnes qualifiées de "suspectes", on interdit enfin les journaux ayant une position critique par rapport à la

Commune et de fausses informations furent diffusées par les journaux qui lui étaient favorables. "Nous ne voulons pas d'une autorité qui ait tout le pouvoir", dit une actrice, dans le film, aux deux reporters de la télévision de la Commune. "Vous êtes le seul média qui atteigne les analphabètes, vous êtes devenus indispensables, on croit tout ce que vous dites. Nous ne voulons plus de ça! Cette opposition constante doit cesser: la hiérarchie est combattue avec le pouvoir et vice-versa; et on se bat jusqu'à ce que quelqu'un se trouve tout en haut, pour mettre en place la prochaine dictature. Il n'y a rien de changé." Depuis quelques années, on peut voir régulièrement, lors des manifestations anti-globalisation, des centaines de personnes munies d'une caméra qui enregistrent les événements, filment les bavures policières et mettent les images sur Internet – les rendant accessibles à tous. Au niveau de l'utilisation, on assiste ici à une démocratisation du média. Mais pour ce qui est de la définition des images, rien n'a changé: c'est toujours la lutte pour les images censées raconter "la vérité", "l'histoire".[21]

La Commune soulève sans cesse la question de savoir dans quelle mesure le fait de filmer peut être un acte révolutionnaire. Quelle est l'importance de la représentation de la révolution? Le fait de "regarder" peut-il être plus que du voyeurisme? "Ils m'emmerdent à traîner ici et filmer sans cesse, en fait ils n'en ont rien à foutre de tout ça! Que ce soit un film ou la réalité, vous ne faites que regarder! Je veux me battre contre ça!", crie une actrice sur les barricades. Ainsi, la résistance s'attaque finalement aussi à Watkins lui-même. La totalité du film est tournée avec une seule caméra, qui – contrairement aux journalistes qui réalisent les interviews – n'apparaît jamais sur les images. La caméra/le réalisateur est le point aveugle du film: beaucoup de choses sont sujettes à discussion[22], ce qui ne l'était pas, c'était la hiérarchie entre réalisateur et acteurs. Ceux-ci se sont plaints, entre autres, de la méthode des plans séquences de Watkins: la caméra passe pendant dix minutes d'un groupe à l'autre, et dès qu'elle est là, il faut à tout prix une articulation. Certains trouvaient frustrant le fait de se retrouver avec un micro devant la bouche puis que celui-ci soit retiré – toujours trop vite. À ce sujet, l'"Union des Femmes" exigea que soit filmée pendant une demi-heure une discussion de leur groupe, sans coupure, avec toutes les participantes à l'image, et Watkins accepta: la forme du film s'est développée à partir de son processus de production, qui a permis aux acteurs de formuler leur situation et d'initier eux-mêmes des changements. Et cela se répercuta aussi sur la durée du film (six heures au lieu de deux). La demande allant encore plus loin de certains acteurs, qui souhaitaient faire déboucher leurs propres conceptions du "direct public involvement" sur un processus cinématographique collectif et tourner la fin du film conjointement, ne fut toutefois pas satisfaite par Watkins. "I remain anchored in traditionally hierarchical practices. (...) I believe", dit Watkins à propos de la problématique de la hiérarchie, "that *La Commune* gives examples of both, egocentric and open, pluralistic forms. It is the role of *La Commune* to pose these issues for open discussion on a community, workplace, classroom level."[23]

III.

Outre la forme et le processus de production, c'est surtout l'idée alternative de la distribution et de la présentation qui s'étend entièrement au-delà du "rectangular frame".

"... la rue nous appartient. Cette rue nous appartient", crie une actrice dans *La Commune*. La communication entre les acteurs engendra la création de l'association "Le Rebond pour la Commune". Sur son propre site Internet, "Le Rebond" définit ses objectifs de la façon suivante: "Seeing the difficulties which a film of such scope encounters, the insidious censoring by Arte on TV and their refusal to distribute the film on video, and the refusal of French film distributors to release the film asks questions of our capacity to prolong and develop the process of resistance and participation. This is why our association sets itself the objective to initiate collective projects and debates around the questions which *La Commune* raises for us: To create free speech, with or without the institutions."[24] Même après le tournage, les acteurs restèrent en contact; ils proposent via leur site des vidéos et des DVD, un dossier de presse, des livres, des textes sur le film, un dossier

pédagogique en anglais et en français pour d'éventuelles projections dans les écoles et une exposition sur le film composée de dix panneaux. Lors de grandes tournées de présentation, jusqu'en Afrique et en Amérique du Sud, mais aussi dans toute l'Europe, "Le Rebond" organise des discussions et des ateliers (entre autres avec des historiens de l'équipe de chercheurs, des acteurs, des assistants de production). Les activités du groupe ne visent donc pas seulement la distribution du film: il s'agit avant tout de faire connaître et d'élargir le processus au-delà du produit.

La forme, le processus de production et le processus de distribution créent pour les *deux* groupes, acteurs et spectateurs, des espaces de réflexion, de parole et d'action pour réfléchir aux structures hiérarchiques conventionnelles de la production cinématographique et de l'organisation politique et éventuellement les modifier. "Le Rebond", dit Watkins sur son site Internet, "is undoubtedly the most important ongoing development in the process of any film I have made - and shows that it is entirely possible to create processes within the audiovisual media which can move beyond the limitations of the rectangular frame."[25]

---

[1] Voir http://www.peterwatkins.lt/ / Partie III ("La Commune de Paris") / Les réactions à "La Commune" en France / Les Inrockuptibles.

[2] Sur l'histoire et les significations politiques de la Commune, voir Karl Marx, *Der Bürgerkrieg in Frankreich*, in: Iring Fetscher (Hg.), Karl Marx, Friedrich Engels, Studienausgabe in 4 Bänden, Band IV, Francfort, 1990; Guy Debord, Attila Kotanyi, Raoul Vaneigem, *Theses on the Paris Commune*, mars 1962, in: http://members.opusnet.com.au/~rkeehan/si/commune.html; Hannah Arendt, *Über die Revolution*, Munich, 1965, p. 336 et suivante; *Die Pariser Kommune 1871*, anarchistische texte 16, Berlin, mars 1979; Antje Schrupp, *Frauen in der Pariser Kommune 1871*, in: http://www.anarchismus.at/txt2/kommune.htm.

[3] Sur la préparation et la production de *La Commune*, voir: http://www.peterwatkins.lt/ / Partie III ("La Commune de Paris") / Origine de la production.

[4] Watkins fit également publier son annonce pour la participation au tournage dans le quotidien conservateur *Le Figaro*. Il entra ainsi en contact avec, entre autres, l'historien de droite François Foucart, qui joue son propre rôle dans le film. Mentionné dans: Peter Lennon, *Hate and War, Interview with Peter Watkins*, The Guardian, 25 février 2000.

[5] Sur le travail de l'équipe de chercheurs et les noms des historiens qui en faisaient partie, voir: http://www.peterwatkins.lt/ / Partie III ("La Commune de Paris") / Le tournage de "La Commune" – avant, pendant et après.

[6] Geoff Bowie, *The Universal Clock*, 35mm, 76 min., Canada, 2001. Pour davantage d'informations sur le film et une filmografie de Geoff Bowie, voir: http://www.nfb.ca/universal_clock/bowie.html.

[7] Ce qu'il faut "apprendre", c'est que "l'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'"à-présent"", écrivit Walter Benjamin en 1939 (Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band I.2, Francfort, 1991, p. 701; trad. fr. par M. Gandillac: W. Benjamin, *Œuvres III*, Paris, 2000, p. 439).

[8] Watkins se prononce de manière vague sur le rôle de ceux qui jouent dans le film l'armée versaillaise et la bourgeoisie dans le programme du film: "My Purpose in making *La Commune*", in: *La Commune, un film de Peter Watkins*, programme, en vente sur le site http://www.lerebond.org/.

[9] Cf. Mike Wayne, *The Tragedy of History: Peter Watkins's La Commune*, in: Third Text, vol. 16, numéro 1, 2002, p. 65 et suivante.

[10] C'est principalement par la décision formelle de Peter Watkins de toujours montrer à l'image au moins trois personnes en train de discuter, mais également par son choix d'une production réalisée comme un processus de discussion et de réflexion. Parallèlement, le réalisateur crée toutefois aussi de "l'ordre" quand il instruit 220 acteurs pendant plus d'un an, met en scène un film de six heures en l'espace de 13 jours, découpe le matériel et - en tout cas – effectue une sélection. (Merci à Angela Melitopoulos pour cette précision.)

[11] Bertolt Brecht, *Die Tage der Commune*, in: Bertolt Brecht, Gesammelte Werke 5, Stücke 5, Francfort, 1967, p. 2135.

[12] Walter Benjamin, *Was ist das epische Theater?* (1), in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band II.2, Francfort, 1991, p. 527 et suivante.

[13] "*La Commune* has the loose discursive constitution of epic theatre, which Brecht described as developing in 'curves' and 'jumps', with 'each scene for itself'"; ainsi Mike Wayne décrit-il la forme du film (*The Tragedy of History: Peter Watkins's La Commune*, in: Third Text, vol. 16, numéro 1, 2002, p. 67).

[14] Voir: Peter Watkins, "My Purpose in making *La Commune*", in: *La Commune, un film de Peter Watkins*, (programme).

[15] "I believe that ... our asking the cast to combine ...[their] research with ... [their] own ideas and perspectives (= ... [their] own parole) ... is of crucial importance", ainsi Watkins décrit-il ce processus. "What is especially significant ... is the constant linking between the personal and the historical perspectives in our film, creating a form of living history ..." (Peter Watkins, "My Purpose in making *La Commune*", in: *La Commune, un film de Peter Watkins*, programme).

[16] Cité dans: Peter Lennon, *Hate and War, Interview with Peter Watkins*, The Guardian, 25 février 2000.

[17] http://www.peterwatkins.lt/ / Summary of the website / The personal level, and Le Rebond.

[18] Cité dans: Gerald Raunig, *Spacing the Lines. Konflikt statt Harmonie. Differenz statt Identität. Struktur statt Hilfe*, in: Stella Rollig, Eva Sturm (Hg.), *Dürfen die das?* Vienne, 2002, p. 118.

[19] http://www.peterwatkins.lt/ / Summary of the website / The global crisis, the MAVN, and media education.

[20] http://www.peterwatkins.lt/ / Summary of the website / The community level.

[21] Cf. également Hito Steyerl, *Die Artikulation des Protestes*, in: Gerald Raunig (Hg.), *Transversal. Kunst und Globalisierungskritik*, Vienne, 2003, pp. 19-28.

[22] Watkins parle d'un "democratic interchange ... It means direct public involvement, at the local community level, in devising editorial content, film form, themes, and alternative processes" (http://www.peterwatkins.lt/ / Summary of the website / What are the alternatives?).

[23] http://www.peterwatkins.lt/ / Partie III ("La Commune de Paris") / Centralisant? Collectif? Ou les deux?

[24] http://www.lerebond.org/.

[25] http://www.peterwatkins.lt/ / Partie III ("La Commune de Paris") / Le tournage de "La Commune" – avant, pendant et après.