

« *La Commune n'est pas morte.* » Peter Watkins et les apories de la lutte médiatique

Jeremy Hamers (Université de Liège)

INTRODUCTION

Face caméra, une femme et un homme en costumes d'époque s'adressent au spectateur :

L'homme : « Je m'appelle Gérard Watkins et je joue le rôle d'un journaliste de la télévision dans ce film qui est à la fois un film sur la Commune de Paris et un film sur le rôle des mass-médias dans la société d'hier et d'aujourd'hui. »

La femme : « Je m'appelle Aurélia Petit et je vais jouer le rôle de Blanche Capelier, journaliste de la télévision communale. Premièrement, ce qui a été assez difficile, c'est que c'est quelqu'un de crédule avec un optimisme forcené. Et connaissant l'histoire, la fin et les événements de la Commune, ça n'a pas toujours été facile de garder le sourire. Et deuxièmement, c'est quelqu'un qui 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. »

Ensuite, la caméra s'avance dans les décors du film construits dans un hangar industriel tandis qu'en off, Aurélia Petit nous décrit ce que nous voyons :

Au-dessus d'une barricade flotte le drapeau tricolore du gouvernement français, là où, quelques heures auparavant, se trouvait le drapeau rouge de la Commune de Paris.

C'est par ces mots que s'ouvre *La Commune (Paris 1871)* de Peter Watkins, un film qu'il réalise en 1999 avec 200 comédiens, pour la plupart non professionnels, dans un hangar de Montreuil cédé, le temps d'un tournage de 18 jours, par *La Parole errante*, la compagnie théâtrale d'Armand Gatti. Ces quelques phrases adressées au spectateur en ouverture du film résument à elle seules le projet politique qui a animé toute l'œuvre de Watkins. Comme ce fut le cas pour *Forgotten Faces* (1961), *Culloden* (1964), *Punishment Park* (1970) ou encore *Le Libre-penseur* (1994), *La Commune (Paris 1871)* fait le pari d'un « parasitage des genres¹ » du reportage, du documentaire et de la reconstitution historique, d'une œuvre et de son commentaire réflexif, ainsi que des temporalités discursives², pour opposer aux formes télévisuelles et cinématographiques majoritaires un autre récit possible de l'histoire.

¹ J'emprunte cette expression à Emmanuel Barot dans : « Le cinéma du politique est politisation du cinéma : Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme », *Chimères*, vol. 2, n° 70, 2009, p. 234.

² L'introduction du film mêle au moins quatre temporalités distinctes : le commentaire extradiégétique d'un film en train de se faire (« Je joue le rôle d'un journaliste de la télévision. »), l'annonce extradiégétique d'un tournage sur la Commune à venir (« Je m'appelle Aurélia Petit et je vais jouer le rôle de Blanche Capelier. »), le commentaire extradiégétique d'un tournage passé (« Ça n'a pas toujours été facile de garder le sourire. »), et le récit au présent des événements de la Commune (« là où quelques heures auparavant se trouvait le drapeau rouge de la Commune de Paris »). Dans la suite du film, ces 4 régimes temporels ne vont cesser de se croiser.

Cette entreprise d'opposition est indissociable d'une critique des mass-médias que Watkins n'a eu de cesse de nourrir depuis ses débuts en tant que réalisateur professionnel. Deux notions se trouvent au cœur de cette critique et de son projet politique : la « Monoforme » et « l'Horloge universelle ». Je n'aborderai qu'indirectement la seconde, à l'aide de laquelle le réalisateur fustige les camisoles horaires dans lesquelles le marché de la distribution audiovisuelle enserme la plupart des productions, à commencer par celles qui nourrissent quotidiennement ce qu'avant Watkins, Raymond Williams a identifié comme un flux³. La monoforme en revanche doit être décrite brièvement, tant *La Commune* semble s'y opposer, en lui rendant, coup pour coup, la monnaie de sa pièce. Le terme désigne un ensemble de conventions formelles et narratives liberticides qui tuent dans l'œuf toute recherche créative originale et toute prise de conscience politique du spectateur. Dans *Media Crisis*, un essai en plusieurs fragments publié en 2003 et traduit en français un an plus tard, c'est-à-dire quelques années à peine après la réalisation du film dont il est question ici, l'auteur la définit comme suit :

[L]a 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. [...] De nos jours, la Monoforme se caractérise également par d'intenses plages de musique, de voix et d'effets sonores, de coupes brusques destinées à créer un effet de choc, une mélodie mélodramatique saturant les scènes, des dialogues rythmés et une caméra en mouvement perpétuel⁴.

Tout auteur qui espère voir son œuvre diffusée un jour en salle ou en télévision doit respecter un ensemble de conventions, politiquement tendancieuses. Ces conventions concernent le montage et ses effets choc, la « structure narrative mono-linéaire⁵ », la durée indexée au rythme des interruptions publicitaires, la hiérarchisation des paroles et, dans le domaine de l'information et du documentaire, les « mythes médiatiques de 'l'objectivité', de la 'réalité' et de la 'vérité'⁶ »⁷. Au cœur de la critique de la monoforme se trouve le constat que le

³ Raymond Williams, *Television : Technology and Cultural Form*, Londres, Routledge, 2004, p. 86-96 [1974]. Pour un commentaire de la notion d'horloge universelle et de son inscription dans le processus de réalisation de *La Commune*, voir : Peter Watkins, *Media Crisis*, traduit de l'anglais par Patrick Watkins, Paris, Éditions Homnisphères, 2004, p. 32 [*Media Crisis*, 2003].

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ On peut associer la critique de la monoforme à une préoccupation partagée par nombre de réalisateurs de la première et de la seconde modernité cinématographique, parmi lesquels il faut mentionner Alexander Kluge et son goût pour la « diversité primitive » du cinéma des premiers temps. Cette association, peut-être surprenante à première vue, entre Kluge et Watkins fait fond notamment sur les origines amateurs du réalisateur britannique qui a, de fait, expérimenté d'abord différentes méthodes de tournage et différentes formes cinématographiques dans un contexte marqué par une spontanéité libre qui n'est pas sans entretenir quelque point commun avec la « diversité primitive » mobilisée par Kluge. Ainsi, Watkins rappelle que « [l]e problème, c'est que la

spectateur est réduit à n'être qu'un sujet passif, objet d'une manipulation quotidienne par les mass-médias. Pour Watkins, le premier moyen de l'en affranchir consiste donc en son implication dans le processus de fabrication du film ou du programme télévisé, afin de lui accorder la possibilité de codéterminer les contenus⁸ et les formes de la production, comme il le rappelle dès l'avant-propos de *Media Crisis* :

En résumé, mon travail, avec (essentiellement) des acteurs non-professionnels, a toujours été motivé par le désir d'ajouter une dimension et un processus qui font encore défaut à la télévision actuelle : ceux permettant à un public de participer directement, sérieusement et en profondeur, aux moyens d'expression de ce médium pour analyser l'histoire – passée, présente ou future. [...] J'ai cherché des processus permettant aux spectateurs – autant qu'à moi-même – de s'évader des contraintes du petit écran comme du format pyramidal traditionnel du documentaire. Des processus qui ont impliqué l'expérimentation de différentes méthodes d'aliénation ou de distanciation, associées à un investissement intense et exigeant de la part de 'l'acteur'... pour que les fils de l'histoire, le passé et le présent, puissent enfin se tisser⁹.

Le souhait d'une participation spectatorielle qui pourrait résister à la perte du « sens de l'histoire¹⁰ », apparaît en première lecture comme un commentaire *ad hoc* du processus qui a présidé à l'élaboration, à la réalisation et à la diffusion de *La Commune*. Plus largement, l'œuvre de Watkins, d'une cohérence et d'une constance idéologiques rares, pourrait être intégralement lue à la seule lumière de ses textes militants, critiques et parfois analytiques.

Monoforme a arbitrairement écarté toutes les autres formes narratives audiovisuelles » avant de préciser que « [l]es raisons de l'assujettissement des médias à la Monoforme sont d'ordre économique et politique. » Alexander Kluge quant à lui, établit un constat similaire en déclarant son amour pour la « diversité primitive » qui a animé les premières années du cinématographe : « On essayait sans cesse d'inventer le cinéma. Et chaque fois qu'il avait été inventé, on le réinventait encore une fois. On pourrait dire qu'il y a là l'origine d'au moins dix, vingt, trente histoires du cinéma différentes, qui n'ont pas été empruntées, qui ont toutes été enfermées par des sens uniques commerciaux par la suite. » Peter Watkins, *op. cit.*, p. 27 ; Alexander Kluge, Edgar Reitz, « Alexander Kluge », dans Edgar Reitz (dir.), *Bilder in Bewegung: Essays, Gespräche zum Kino*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1995, p. 82. [ma traduction]

⁸ « Si l'on se base sur les définitions courantes, la télévision publique est un service dont les contenus ne seraient pas ouvertement commerciaux et dont les programmes devraient refléter la diversité des intérêts du "public". Les limites inhérentes à cette conception du public sont flagrantes. Le "public" ne participe pas à l'identification des "intérêts du public", ni même à la définition de ce que ces termes recouvrent. Le public n'est pas appelé non plus à participer aux choix de sa programmation ni à discuter des formes narratives qui la structurent. En d'autres termes, la relation entre ce type de média et le public est de nature tout aussi hiérarchique que la plus commerciale des télévisions privées. » Peter Watkins, *op. cit.*, p. 65. Le souhait de Watkins s'inscrit dans la droite lignée du projet que Bertolt Brecht esquissait déjà dans sa « théorie de la radio » au début des années 1930, imaginant un approvisionnement des programmes par les auditeurs : « La radio pourrait être le plus formidable appareil de communication qu'on puisse imaginer pour la vie publique, un énorme système de canalisation, ou plutôt, elle pourrait l'être si elle savait non seulement émettre, mais recevoir, non seulement faire écouter l'auditeur, mais le faire parler, ne pas l'isoler, mais le mettre en relation avec d'autres. Il faudrait alors que la radio, abandonnant son activité de fournisseur, organise cet approvisionnement par les auditeurs eux-mêmes. » Bertolt Brecht, « La radio, appareil de communication », Bertolt Brecht, *Sur le cinéma précédé de Extraits des carnets, Sur l'art ancien et l'art nouveau, Sur la critique, Théorie de la radio*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Lebrave & Jean-Pierre Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970, p. 137

⁹ Peter Watkins, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰ « À force de subir les histoires dérisoires, fragmentaires et clonées du processus médiatique, c'est notre histoire elle-même qui s'évanouit. Et en perdant ainsi le sens de l'histoire, du rôle complexe et essentiel qu'il joue dans la définition du lien social, nous nous perdons aussi. » *Ibid.*, p. 40.

Une part considérable des chercheurs qui analysent son œuvre cèdent d'ailleurs longuement à la paraphrase de ses propos, tant ces derniers semblent offrir un discours d'escorte explicatif à son approche cinématographique du réel et de l'histoire¹¹.

Non sans accorder une place centrale à ces textes dans la suite de ma réflexion, je voudrais pour ma part m'affranchir de la réduction d'une œuvre, qui demeure complexe et protéiforme, aux commentaires de son auteur ou à ses intentions, pour essayer plutôt de les faire dialoguer dans un double mouvement centripète et centrifuge. Centripète d'abord dans la mesure où les propos de Watkins et *La Commune (Paris 1871)* s'éclairent, non pas seulement du texte à l'œuvre, mais réciproquement, et permettent d'en révéler, par un mouvement d'aller-retour, les multiples potentialités politiques et historiographiques. Cette approche permettra ainsi de mettre au jour certaines contradictions et apories qui traversent son œuvre, écrite et audiovisuelle. Centrifuge ensuite parce que ce retour de Watkins sur lui-même n'a de sens que s'il est accompagné par ailleurs d'une réinscription de son œuvre dans un réseau de pensées de l'image et de son rapport à l'histoire qui la dépasse. Sans que la structure du présent texte ne doive y être réduite, les deux sections principales qui le composent correspondront grosso modo aux deux mouvements ainsi définis. La première portera sur le *processus* de préproduction, de réalisation et de diffusion du film qui réinscrit le spectateur au cœur de la création et des discours politiques dont elle se fait le support. La seconde, quant à elle, sera consacrée au *produit*, c'est-à-dire au film lui-même, dans le but de comprendre ce qui reste du projet médiatique de Watkins, et singulièrement de la déhiérarchisation des paroles, lorsque *La Commune (Paris 1871)* rencontre un spectateur extérieur au cadre réflexif

¹¹ Dans le cadre particulier du présent volume consacré aux héritages culturels et artistiques de la Commune, cette tentation d'un éclairage direct du film par le texte pourrait également se doubler d'un parallélisme trop simple entre le projet participatif du réalisateur britannique et l'expérience politique originale que fut la Commune. C'est à cette tentation que cède notamment Gérard Grugeau dans une critique du film que fait la part belle aux parallélismes entre l'élan collectif et révolutionnaire des événements parisiens de 1871 et la méthode de travail de Watkins qui « donner[ait] à voir ce qui résonne encore *ici et maintenant* de cette utopie révolutionnaire. » Ce parallélisme, s'il n'est nourri de solides contextualisations et relativisations, ne rend justice ni à l'espoir des communards, ni à l'expérience de l'équipe atypique réunie par Watkins. Il ne peut donc être envisagé à l'échelle de cet article sans le concours de spécialistes politistes et historiens de la Commune, dont je ne suis pas. Je me concentrerai par conséquent, dans ce qui suit, sur le film, sans être en mesure de la faire entrer en résonance, avec suffisamment de précision, avec les événements parisiens de 1871. Gérard Grugeau, « Le pouvoir de la rue. *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins », *24 images*, n° 105, hiver 2001, p. 52. Dans son texte très éclairant sur la « méthode Watkins », John R. Cook nous rappelle que le réalisateur lui-même prêche sans doute le flanc à un tel parallélisme réducteur, en reproduisant, via sa méthode de casting – les communards sont joués par des citoyens français modestes voire des sans-papiers, tandis que les bourgeois sont recrutés parmi les lecteurs du *Figaro* – un partage social qui pourrait immédiatement être lu comme une actualisation du partage qui a fondé une partie des tensions des événements parisiens de 1871. John R. Cook, « 'Don't forget to look *into the camera!*' : Peter Watkins' approach to acting with facts », *Studies in Documentary Film*, vol. 4, n° 3, 2010, p. 235.

(textuel, pragmatique, etc.) qui devrait idéalement accompagner toute projection d'un de ses films.

La distinction que je reproduis ici entre *processus* et *produit* est bien évidemment artificielle et a fait l'objet de nombreuses disqualifications, à commencer par celles que suscite l'opposition entre tenants du processus et tenants du produit dans le contexte de l'émergence de la vidéo militante, participative et collaborative, proche parente du cinéma de Watkins, dans les années 1970. Elle est en outre disqualifiée par les écrits de Watkins eux-mêmes, le réalisateur britannique n'ayant eu de cesse de rappeler l'inextricable lien qui unissait processus et produit dans un seul geste de création¹². Je maintiendrai toutefois d'abord cette distinction car elle me permettra de rappeler la primauté du processus dans nombre de commentaires du film, critiques ou scientifiques, avant de la contrebalancer par un intérêt porté sur le discours filmique lui-même. Car si *La Commune* est un film politique, critique, voire subversif, tant d'un point de vue historiographique qu'audiovisuel, en raison de son processus de réalisation, il ne pourra être considéré comme tel que s'il soumet aussi le spectateur à une expérience audiovisuelle génératrice de critique. Ce n'est en effet qu'à la condition d'extraire le processus qui fonde *La Commune* du seul cadre intentionnel établi par son auteur que l'on parviendra à identifier la véritable portée politique de sa représentation cinématographique de l'histoire.

LE PROCESSUS COMME REPOSE A LA MONOFORME

Watkins l'a répété à suffisance : les discours institutionnels, la mémoire nationale, l'éducation officielle ont largement contribué à invisibiliser le moment essentiel dans la généalogie des luttes sociales européennes que fut l'expérience complexe de la Commune de Paris. Dans un entretien qu'il accorde à Christiane Passevant quelques mois avant le tournage, le réalisateur y insiste : les manuels d'histoire n'ont pas, ou mal, retenu la Commune.

Sur la Commune, c'est le silence général pour le moment, y compris dans le système scolaire où cela a toujours été un sujet honteux. Mon idée est de briser la pensée unique ou simpliste sur les communards qui sont soit de braves gens de gauche, soit des assassins, ce qui est également faux¹³.

¹² Watkins constate que la télévision entretient cette distinction artificielle en offrant au spectateur l'illusion de pouvoir l'interroger quant à son contenu mais « jamais sur la forme ni le processus qu'elle impose au public. » Peter Watkins, *op. cit.*, p. 68. Une variation sur le problème de cette distinction se retrouve aussi plus loin, dans son commentaire de *La Commune* : « Ce qui est important, en particulier dans un film comme *La Commune*, c'est le fait que la "forme" et le "processus" se confondent : la forme permet au processus de se développer, mais sans processus, la forme en elle-même n'aurait aucun sens. » *Ibid.*, p. 221.

¹³ Peter Watkins, Christiane Passevant, « Histoire occultée et tournage pas comme les autres : *La Commune de Paris* », *L'homme et la Société*, vol. 4, n° 142, 2001, p. 110. Watkins rappelle ici une distinction très polarisante qui a été, par ailleurs, abondamment nourrie par les usages des photographies de la Commune. À ce sujet, voir notamment : Christine Lapostolle, « Plus vrai que le vrai. Stratégie photographique et Commune de Paris »,

Il renchérit 4 ans plus tard, dans *Media Crisis* :

La Commune de Paris a toujours été un sujet occulté par le système éducatif français, bien qu'elle représente un moment particulièrement significatif de l'histoire de la classe ouvrière européenne (ou peut-être à cause de cela). Lors de notre première rencontre, la plupart des participants ont avoué qu'ils ignoraient presque tout de cette période¹⁴.

La réalisation du film fleuve de 1999 répond donc d'abord à un point aveugle de l'histoire officielle, à un trou dans la mémoire nationale que Watkins entend combler en consacrant finalement plus de 5 heures de film aux événements reconstitués des mois de mars, avril et mai 1871. Ce projet est indissociable de l'expérimentation d'une forme particulière qui résiste aux conventions de la monoforme. Car, pour le réalisateur, les motivations des silences politiques qui frappent la Commune sont aussi exactement celles qui sous-tendent la domination de certaines formes de représentation. Raconter la Commune de Paris, montrer en quoi plus de 100 ans d'occultation institutionnelle n'ont pas eu raison de son élan révolutionnaire, montrer que « la Commune n'est pas morte¹⁵ », n'est donc possible qu'à la condition de lui offrir des modalités narratives et formelles qui passent outre aux formes dominantes qui en fondaient, précisément, l'invisibilisation. Ces modalités nouvelles, qui concernent autant l'étape de la préproduction, que de la réalisation et de la diffusion du film, convergent toutes vers la participation du spectateur.

Les individus et les groupes d'affinités peuvent et doivent jouer un plus grand rôle dans le choix et la fabrication de ce qu'ils regardent sur les écrans des mass media audiovisuels. Malheureusement, ce principe, et la volonté de l'appliquer, sont absents de nos débats contemporains. Intégrées dans le processus créatif des mass media audiovisuels, les idées et les initiatives du public pourraient pourtant contribuer à défaire les formes et les pratiques hiérarchiques des MMAV¹⁶.

Pour recruter ses comédiens, non professionnels pour la plupart, Watkins a effectivement sollicité plusieurs spectateurs de ses propres films rencontrés dans le cadre de séances de projection et lors de débats qui y faisaient suite en France. D'autres ont été choisis lors de contacts avec des communautés subalternes, celle des sans-papiers notamment, ou encore, pour ce qui est des comédiens qui incarnent les bourgeois hostiles au mouvement populaire,

Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 73, juin 1988, p. 67-76 ; Eric Fournier, « Les photographies des ruines de Paris en 1871 ou les faux-semblants de l'image », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, vol. 32, n° 1, 2006, p. 137-151.

¹⁴ Peter Watkins, *op. cit.*, p. 221-222.

¹⁵ « La situation d'une femme aujourd'hui a certainement son équivalent pendant la Commune. Le parallèle crée immédiatement une dynamique sur laquelle nous travaillons. Cette femme peut s'exprimer sur les événements de la Commune et faire le lien avec les événements d'aujourd'hui. Autrement dit : la Commune n'est pas morte. Pour la forme, je vois de longs plans-séquences. Il est difficile, mais enrichissant, de filmer une série de scènes sans couper. Cela paraît compliqué, car on ne travaille plus du tout ainsi. » Peter Watkins, Christiane Passevant, *art. cit.*, p. 112-113.

¹⁶ Peter Watkins, *op. cit.*, p. 133. Voir également au sujet de la participation des spectateurs : p. 26-27 ; 68.

en s'adressant au lectorat du *Figaro*. En somme, Watkins a donc recruté un ensemble hétérogène de citoyens forcés généralement, selon le réalisateur, à une consommation passive des discours médiatiques et politiques, dans le but de leur donner la parole¹⁷. Ensuite, en aval d'abondantes recherches menées par plusieurs historiens¹⁸, il a invité ces spectateurs à s'emparer à leur tour des innombrables sources, notamment non savantes (lettres, communiqués, appels, etc.) qui témoignent de ce que fut la Commune, pour leur permettre de nourrir progressivement l'image qu'ils devaient se faire de leurs personnages.

Nombre de commentateurs de l'œuvre de Watkins relèvent et analysent cette centralité du spectateur (passif, manipulé ou opprimé) devenant acteur, massivement encouragés en cela par le cinéaste lui-même¹⁹. Ainsi François Bovier et Cédric Fluckiger insistent sur la levée, si chère à Watkins, de la distinction entre spécialiste de l'histoire et profane, pour rappeler que le *devenir acteur* dépend directement d'un *devenir scientifique* ou *historiographe*²⁰. Emmanuel Barot insiste également sur la participation du spectateur au processus de production, de réalisation et de diffusion du film, suggérant en outre que le spectateur du film, grâce aux débats qui doivent en accompagner la diffusion, prolongera nécessairement le devenir acteur de ses semblables qui apparaissent à l'écran²¹. John R. Cook et Sébastien Denis enfin lient cette dimension participative à la forme hybride choisie par le réalisateur, entre reconstitution fictivisante et faux documentaire, en suggérant que la suppression du 4^{ème} mur, récurrente dans le film, et l'omniprésence du dispositif de tournage dans l'espace diégétique, permettent de réunir en un seul geste de création les spectateurs jouant dans le film et les

¹⁷ Un carton du film nous rappelle le lien que Watkins établit entre le processus participatif et la rupture avec les méthodes et les formes des médias dominants : « La participation active des comédiens à la réalisation de ce film constitue précisément ce qui fait peur aux médias mondiaux, et représente probablement l'une des raisons premières des refus de financement de la part de nombreuses chaînes de TV sollicitées pour apporter un soutien... 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... ». ».

¹⁸ Il s'agit principalement de Marcel Cerf, Michel Cordillot, Alain Dalotel et Robert Tombs. On notera qu'au générique de fin ces historiens sont crédités au générique de fin immédiatement après les noms des actrices et acteurs, et donc avant l'équipe technique et artistique du film. On peut reconnaître dans ce choix peu habituel la manifestation d'une proximité de ces deux catégories d'intervenants, comédiens et conseillers scientifiques, au nom d'une recherche historique commune.

¹⁹ Peter Watkins, Christiane Passevant, art. cit., p. 110, 111 et 115.

²⁰ « *La Commune* repose sur un processus analogue de recherche historique et de réactualisation critique d'un événement qui constitue un tournant dans l'Histoire : Watkins fait appel à une équipe d'historiens pour l'écriture du scénario de *La Commune*, puis invite les acteurs à poursuivre les recherches en vue de composer leur rôle. Le scénario s'apparente ainsi à la documentation d'un événement historique, et le tournage à sa remise en jeu dans un cadre socio-politique contemporain. » François Bovier, Cédric Fluckiger, « Le langage de l'action politique dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins : "selmaire" et utopie », *Décadrages*, n° 20, 2012, p. 92.

²¹ « La coupure entre le film et le public disparaît alors purement et simplement : c'est le spectateur comme discutant, comme répondant, comme contradicteur, c'est-à-dire comme nouvelle voix dissonante, autre regard et potentielle réaction, qui s'avère être l'acteur réel du film. » Emmanuel Barot, art. cit., p. 249.

spectateurs le visionnant²². Le bénéfice escompté de ce décloisonnement – des rôles et des différents temps de la vie de l'œuvre – est la remise en cause d'un monopole de la parole légitime qui profitait aux « réalisateurs » et aux « enseignants²³ », en explorant des « moyens moins hiérarchiques pour communiquer avec le public²⁴ ». Pour Cook cette tentative d'horizontaliser le savoir, la parole, la participation à un processus de création et enfin la prise de conscience d'une expérience politique en cours, assimilerait *in fine* l'entièreté du projet de *La Commune (Paris, 1871)* à un film collectif dont le processus aurait toujours primé sur le produit fini²⁵.

Si les lectures du processus préconisé par Watkins que j'ai (trop) rapidement synthétisées ici sont fidèles aux intentions du réalisateur et décrivent sans doute l'expérience d'une part de son public, elles sont toutes fondées sur un geste inductif qui, partant d'un dispositif particulier et singulier, tente d'identifier les conditions dans lesquelles tout spectateur de *La Commune (Paris 1871)* serait invité à rejoindre un processus politique et éducatif vertueux. Or, la grande majorité des spectateurs n'a pas participé à la production, ni à la réalisation proprement dite, ni encore à la diffusion en tant que prolongement du geste collectif et déhiérarchisant (accompagnement des projections par l'équipe, débats, etc.) de ce film qui, faut-il le rappeler, était d'abord destiné à une distribution télévisuelle. Certes, Watkins lui-même fonde quelque espoir sur le seul effet de la forme, de la structure et du matériau constitutif de son film qui rendraient le spectateur nécessairement plus actif dès lors que le processus lui-même transparaîtrait littéralement à travers cette forme²⁶. Mais si cet espoir est tout à fait décisif pour l'identification de l'efficacité politique intrinsèque du film, force est de constater qu'il n'a que rarement fait l'objet d'une réflexion approfondie de la part

²² John R. Cook, art. cit., p. 232 ; Sébastien Denis, « Médias et politique chez Peter Watkins. Des jeux du cirque médiatiques aux médias alternatifs », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit, *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 65. La création par les comédiens du film d'un collectif appelé *Rebond pour la Commune* s'inscrit dans la stricte continuité d'un projet qui visait, dès ses prémisses, à lever la frontière entre le temps de l'élaboration et le temps de la diffusion du film : « Rebond pour la Commune a organisé de nombreuses projections du film et toute une série de débats publics autour des questions soulevées par la Commune. Sa mission première n'est donc pas tant de distribuer le film, que de diffuser le processus qu'il a enclenché. » Peter Watkins, *op. cit.*, p. 232.

²³ « J'invite tous les collectifs qui entreprennent une telle analyse à impliquer les enseignants des médias et les réalisateurs, non comme mentors, mais comme *compagnons de route* dans cette quête pour le changement. Il est d'ailleurs fort possible que les réalisateurs et les enseignants voient leur position et leur autorité remises en cause par un processus qui implique nécessairement la définition de *nouveaux types de relations*. » *Ibid.*, p. 135.

²⁴ *Ibid.*, p. 221.

²⁵ John R. Cook, art. cit., p. 238.

²⁶ « Il est clair que les MMAV ont décidé une fois pour toutes que les structures narratives plus complexes et les langages audiovisuels moins rythmés étaient dangereux. Les MMAV ont compris que de telles formes audiovisuelles, en offrant plus de temps et d'espace au spectateur, en lui donnant l'opportunité de mieux appréhender le document, d'y réfléchir ou même éventuellement de questionner ce qu'ils voient, constituent donc une menace flagrante. » Peter Watkins, *op. cit.*, p. 164.

des commentateurs de l'œuvre de Watkins. Je voudrais donc essayer d'interroger le film en tant que *produit fini*, en m'emparant du premier matériau que tout analyste et tout spectateur a à sa disposition : le film lui-même. Concrètement, au lieu de tenter de répondre à la question l'efficacité politique du très long métrage de 1999 par un retour aux intentions de Watkins ou, au contraire, par une démarche empirique qui se nourrirait aux études et théories de la réception²⁷, je voudrais très simplement rabattre le film sur lui-même. Car si, par sa forme, le film donne « l'opportunité [au spectateur] de mieux appréhender le document, d'y réfléchir ou même éventuellement de [le] questionner²⁸ », il doit lui permettre, de fait, de réfléchir aussi à la place qu'il lui assigne en tant que spectateur.

CRITIQUE, AUTOCRITIQUE ET HIERARCHISATION

Comme annoncé par l'ouverture de *La Commune*, le fil rouge scénaristique du film est tissé par un couple de journalistes reporters qui déambulent parmi les groupes de communards, de soldats de la Garde nationale, ou encore de citoyens opposés à la révolution, afin de récolter leurs témoignages. Ces témoignages composent l'essentiel du récit des événements parisiens du printemps 1871, parfois interrompus par le contrechant médiatique de la télévision versaillaise et de son homme-tronc précieux qui se contente de donner la parole aux supporters du gouvernement en exil à Versailles. Au fil de l'organisation progressive de la Commune, de la constitution du Comité central, de la mise en place, parfois fastidieuse, d'une nouvelle organisation sociale, les deux reporters nous permettent d'assister, « en direct », à l'émergence d'un ordre nouveau, à l'apparition de ses premières apories et difficultés, notamment l'espoir déçu d'un traitement plus égalitaire des femmes et des hommes, mais aussi à la création d'une nouvelle télévision qui donnerait enfin la parole au peuple.

Ici encore, le parallélisme entre l'anachronique télévision communale et les tentatives du mouvement vidéo des années 1970 ne peut être ignoré. L'intention première des reporters novices est en effet d'opposer aux discours des médias dominants, institutionnels et centralisés, un « exemple de média alternatif²⁹ » de terrain et déhiérarchisé³⁰. Si la

²⁷ Dans leur article déjà cité, François Bovier et Hamid Taieb explorent encore une troisième voie qui présente le grand intérêt d' « échappe[r] à la maîtrise du vouloir-dire du réalisateur » et de s'éloigner « d'une lecture littérale du propos de Watkins » en suggérant, en substance, que le décloisonnement de la parole des participants au processus de réalisation entraînerait, tels des actes perlocutoires, une libération de la parole de ses spectateurs. François Bovier, Hamid Taieb, art. cit., p. 33.

²⁸ Peter Watkins, *op. cit.*, p. 164.

²⁹ Isabelle Marinone, « Une opposition aux mass media audiovisuels : *La Commune (Paris, 1871)*, une démarche alternative », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *op. cit.*, p. 53-54.

³⁰ « La Télévision Communale expérimentée dans le film peut être, selon Peter Watkins, un modèle à diffuser dans le champ des structures médiatiques classiques. Elle se base alors sur un échange constant avec les acteurs des événements, qui donnent leur avis sur les phases de conception et de montage des productions. Pour ce faire,

comparaison entre les aspirations des tenants de la télévision communale et des militants de la vidéo engagée s'impose avec la force de l'évidence, l'anachronisme sur lequel elle repose doit toutefois être mené à son terme, et ce y compris théoriquement. C'est à cette opération que je voudrais consacrer le début de ce deuxième temps de ma réflexion.

Cette comparaison me permet d'abord de rappeler que la mise en scène d'un média alternatif en tant que nouvelle voix de la révolte est aussi, dans *La Commune (Paris 1871)* la mise en scène d'un échec. Car comme le rappelle Watkins lui-même, la télévision communale reproduit strictement le mythe de l'objectivité, de la simultanéité et de l'information en continu qui caractérise précisément la monoforme dans le registre non-fictionnel³¹. On en trouve une illustration très nette dans la tentative, partagée par les deux chaînes, de suivre les événements tout en se réclamant de la seule vérité médiatique possible. De façon plus discrète, le film met également en évidence que dès les premières formalisations d'un nouveau processus démocratique, les deux reporters qui n'ont soudain plus accès aux délibérations, c'est-à-dire à la révolte en train de se faire, se mettent à partager avec les téléspectateurs leur enchantement d'un suspens historique et une forme de fascination acritique pour les nouveaux détenteurs du pouvoir. Postés devant une porte close qui donne accès à un couloir au bout duquel se réunit le Comité central de la Garde nationale, ils lisent un texte, en chuchotant presque, sous l'œil sévère de quelques soldats qui se tiennent au plus près des deux journalistes. Le contraste avec leur immersion improvisée dans la lutte est saisissant. Alors qu'elle tentait de donner la parole au peuple, la télévision communale est ici réduite à l'annonce d'élections à venir :

Blanche Capelier [tendue, s'adressant au cameraman] « C'est bon ? »

[Soudainement souriante, elle s'adresse ensuite aux téléspectateurs] « Citoyens, citoyennes, bonsoir. »

Le journaliste : « Bonsoir. »

BC : « Nous voici à présent dans l'hôtel de ville, rendez-vous compte, pour moi c'est la première fois que je peux entrer dans ces lieux. »

J : « Derrière cette porte, il y a un couloir. Et au bout de ce couloir se trouve la salle où se réunissent actuellement une vingtaine de membres du Comité central de la Garde nationale, dont Édouard Moreaux. »

la première des conditions pour le cinéaste est l'abandon de tout sentiment de supériorité par rapport aux participants, c'est-à-dire l'évacuation d'une organisation hiérarchique au profit d'une organisation autogérée. » *Ibid.*, p. 54.

³¹ Peter Watkins, Christiane Passevant, art. cit., p. 113. Voir aussi : François Bovier, Cédric Fluckiger, art. cit., p. 97.

BC : « Eh oui, la Garde nationale n'a aucune intention de conserver le pouvoir et met tout en œuvre pour organiser des élections mercredi prochain. Ce sera donc à vous, citoyens, de décider d'ici peu au bureau de vote si la Commune sera proclamée, oui ou non³². »

Ce phénomène de mimétisme ou d'un retour aux formes de cela même qui est critiqué a été problématisé par plusieurs penseurs marxistes confrontés à l'émergence de nouvelles médiations de la lutte politique. Dans un contexte déterminé par l'apparition de nouveaux outils techniques qui promettaient une décentralisation et une horizontalisation de la production télévisuelle, Hans Magnus Enzensberger relève dès 1970 que la prise en main des moyens de production médiatique désormais accessibles à tout « amateur isolé » exposait le non-professionnel au risque d'imiter grossièrement ce que les médias dominants faisaient déjà³³. Deux ans plus tard, dans leur essai séminal répondant à l'étude de l'espace public bourgeois de Jürgen Habermas, *Espace public et expérience*, Oskar Negt et Alexander Kluge décrivaient un phénomène similaire en constatant que la lutte, même collective, peut, dans un premier temps, exposer ses sujets à la reproduction de formes et de lectures du réel contre lesquelles ils prétendent pourtant se dresser :

Le besoin des travailleurs de s'orienter dans une société a souvent été décrit comme étant une conscience dichotomique. Pareille approche sociologique ne permet cependant pas de distinguer, d'une part, les différents composants de ce besoin fondamental et, de l'autre, les formes de l'espace public bourgeois qui les recouvrent. Ce qui est sous-tendu par ce besoin de proximité est une approche visant à recueillir une expérience immédiate et frontale, « car notre monde est humain, c'est-à-dire qu'il est le nôtre ». L'influence de l'espace public bourgeois se manifeste dans le fait que l'on scrute l'environnement pour y retrouver l'identité, simplement reconnaissable, des rapports marchands. Lorsque les travailleurs ne disposent pas de leurs propres modes d'expression pour articuler leurs intérêts, ils recourent à des stéréotypes que la société leur suggère. C'est le cas quand ils adoptent un clivage qui divise le monde en amis et ennemis³⁴.

³² Bien plus tard dans le film, dans la même antichambre de l'hôtel de ville, l'homme du duo de reporters va exprimer sa lassitude face à la rétention d'informations par les membres de la Commission supérieure exécutive dans le cadre du vote pour la création du Comité du salut public, ce que lui reprochera vivement Blanche Capelier au nom de la neutralité journalistique. Un carton nous annoncera ensuite que le journaliste a finalement démissionné de ses fonctions.

³³ « Le programme réalisé par l'amateur isolé n'est jamais qu'une mauvaise copie dépassée de ce qu'il capte de toute façon. » Hans Magnus Enzensberger, « Jeu de construction pour une théorie des médias », traduit de l'allemand par Céline Letawe, dans Jeremy Hamers, Céline Letawe (dir.), *Hans Magnus Enzensberger. Jeu de construction pour une théorie des médias suivi de Usages d'une théorie marxiste des médias*, Dijon, Les presses du réel, sous presse, p. 34 [« Baukasten zu einer Theorie der Medien », 1970].

³⁴ Oskar Negt [& Alexander Kluge], *L'espace public oppositionnel*, traduit de l'allemand par Alexander Neumann, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 86-87 [fragment de : *Öffentlichkeit und Erfahrung*, 1972]. Il faut signaler ici que François Bovier et Hamid Taieb, attentifs aux points de convergence et de divergence entre la critique de l'industrie culturelle de Theodor W. Adorno et de Max Horkheimer d'une part, et la critique des mass-médias de Watkins d'autre part, ont déjà mobilisé le concept d'espace public oppositionnel dans le cadre de leur analyse très éclairante des « reportages de politique-fiction » de Watkins. Ils soutiennent en effet que les films du réalisateur britannique « constitue[nt] un "espace public oppositionnel" au sein même des *mass media* », sans relever toutefois les multiples contradictions, pensées par Negt et Kluge, qui sont inscrites au cœur de ce

Une fois de plus, Watkins commente lui-même la superposition a priori paradoxale de la critique et des modalités du critiqué, en rappelant notamment que la mise en scène d'un embrayeur de paroles contestataires en la personne du reporter embarqué a suscité plusieurs tensions dans les rangs des spectateurs-acteurs du film.

Pour certains acteurs, la présence de ce micro (parfois brandi devant eux et aussitôt retiré sans qu'ils aient eu le temps de développer leurs propos) fut vécue comme une contrainte frustrante. De leur point de vue, cette façon de filmer limitait la libre expression des idées qui avaient émergé des discussions collectives préparatoires. Je comprends d'autant mieux cette critique qu'elle est en rapport direct avec les problèmes découlant des pratiques de la Monoforme décrits précédemment. Il ne fait aucun doute que, par certains aspects, le rôle de la TV Communale et la technique de tournage de certains plans-séquences ressemblaient aux 'raids éclair' et autres télé-trottoirs de la télévision actuelle. Et j'avoue que, sous la pression du tournage, j'ai négligé les aspects négatifs de ce processus, notamment son effet fragmentaire³⁵.

Le cinéaste va d'ailleurs jusqu'à inscrire ces tensions dans le film en leur consacrant quelques parties de séquences. Les comédiens s'y plaignent des méthodes de la télévision communale et de l'intrusion des journalistes dans les débats et l'action, toujours fuyants et donc incapables de rendre la véritable densité et complexité de leurs échanges et de la lutte. Dans ces moments, la critique médiatique des participantes vise tout autant la télévision communale fictive que la maïeutique de Watkins. Sa méthode semble être prise au piège d'un processus qui a largement dépassé le jeu de rôle et que les comédiens n'acceptent plus, désormais, de voir médié ou interrompu par un dispositif médiatique, ni dirigé de l'extérieur par un scénario, fût-il rudimentaire :

« 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, on est complètement, physiquement, impliquées 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 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, et il n'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." On est vraiment, vraiment, 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. »

« Vous par exemple, vous êtes les seuls médias qui sont disponibles, 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. »

processus de constitution. François Bovier, Hamid Taieb, « Le théâtre performatif et les reportages de "politique-fiction" de Peter Watkins », *Décadrages*, n° 20, avril 2012, p. 11.

³⁵ Peter Watkins, *op. cit.*, p. 226-227.

« Je pense qu'il faut arrêter de répondre à vos questions parce que vos méthodes de manipulation, elles sont les mêmes que celles de la tv nationale. Et de toute façon, nos idées, elles sont dans nos têtes et on n'a rien à vous prouver. »

En mettant en scène l'imitation des médias traditionnels par le nouveau média alternatif, et en l'exposant à la critique, le réalisateur fait donc du faux reportage le révélateur critique de la fausseté de l'idéal d'objectivité³⁶. Autrement dit, si la critique de l'information centralisée, incarnée par l'homme-tronc de TV Versailles, est un des objectifs premiers du film, c'est en réalité à une véritable cohabitation de la critique et de l'autocritique de la représentation médiatique que nous assistons dans *La Commune (Paris 1871)*. Certes, je l'ai dit, Watkins ne nie pas les tensions générées par cette cohabitation, attisées encore par un processus de réalisation qui reste malgré tout dirigé par un auteur central soucieux, envers et contre tout, de reproduire les insuffisances du flux fragmenté de la monoforme. Mais Watkins s'en détourne également rapidement pour réhabiliter sa démarche au nom d'un bénéfique critique supérieur. Dans *Media Crisis*, il suggère non seulement que la frustration grandissante de certain.e.s participant.e.s est en réalité le révélateur critique de la monoforme que les reporters de la tv communale imitent, mais il ajoute également que cette imitation volontaire a malgré tout libéré la parole des intervenants :

Si nous avons pu privilégier à ce point les longs plans-séquences, y compris au stade du montage, c'est aussi parce que les passages de la caméra n'avaient pas comme seule conséquence une fragmentation de la parole. En examinant attentivement ces séquences, on constate que, très souvent, Gérard [Watkins] et Aurélia [Petit] s'approchent d'un groupe, lui posent une question, puis se retirent pendant que naît une discussion entre les membres du groupe ; ainsi, la technologie est employée ici dans le but de faciliter la communication entre les gens³⁷.

Il n'en reste pas moins qu'en première lecture, *La Commune (Paris 1871)* nous confronte donc à la mise en scène de l'échec d'un média alternatif et nous invite à interroger ce que seraient, comme l'écrit Ken Nolley, « les stratégies médiatiques les plus susceptibles de servir un mouvement social³⁸ ». Or, cette question ne concerne pas exclusivement la Commune. Par

³⁶ C'est en substance la thèse défendue par Michèle Lagny dans son article sur la pratique de l'imitation médiatique chez Watkins : « Plus encore que la thématique des films, c'est la stratégie d'exposition, le mode de tournage pseudo-documentaire, la confusion entre réel et fiction créée par la parodie des médias qui donnent aux œuvres leur dimension réflexive et critique. Ce sont les faux reporters, les faux interviews qui disent le vrai, à savoir que les médias mentent quand ils prétendent être objectifs, alors qu'ils ne sont qu'au service de l'establishment. Ainsi ce mensonge même, en éveillant la suspicion, sert à comprendre la réalité. » Michèle Lagny, « Imiter pour dénoncer : le paradoxe du cinéaste confronté aux médias », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *op. cit.*, p. 39.

³⁷ Peter Watkins, *op. cit.*, p. 229.

³⁸ « Bien qu'il y ait une différence nette dans le jugement de valeur apparemment porté sur les deux formes de couverture dans le film, l'une et l'autre font l'objet de critiques significatives. Nous en sommes réduits à nous interroger, non seulement sur la manière de penser la Commune et ce qu'ont bien pu être ses réussites et ses erreurs, mais aussi sur les stratégies médiatiques les plus susceptibles de servir un mouvement social faillible

extension et par le truchement d'un scénario riche en anachronismes, elle doit également porter sur le discours que le film tient au sujet des mouvements sociaux de la fin du XX^e siècle qui le traversent et dont il est, dans de nombreuses séquences, le porte-voix. Très régulièrement en effet, l'improvisation des comédiens les amène à élargir leurs témoignages de l'événement passé à des problématiques qui, tout en étant au cœur des préoccupations de la Commune, frappent le spectateur par leur absolue actualité (revendications féministes, réforme de l'enseignement, identité nationale et solidarité internationale, recrutement d'une main d'œuvre étrangère, immigration à deux vitesses, etc.). Ces actualisations de la Commune nous encouragent à considérer le film lui-même comme le résultat d'un ensemble de « stratégies médiatiques » qui servent différents mouvements sociaux. Or, pour éprouver cette hypothèse, nous devons soumettre le film de Watkins lui-même à la question : le film *La Commune (Paris 1871)*, à l'instar de la couverture médiatique des événements par la télévision communale, risque-t-il à son tour de prêter le flanc à une imitation de ce qu'il entend dépasser par ailleurs ?

Pour répondre à cette question, je voudrais revenir à une des finalités premières de la résistance à la monoforme : la déhiérarchisation de la parole. Nous avons vu que la mise en scène d'un échec, celui de la création de modalités alternatives de l'information médiatique, est considérée par Watkins et ses commentateurs comme un ressort critique. Elle révèle l'incapacité, en situation de lutte, de s'affranchir complètement des canevas formels et du mythe de l'objectivité informationnelle qui régissent la monoforme. Conformément au vœu du réalisateur, cette mise en scène, si elle est portée par une expérimentation formelle qui résiste aux conventions dominantes – ici : une longueur hors norme, l'emploi de comédiens non professionnels, un sous-découpage en longs plan-séquences, l'absence d'un scénario figeant l'action –, peut mettre le spectateur au travail, l'amener à interroger le flux médiatique incessant et nerveux qu'il subit au quotidien. L'autocritique à laquelle le film fait droit y contribue assurément.

Une partie pourtant du matériau constitutif du film et l'usage qu'en fait le monteur final Watkins échappent à ce processus réflexif et critique. Le réalisateur interrompt régulièrement le flux du direct par des intertitres qui ne bénéficient d'aucune inscription énonciative dans le film. À côté de citations de Blanqui ou de Ghandi, de commentaires de Watkins sur l'état actuel des médias, ou encore d'extraits de documents témoignant des

mais néanmoins sincèrement engagé dans la lutte pour la démocratie et la justice. » Ken Nolley, « Peter Watkins et l'Histoire. Du discours sur l'Histoire à la déconstruction de la violence du discours », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *op. cit.*, p. 99-100.

troubles parisiens (lettres, extraits du *Père Duchêne*, etc.), ces intertitres sont principalement de deux ordres. Soit ils livrent un ensemble de données historiques, souvent chiffrées, soit ils informent le spectateur de situations contemporaines du tournage du film. En voici deux exemples :

Le taux de participation aux élections communales est de 48%. C'est sensiblement le même que pour l'élection des maires en novembre 1870. Ce chiffre cache toutefois de grandes disparités selon les arrondissements. Dans les « beaux quartiers », on compte moins de 40% d'électeurs, contre plus de 62% dans les quartiers populaires.

Aujourd'hui en France, 60% des femmes travaillent dans 6 corps de métier qui ne représentent que 30% du marché de l'emploi : à titre d'exemple, 98% des secrétaires sont des femmes. Pourtant, le taux de réussite des femmes dans les études, du bac à l'université, est largement supérieur à celui des hommes.

Désincarnés, impersonnels, ces cartons fournissent un ensemble d'informations qui sont immunisées contre toute réception critique. Dans les deux cas, ces informations réactivent, sans susciter aucune réappropriation critique de la part du spectateur, le « mythe de l'objectivité médiatique », et j'ajouterais « savante », d'une information composée de faits³⁹. Extraits du registre hybride du film, les cartons d'actualisation ne s'inscrivent plus, en effet, dans le montage anachronique ou le régime parfois farcesque qui était pourtant essentiel aux remises en perspective des autres actualisations des causes portées par la Commune⁴⁰. Les cartons d'information historique quant à eux échappent à la réappropriation par des acteurs non professionnels et non-historiens d'un matériau savant pour être érigés parfois en véritables sources de « fact-checking » avant la lettre. C'est le cas notamment d'une réponse écrite à l'annonce par le présentateur du journal télévisé de la télévision versaillaise du « repli en bon ordre » de l'armée régulière. Le carton suivant l'interrompt : « Cette information est totalement fautive. La retraite des troupes gouvernementales a été si précipitée et chaotique que plusieurs régiments ont été oubliés et abandonnés dans Paris. » Par conséquent, ces intertitres jouent donc une hiérarchisation de la parole médiatique et éducative que le cinéaste prétendait pourtant combattre⁴¹.

³⁹ Sur ce point, mon analyse relativise pour une part la proposition analytique que fait Christian Milovanoff d'une *typologie* des intertitres dans *La Commune* qui lui permet notamment d'affirmer que les informations livrées au spectateur par écrit le transforment en un monteur réflexif en le « mett[ant] en demeure [...] de dégager le sens en associant les différents textes qu'il lit. » Christian Milovanoff, « Les voix ordinaires, La Commune de Peter Watkins », *La pensée de midi*, vol. 3, n° 3, 2000, p. 131.

⁴⁰ Jean-Pierre Jeancolas soutient quant à lui que les cartons proposant des actualisations de la lutte communale s'inscrivent dans la continuité des prises de parole anachroniques de certains intervenants du film. Il me semble pour ma part que cette continuité est rompue dès lors que ces intertitres sont précisément dépourvus de toute inscription énonciative dans le registre du faux ou de l'anachronisme. Jean-Pierre Jeancolas, « Paris 1871-1999. La Commune vue par Peter Watkins », *Positif*, n° 472, juin 2000, p. 29-30.

⁴¹ À cet égard encore, mon analyse de certains cartons ne suit pas la lecture qu'en propose Sébastien Denis : « Watkins donne la parole à tout le monde, et pas seulement à une seule catégorie socio-professionnelle ou politique. Le résultat est à la fois objectif et subjectif, la voix off omniprésente dans nombre de ses films (puis les

CONCLUSION

Le repli de la critique de Watkins sur les cartons qui composent son propre film se solde par un constat d'échec. Tout se passe en effet comme si, après les reporters de la télévision communale, le réalisateur Watkins lui-même cédait à la hiérarchisation des paroles, un des fondements de la monoforme. À ce stade de l'analyse, aucun nouveau mouvement dialectique consistant ne me permet de justifier ce retour à la hiérarchisation – une conséquence, somme toute prévisible, de l'attachement de Watkins à un paradigme émancipatoire qui considère le spectateur comme un sujet passif à libérer⁴² – au nom d'une mise au travail supérieure du spectateur. Par conséquent, cette conclusion se bornera à la formulation de trois hypothèses finales qui pourraient passer outre à ce constat d'échec si une recherche ultérieure pouvait les nourrir plus rigoureusement.

Ma première hypothèse s'inscrit dans le sillage d'une abondante littérature anglo-saxonne qui attribue une fonction réflexive, éducative et critique⁴³ au régime du faux-documentaire : mis au contact d'un faux évident, le spectateur pourrait prendre conscience de sa crédulité et de son adhésion à une forme, c'est-à-dire, avec les mots de l'approche sémiopragmatique, son adhésion à divers vecteurs l'incitant à adopter une « lecture documentaristante ». Dans le cas de *La Commune (Paris 1871)*, cette prise de conscience suscitée par le faux-reportage rejaillirait ensuite sur les intertitres a priori extraits du régime du faux. Ma première hypothèse présuppose donc un mouvement de généralisation d'un processus critique dont le faux reportage serait l'embrayeur. Ainsi mis au travail, le spectateur

cartons qui l'ont remplacée) étant là pour rappeler la forme documentaire et objective des informations fournies tout en se montrant comme une lecture subjective de ces données. » Il me semble au contraire qu'en extrayant ces cartons du régime discursif même qui devait favoriser un aller-retour entre forme objectivante et réception (critique) subjective, nombre d'intertitres de *La Commune* réinstaurent une hiérarchisation des sources qui est encore accentuée par le fait que ces cartons interviennent toujours *après* un témoignage, à la façon d'une validation ou d'une invalidation supérieure. Sébastien Denis, « Le documentaire à l'épreuve. La subversion des genres et des techniques chez Peter Watkins », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *op. cit.*, p. 159-160.

⁴² Pour une critique du présupposé de ce paradigme émancipatoire, c'est-à-dire, selon les mots de l'auteur, la « thèse de l'abrutissement », voir notamment : Hans Magnus Enzensberger, « Le degré zéro du média ou pourquoi toutes les plaintes contre la télévision sont sans objet », dans *Médiocrité et folie. Recueil de textes épars*, traduit de l'allemand par Pierre Gallissaires et Robert Simon, Paris, Gallimard, 1991, p. 98-111 [« Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind », 1988].

⁴³ « In general terms, the mock-documentary filmmaker seeks to construct a particular relationship with factual discourse which often involves a reflexive stance with regard to the documentary genre. Mock-documentary's agenda is ultimately to parody the assumptions and expectations associated with factual discourse, to 'mock' the cultural status of documentary's generic codes and conventions. » Jane Roscoe, Craig Hight, *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester, New York, Manchester University Press, 2001, p. 46-47. Voir aussi: Juhasz, Alexandra (2006), "Phony Definitions", in: Alexandra Juhasz, Jesse Lerner (éd.), *F is For Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, p. 1-18.

pourrait appliquer aux cartons la prise de distance critique que le faux a instaurée entre lui et la forme documentaire des témoignages des communards.

Ma deuxième hypothèse en revanche ne tente pas d'intégrer les intertitres, historiques ou actualisants, au geste critique que le cinéaste veut communiquer à ses spectateurs. Elle attribue plutôt à Watkins la volonté de transformer la monoforme à partir de l'intérieur, en l'investissant de nouveaux discours invisibilisés jusqu'alors. Concrètement, le réalisateur n'essayerait pas de s'affranchir de la hiérarchisation des paroles mais tenterait plutôt de la détourner pour la mettre au service d'un retour de l'histoire de la Commune de Paris à l'avant-plan des discours médiatiques, des manuels d'histoire et plus largement de la mémoire officielle⁴⁴. De la même façon, l'insert d'informations concernant, par exemple, les sans-papiers, serait pour l'auteur un moyen d'interrompre le flux médiatique dominant pour le forcer à retourner à un ensemble d'informations qui avaient tout au plus bénéficié d'un flash info. Dans ce cas, l'absence d'une critique explicite des cartons dans le film – contrastée par la critique des méthodes de la télévision communale par les comédiens – serait une condition essentielle à un rejeu efficace de la monoforme.

Ma troisième hypothèse enfin est plus ouverte que les deux précédentes, non seulement parce qu'elle est sans doute la moins précise à ce stade de ma réflexion, mais aussi parce qu'elle détache une dernière fois le film de Watkins de son propre cadre théorique. Oskar Negt et Alexander Kluge constatent, je l'ai dit, que la création d'espaces publics oppositionnels s'accompagne dans un premier temps d'une reprise des formes et des lectures du monde de l'espace bourgeois auquel il s'agit de s'opposer. Ce constat a nourri plus haut l'analyse de la reproduction des conventions narratives dominantes par la télévision communale et de son incapacité à créer de nouvelles formes médiatiques plus à même de conférer une visibilité nécessaire et juste aux événements du printemps 1871. Il faut toutefois préciser à présent que dans la pensée de Negt et Kluge, l'imitation n'est pas une tare ou un défaut de la constitution d'un espace public oppositionnel, mais peut être assimilée, au contraire, à « la tentative de saisir la réalité » :

Lorsque les travailleurs ne disposent pas de leurs propres modes d'expression pour articuler leurs intérêts, ils recourent à des stéréotypes que la société leur suggère. C'est le cas quand ils adoptent un clivage qui divise le monde en amis et ennemis. Le même procédé contient néanmoins une activité autonome : la tentative de saisir la réalité, telle qu'elle est. Cependant, même cette activité reste contradictoire,

⁴⁴ Si l'on se limite au sort que la chaîne Arte a finalement réservé à l'unique diffusion de *La Commune* en le programmant à une heure de très basse écoute au mois de mai 2000, cette hypothèse ne tient pas. En revanche, elle devient plus consistante si on se souvient que le film a également été projeté au Musée d'Orsay deux mois plus tôt, dans le cadre d'une exposition consacrée à la Commune de Paris.

puisqu'elle ne fait qu'indiquer une voie juste pour appréhender la réalité, tout en ayant recours à la simplification pour emprunter cette voie, donc à une vision du monde irréaliste et idéologique⁴⁵.

J'ignore encore si cette contradiction inévitable relevée par Negt et Kluge en 1972 peut nous amener à mieux comprendre pourquoi Watkins n'a pas hésité à alimenter la monoforme en en jouant la hiérarchisation des paroles. Mais elle nous permet en tout cas d'identifier ce qui, dans *La Commune (Paris 1871)*, relie *in fine* la démarche de Watkins à l'expérience populaire de 1871 telle qu'il l'a dépeinte dans son film : un ensemble d'espoirs, de tentatives, et donc aussi d'impasses. Pour cette raison au moins, il n'est ni naïf, ni anachronique, d'affirmer avec son réalisateur que « la Commune n'est pas morte ».

BIBLIOGRAPHIE

Emmanuel Barot, « Le cinéma du politique est politisation du cinéma : Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme », *Chimères*, vol. 2, n° 70, 2009, p. 233-250.

François Bovier, Cédric Fluckiger, « Le langage de l'action politique dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins : “selmaire” et utopie », *Décadrages*, n° 20, 2012, p. 92-109.

François Bovier, Hamid Taieb, « Le théâtre performatif et les reportages de “politique-fiction” de Peter Watkins », *Décadrages*, n° 20, avril 2012, p. 8-33.

Bertolt Brecht, *Sur le cinéma précédé de Extraits des carnets, Sur l'art ancien et l'art nouveau, Sur la critique, Théorie de la radio*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Lebrave & Jean-Pierre Lefebvre, Paris, L'Arche, coll. Travaux, 1970 [pour les textes communément regroupés sous le titre d'usage « Théorie de la radio » : p. 125-141].

John R. Cook, « 'Don't forget to look into the camera !' : Peter Watkins' approach to acting with facts », *Studies in Documentary Film*, vol. 4, n° 3, 2010, p. 227-240.

Sébastien Denis, « Médias et politique chez Peter Watkins. Des jeux du cirque médiatiques aux médias alternatifs », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit, *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 63-74.

Sébastien Denis, « Le documentaire à l'épreuve. La subversion des genres et des techniques chez Peter Watkins », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 155-165.

⁴⁵ Oskar Negt, *op. cit.*, p. 87.

Hans Magnus Enzensberger, « Jeu de construction pour une théorie des médias », traduit de l'allemand par Céline Letawe, dans Jeremy Hamers, Céline Letawe (dir.), *Hans Magnus Enzensberger. Jeu de construction pour une théorie des médias suivi de Usages d'une théorie marxiste des médias*, Dijon, Les presses du réel, sous presse, p. 21-55 [« Baukasten zu einer Theorie der Medien », 1970].

Hans Magnus Enzensberger, « Le degré zéro du média ou pourquoi toutes les plaintes contre la télévision sont sans objet », dans *Médiocrité et folie. Recueil de textes épars*, traduit de l'allemand par Pierre Gallissaires et Robert Simon, Paris, Gallimard, 1991, p. 98-111 [« Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind », 1988].

Eric Fournier, « Les photographies des ruines de Paris en 1871 ou les faux-semblants de l'image », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, vol. 32, n° 1, 2006, p. 137-151.

Gérard Grugeau, « Le pouvoir de la rue. *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins », *24 images*, n° 105, hiver 2001, p. 52.

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

Alexandra Juhasz, « Phony Definitions », dans Alexandra Juhasz, Jesse Lerner (dir.), *F is For Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, p. 1-18.

Alexander Kluge, Edgar Reitz, « Alexander Kluge », dans Edgar Reitz (dir.), *Bilder in Bewegung: Essays, Gespräche zum Kino*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1995, p. 75-88.

Michèle Lagny, « Imiter pour dénoncer : le paradoxe du cinéaste confronté aux médias », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 31-39.

Christine Lapostolle, « Plus vrai que le vrai. Stratégie photographique et Commune de Paris », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 73, juin 1988, p. 67-76.

Isabelle Marinone, « Une opposition aux mass media audiovisuels : *La Commune (Paris, 1871)*, une démarche alternative », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 49-61.

Christian Milovanoff, « Les voix ordinaires, La Commune de Peter Watkins », *La pensée de midi*, vol. 3, n° 3, 2000, p. 128-133.

Oskar Negt [& Alexander Kluge], *L'espace public oppositionnel*, traduit de l'allemand par Alexander Neumann, Paris, Payot & Rivages, 2007 [fragments de : *Öffentlichkeit und Erfahrung*, 1972].

Ken Nolley, « Peter Watkins et l'Histoire. Du discours sur l'Histoire à la déconstruction de la violence du discours », dans Sébastien Denis, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 91-100.

Jane Roscoe, Craig Hight, *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester, New York, Manchester University Press, 2001.

Peter Watkins, Christiane Passevant, « Histoire occultée et tournage pas comme les autres : *La Commune de Paris* », *L'homme et la Société*, vol. 4, n° 142, 2001, p. 109-117.

Peter Watkins, *Media Crisis*, traduit de l'anglais par Patrick Watkins, Paris, Éditions Homnisphères, 2004 [*Media Crisis*, 2003].

Raymond Williams, *Television : Technology and Cultural Form*, Londres, Routledge, 2004, [1974].