

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12

93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr



Mémoire de Master

Spécialité cinéma, promotion 2025

Soutenance de juin 2025

***Recherches de formes alternatives en quête d'une société alternative :
Des films représentant la Commune de Paris (1871)***

Benjamin FAURE



Fig. 1 : photogramme tiré de *La Commune (Paris, 1871)* (Peter Watkins, 2000)

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

Recherches de l'expression des incendiaires des Tuileries

Directeur de mémoire : David FAROULT, maître de conférence à l'École National Supérieur Louis-Lumière

Directeur externe de mémoire : Timon KOULMASIS, réalisateur

Présidente du jury cinéma : Giusy PISANO, professeure des universités à l'École Nationale Supérieur Louis-Lumière

Coordinateur des mémoires : David FAROULT, maître de conférence à l'École National Supérieur Louis-Lumière

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12

93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr



Mémoire de Master

Spécialité cinéma, promotion 2025

Soutenance de juin 2025

***Recherches de formes alternatives en quête d'une société alternative :
Des films représentant la Commune de Paris (1871)***

Benjamin FAURE

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

Recherches de l'expression des incendiaires des Tuileries

Directeur de mémoire : David FAROULT, maître de conférence à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière

Directeur externe de mémoire : Timon KOULMASIS, réalisateur

Présidente du jury cinéma : Giusy PISANO, professeure des universités à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière

Coordinateur des mémoires : David FAROULT, maître de conférence à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière

Remerciements

Pour leurs conseils et remarques avisés, leurs encouragements et leur exigence, je remercie mes directeurs de mémoire David Faroult et Timon Koulmasis

Pour ses conseils bibliographiques, je remercie Florent Fajole

Pour tous ces cafés, encouragements, conseils et doutes partagés au Mistral et la solidarité qui en émergea, merci à Vianne Burquier, Salomé Brocard et Félix Fradelizi.

Pour avoir su égayer les moments d'écriture et casser la solitude du mémoire, merci à Dimitri Couet, Léo Duthoit, Tim Saillant.

Pour ces années partagées ensemble à l'école, je remercie tous mes camarades de la promotion Cinéma 2025 : Margaux, Clémentine, Chloé, Antoine B., Louis, Alexi, Émile, Salomé, Vianne, Félix, Émilien, Dorian, Sapho, Antoine P., Tim.

Pour avoir suivi cette aventure tortueuse dans les flammes oubliées de la Commune, je remercie toute l'équipe technique et artistique de *Recherches de l'expression des incendiaires des Tuileries*.

Pour leur investissement et leur apport très riche à la partie pratique de ce mémoire, je remercie tous les militants ayant participé au tournage, en particulier *Les Brigades Louise Michel*, et Guénaëlle Le Pogam, Marie-Laure Akchar-Laroche, Annie Papin, ainsi que Gaspard Oliva sans qui rien n'aurait pu se faire.

Pour son soutien, son aide précieuse, son regard, ses avis et ses conseils, un grand merci à Esther Bourcereau.

Pour les conversations passionnantes, les réflexions torturantes, les aventures de tournage et de montage trépidantes, je remercie tout particulièrement mes compères artistiques et amis Jean-Christian Lejay et Jules Texier.

Résumé

La Commune de Paris de 1871 est un événement majeur de l'histoire du mouvement révolutionnaire et de l'histoire de France. Elle est l'expérience d'une nouvelle organisation de la société. Pourtant, c'est un sujet absent dans la mémoire collective et dans les représentations cinématographiques. Certains films tentent cependant d'adapter cet événement et de retrouver son « esprit ». Ce mémoire tente alors, par l'analyse esthétique de deux films à la forme expérimentale de saisir quel est cet esprit et comment celui-ci peut s'exprimer et déterminer l'organisation d'une œuvre. En s'intéressant à *La Nouvelle Babylone* (1929) de Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg puis à *La Commune (Paris, 1871)* (2000) de Peter Watkins, il cherchera à construire et à questionner la possibilité d'un regard militant et révolutionnaire. Il viendra, en dernier lieu, réfléchir sur la pertinence, la cohérence, et les nouvelles réponses et pistes soulevées par la réalisation d'un film sur l'incendie du Palais des Tuileries par des Communards. Film dont la forme et l'approche esthétique et théorique s'inspirent des analyses précédentes. Il sera alors question de remise en question des représentations de l'histoire, des rapports de dominations hiérarchiques et du regard égocentré au sein de l'esthétique même du film ainsi que dans le processus de création et de visionnage de celui-ci.

Mots-Clés : Commune, politique, esthétique, révolution, marxisme, regard, horizontalité, déhiérarchisation, marge, Excentrisme, FEKS, Nouvelle Babylone, Peter Watkins, émancipation, alternatif.

Abstract

The Paris Commune of 1871 was a major event in the history of the revolutionary movement and the history of France. It was an experiment in the new organization of society. Yet it is a subject that is absent from the collective memory and from cinematic representations. Some films, however, attempt to adapt this event and rediscover its 'spirit'. By analyzing the aesthetics of two experimental films, this dissertation attempts to grasp what this spirit is and how it can be expressed and determine the organization of a work. By looking at *The New Babylon* (1929) by Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg and then at *The Commune (Paris, 1871)* (2000) by Peter Watkins, it will seek to construct and question the possibility of a militant and revolutionary gaze. Finally, he will reflect on the relevance, coherence and new responses and avenues raised by the making of a film about the burning of the Tuileries Palace by Communards. A film whose form and aesthetic and theoretical approach are inspired by the previous analyses. It will question representations of history, hierarchical relations of domination and the egocentric gaze within the aesthetics of the film itself, as well as in the process of creating and viewing it.

Keywords : Commune, politics, esthetics, révolution, marxism, eye, horizontality, edge, Excentrism, FEKS, New Babylon, Peter Watkins, emancipation, alternative.

Sommaire

Point historique rapide sur la Commune de Paris.....	10
Introduction.....	12
 Chapitre I : Faire un film sur la commune dans un régime socialiste - Analyse de <i>La Nouvelle Babylone</i> (1929) de Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg (FEKS)	
• Introduction.....	15
• 1 / La mise en opposition de deux blocs.....	20
1.1) <i>Création de deux espaces par l'opposition formelle et plastique.....</i>	<i>20</i>
1.2) <i>Le champ/contre-champ comme lieu de la lutte des classes.....</i>	<i>21</i>
• 2 / Un matérialisme historique.....	23
2.1) <i>Une représentation fidèle au matérialisme de Marx.....</i>	<i>23</i>
2.2) <i>La réappropriation du décor pour sa déconstruction.....</i>	<i>25</i>
2.3) <i>Une dialectique historique : avant/après.....</i>	<i>26</i>
2.4) <i>La dialectique historique comme moteur systémique et révélateur.....</i>	<i>27</i>
• 3 / La confrontation directe comme moteur dramatique et narratif.....	30
3.1) <i>La dialectique du temps à travers les différents typages.....</i>	<i>30</i>
3.2) <i>Une Scène Marxiste.....</i>	<i>32</i>
3.3) <i>Le geste de l'acteur dans son environnement.....</i>	<i>32</i>
3.4) <i>Le jeu d'un environnement violent sur l'acteur.....</i>	<i>33</i>
3.5) <i>Une construction de la violence via la montée du mouvement des corps.....</i>	<i>35</i>
3.6) <i>Répétition du général dans le particulier.....</i>	<i>38</i>
3.7) <i>Multiplication des lignes narratives.....</i>	<i>38</i>
3.8) <i>La marge au cœur.....</i>	<i>42</i>
3.9) <i>Un rapport humain à la Commune.....</i>	<i>42</i>
• 4 / L'Excentrisme, un matériau productif révolutionnairement.....	46
4.1) <i>La naissance de la pratique de la FEKS.....</i>	<i>46</i>
4.2) <i>L'Excentrisme dans La Nouvelle Babylone.....</i>	<i>49</i>

4.3) <i>La forme comme matière productive</i>	51
• 5 / Approche romantique de la Révolution pour une approche politique de l'Excentrisme	53
5.1) <i>La romance productrice d'un sens révolutionnaire</i>	53
5.2) <i>Le couple excentrique comme transmetteur de sens</i>	55
5.3) <i>Désigner l'ennemi de la révolution selon Staline</i>	57
5.4) <i>Quel public ?</i>	58
• CONCLUSION	61

Chapitre II : Faire un film sur la Commune dans un régime capitaliste – Analyse de *La Commune (Paris, 1871)* (2000) de Peter Watkins

• Introduction	63
• 1 / Filmer une lutte historique	67
1.1) <i>Mise en scène d'une lutte historique et d'une montée de la violence</i>	67
1.2) <i>L'accumulation dialectique pour l'exaltation révolutionnaire</i>	69
1.3) <i>La fête révolutionnaire</i>	71
1.4) <i>La Caméra-Liberté</i>	72
1.5) <i>Actualisation médiatique d'une lutte</i>	73
1.6) <i>Une lutte de pouvoir dans la lutte pour l'information</i>	75
• 2 / Une lutte historique de communication	76
2.1) <i>Ambiguïté des genres</i>	76
2.2) <i>L'anti-Monoforme : un aboutissement théorique</i>	77
2.3) <i>Une théorie dans la continuité d'une certaine étude marxiste du cinéma</i>	81
2.4) <i>Déhierarchisation de la communication : processus-fond-forme</i>	83
• 3 / Une œuvre participative pour une réappropriation des représentations : de la fascination passive à la complicité active des spectateurs	84
3.1) <i>Implication de comédiens non-professionnels</i>	84
3.2) <i>Dialectique de regards</i>	86
3.3) <i>Effet de distanciation brechtien</i>	88
3.4) <i>Le statut ambigu des comédiens</i>	90
• 4 / La révolution par l'action de la parole : de sujet à créateur	92
4.1) <i>L'action de la parole pour l'émergence de l'idée révolutionnaire</i>	92
4.2) <i>« La performance d'atelier »</i>	94

4.3) <i>Crise du tournage, la révolution sur le plateau.....</i>	95
4.4) <i>Le corps collectif comme théâtre de la fragmentation de l'histoire.....</i>	97
• 5 / L'action de la parole pour l'action de l'histoire : déhiérarchisation du temps, réappropriation de la mémoire collective et création d'un nouvel espace politique émancipateur.....	99
5.1) <i>La fragmentation des subjectivités historiques pour l'écriture et l'occupation collective de l'Histoire.....</i>	99
5.2) <i>De l'émancipation du temps vers la création d'un nouvel espace politique.....</i>	103
5.3) <i>Se réhabiter.....</i>	104
• CONCLUSION.....	106
 BILAN DE PARTIE THÉORIQUE.....	108
 Chapitre III : Partie Pratique de Mémoire (PPM) – Réalisation d'un film sur la Commune de Paris – <i>Recherches de l'expression des incendiaires des Tuileries</i>	
• 1 / Description rapide des intentions et du dispositif de tournage.....	113
• 2 / La Forme du film.....	115
2.1) <i>Le titre comme témoin d'un cheminement.....</i>	115
2.2) <i>Les Cartons pour saisir l'essentiel du sujet et début d'annonce du programme formel.....</i>	116
2.3) <i>Distanciation et Stimulation.....</i>	117
2.4) <i>Matérialité de la pierre et de l'image : chercher le contenu profond de la représentation.....</i>	118
2.5) <i>Retrouver l'expression de l'humain et de la mémoire par la fragmentation et la dialectique.....</i>	119
2.6) <i>Le film comme lieu du politique ou comme expression politique ?.....</i>	122
• 3 / Manque d'espace pour être, beaucoup d'espace pour être représenter : question de l'image, du point de vue, du regard.....	124
 Conclusion Générale.....	129
 BIBLIOGRAPHIE.....	131
FILMOGRAPHIE.....	137

TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	139
ANNEXES.....	143
• Liste des films réalisés par la FEKS.....	144
• Manifeste des FEKS.....	145
• Filmographie de Peter Watkins.....	148
• Dossier PPM 15/03/2025.....	149
• Dossier PPM 11/02/2025.....	163

POINT HISTORIQUE RAPIDE SUR LA COMMUNE DE PARIS

La France du XIX^e siècle est jonchée de révolution et d'insurrection. Après la révolution de 1789, puis le coup d'État et l'empire de Napoléon Bonaparte, vient la restauration de la monarchie des Bourbons. Puis en 1830 ont lieu les trois glorieuses, journées révolutionnaires menant à l'instauration de la monarchie de Juillet. Adolphe Thiers, qui jouera un rôle antagoniste à la Commune, sera député et ministre sous ce régime. En février 1848, en raison d'une crise économique et sociale, une nouvelle révolution a lieu et met en place la II^e République. En juin de la même année, la crise persiste et mène à de nouvelles journées insurrectionnelles réprimées dans le sang. En 1851, Louis-Napoléon Bonaparte, alors président de la République, fait un coup d'État. Il proclame le IInd Empire qui durera jusqu'en 1870.

Le XIX^e siècle connaît également l'émergence de la pensée d'un mouvement ouvrier. Des penseurs anarchistes émergent comme Proudhon puis Bakounine. Des penseurs communistes également avec la publication en 1848 du Manifeste du Parti Communiste de Karl Marx et Friedrich Engels. Leurs pensées mettent au cœur de l'histoire de l'humanité la lutte des classes entre opprimés et oppresseurs qui au sein du système capitaliste est incarné par la bourgeoisie, possédant et accaparant les moyens de productions et réprimant le prolétariat, classe des travailleurs et ne possédant pas les moyens de productions. Communistes et anarchistes se rassemblent (et s'affrontent dans différents mouvements) au sein de l'Internationale ouvrière dont certains Communards feront partie. C'est donc dans ce contexte de mise en place de la pensée et de la poursuite de la pratique révolutionnaire que la Commune prend place.

En septembre 1870, l'Empire est lourdement défait à Sedan par la Prusse. C'est la chute du IInd Empire, la III^e République est déclarée et un Gouvernement Provisoire de Défense Nationale censé continuer la guerre est mis en place. Mais le désastre continue et le siège de Paris commence. Dès septembre une Commune est réclamée. Le peuple de Paris est mécontent de la gestion de la guerre et est en faveur de sa poursuite. À travers l'organisme de la Garde Nationale, dont les officiers sont élus par la population, des ouvriers sont armés pour la guerre. En janvier 1871, Paris chute. La Prusse fait organiser par le gouvernement provisoire l'élection d'une Assemblée Nationale. Les élections sont organisées très rapidement dans des conditions obscures, il n'y a pas de campagne, et c'est finalement une majorité monarchiste qui l'emporte. Adolphe Thiers est élu président de la République et signe un armistice très défavorable à la France. Le mécontentement des Parisiens, à majorité républicains et pour la poursuite de la guerre, monte. Dans la nuit du 17 au

18 mars 1871, Adolphe Thiers, craignant les parisiens, fait retirer les canons de la Garde Nationale des buttes parisiennes comme la butte Montmartre. Mais l'opération n'est pas fini au matin et la population se rend compte de la fourberie. Paris se soulève, la Garde Nationale prend le pouvoir dans la capitale, c'est le début de la Commune de Paris. Adolphe Thiers fuit à Versailles où l'Assemblée Nationale s'est désormais installée.

Se met alors en place à Paris une organisation du peuple parisien parallèle et indépendante à la IIIe République. Le 28 mars, la Garde Nationale transfère son pouvoir aux nouveaux élus de la Commune, dont la majorité est jacobine et blanquiste. La Commune de Paris est officiellement déclarée. Jamais autant de travailleurs et de marginaux n'avaient été élus. Pendant 72 jours, alors que les « Versaillais » bombardent Paris et ses alentours, la Commune s'organise et prend des mesures sociales très avant-gardistes pour l'époque. Par exemple : séparation de l'Église et de l'État, école laïque et gratuite, interdiction du travail de nuit, pension pour les blessés, les veuves et les orphelins, mise en place de la révocabilité des élus s'ils ne remplissent pas la mission pour laquelle ils sont élus... Elle prend également des mesures symboliques comme la destruction de la colonne Vendôme, symbole de l'impérialisme.

Au mois de mai, alors que la Prusse relâche des prisonniers pour renforcer les rangs des Versaillais, la pression sur Paris est de plus en plus grande. En crise, la majorité jacobine vote le remplacement de la commission exécutive de la Commune par un comité de salut public rappelant les heures sombres de la Révolution de 1789. Le 21 mai, les Versaillais rentrent dans Paris. En une semaine, ils reprennent le contrôle sur la capitale et font entre 10 000 et 30 000 morts, c'est la *Semaine sanglante* et la fin de la Commune. Les Communards sont traqués, jugés, exécutés ou envoyés au bagne. C'est en 1880 qu'est votée une loi d'amnistie gracieuse pour les communards, mais mettant également définitivement le voile dans le roman national sur l'expérience de la Commune et son massacre.

Suite à la Commune, de nombreuses interprétations de cette expérience ont été faites et sont toujours en confrontation aujourd'hui. Première expérience d'autogestion ? Première dictature du prolétariat ? Première organisation du peuple sans État ? Entre interprétation marxiste, anarchiste, situationniste, léniniste, c'est finalement tout le mouvement ouvrier qui s'en empare pour tenter d'en découvrir ses leçons et ses vérités. Certaines mesures de la Commune ont même été adoptées (sans rappeler leurs origines...) par la République française.

* * *

INTRODUCTION

La Commune de Paris est un événement majeur et charnière dans l'histoire de la lutte des classes et dans l'histoire de la France. Dans le monde, elle est la première révolution qu'on peut qualifier d'ouvrière. Elle fut la première expérience pratique et concrète de l'exercice du pouvoir par et pour le peuple, les travailleurs, les marginaux. La Commune, c'est l'expérimentation d'une nouvelle forme d'organisation de la société plus juste, égalitaire et libre en opposition avec l'exploitation bourgeoise. Des suites de son échec et de son existence, certains la qualifièrent de primitivisme révolutionnaire ou de prémisse au mouvement révolutionnaire mondial. Sa pratique, les formes qu'elle a développées et expérimentées, les défenses et choix qu'elle a mis en place face aux assauts de la bourgeoisie, ont été analysés et débattus par la suite du mouvement ouvrier. Elle a engendré la suite de la pensée révolutionnaire. La Commune marque le début d'un cycle de révolution dans le monde (Russie, Chine, Cuba,...). Elle marque aussi la fin d'un autre cycle de révolution, notamment française (1789, 1830, 1848). En France, elle est la dernière révolution en date, il y a 150 ans. La Commune a pris des mesures avant-gardistes reprises plus tard par la IIIe République (séparation de l'Église et de l'État, écoles laïques et gratuites par exemple). Encore aujourd'hui, ses décrets, mesures et idées trouvent des échos dans des revendications du mouvement révolutionnaire et écologique : un plus grand pouvoir de la localité, décentralisation, démocratie directe et participative, etc.

Pourtant, une grande partie de la population ne connaît pas son existence. Pour cause, actuellement, elle n'est que très rapidement évoquée dans les programmes d'histoire du collège et du lycée. Ceux-ci étant déjà très chargés, elle n'est parfois jamais évoquée, ou trop brièvement et superficiellement pour s'en rappeler et mesurer son importance. C'est par exemple mon cas. Je n'ai pas souvenir d'avoir jamais entendu parler de la Commune de Paris durant ma scolarité. C'est au cours de mes premières années d'études supérieures que j'ai entendu parler de cet événement pour la première fois. Lors d'un cours sur la place de l'acteur dans le dispositif cinématographique, un enseignant nous a montré la séquence d'ouverture de *La Commune (Paris, 1871)* réalisé par Peter Watkins. Le sujet, comme la forme du film, m'ont alors intrigué et j'ai dû faire des recherches personnelles pour en apprendre davantage et commencer à comprendre les enjeux de cet événement historique. Ainsi, face à l'existence de La Commune, c'est une sensation de vide, d'abysse qui se trouve face à nous. Une sensation qu'une partie de notre histoire nous a été enlevée. Que la Commune fut massacrée puis effacée.

« Glorieuse civilisation vraiment, dont le grand problème est de trouver le moyen de se défaire des cadavres qu'elle a entassé »¹

Ce vide n'est pas seulement historique ou scolaire. Il est également cinématographique. Très peu de films traitant le sujet existent. Ils sont en tout cas très peu diffusés et distribués. Le film de Peter Watkins, faute de diffuseur, de distributeur et de fonds suffisants, reste par exemple méconnu même dans des milieux militants de gauche et d'extrême-gauche. Pourtant, ces films permettent, dans mon cas par exemple, d'approcher l'événement à travers le cinéma. Ils permettent même la découverte concrète du mouvement ouvrier par celle d'un événement important de son histoire. Cette approche ne passe pas seulement par la représentation de la Commune, mais par les formes alternatives en lien avec les idéaux révolutionnaires et démocratiques qu'ils développent. L'approche n'est pas simplement didactique, elle se ressent dans l'expérience du film. De la même manière que la Commune marque la naissance d'une pratique de l'organisation du système révolutionnaire ouvrier, ces films peuvent marquer la progression des formes cinématographiques révolutionnaires.

Ce mémoire fait suite à l'expérience d'un de ces films et à une volonté d'en tirer des enseignements pour les appliquer à une pratique cinématographique naissante et habituée à des formes introspectives, déconnectées et renfermer. Dans un contexte de montée du fascisme, de perte de vitesse, d'oubli et de diabolisation du mouvement ouvrier, il cherche à amener à la création d'un film sortant de l'enfermement de l'esprit dans des formes cinématographiques qui ne représentent que lui-même, pour le reconnecter au réel et l'y confronter. De sortir du cinéma introspectif pour se diriger vers un cinéma militant.

Ce mémoire essaye donc de savoir comment il est possible, à travers une forme cinématographique, de trouver un accès à l'histoire et de se construire un regard révolutionnaire. Comment est-ce que la Commune, et donc la révolution, peut s'exprimer jusque dans l'organisation d'un film ? Comment est-ce que l'étude et l'analyse théorique de films peuvent influencer une approche pratique du cinéma et une approche de la Commune (donc du regard que je pose sur ce sujet dans le film). Et comment est-ce que, à son tour, cette pratique a évolué et permis de faire évoluer mon rapport au sujet (La Commune), à l'objet (le film), et aux films étudiés dans ce mémoire.

¹ Karl MARX, *La Guerre Civile en France*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Science Marxiste, 2008, trad. par Éditions Sociales, Paris, réimprimé en 2021, p. 87

L'hypothèse prise est qu'à travers l'organisation du système du film, de ses différentes représentations et paramètres, s'exprime la proposition d'une organisation de la société, d'un système. À travers les relations, les oppositions et leurs évolutions, qu'entretiennent les différents paramètres du film, celui-ci construit pour le spectateur l'expérience d'un espace fictif dans lequel se créent de nouveaux rapports de domination entre individus. Or, la Commune en elle-même est l'expérimentation d'une construction, de nouvelles formes d'exercice du pouvoir. Ici, on se penche donc sur la construction de cette société à travers la construction du film. Le corpus du mémoire se basera donc sur deux films dont la forme expérimentale témoigne d'une vision et d'une approche spécifique de la Commune. Nous nous poserons à chaque fois la question suivante : en utilisant, adoptant, analysant l'événement historique charnière qu'est la Commune de Paris, comment un film permet de proposer une nouvelle organisation de la société à travers l'expérimentation de nouvelles formes ? Autrement dit, comment il propose une vision révolutionnaire de la société à travers une vision révolutionnaire du cinéma. Quelle vision de la révolution propose-t-il ? Et comment ces visions et formes témoignent de la conjoncture artistique et politique dans laquelle il est créé ?

Ce mémoire consistera ainsi en l'analyse de deux films.

Dans un premier temps, nous analyserons *La Nouvelle Babylone* réalisé par Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg en URSS en 1929. Nous expérimenterons une première approche de l'Excentrisme par le film étant son dernier représentant. Nous nous demanderons comment une œuvre conçue dans un régime socialiste en cours de forte structuration autoritaire, mais a priori favorable à la Commune, témoigne d'une approche marxiste de la forme par ses auteurs.

Dans un second temps, nous nous pencherons sur *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins et verront comment, en opposition au régime et aux formes capitalistes et globalistes dans lequel il évolue et qui occultent la Commune et la lutte des classes, il tente de proposer au spectateur une émancipation de ces derniers via une émancipation du film même.

Enfin, suite aux enseignements de ces 2 œuvres, nous nous attarderons sur la réalisation de *Recherches de l'expression des incendiaires des Tuileries*, la Partie Pratique de ce Mémoire (PPM), pour se demander si à travers son organisation formelle, celle-ci parvient à appliquer les principes découverts dans ce mémoire et à créer un système alternatif qui lui est propre et qui remet en question celui dans lequel il évolue. Le tout en se posant la question : Comment construire un regard et des pratiques militantes à travers un regard sur la Commune ?

* * *

CHAPITRE I :

FAIRE UN FILM SUR LA COMMUNE DANS UN RÉGIME SOCIALISTE

-

ANALYSE DE *LA NOUVELLE BABYLONE* (1929) DE GRIGORI KOZINTSEV ET LEONID TRAUBERG (FEKS)

INTRODUCTION

Commençons notre parcours dans l'ordre chronologique. Nous sommes en 1928 lorsque la Goskino (l'administration centrale pour le cinéma en URSS) commande à Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg un film sur la Commune. 11 ans après la Révolution d'Octobre 1917, Staline affermit petit à petit son emprise sur le pouvoir russe alors que le « communisme de guerre » (permettant notamment une réquisition de produits agricoles) puis la NEP (Nouvelle Politique Économique, permettant notamment des taxes en nature sur les produits agricoles) prennent fin pour laisser place en 1929 à une politique de collectivisation (expropriation au profit de la collectivité, donc ici de l'État, et industrialisation forcée) des terres agricoles répondant à une demande croissante en céréales. En d'autres termes, le régime socialiste cherche à se stabiliser, à consolider sa structure politique et économique. Le système soviétique commence petit à petit à se construire autour de la figure de Staline qui cherche à définitivement asseoir son emprise nationale. Il cherche à mettre en place son idée de la révolution : « le socialisme dans un seul pays », qui consiste à croire (ou faire croire) que la société communiste (la disparition des classes sociales et de l'État) est atteignable sans révolution mondiale, mais en autarcie grâce à une économie planifiée. Ce concept est une dérive de l'idéologie officielle du régime : le marxisme-léninisme, mêlant marxisme (lutte des classes, matérialisme historique, matérialisme dialectique, dictature du prolétariat...) et interprétation du marxisme par Lénine (centralisme, collectivisme économique...).

La décennie 1920 est également le terrain d'évolutions culturelles. Elle fait voir le jour à de nombreuses avant-gardes dans le domaine du cinéma avec des noms comme Sergueï Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Poudovkine. La politique culturelle, jouant un rôle notamment de propagande, favorise d'abord cette pluralité des formes et des courants. Entre 1925 et 1930, le

nombre de cinémas passe de 3 700 à 22 000 en URSS (de 700 à 14 000 dans les campagnes)². Puis, à partir de 1930, la doctrine du « réalisme socialiste » s'impose et met fin à l'effervescence culturelle.

Entre 1924 et 1929, opère vers Petrograd (St. Petersburg), un groupe avant-gardiste nommé la FEKS (Fabrique de l'Acteur Excentrique) dont Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg font partie des fondateurs. Composé d'acteurs, metteurs en scène, opérateurs, décorateurs et côtoyant écrivains et scénaristes, le groupe commence par le théâtre puis se dirige vers le cinéma. La FEKS réalise sept films (voir liste en annexe) en cinq ans et développe son propre mouvement formelle : l'Excentrisme. Entre burlesque, absurde et rythme effréné, le mouvement, d'abord qualifié de formaliste par ses contemporains, se dirige petit à petit des adaptations de Gogol³ aux sujets dits historiques. D'abord l'insurrection décembriste de 1825 dans *S.V.D.* en 1927 puis la Commune de 1871 dans *La Nouvelle Babylone*, tourné en 1928 et achevé en 1929.

Il semble exister plusieurs versions du film depuis 1929. Parmi les versions existantes, on peut énumérer les suivantes :

- La version « Uni/Ci/Té »⁴ : sa copie 35mm mesurait 2200 mètres (1h20m11s). Elle est décrite par Myriam Tsikounas en 1978⁵ puis analysée en 1980⁶. J'ai pu avoir accès au découpage, mais pas au film en lui-même. Myriam Tsikounas la décrit comme la version propagée par l'URSS en France⁷.
- La version « Interfilm » : simplement évoquée par Myriam Tsikounas dans sa thèse comme une version plus courte que la première par un sous-distributeur d'Uni/ci/té⁸. Je n'y ai eu aucunement accès.
- La version DVD éditée par BACH FILMS en 2005 : d'une durée de 1h13m04s, le découpage diffère légèrement de celui de Uni/ci/té dans le choix des prises ou certains

2 B. EINSENSCHITZ, « la nouvelle babylone : la quantité se transforme en qualité », *La FEKS*, 1975, ed. Officina Rome, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 120

3 Kozintsev et Trauberg adaptent la nouvelle *Le Manteau* de Gogol (paru en 1843 dans le recueil *Les Nouvelles de Pétersbourg*) en 1926

4 Société de Production lié au Parti Communiste Français ayant existé de 1971 à 2015

5 Découpage du film paru dans : M. TSIKOUNAS, « LA NOUVELLE BABYLONE – Découpage et dialogues in extenso », *L'Avant-scène cinéma*, n°217, 1^{er} décembre 1978, p. 9-56

6 M. TSIKOUNAS, *Babylone meurt ; Paris renaît – Analyse historique de « La Nouvelle Babylone »*, Thèse de III^e cycle, Cinéma, Université Paris VIII, 1980

7 M. TSIKOUNAS, Ibid, p. 4

8 M. TSIKOUNAS, Ibid, p. 4

recadrages, mais ne présente pas de différences de structures. Il présente un accompagnement musical.

- La version éditée par SWR, ZDF et ARTE en 2006 : d'une durée de 1h33m26s, son découpage est identique à la version éditée par BACH, mais les plans sont parfois légèrement plus longs ou moins rapides (ils sont en accéléré dans la version BACH). L'accompagnement musical est cette fois basé sur le manuscrit d'une partition composée spécifiquement pour la première du film. C'est sur la base de cet accompagnement que la durée des plans fut déterminée dans cette version.

Mis à part quelques légères différences, il ne semble pas y avoir de changements profonds de structures entre les versions. Pour cette analyse, nous nous pencherons sur la dernière version qui, dans le rythme et la durée, paraît le mieux correspondre au projet initial.

Le film commence par le départ d'un train vers la guerre contre la Prusse, puis par la présentation de la bourgeoisie parisienne s'amusant dans un cabaret et dans un grand magasin prénommé « Babylone Nouvelle ». Dans ce magasin travaille une vendeuse, Louise. Le Patron la convoque au cabaret pour lui parler d'amour. Mais il est interrompu par l'arrivée du Député qui souhaite lui parler d'un contrat passé avec le gouvernement. La fête est interrompue par la défaite de l'armée française face à la Prusse. La folie devient panique et tout le monde se rue hors du magasin et du cabaret. S'ensuit le siège de Paris par les Prussiens. Les Parisiens font la queue pour récupérer des vivres. Un jeune garde national fait la quête pour pouvoir acheter des canons au peuple pour que celui-ci puisse se défendre. Nous nous retrouvons ensuite chez Louise. On y retrouve son père le cordonnier, et le journaliste ayant annoncé plus tôt la défaite française. Un soldat épuisé, Jean, fait irruption. Louise lui donne du pain, le cordonnier lui répare ses chaussures. Alors que les gens souhaitent continuer la guerre, Jean refuse et désire seulement rentrer chez lui. Puis, on les informe que le gouvernement a capitulé. Une dispute éclate entre Louise et Jean, qui ne souhaite pas prendre parti. A lieu ensuite, sur la butte Montmartre, le soulèvement des femmes empêchant le vol des canons. Louise tente toujours de rallier Jean à sa cause. L'armée part vers Versailles et Jean et Louise sont contraints de se séparer. Puis alors que la Commune met en place des mesures en faveur des travailleurs, mais ne met pas en place d'offensive sur Versailles, le Patron et le Député montent l'armée contre les Communards et les préparent à la bataille. Les Versaillais encerclent Paris. Commence alors une bataille sur une barricade durant laquelle de nombreux

Communards dont le cordonnier meurent et où Louise est capturée. La bourgeoisie reprend place dans Paris et se met à frapper les prisonniers Communards. Jean, cherchant à retrouver Louise, navigue entre des bourgeois assis dans un bar, mais ceux-ci l'ignorent. Il la retrouve dans un cimetière où sont jugés sommairement les prisonniers. L'ordre lui est donné de creuser sa tombe, ce qu'il fait. Les Communards sont exécutés et crient dans un dernier souffle qu'ils reviendront et que la Commune vivra.

La Nouvelle Babylone est ainsi découpée en 8 actes dont le titre est à chaque fois donné avant le début de celui-ci :

1. *Guerre !* (présentation de la guerre bourgeoise franco-prussienne et de la bourgeoisie parisienne s'amusant dans un cabaret et le grand magasin « Babylone Nouvelle »)
2. *Paris !* (déconnexion bourgeoise et défaite française)
3. *Paris sous Siège* (la misère du peuple qui use de ses dernières forces pour s'armer)
4. *Le matin du 18 mars* (le vol des canons de la Garde Nationale par les soldats versaillais)
5. *Le Paris tel qu'il a été avant...Ce Paris n'est plus !* (la Commune pacifiste prend ses mesures sociales, en opposition avec les Versaillais qui ont soif de sang)
6. *Le 49^e jour de bataille* (les batailles sur les barricades et la Semaine Sanglante)
7. *Paix et Ordre restaurés à Paris* (les bourgeois reprennent possession des lieux)
8. *Le Tribunal* (jugement et exécution des Communards, qui gardent leur détermination pour leur cause)

Chacun, dans un rythme effréné et une profusion d'images, décrit étape par étape l'évolution de deux blocs opposés et de leurs rapports de domination dans cette lutte pour Paris : les ouvriers, et la bourgeoisie. Prenons alors comme exemple la séquence de l'affrontement direct entre ces deux blocs, l'acte 6, *Le 49^e jour de bataille*, (00h57m15s à 1h12m29s) tout en se gardant la possibilité d'évoquer les autres parties du film qui y trouvent un écho, une solution ou une cause dans celle-ci.

Celle-ci commence par un conseil des élus de la Commune. Ceux-ci, complètement dépités, sont résignés à la défaite suite à l'annonce d'une percée versaillaise. Cependant, le peuple pense que tout n'est pas fini. Les Parisiens s'activent pour construire une barricade avec tout ce qu'ils trouvent. Louise retourne chercher des éléments dans le magasin « Babylone Nouvelle » pour lequel elle était vendeuse. Pendant ce temps, la bourgeoisie s'installe sur une colline pour observer de loin. Une fois la barricade construite, les Communards attendent, jouent, mangent, vivent. Puis l'armée

versaillaise arrive. La bataille commence. Beaucoup de Communards meurent. Le journaliste vient se battre alors qu'un vieil élu de la Commune se met à jouer du piano. Après cet interlude musical, les Versaillais refont une percée. Le père de Louise est tué par Jean. Louise brandit les dentelles qu'elle vendait au début du film avant de se faire capturer. La séquence se termine sur les bourgeois applaudissant sur les collines de Versailles.

Au vu de cette séquence et de la question que pose ce mémoire, nous analyserons cet extrait en nous demandant comment cette scène d'affrontement permet d'exprimer la vision marxiste de la FEKS. Comment une lecture marxiste de la Commune s'exprime dans la forme même du film et comment celle-ci exprime à son tour les conjonctures politiques, excentriques, et artistiques dans lesquelles la FEKS réalise le film ?

Nous verrons dans un premier temps comment l'opposition entre deux blocs s'exprime dans la forme du film et comment elle permet de mettre en place une opposition de classe.

Nous verrons ensuite que cette lutte est rendue historique par le film et que cela lui sert de moteur systémique.

Ensuite, nous constaterons que l'affrontement en lui-même sert de moteur dramatique et narratif, et que ce que filment les auteurs, c'est d'abord leur rapport au sujet.

Il sera alors temps de se pencher sur l'Excentrisme, mouvement spécifique à la FEKS pour en retracer l'histoire, les motivations et son expression à travers le film qui permet au spectateur de désautomatiser son regard.

Pour finir, nous verrons comment la romance entre Jean et Louise, ligne narrative principale du film, permet de mettre en évidence le mouvement idéologique et politique en œuvre en URSS en 1928.

1 / La mise en opposition de deux blocs

1.1) Création de deux espaces par l'opposition formelle et plastique

Le film s'organise autour de différents blocs de personnages : les prussiens, les Versaillais/bourgeois, les Communards/ouvriers. Chacun de ces blocs est caractérisé d'une certaine manière et connaît des « sous-blocs » dont nous parlerons plus tard. Ce qui construit la base du film, c'est l'opposition entre ces blocs, particulièrement entre les Versaillais et les Communards. Avant de parler de la caractérisation matérielle de ces blocs, nous allons voir comment le film les sépare et les oppose par des procédés qui sont propres au cinéma et que nous allons commencer par relever très simplement. Cela commence par le travail de l'image, de la lumière et du cadre. L'apparition du camp bourgeois dans la séquence se fait par une forte contre-plongée, légèrement angulée sur le bourgeois principal du film, le Patron, le mettant en position de force. Celle des élus de la Commune, par de fortes plongées les mettant en difficulté. À cela s'ajoutent les ambiances lumineuses : très sombre et isolant les personnages du décor pour la Commune, très clair et ancré dans le décor pour les Versaillais. La Commune est enfermée dans un décor intérieur, là où la bourgeoisie se trouve en extérieur, sur les collines de Versailles. Cette nette opposition dans l'image de ces deux blocs se retrouve dès la première séquence du film. La bourgeoisie apparaît pour la première fois dans le magasin « Babylone Nouvelle », baignée dans une forte lumière et dans un décor grouillant où tout le monde danse, hurle, dans un mouvement effréné et désorganisé. Au contraire, les ouvriers sont présentés dans un mouvement beaucoup plus mécanique et dans une composition de cadre très ordonnée, le tout dans un environnement renfermé et sombre, les isolant du décor à nouveau. La plastique même du film, sa technique, crée deux entités opposées jusque dans leur mouvement. Mais cette opposition n'est pas simplement un traitement différent de deux groupes de personnages, c'est une opposition qui est palpable dans le film, car elle permet la création de deux espaces qui s'affrontent. L'affrontement est amené dès cette première séquence où les deux lieux sont mis en parallèle par le motif de la fumée. La fumée des cigares d'un côté, la fumée étouffante d'une blanchisserie de l'autre. La fumée devient un des représentants d'un antagonisme qui trouve son paroxysme dans le chaos de la séquence de la bataille, puisqu'elle revient en s'échappant des canons versaillais et communards.



Fig. 2 : Exemple d'opposition formelle entre un élu de la Commune à gauche et le Patron à droite

1.2) *Le champ/contre-champ comme lieu de la lutte des classes*

Les seconds représentants de cette opposition se situent dans le montage, avec notamment un procédé qui semble très banal aujourd'hui : le champ/contre-champ. Apparue vers 1900, le champ/contre-champ est déjà très utilisé pour les scènes de dialogue (en apposant des intertitres pour matérialiser les répliques) au cinéma en 1929. Un dialogue, ce sont des paroles échangés par deux personnages distincts. Or, en cas de désaccord, cela devient une confrontation, une dialectique entre les différentes idées incarnées par chacun des personnages. C'est exactement de cette manière que *La Nouvelle Babylone* exploite le champ/contre-champ : en tant qu'opposition entre deux camps. Il n'apparaît que pour matérialiser cet affrontement. Le procédé est explicité par Bernard Eisenschitz dans *La Feks* :

« La figure dominante du film, le champ-contrechamp, engendrée par l'opposition binaire initiale, prend d'emblée une autonomie par rapport à cette matrice. Ici, la simple juxtaposition des plans crée un espace idéologique (et non, comme dans les acceptions conventionnelles, un espace fictif jouant des possibilités de l'espace-off, etc). »⁹.

Eisenschitz parle ici de la première séquence du film qui révèle directement l'objectif du procédé, mais il me semble que là où il devient le plus évident, c'est dans notre séquence du *49^e jour de bataille*. D'abord parce que lors du chaos de la bataille, les champs/contre-champs ne permettent pas de situer exactement dans l'espace fictif les personnages, mais ils permettent de situer dans quel camp ils sont. Les Communards regardent vers la droite, les Versaillais vers la gauche. Ici, « l'autonomie » est prise surtout par le fait de ne pas établir de réel espace naturaliste du film. La

9 B. EISENSCHITZ, « la nouvelle babylone : la quantité se transforme en qualité », *La FEKS*, 1975, ed. Officina Rome, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 125

liaison/juxtaposition des plans sert à caractériser directement l'opposition binaire et à lui donner une intensité. Les meilleurs exemples à prendre sont les plans sur les chefs des deux camps. Lorsque les élus de la Commune arrivent sur la barricade, leur plan est tout à fait différent des autres, car il est en latéral, leur faisant adopter une posture presque héroïque où le sens de leur regard est situé le plus explicitement possible vers la droite, exacerbant l'affrontement. Tous les plans des bourgeois sur les hauteurs de Versailles dirigent eux leurs regards vers la gauche, en opposition. Mais là où le champ/contre-champ prend réellement son « autonomie », c'est vers la fin de la séquence. Au cœur de la bataille, alors que de nombreux Communards sont à terre, un fédéré à la barbe blanche qu'on ne peut s'empêcher d'assimiler à Karl Marx (autant par son physique que par ses réflexions au cours du film qui correspondent littéralement à des idées et remarques avancées par Marx dans *La Guerre Civile en France* en 1871), invective les soldats qu'il affronte. Puis le montage s'accélère, son discours porte de plus en plus loin, et les images sur le champ de bataille alternent avec des images des bourgeois sur la colline de Versailles. Il est impossible que ces personnages se voient à des kilomètres de distance, pourtant ils se font face. « Karl Marx » ne s'adresse plus aux soldats, mais à ceux qui sont derrière et incarnent réellement son ennemi. Derrière les espaces du film et des personnages, le champ de bataille, Versailles, se trouve la réelle lutte. Une lutte idéologique. Cette séquence peut faire penser au montage combinatoire déjà utilisé par la FEKS par le passé, faisant lui-même penser à certaines scènes des films d'Eisenstein. On peut prendre pour exemple cette scène de *La Grève* (1925) où les plans des grévistes se faisant tirer dessus par la police alternent avec des plans d'un bœuf qu'on égorge et d'où coule une marée de sang. Le montage alterné ne lie pas simplement deux espaces évidemment distincts, mais crée un choc entre ceux-ci qui, juxtaposé avec le choc premier d'une image violente et sanglante, permet de donner une nouvelle dimension à la séquence et à son sens. Dans *La Nouvelle Babylone*, le choc, c'est celui de la confrontation entre un espace sanglant de bataille et un autre champêtre et souriant. Malgré leur éloignement, ce sont bien ces deux camps qui s'affrontent réellement. Tout au long du film, le champ/contre-champ (et le montage alterné) permet de remettre en vue le véritable champ de bataille. Les deux espaces fictifs, deviennent des espaces idéologiques où se joue la lutte des classes.

2 / Un matérialisme historique

2.1) Une représentation fidèle au matérialisme de Marx

L'organisation même des éléments plastiques et formels du film permet ainsi de mettre en évidence l'analyse matérialiste des rapports économiques et de domination qu'il fait de ses blocs de personnages. En Philosophie, le matérialisme est une conception selon laquelle tout n'est que le résultat d'interactions entre différentes matières, y compris l'esprit et la conscience. C'est en confrontation avec des conditions matérielles extérieures que se forme l'être humain, et c'est en confrontant différentes conditions matérielles, différents êtres humains, que résulte une certaine organisation de la société, un certain état des choses. Plus simplement, c'est le primat de la pratique, notamment sur l'idée. L'organisation de *La Nouvelle Babylone* est ainsi induite de cette vision matérialiste. La différence matérielle de deux classes, leur confrontation, sert de base à l'organisation du film, et cette organisation les enferme dans cette dialectique l'exacerbe, créer lui-même les conditions de confrontation des deux blocs et de domination de l'un sur l'autre, et permet ainsi de leur donner forme, de les caractériser. La Commune déborde. Elle est faite de bric et de broc, de barricades bricolées avec ce que l'on trouve, de papiers froissés, d'une multitude de visages fatigués et tendus, de tenues sales. Nous l'avons vu, au début du film, les ouvriers sont fatigués, exténués par le travail ordonné. Au début de notre séquence, les élus de la Commune sont préoccupés, encerclés. Le tout construit en opposition avec la caractérisation des Versaillais. Leurs costumes sont soyeux et propres, ils portent des hauts de forme, des ombrelles. Là où la Commune est enfermée dans la ville, les Versaillais sont à la campagne. C'est ainsi tout l'environnement bourgeois qui se veut plus léger et sans soucis déconnecté de la réalité des Parisiens. La colline du Versailles royal devient le mont Olympe. La forte contre-plongée sur le Patron le place dans une position très dominante et irréaliste. À cela se rajoute la légère angulation de la caméra, alliée à la pose de l'acteur, lui donnant un aspect de statue d'ange prête à s'envoler de son piédestal. S'ensuit l'introduction d'une série de portraits au milieu du bloc : une bourgeoise mange du raisin en regardant et réclamant la bataille avec des jumelles, pendant que d'autres sont allongées dans l'herbe, dans une position évoquant les aristocrates de l'Antiquité. Le décor est très champêtre, et les flous d'arrière-plans le travaillent d'autant plus, arrondissant les arbres et branches et créant ainsi de nouvelles formes hypnotisantes rappelant les peintures impressionnistes. Kozintsev et Trauberg reprennent ainsi le ton moqueur et sarcastique de Marx :

« *Le Paris de M. Thiers n'était pas le vrai Paris de la 'vile multitude', mais un fantôme de Paris, le Paris des francs-fumeurs, le Paris des boulevardiers et des boulevardières, le Paris riche, capitaliste, doré, fainéant, transplanté en ce moment avec ses laquais, ses escrocs, sa bohème littéraire et ses cocottes à Versailles, Rueil et St-Germain. Ce Paris-là considérait la guerre civile comme un agréable divertissement, lorgnait la bataille à travers des longues-vues, comptait les coups de canon et jurait sur son honneur et celui de ses prostituées que le drame était bien mieux monté qu'il l'avait jamais été à la porte St-Martin [...]* »¹⁰

À travers cette citation, on retrouve dans le film le style de Marx, ses métaphores. On retrouve l'idée de déconnexion à travers l'image du spectacle de la guerre civile qu'on observe au loin comme une pièce de boulevard. On retrouve également l'image du Paris fantomatique à travers les déformations optiques (procédé également souvent utilisé par la FEKS). Une image irréaliste, déconnectée, fautive, dont on sent les artifices. C'est une métaphore que l'on retrouve aussi dès les premières minutes du film dans le magasin de La Nouvelle Babylone. C'est ainsi que sur les premières apparitions du Patron dans le film, Andreï Moskvine, l'opérateur, a utilisé pour un plan large, une focale plus serrée normalement destinée aux portraits¹¹. Les lignes de perspectives se trouvent compressées et les rapports de grandeurs réduits avec l'arrière-plan où le reste de la haute société parisienne danse et s'agite. On mêle ainsi portrait et plan d'établissement, donnant au lieu et à son agitation des formes mouvementées floues et frénétiques, semblant à la fois lointaine et très proche. À cela s'ajoute le positionnement des acteurs, placés à des hauteurs différentes les uns des autres pour définitivement casser les rapports de perspective.



Fig. 3 : Exemple de plans fantomatiques lors des deux premiers actes de *La Nouvelle Babylone*

10 Karl MARX, *La Guerre Civile en France*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Science Marxiste, 2008, trad. par Éditions Sociales, Paris, réimprimé en 2021, p. 81

11 G. KOZINTSEV, « La fin des années vingt », *Ecran profond*, chapitre paru dans *Isskoustvo Kino*, n°10, 1966 et repris dans *Cahiers du Cinéma*, n°230, juillet 1971, trad. L. SCHNITZER et J. SCHNITZER, p. 10

On retranscrit ainsi ce Paris « faux », fou, hors du réel, et décadent. Le montage alterné rapide entre le champ de bataille parisien et la colline versaillaise retranscrit également cette folie et inclut l'idée qu'ils sont la raison de la scène de ce théâtre meurtrier. L'idée d'opérette, d'opération, de tirer les ficelles se retrouve tout au long du film pour caractériser le camp bourgeois, que ce soit lors de la première séquence, lors du *matin du 18 mars*, ou donc, du *49^e jour de bataille*.

2.2) La réappropriation du décor pour sa déconstruction

À la manière du champ/contre-champ, les différences matérielles des deux blocs, construits en opposition, permettent un rapport dialectique entre deux espaces idéologiques. L'un des deux blocs veut prendre le dessus sur l'autre, entraînant la réaction de l'autre et le dépassement de cet état des choses. La Commune réagit donc à l'opérette bourgeoise en décidant de déconstruire son décor pour se l'approprier. La deuxième scène de la séquence commence par une forte plongée où l'on ne voit que des pavés. Alors que La Commune pense que tout est fini, une voix, via un intertitre, nous interroge : « Finie ? ». Le grand sol blanc quadrillé de la ville apparaît alors. La ville nous parle. Puis apparaît un Garde National frappant le sol avec son arme. Il en éjecte des pavés, réveillant le reste de la ville qui se joint à lui.



Fig. 4 : La Ville s'anime, les Parisiens se réapproprient le décor

Le prolétariat s'organise pour extraire les pavés, pour exploiter son propre sol, le lieu de la révolution, c'est à lui, c'est son arme, il en reprend possession. On a ensuite l'introduction de quelques portraits : Une jeune fille retire des pavés, pendant qu'une femme en stocke dans une brouette et que d'autres hommes transportent un canon vers la barricade en cours de construction. Tous ces portraits sont liés par le cadre et leurs mouvements. Après l'introduction de personnages transportant un piano, ceux-ci apparaissent dans l'arrière-plan de la femme à la brouette. La ville s'agite et donne tout ce qu'elle a : un homme à son balcon jette ses meubles, des sacs, des matelas. La caméra ne cadre alors plus vraiment les personnages, mais la ville dont ils déplacent les

éléments. Le balcon est légèrement décadré vers le haut pour voir les objets tomber vers le bas. On cadre d'abord le sol, vide, avant de voir les jambes de gens transportant canons, piano, et objets traverser le cadre. Les humains disparaissent même parfois complètement. Plusieurs plans montrent des fenêtres ouvertes d'où sortent des matelas ou des sacs, sans qu'on ne voit aucun visage ni aucune main. C'est aussi le cas directement durant la bataille. La fumée des canons sort parfois directement des fenêtres. Ce n'est plus seulement le peuple qui se bat pour sa liberté, c'est la ville elle-même qui se défend, trouvant son paroxysme lors de fameux champ/contre-champ où les soldats et/ou bourgeois versaillais se retrouvent « directement » face à Paris. On remarquera également que les mouvements des deux blocs s'inversent. La Commune se réanime et devient débordante, là où la bourgeoisie devient statique au loin. Comme plus tôt dans le récit, les ouvriers reprennent possession de leur existence. On retrouve ainsi l'analyse marxiste-léniniste de la Commune. En situation de crise, le peuple prend possession de l'appareil d'État bourgeois qui alors se désagrège, se déconstruit de lui-même dans le même temps où le peuple découvre sa propre forme d'organisation : La Commune. Le film intègre alors le mouvement de l'Histoire.

2.3) Une dialectique historique : avant/après

Car cette lutte et recherche de « la forme » n'est pas nouvelle, elle s'inscrit dans un antagonisme historique. L'appartenance de la ville au peuple est déjà sous-jacente initialement dans le film justement par l'opposition plastique au bloc bourgeois qui donne l'impression, comme dans *Métropolis* (Fritz Lang, 1927), que les ouvriers se trouvent dans un endroit renfermé, comme dans les entrailles de la ville. C'est un état initial, une analyse des rapports de production et de domination. La Commune n'arrive pas comme un cheveu sur la soupe, elle est une étape supplémentaire dans une lutte entre le monde bourgeois « d'avant » et celui ouvrier « d'après ». Le film présente ce monde d'après de manière plus positive, notamment dans la séquence *Le Paris tel qu'il a été avant...Ce Paris n'est plus !* qui, outre son titre personnifiant, présente déjà cette inversion des mouvements dans laquelle les ouvriers, plus agiles et souriants, s'enthousiasment de leur nouvelle liberté et d'enfin travailler pour eux même. La séquence se termine par le départ des Versaillais vers Paris sur l'air triomphal de la Marseillaise. Le Patron est alors lié par un champ/contre-champ à une suite de plans des gargouilles de Notre-Dame, symbolisant justement ce monde d'avant figé et figeant le bourgeois en démon taillé de cette pierre. La séquence se finit alors sur un plan de canons fumants, comme pour signifier le début d'une nouvelle guerre au prétexte religieux : récupérer ce vieil empire bourgeois.



Fig. 5 : Les travailleurs dans les « entrailles » de la ville au début du film à gauche puis sous la Commune à droite

2.4) *La dialectique historique comme moteur systémique et révélateur*

Cette opposition avant/après permet de mettre en exergue le vrai visage du bloc bourgeois et ce qui anime vraiment le film. L'opposition de deux blocs séparés par leurs conditions de classe se dépasse pour incarner un monde ancien mortifère et un nouveau monde plein d'espérance. C'est une représentation et un système très binaire et manichéen. Le bien et le mal s'affrontent. Lorsque le personnage de la vendeuse agite de la dentelle au milieu des flammes, des images presque subliminales nous ramènent en arrière dans le magasin « Babylone Nouvelle » où des femmes bourgeoises s'agitent pour l'acheter. La folie du mouvement du montage épouse celle de ces images révélant la violence du champ de bataille comme la réelle forme de ce monde d'avant. La bataille n'est pas simplement la violence dont est capable la bourgeoisie à ce moment précis, elle fait partie intégrante de son monde au quotidien. La forme dévoile ce qui se cache derrière ce bloc ennemi. C'est un procédé que l'on retrouve dans le film précédent de Kozintsev et Trauberg : *SVD*. Alors qu'une armée d'insurgés arrive sur une large plaine glacée, au loin se trouve l'armée du tsar. Les insurgés appellent les soldats d'en face à les rejoindre. S'installe alors un suspense où les deux camps s'observent, attendant la réaction des soldats tsaristes. Mais ceux-ci ont d'abord été présentés par un plan large en courte focale, où ils sont situés en bord bas du cadre, laissant énormément de place au ciel, accentuant ainsi la notion de distance entre l'observateur et l'observé. À cela s'ajoute leur traitement lumineux, puisqu'ils sont uniquement éclairés en contre-jour. Leurs visages ne sont pas visibles, placés dans l'ombre. La dureté de leur traitement formel transforme ainsi le suspense en une montée de tension où l'assaut des tsaristes devient de plus en plus évident et où l'issue fatale et connue des insurgés s'approche de plus en plus. Le rendu visuel des deux armées sur la pellicule est très dense. Ce sont des ombres, comme pour préfigurer la violence que leur statut induit. On retrouve ce motif dans *La Nouvelle Babylone*. Lorsque les combattants fédérés sont au plus mal,

l'avancée des soldats Versaillais est figurée par un changement dans leur traitement lumineux. Leurs visages, leurs textures disparaissent. Ils deviennent des ombres menaçantes préparant la violence de l'assaut final. Mais ces ombres montrent aussi le nouveau statut qu'on leur donne : celui d'ennemi sans âme au service de la trahison bourgeoise vis-à-vis du peuple parisien. En effet, la première apparition du motif de l'ombre, ou de la silhouette éclairée en contre-jour, pour contraster avec les personnages dans Paris, apparaît dans les premières séquences du film lorsque les Prussiens assiègent la capitale. L'image, jusque-là lumineuse, devient alors très sombre afin de caractériser l'ennemi extérieur. Désormais, ce sont les soldats Versaillais qui prennent cette apparence. L'ennemi extérieur est devenu ennemi de l'intérieur. Ou plutôt, les Versaillais collaborent avec l'envahisseur et deviennent le nouvel ennemi. Dans *La Guerre Civile en France*, Marx présente cela comme un complot bourgeois, une alliance des différentes bourgeoisies pour détruire leur véritable ennemi commun : le prolétariat armé, remettant leur position sociale en jeu. Le premier plan de l'acte *Paris sous Siège* prend alors un nouveau sens. Au premier plan, un drapeau français flottant au vent. Au loin, une étendue vide où subsiste seulement la silhouette d'un soldat prussien à cheval, rappelant le plan de *SVD* dont nous parlions juste un peu plus haut. Le plan ne sert plus simplement à désigner la menace prussienne pour la France, mais aussi à présenter la menace générale planant au loin sur le film : le soi-disant patriotisme français des Versaillais faisant alliance avec l'envahisseur. Le changement de traitement plastique permet ainsi la prise de conscience de la véritable nature d'une situation conflictuelle et d'un ennemi commun.



Fig. 6 : de gauche à droite : les soldats prussiens dans l'acte 2, le soldat au loin dans l'acte 3, les soldats versaillais dans l'acte 6

Ce qui anime le film, ce sont ainsi deux choses. D'abord l'opposition entre la classe bourgeoise et la classe ouvrière. Mais aussi sa prise de conscience, l'évolution des rapports de force (qui a le pouvoir ou non) et de notre rapport de spectateur aux différents personnages. Les conditions matérielles restent et conditionnent l'avancée de la narration et la défaite Communarde, mais les rapports formels, spatiaux, temporels, techniques et plastiques suivent toujours le

mouvement du film. Ils s'inversent même parfois au cours du film : les ouvriers s'animent, vivent, s'illuminent, là où le camp bourgeois se retrouve caractérisé à la fin par des ombres et des plans débullés. Les personnages, le sujet et les éléments du film se nourrissent réciproquement pour former un système cohérent et entraînant. L'analyse marxiste et son adaptation stylistique entretiennent ainsi les antagonismes et donc le mouvement dramatique. Elles servent de moteur.

« La littéralité de la transposition de Marx garanti la prégnance, la productivité dramaturgique si l'on préfère [...] »¹²

Cette dialectique entre conscience matérielle de la lutte des classes et mouvement passé/avenir amène à la confrontation directe. La notion d'affrontement est un motif du film qui se veut inévitable et son mouvement permet de donner une certaine importance à un camp spécifique.

12 B. EINSENSCHITZ, « la nouvelle babylone : la quantité se transforme en qualité », *La FEKS*, 1975, ed. Officina Rome, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 126

3 / La confrontation directe comme moteur dramatique et narratif

Dans son approche et sa forme, le film met en avant des rapports de production et de forces témoignant et insinuant au spectateur son inspiration marxiste et matérialiste. Cet antagonisme initial se développe ensuite, se projette dans les différents éléments narratifs. L'affrontement permet de développer des personnages, des figures, au sein d'une dramaturgie.

3.1) *La dialectique du temps à travers les différents typages*

À l'image de la production révolutionnaire russe de l'époque, le film a d'abord recours à un typage de ses personnages en fonction de leur statut social. Le bloc des travailleurs est assez riche de diversité entre les figurants. On peut citer le vieux cordonnier à la barbe blanche incarnant le vétéran et ressemblant à Karl Marx, la blanchisseuse au bonnet blanc et au tablier, le jeune garde national plus grand et vigoureux, la jeune vendeuse, le journaliste habillé de manière plus riche et semblable aux bourgeois, le vieux pianiste très propre et aux cheveux blancs et l'air passif, les différentes femmes et couturières de tous âges servant le lait à l'acte 4. On peut noter des points caractéristiques communs, à savoir un maquillage naturel mais un visage abîmé témoignant d'une vie de labeur, des costumes simples et abîmés mais dans des nuances de gris assez douces. Au contraire, le bloc adverse apparaît très superficiel avec des personnages au visage très poudré, sans détails, dans des costumes de dentelles très riches et aux nuances très crues, soit très noires, soit très blanches. Les deux personnages bourgeois principaux sont également évocateurs. Le personnage du député, avec sa pilosité et la forme de son visage, ressemble énormément à Napoléon III, symbolisant ainsi le pouvoir politique de l'empire, collaborant avec le pouvoir économique pour assouvir sa domination impérialiste et violente, que ce soit avant ou après la Commune. Le pouvoir économique est lui figuré par le personnage du Patron, habillé en costume, haut de forme, moustache, bâton, petit et opulent, en bref, une reprise de caricatures circulant à la fin du Second Empire. Représentation courante dans le cinéma russe des années 20 que ce soit dans *La Grève* de Eisenstein ou *Les Derniers jours de St. Petersburg* de Poudovkine par exemple.



Fig. 7 : Typage de la bourgeoisie dans *La Grève* (Sergueï Eisenstein, 1925) à gauche, et dans *Les Derniers Jours de St. Petersbourg* (Vsevolod Poudovkine, 1927) à droite.

Les bourgeois sont des figures de caricatures du XIXème siècle, dans des décors de tableaux impressionnistes. Leur aspect renvoie à une représentation du passé, par un mouvement artistique qui n'est plus d'actualité en 1929. Ils appartiennent au passé, au monde d'avant évoqué plus haut, là où le prolétariat, d'aspect plus moderne et surtout expressionniste (dans le typage, les costumes, mais aussi les décors et la lumière), dans l'ère du temps, est le monde de demain (à l'époque de la Commune), celui du XXème siècle et des années 20. Ils sont l'avant-garde révolutionnaire, les précurseurs d'octobre 1917.

Le typage montre ainsi l'appartenance à un camp ou à l'autre et désigne ce camp comme péjoratif ou non. Il montre aussi l'importance des personnages ambigus comme les élus de la Commune (le vieux pianiste et le journaliste). Ce n'est ainsi pas simplement l'appartenance à un camp, un bloc, mais à une classe sociale spécifique. Les élus de la Commune font partie du camp du « peuple », mais leur typage, leurs costumes nuancent cette appartenance en rappelant une certaine affiliation vers la classe et donc la pensée plus bourgeoise et déconnectée du reste du bloc prolétarien. Ils montrent ce « monde d'avant » pas encore entièrement remplacé et menaçant.

3.2) Une Scène Marxiste

Au typage physique s'ajoute le jeu, la posture. Figures de tableaux, les personnages, tels des modèles se laissant peindre, adoptent des poses. On a déjà évoqué les poses versaillaises. Comme une statue, le Patron, torse bombé et l'air penaud, évoque la déconnexion, la vacuité et la théâtralité bourgeoise. Celle-ci est un aspect important de la représentation cinématographique de la bourgeoisie de l'époque, mais plus particulièrement dans *La Nouvelle Babylone*, puisque cette théâtralité fait partie intégrante de l'écriture du film sous la forme du cabaret et de l'opérette. L'évocation de ce thème, à travers le jeu des acteurs bourgeois, nous permet de parler de ce que *Les*

Cahiers du Cinéma appellent en 1971 « La Scène Marxiste »¹³. Dans ses écrits, Karl Marx met en avant le fait que l'État bourgeois base avant tout sa légitimité sur sa représentation politique et l'image de lui-même qu'il met en scène. La bourgeoisie se désigne comme le successeur du pouvoir royal tout en reniant son aspect théologique, le droit divin. Ainsi, le roi est mort et la scène politique devient la place du mort, que la bourgeoisie occupe. Le pouvoir bourgeois se met ainsi en scène comme ayant renversé la domination monarchiste, mais elle occupe finalement la même place et reproduit le même principe de domination. Marx reprend ainsi cette théâtralité dans ses métaphores, désignant ces gouvernements bourgeois dont de nombreux membres avaient été monarchistes, comme des revenants. Il réinscrit l'hypocrisie théâtrale dans son style, tout comme Kozintsev et Trauberg. De ce monde d'avant fantomatique, des statues caricaturales, des spectres ridicules émergent. La scène macabre devient comédie. Les auteurs prennent l'outil bourgeois et en usent à leur avantage. Ainsi, les Communards adoptent également des postures, mais beaucoup plus héroïques, évoquant soit le pathétique, soit le mythique. Dans notre séquence, on peut parler de la contre-plongée sur un Communard entre deux intertitres criant « Nous ne sommes pas français » ; « nous sommes communards ! ». Sur un fond de ciel uni, il émerge du fond du champ et se stoppe en plan poitrine, brandissant son fusil. L'aspect mythique est rendu par ce mouvement du personnage et par ceux le précédant et qui sont tous similaires. Chacun se lève de la même manière, transformant ces gestes en un mouvement collectif et puissant. On peut aussi évoquer la posture de martyr d'un vieux communard dans les bras de Louise la vendeuse, lâchant un dernier cri partisan avant de s'éteindre.



Fig. 8 : Le mouvement collectif héroïque et internationaliste des Communards

3.3) Le geste de l'acteur dans son environnement

On met ainsi le doigt sur la principale caractéristique du travail de la FEKS : le travail des acteurs. Dans un texte de 1928¹⁴, avant la sortie du film, Vladimir Nedobrovo retrace le parcours et

13 J. AUMONT, P. BONITZER, J. NARBONI et J.-P. OUDART, « La métaphore « commune », *Les Cahiers du Cinéma*, n°230, juillet 1971, p. 20

14 V. NEDOBROVO, *Feks, Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg*, éd. Moscou-Léninegrad, 1928, trad. E. Schmulévitch, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 24-71

les procédés de la Feks, notamment en termes du jeu de l'acteur. L'un de ces procédés consiste à se concentrer sur une partie du corps, sur un mouvement du personnage, puis à faire réfléchir sur les objets et l'environnement l'émotion que ressent le personnage. Il prend alors pour exemple une scène de *La Roue du Diable* (Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg, 1926) où un personnage, amoureux d'un autre, se fait quitter par ce dernier. En train de couper du pain, elle se met alors à couper des tranches de plus en plus grosses et inégales. On retrouve ici ce procédé du côté de *La Commune* avec la figure du journaliste désespéré au début de la séquence. Entourée et brisée, la Commune ne peut plus agir et semble vouée à mourir. Dans un plan poitrine face à lui, il déchire les papiers, symbolisant leurs réformes, lentement. Le plan dure, et face à ses feuilles déchirées se trouve un vide présent jusque dans les yeux de l'acteur. Le désespoir, mêlé à une certaine amertume, voir colère, grâce à la durée du plan, mais aussi à cette action du personnage sur un objet, est parfaitement retranscrit et transféré au spectateur. Concernant le bourgeois, c'est justement l'inverse qui est d'autant plus frappant. Il apparaît dans cette scène, « observant depuis une colline à Versailles » au loin. Le Patron tient dans ses mains une ombrelle qui ne bouge pas et un petit chapeau qu'il agite très légèrement, comme pour créer une douce petite brise. Le seul malaise du personnage semble alors d'avoir trop chaud. Les Versaillais n'ont que des gestes nonchalants, inutiles. Ils n'ont aucune incidence sur leur environnement, leurs gestes se font dans le vide. Le contraste avec les scènes précédentes, où tout Paris s'agite pour se défendre, est alors saisissant. L'absence d'émotion nous rend ce personnage parfaitement antipathique. Les Communards sont actifs, les bourgeois passifs.



Fig. 9 : Le journaliste désespéré déchirant les réformes de la Commune à gauche, le Patron nonchalant à droite

3.4) *Le jeu d'un environnement violent sur l'acteur*

Au début du film, l'accent est mis principalement sur le geste, son mouvement, sa mécanique. C'est ce qui guide le cadrage sur ses figurants du prolétariat, mais également le reste de la séquence où un montage au rythme effréné nous entraîne dans les vapeurs tourbillonnantes de la

frénésie bourgeoise. Mais ce geste mécanique, le rythme, s'essoufflent. Chaque plan sur un ouvrier est plus long et cadre un mouvement plus lent que le dernier, puis on se concentre sur un visage arrêtant son geste de labeur, souffrant. Le jeu initial, la situation initiale, sa mécanicité, ne peut durer et entraîne la douleur, l'émotion, l'empathie. Mais celle-ci ne se construit pas seulement grâce au jeu. Il est accompagné par une construction plastique et formelle. L'émotion et le personnage se projettent sur les objets et l'environnement, mais ce qui entoure les personnages a aussi des effets sur eux :

« [...] , les Feks ne montrent pas une émotion statique et en soi. Les Feks dévoilent et montrent les causes externes d'après lesquelles cette émotion se manifeste »¹⁵

L'environnement expressionniste, la fumée, l'éclairage dur, la folie du montage puis son souffle via ce decrescendo : l'émotion et l'empathie se créent grâce à tous les procédés à disposition. L'acteur fait partie de la technique, de la forme. La violence de la séquence de bataille ne passe ainsi pas seulement par un montage rapide et des coups de feu dans tous les sens, mais aussi par de nouveaux contrastes dans le jeu. L'émotion n'est pas statique. La bourgeoise mangeant du raisin ne s'anime que pour réclamer le sang des insurgés. Son visage se tord alors de haine et de gestes nonchalants, on passe à des gestes brutaux et violents. L'atmosphère de bataille, de mort et de chaos se reflète alors sur les différents personnages notamment, dans le jeu des soldats et la furie de leurs attaques. Par exemple, au pic final de la bataille, lorsque Jean met au sol le vieux cordonnier, il brandit son fusil et assène plusieurs coups avec un extrême déchaînement alors même que le vieillard ne se défend plus. Les mondes bourgeois et prolétarien communiquent à travers ces soldats envoyés par les Versaillais. Ils sont l'intermédiaire, le sous-bloc, permettant l'affrontement des deux classes. C'est donc presque uniquement via cette violence que la rencontre, la communication entre les deux blocs se fait. Le film appuie beaucoup sur l'innocence ouvrière, particulièrement via la figure de la mère et de l'enfant. C'est un jeune garçon qui vient donner des informations au journaliste. On le retrouve ensuite à la construction de la barricade et au combat. Une jeune fille malade et alitée lors de l'acte *Paris sous siège* se retrouve ensuite dans cet acte sur la barricade regardant au loin. La figure du champ/contre-champ que nous évoquions plus haut la met en parallèle alors avec une enfant bourgeoise regardant aux jumelles avec ses parents. Nous l'avons vu, le champ/contre-champ dans ce film ne crée pas d'espace fictif mais un espace idéologique. C'est après ce champ/contre-champ que les hostilités commencent. Les enfants viennent répéter les antagonismes, les cristalliser.

15 V. NEDOBROVO, *Feks*, Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, éd. Moscou-Léningrad, 1928, trad. E. Schmulévitch, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 69

Leur innocence et leur présence au plus près du combat (pour les enfants du peuple) mettent en exergue cette violence et surtout la disproportion, le gouffre entre les deux camps.

Nous le voyons depuis plusieurs paragraphes, le modelage du corps (de son expression, de son habillage, de son mouvement...) modèle la perception du film et participe à la dialectique générale avant/après, bourgeoisie/prolétariat, en la projetant sur des incarnations narratives (et historique) de celle-ci. Chaque personnage appartient à une des deux temporalités et à un des deux espaces idéologiques, chacun présentant des caractéristiques propres ou certaines ambiguïtés, comme les élus de la Commune. Le film ne propose en fait pas seulement une lutte de classe, une dialectique entre deux idéologies et deux temporalités opposées, mais un dialogue, un aller-retour constant entre narration et forme, entre histoire et discours. Tout s'entremêle, un flou se crée, on ne distingue plus la frontière entre choix de scénario et choix formel, puisque l'un ne va pas sans l'autre. L'effet formel de flou nourrit la narration de cette violence. Ils sont interdépendants. Maintenant que nous avons vu la construction des éléments narratifs, voyons comment la narration avance.

3.5) Une construction de la violence via la montée du mouvement des corps

Ainsi, le typage, l'habillage, le maquillage, le jeu des personnages permet de les classer directement dans un camp et de cristalliser ces camps¹⁶, leur sens, le sens de l'œuvre. Le spectateur saisit ainsi directement les enjeux et peut se laisser porter par le film, son mouvement, l'évolution des différents personnages ouvriers introduits.

La séquence construit une montée en tension. Le film, comme notre extrait, commence directement dans un contexte de guerre, de bataille. La tension est déjà là dès le début, elle s'intègre directement. Le début de l'acte VI commence ainsi par un intertitre indiquant que les combats durent depuis 49 jours, puis par la présentation par touches d'un garde national. On part de l'immobilité de mains tenant un fusil, puis on le présente en entier. On retrouve l'idée de pose, de concentration sur le mouvement, ici l'absence de mouvement, d'une partie du corps. Posture tétanisée, aux aguets, raide. Ils sont acculés. La première phase de l'affrontement commence ainsi par la contrainte, le trouble. Une sorte de désespoir, de fatigue. On pense alors aux élus de la commune que nous avons décrits dans une première partie, opprimés dans leurs décors sombres. Puis vient le réveil, la révolte avec la construction de la barricade. L'espoir ouvrier et l'installation des deux camps ensuite. C'est à ce moment-là qu'apparaissent pour la première fois les bourgeois

16 B. EINSENSCHITZ, « la nouvelle babylone : la quantité se transforme en qualité », *La FEKS*, 1975, ed. Officina Rome, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 127

sur la colline versaillaise et qu'en parallèle nous voyons les ouvriers vivre sur les barricades. C'est justement ce renversement qui déclenchera la phase suivante, qui est la bataille en tant que telle. Le monde d'avant veut reprendre le terrain pris par le nouveau. Le rythme du montage s'accélère alors soudainement dès que l'assaut est lancé. Les corps s'agitent, se lèvent, tirent, se battent dans un même mouvement (mais toujours avec cette opposition de direction entre soldats et Communards). En crescendo le long de la séquence, les visages s'effacent pour laisser place à l'expression plastique des éléments et des corps. Comme évoqué précédemment, certains segments ne montrent que des fusils tirant aux fenêtres ou des barricades explosant. Les Communards sont de plus en plus envahis par la fumée, le feu et la mort. Les soldats bougent de plus en plus vite et de plus en plus violemment. La visibilité et la lisibilité des plans deviennent de plus en plus dures, de plus en plus floues. Nous parlions des oppositions de directions entre les différents camps pour situer le statut du sujet du plan, mais ce qui lie vraiment les plans entre eux, ce sont les raccords mouvements. Dès la construction de la barricade, c'est la répétition des mouvements qui liaient les Parisiens entre eux, puis sa continuité qui faisait avancer le film :

- Un piano passe dans le plan de gauche à droite
- Une jeune femme jette des pavés dans une brouette puis se redresse et lève les bras lorsque le piano passe en arrière-plan de gauche à droite
- Un jeune garçon jette des pavés en arrière-plan, il se redresse et jongle avec. L'ombre d'un homme dépavant la rue est en arrière-plan.
- Un canon passe dans le champ de gauche à droite
- Un canon arrive sur la barricade depuis la gauche



Fig. 10 : Interconnexion des plans par le mouvement

Le raccord mouvement n'est pas direct, mais c'est sa répétition par un même personnage qui crée la continuité, ou sa répétition par un autre personnage qui crée la solidarité des membres d'un même

bloc. Les mouvements du piano et du canon sont les mêmes, comme ceux des personnages, ils suivent tous un même but. Ce principe est repris dans la scène de la bataille :

- Un vieil homme mangeant sa soupe se lève pour aller se battre
- Un autre vieillard tourné dans la même direction charge son fusil
- Le premier vieil homme entre dans le champ et pointe son fusil dans la même direction que le deuxième.

La défense parisienne se fait dans un même geste et une même direction. Le raccord mouvement renforce l'opposition de blocs, mais vient surtout créer une harmonie, une fluidité dans l'avancée frénétique et de plus en plus rapide de la séquence. Le raccord mouvement n'est jamais parfait dans cette séquence, mais celui des fusils est suivi par celui des flammes, de la fumée, des soldats avançant et mettant en joue avec furie. Le tout dans un laps de temps très réduit, allant parfois jusqu'à plus d'un plan par seconde, notamment dès que l'on voit un canon tirer puis la barricade exploser. Les plans de tirs sont répétés plusieurs fois, parfois avec le même plan, parfois avec une légère variation, puis idem avec la conséquence du tir. L'association du mouvement du montage et de celui de l'action accentue cette sensation de frénésie, de folie. La folie du champ de bataille se retranscrit par une perte de repère, une altération de la perception. On ne sait plus si l'explosion a déjà eu lieu ou si c'en est une nouvelle, on ne comprend plus. Le film joue avec les nerfs, la perception, les sensations. À l'image de la suite de plan durant laquelle nous apercevons différents « couple soldat/communards » se battre au corps à corps, dans des positions, des mouvements, des cadres similaires, l'atmosphère, les personnages, le montage, la prise de vues se joignent, s'entremêlent, fusionnent pour non pas exposer la lutte, mais nous en donner la sensation. On peut émettre une hypothèse sur la fonction de cette construction sensationnelle. La forme violente et frénétique vient plonger les personnages dans un environnement violent. Mais cet environnement violent vient également unir la multiplicité des mouvements en un mouvement fluide. Dans l'inexistence d'une unité de lieu, il crée une unité d'action prenant en compte un décalage existant entre les individus. Par l'action de la forme, le groupe hétérogène se solidarise en un même mouvement. On voit donc que c'est non seulement la narration et l'antagonisme de base qui y est inscrit qui dictent l'avancée du film, mais aussi la forme en elle-même. La dialectique passé-avenir s'exprime ici dans les contrastes de montage. Le retour de la bourgeoisie se fait par la frénésie du montage des formes et des corps déjà présentes dans les premiers actes au sein du magasin Babylone Nouvelle.

3.6) *Répétition du général dans le particulier*

Si on tente de tracer une courbe du rythme au sein de l'acte du *49^e jour de bataille*, celle-ci aurait deux hauts plateaux entre lesquels se trouverait un creux où le rythme retombe. Ce moment correspondrait alors à la séquence du piano durant laquelle le vieil élu de la Commune vient jouer du piano au milieu du champ de bataille où tous les personnages se sont réunis, arrêtant les hostilités quelques instants. Cette scène permet alors de montrer les cadavres, les soldats repartant à l'assaut, la couturière prenant une pose pathétique, les mains cachant son visage. La retombée du rythme permet de créer une emphase tragique, où l'atmosphère sanglante reste, mais le mouvement (du montage, des balles, des corps) lui s'arrête, réunissant avant l'assaut final, la mort, la destruction et les flammes.

On peut retrouver à peu de choses près ces phases dans la narration globale du film. Oppression et tension dans les actes 1, 2 et 3, révolte dans l'acte 4, espoir et installation des deux camps dans l'acte 5, bataille dans l'acte 6, défaite et horreur dans les actes 7 et 8. Les quatre premiers actes préparent les deux blocs, le cinquième cristallise les deux camps, stabilise l'antagonisme et laisse présager la montée de tension. C'est à ce moment-là que le Patron et le Député chauffent les soldats à Versailles, les persuadant que les Communards vont leur voler leurs terres, puis chantent une marseillaise sanglante avant de commencer les tirs de canons sur Paris, semblables dans leur montage aux fusils de l'acte 6. La menace et donc la tension sont déjà là avant même le début de la séquence de bataille. La violence du grand bloc historique se répète dans le petit. Il y a généralisation du particulier. Tout est concerné par les antagonismes moteurs du film, tout le monde est obligatoirement impliqué.

C'est le retour de la bourgeoisie qui entraîne dans la narration la réaction prolétarienne et, dans la forme, le retour à un montage et à une plastique violente rappelant des éléments déjà observés avant et désignés comme péjoratif, ennemi. La bourgeoisie créait elle-même les conditions de misère et de mise en empathie, mais aussi celles de la révolte. Ils incarnent la violence.

3.7) *Multiplication des lignes narratives*

Le film multiplie les lignes narratives, chacune possédant des caractéristiques identifiables. D'abord, du côté Versaillais, la plupart des personnages sont reliés à un objet. L'actrice et ses jumelles, une vieille femme avec son raisin, l'officier avec sa cocarde à la poitrine. Chaque assaut des soldats versaillais est lancé par un mouvement de tête de l'officier vers cette cocarde. La cocarde symbolise le chauvinisme utilisé par la haute bourgeoisie pour convaincre l'armée de se battre pour elle. Les objets définissent la bourgeoisie et conditionnent leurs actions. On retrouve cette association à un objet côté communard également, mais de manière beaucoup plus concrète.

Un vieux garde national s'assoit derrière la barricade, fumant une pipe. Une femme lui apporte une soupe fumante qu'il commence à manger. Quelque temps plus tard, lorsque l'assaut vient d'être lancé, les premiers tirs versaillais atteignent en premier lieu cette soupe, visualisée à travers un gros plan d'insert. Vient ensuite un plan poitrine du garde se retournant, puis s'ensuit la petite séquence des vieux hommes décrits un peu plus haut. Le premier plan montrant l'agression ou plutôt l'agressé est celui-ci. L'objet a donc une valeur à la fois vitale, car c'est un simple repas chaud en temps de siège (on rappelle qu'il s'agit du 49^e jour de bataille) mais également une valeur humaine puisqu'il a été introduit plus tôt de manière très anecdotique tel un simple moment de vie en même temps qu'un figurant. L'objet devient donc dépendant de son association humaine, il devient une synecdoque du personnage.



Fig. 11 : Lien aux objets de la bourgeoisie à gauche, des Communards au centre et à droite

La représentation liée aux objets du côté du peuple est ainsi beaucoup plus pragmatique et humaine. On s'attaque aux conditions matérielles d'existence, le garde réagit, il ne fait que se défendre. De plus, l'explosion de cet objet peut laisser présager de la mort du personnage associé, qui arrivera bel et bien plus tard dans la séquence. Le vieux garde s'écroule et tombe à côté de la femme qui lui avait servi de la soupe. Celle-ci qui était en train de tricoter arrête son activité et se penche sur son cadavre. Cela déclenche alors sa prise de conscience, elle saisit l'arme, s'avance et fait feu. Son mouvement individuel est cependant découpé. Entre les différentes étapes s'insèrent des plans de Jean faisant feu, mais aussi du journaliste récupérant des munitions au sol puis faisant feu également. On retrouve le principe de raccord de mouvements similaire permettant de lier les différents personnages d'un même groupe. Dans la même séquence, on retrouve aussi des histoires par couple. En parallèle de l'histoire du garde et de la soupe, s'installent un jeune homme et la jeune couturière dont nous parlions plus haut, sur la barricade. Les deux rigolent, se lancent des munitions pour jouer. Plus tard, juste avant le garde à la soupe, lors de la bataille, le jeune homme meurt. La jeune femme met quelques secondes à s'en rendre compte, se fige, puis cela déclenche son

désespoir et sa pose pathétique. Ces plans sont d'autant plus touchants que ce personnage était déjà présent depuis le début du film en arrière-plan. Dans sa thèse¹⁷, Myriam Tsikounas remarque en effet que lors de l'acte 1, le premier plan dans les ateliers est un plan sur des couturières les unes derrière les autres et c'est elle qui se situe au deuxième rang. On la retrouve ensuite dans l'acte 5. Elle travaille beaucoup plus gaiement et fait partie des travailleuses énonçant via des intertitres les mesures prises par la Commune. Seulement cette fois, elle n'est plus au second rang, mais est pleinement cadrée en plan rapproché. Elle passe du second au premier plan puis son histoire se poursuit jusqu'à incarner par la répétition de gros plans et son jeu, l'émotion et la douleur communarde face à l'horreur de la répression.



Fig. 12 : Passage du second plan au premier plan du personnage de la couturière

Tout au long du film, on retrouve ainsi de nombreux figurants qui prennent leur place à un moment donné. La prise de conscience de classe et la levée populaire ne se font ainsi pas par la masse comme dans beaucoup d'avant-gardes russes de l'époque, mais par une « discontinuité étroite »¹⁸, terme utilisé par Bernard Eisenschitz. Il utilise ce terme pour parler de l'acte 4 lorsque les femmes parisiennes arrivent sur la butte où l'armée tente de voler les canons de la garde nationale. L'officier regarde vers le bas de la butte, on aperçoit alors une femme seule. On pense alors à un champ/contre-champ, mais le plan suivant ne représente pas l'officier mais un raccord dans l'axe plus large de la femme avec l'amorce de l'officier. Aucun champ/contre-champ ne vient former un couple entre ces deux personnages. L'officier demande alors à ses hommes d'aller plus vite. Puis, sur le plan suivant, il y a désormais cinq femmes en bas de la colline. Le même principe se répète ensuite jusqu'à ce qu'une petite foule se trouve en bas de la butte.

17 M. TSIKOUNAS, *Babylone meurt ; Paris renaît – Analyse historique de « La Nouvelle Babylone »*, Thèse de III^e cycle, Cinéma, Université Paris VIII, 1980, p. 56

18 B. EISENSCHITZ, « la nouvelle babylone : la quantité se transforme en qualité », *La FEKS*, 1975, ed. Officina Rome, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 126



Fig. 13 : Levée populaire par la « discontinuité étroite » lors de l'acte 4

On voit donc bien cette levée populaire par la discontinuité. Mais cette discontinuité ne se trouve pas simplement dans le découpage, c'est aussi la discontinuité de cette masse. Ce n'est pas un simple bloc, une masse informe, ce sont des individus, des visages se regroupant, se liant dans une défense commune.

« Les figurants ne jouent plus pour (à la place de) la masse (Potemkine : un pour tous, tous pour un), mais ils la cachent ou la révèlent, la contredisent, s'y intègrent, s'en détachent »¹⁹

On ne considère pas la masse, mais une association d'individus. Dans la séquence de la bataille, on peut prendre deux exemples déjà évoqués. D'abord, lorsque l'officier appelle les communards « Français » et que s'ensuivent le mouvement collectif et les poses héroïques. Ensuite, lorsque le « personnage Marx » invective la bourgeoisie « Vous voulez Paris ? » « Le vieux Paris ? » « Être les patrons ? », c'est un vieillard à l'agonie dans les bras de Louise qui finit en hurlant « Jamais ! » juste avant de mourir. En association avec les raccords mouvements, la discontinuité ne montre pas une masse, individualise les personnages, mais les lie entre eux. En les montrant tels des martyrs, héroïques et en les internationalisant, le film apporte la vision d'un collectif, d'un vrai groupe cohérent. Cela confirme donc notre hypothèse sur l'interprétation des raccords mouvements plus haut. C'est par l'accumulation d'actions distinctes mais cohérente que la discontinuité étroite prend conscience de sa direction commune et donc se constitue en collectif, en classe. À chaque fois, la levée populaire entraîne un redoublement de violence en face. La conscience et la prise d'armes cristallisent la lutte et l'opposition. On assiste à un crescendo synchronisé avec la montée de la violence entraînant la montée de la solidarité et de la conscience de la classe ouvrière. Dans la scène du piano servant d'emphase tragique, tous ces personnages, toutes ces histoires convergent, se réunissent comme pour lâcher un dernier souffle commun avant la reprise de l'horreur.

¹⁹ B. EINSENSCHITZ, *Ibid*, p.126

3.8) *La marge au cœur*

Le film dévoile les antagonismes de classe par les drames sentimentaux, l'héroïsme romantique, le tragique. Par son emphase sur le style, les sentiments, sur les situations pathétiques et par le foisonnement de situations, éléments et ressorts dramatiques, le film peut ainsi s'inscrire dans le genre du mélodrame. Un des éléments les plus importants étant la romance entre Louise la vendeuse et Jean le soldat guidant le film et dont nous reparlerons de l'importance plus en détail. Le mélodrame et l'intensité sentimentale permettent aux personnages de dépasser leur simple fonction et présence narrative pour porter un message de classe. L'incarnation émotionnelle et mythique des idées renforce leur portée. Les personnages d'ouvriers, d'abord simples figurants (notamment dans les deux premiers actes consacrés à la bourgeoisie), prennent ensuite pleinement part à l'avancée de la narration et de l'expressivité du film. Les marginaux deviennent le corps principal du système d'expressivité du film. **La marge devient le sujet du film.** Ils se mêlent à la forme, se noient dans le montage et finissent par mourir en martyr héroïsé comme le personnage « Karl Marx », donnant d'autant plus d'impact à ce qu'ils incarnent tels les martyrs chrétiens. Ils s'effacent, meurent, pour devenir message de classe. Les morts sont aussi souvent détaillés afin d'y créer une tension, un moment de suspension. La mort du garde national dont la soupe avait explosé est découpé en plusieurs plans. Un plan où il tombe en arrière sans le voir atteindre le sol. Un plan où on le voit tomber au sol en amorce, puis un autre où on voit la jeune femme se penchant sur lui en plan rapproché. On prend le temps de prendre conscience de sa mort, mais on se concentre sur la personne assistant à la mort. Le même procédé est utilisé au même instant du film, en parallèle, avec le jeune garde et la jeune couturière. Le jeune garde tombe en arrière puis suit un très long plan de la couturière prenant conscience de cette mort. Un acte entier du film, le huitième et dernier, est consacré à la mort des Communards. Exécutés en chaîne, ils se relèvent pour crier « Longue Vie à la Commune » et meurent, craie en main, en ayant écrit sur le mur « Vive la Commune ». Ils meurent pour la Commune et ce qu'elle représente.

3.9) *Un rapport humain à la Commune*

La mise en exergue de la violence, sa construction progressive à travers les différents niveaux d'antagonismes et de contrastes formels permet d'adhérer aux personnages et d'entrer dans une forte empathie. Le film crée ainsi une opposition formelle partant d'une analyse spécifique de la Commune qu'il ne cherche pas à créer, elle fait partie de la matière première du film. Celui-ci taille dedans pour nous faire accéder ensuite à une dimension sentimentale de l'événement. Le

mélodrame, le rapport sentimental à ses personnages, c'est de cela que part le film et qui produit ensuite sa vision de la Commune.

Le dialogue constant entre construction narrative et construction formelle permet ainsi de mettre en évidence les deux systèmes du film énoncés par Bernard Eisenschitz²⁰. La narration part de l'antagonisme de classe là où la forme part de celui avant/après. Mais comme nous l'avons vu, les deux se nourrissent en permanence et ces deux antagonismes sont très liés et font partie du même système de représentation de la bourgeoisie énoncé depuis la théorie marxiste. L'exposition et l'expression des antagonismes, qu'ils permettent de faire avancer la forme ou l'histoire, ne sont pas le but premier du film. Ils sont son point de départ pour ensuite construire, modeler des visages, des formes. Prenons comme exemple une remarque répétée de nombreuses fois à propos du film : le contexte de guerre initiale entre la France et la Prusse n'est jamais expliqué. Le film n'est pas là pour expliquer l'événement, l'événement est là, inexplicable, comme une toile de fond sur laquelle il faut peindre.

La Nouvelle Babylone a souvent été critiquée à l'époque car il ne serait pas un film social, mais un film purement sentimental et formaliste²¹. Mais c'est justement en cela qu'il est social. Il tente non pas de reconstituer précisément les détails, les conditions, les actions de la révolution, mais de lui donner un visage humain, une raison émotionnelle et une portée mythique. Ce qui crée la Commune ce n'est pas un simple mouvement de masse, mais le mouvement d'individualités de la marge au 1^{er} plan et leur association en tant que collectif ayant un même but. De plus, il s'inscrit bien dans la continuité de la lecture léniniste de la Commune : la prise de conscience du prolétariat et son organisation comme classe. Développer ce camp, l'héroïser mais aussi montrer sa défaite, c'est aussi montrer à quel stade en est le mouvement ouvrier et exposer ses étapes. Cela montre l'état de développement révolutionnaire à l'époque de la Commune, mais cela témoigne également du contexte de production du film même, au sein de l'URSS passant sous le joug de plus en plus fort de Staline. Le film part de l'idéologie officielle pour finalement traiter différemment ces idées.

La Nouvelle Babylone démontre ainsi son matérialisme s'intégrant bien dans la production avant-gardiste de l'époque, mais pareillement l'importance rarement mise sur l'acteur, le 2nd plan, la masse devenant collectif d'individualités. On ne met pas en scène à proprement parler les mécanismes historiques de la révolution mais ce qui anime des personnages qui animent à leur tour

20 B. EISENSCHITZ, « la nouvelle babylone : la quantité se transforme en qualité », *La FEKS*, 1975, ed. Officina Rome, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 123

21 Voir :

- G. KOZINTSEV, « La fin des années vingt », *Ecran profond*, chapitre paru dans *Isskoustvo Kino*, n°10, 1966 et repris dans *Cahiers du Cinéma*, n°230, juillet 1971, trad. L. SCHNITZER et J. SCHNITZER, p. 5-7
- *L'Avant-scène cinéma*, n°217, 1^{er} décembre 1978, p. 57

l'avancée de la lutte. Le point de vue du film et ceux qui le vivent nous amènent à nous excentrer de simples héros magnifiés et à voir l'acte de révolution d'un nouveau regard.

Cela nous amène ensuite à considérer un certain rapport à l'histoire et au film historique, idée développée par Philippe Venault dans un texte de 1997²². L'histoire est avant tout un regard, une construction faite par une société (avec sa propre construction sociale, ses propres idéaux et idéologies...) sur un passé fantasmé. C'est un lointain que l'on arrange pour réussir à le lire via un prisme contemporain et forcément idéologique. Or Kozintsev et Trauberg s'éloignent justement de ce travail historique pour non pas détailler précisément l'histoire de la Commune sous couvert de scientificité, mais pour essayer de la refaire vivre. Refaire vivre un esprit. Dans différents entretiens et écrits, les deux réalisateurs ont pu partager leurs inspirations. Les écrits de Marx sont évidemment évoqués, mais également et surtout des artistes, écrivains, caricaturistes français du XIX^{ème} siècle. L'étude de l'ambiance parisienne en 1870/1871 s'est faite en partie grâce à un voyage à Paris et à l'étude de l'œuvre de Zola notamment dans la série *Les Rougon-Macquart* (*L'Assomoir*, 1877 ; *Nana* 1880 ; *Au Bonheur des Dames* 1883 ; *L'argent* 1891 ; *La Débâcle* 1892 par exemple). Il s'agit d'une adaptation non pas historique, mais littéraire et artistique. On ne reconstitue pas la Commune mais on s'imprègne de l'esprit, de l'ambiance à travers les différentes visions et sensibilités de l'époque. On s'éloigne d'une simple reconstitution. C'est parce que les auteurs ont un rapport romantique et mélodramatique à leurs personnages, à l'histoire et à la création artistique même que le film prend la forme qui est la sienne et développe cette narration, ce scénario. Les auteurs ne filment pas la Commune, mais leur rapport à celle-ci, leur rapport à ceux qui ont écrit sur la Commune, à ceux qui l'ont vécue, leur rapport à la forme cinématographique même, au travail de la matière et au sentiment que l'association de toutes ces couches est capable de créer.

La Feks s'intègre dans ces mouvements avant-gardistes russes suivant la Révolution d'Octobre. Kozintsev et Trauberg évoquent dans plusieurs entretiens l'inter-influence, voire la concurrence que les différents cinéastes avaient entre eux. Il n'est donc pas étonnant que nous ayons déjà évoqué plusieurs fois des œuvres contemporaines à *La Nouvelle Babylone*. Leonid Trauberg a par ailleurs indiqué dans une lettre à Myriam Tsikounas²³ que *Les Derniers Jours de St. Petersbourg* avait été une grande source d'inspiration pour la conception du film. On y retrouve par exemple l'introduction de la bourgeoisie par une séquence frénétique à la bourse, grouillante, remplie de

22 P. VENAULT, « Fragments d'un discours amoureux, une volonté de représenter l'Histoire », in *Repérages – autour de la Nouvelle Babylone du 6 mars au 16 mars 1997*, sous la direction de F. CALVEZ, Valence, crac scène nationale, 1997, p. 38-47

23 L. TRAUBERG, « Comment est né « La Nouvelle Babylone » », *L'Avant-scène cinéma*, n°217, 1^{er} décembre 1978, p. 8

mouvements étourdissants et rappelant la fête dépravée de *La Nouvelle Babylone*. Celle-ci, en plus de rappeler cette frénésie et ce lien à l'argent de la bourgeoisie, ajoute les thèmes de l'oisiveté et de la théâtralité via la transposition de la scène dans un cabaret. Dans les années 1920, la FEKS se forme, développe sa pensée, sa technique, sa manière de faire spécifique, puis s'éteint. Elle s'intègre dans un contexte de grands changements politiques, économiques et sociaux, un grand mouvement culturel, un élan enthousiaste et y apporte sa propre révolution : l'**Excentrisme**.

4 / L'Excentrisme, un matériau productif révolutionnairement

4.1) La naissance de la pratique de la FEKS

Détaillons d'abord rapidement l'histoire de la FEKS, des auteurs du film. Le contexte de leurs créations précédentes, puis celui de *La Nouvelle Babylone*, qui nous permettra de continuer notre lecture de l'œuvre.

La FEKS trouve son origine dans l'effervescence culturelle russe des années 1920 faisant suite à la révolution d'Octobre 1917. La révolution politique s'accompagne d'une révolution artistique. L'espoir que la marge et la masse renversent le pouvoir donne motivation à toute une génération de renverser les codes, notamment artistiques, et d'investir la brèche venant de s'ouvrir. C'est dans ce contexte que Léonid Trauberg et Grigori Kozintsev se rencontrent au théâtre de l'opéra comique, et vont tenter de subvertir le théâtre ennuyeux bloqué au siècle dernier²⁴. Trauberg décrit leurs débuts dans un entretien datant de 1990 :

« Nous avons compris que ce théâtre n'était ni actuel ni révolutionnaire, que c'était un théâtre du XIXe. Il fallait quelque chose de nouveau. Tout comme Eisenstein, tout comme Meyerhold qui venait d'emprunter une voie nouvelle, comme Chostakovitch, musicien tout neuf, et comme des personnalités brillantes du théâtre, [...], nous avons, Kozintsev et moi, soif de quelque chose de grandiose, de très important, de spectaculaire. »²⁵

On retrouve ici certains traits caractéristiques de ce qui sera la FEKS : un art fou, révolutionnaire et sensationnel. Mais cet art révolutionnaire semble naître avant tout d'une envie personnelle et d'un besoin formel. Ce qui fait naître la pratique artistique de Kozintsev et Trauberg, c'est la pratique d'un théâtre froid, dépassé, et surtout pas représentatif de son époque, qui va donner lieu au besoin d'une jeunesse vivant celle-ci, de s'exprimer à travers elle et à travers des formes artistiques qui lui répondent. On retrouve cette idée dans l'approche de la classe ouvrière de *La Nouvelle Babylone*. Dans le vieux monde bourgeois, le prolétariat est oppressé et machinique. Il vient donc y créer le nouveau monde enjoué et humain. Avant de se diriger vers le cinéma, la FEKS commence par produire des pièces de théâtre mêlant citations de classiques ou de contemporains et situations absurdes. Comme nous l'avons vu avec les tableaux impressionnistes et expressionnistes, *La Guerre Civile en France* de Marx, ou *Les Rougon-Macquart* de Zola, l'Art FEKS est un art de

24 N. NOUSSINOVA, « ENTRETIEN AVEC LEONID TRAUBERG », in *LEONID TRAUBERG ET L'EXCENTRISME*, sous la direction de N. NOUSSINOVA, Crisnée, éd. Yellow Now, trad. C. PERREL, 1993, p. 16

25 N. NOUSSINOVA, *Ibid*, p. 16

citation. Il reprend ce qui existe déjà et le joue à l'envers, le retourne, le place dans une situation originale ou incompréhensible, en somme, le subvertit. Kozintsev et Trauberg ne posent pas seulement un point de vue sur l'époque, mais sur l'art (de l'époque ou qui a amené à l'époque) produit dans le contexte (culturel, historique, social et politique) de celle-ci. Leur volonté est de faire un art pour le peuple, lui permettant d'adopter un regard burlesque sur son environnement et sur ce qui lui est donné à voir. Trauberg à nouveau, décrit la conceptualisation de l'Excentrisme de la manière suivante :

« La FEKS s'organise. Apparaît l'excentrisme, c'est-à-dire un regard comique sur les choses, un point de vue non conventionnel sur le monde... Au fond, c'est quelque chose qui allait contre le régime. Celui-ci voulait que tous n'aient qu'un seul et unique point de vue, un point de vue à la Tchapaev²⁶, pourrait-on-dire. En d'autres termes, tout le monde devait suivre la voie tracée d'en haut »²⁷

Ce regard absurde et comique semble ainsi pouvoir permettre au spectateur de s'extirper du conformisme, de finalement, extérioriser leur point de vue et le rendre critique, le faire entrer en contradiction avec les codes et l'habitude d'un réel pourtant imposé.

L'Excentrisme apparaît officiellement lorsque la FEKS publie, en 1921, le manifeste du théâtre excentrique (voir annexe²⁸). Signé par Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg Guergui Kryjitski et Serguei Youtkevitch, Le manifeste commence par 4 « coups de sifflets », chacun destiné à des membres des équipes techniques et artistiques pour leur indiquer leurs ordres, leurs directions. Dans le 1^{er} coup de sifflet, ils font la distinction entre l'acteur et la technique. Pourtant, même l'acteur devient un « truc ». L'émotion retranscrite par l'acteur doit être maîtrisée, elle devient technique comme nous l'avons montré précédemment : « de l'émotion à la machine, de l'affectation au truc ». Là où la consigne de la technique est « le cirque », celle du metteur en scène est : « un maximum d'inventions, un record d'esprit imaginatif, une turbine de rythme ». Le cirque, le boulevard, le vulgaire, la machinerie sortent de l'ombre pour venir sur le devant de la scène. La marge envahit l'espace de *La Nouvelle Babylone* autant dans sa narration que via sa forme. Les différents antagonismes moteurs, formels et narratifs, témoignent ainsi de cette double révolution. La classe

26 « « Allusion au film des « frères » Sergueï et Gueorgui Vassiliev *Tchapaev* (1934), à comprendre ici comme une « conception totalitaire » », note de bas de page n°2 dans N. NOUSSINOVA, « ENTRETIEN AVEC LEONID TRAUBERG », in *LEONID TRAUBERG ET L'EXCENTRISME*, sous la direction de N. NOUSSINOVA, Crisnée, éd. Yellow Now, trad. C. PERREL, 1993, p. 55

27 N. NOUSSINOVA, *Ibid*, p. 12

28 G. KOZINTSEV, G. KRYJITSKI, L. TRAUBERG et S. YOUTKEVITCH, « Manifeste des FEKS (extraits) », repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 14-19

ouvrière marginalisée reprend possession de l'écran, la forme nouvelle et festive remplace l'ennui de l'ancienne. Comme nous l'avons vu, cette forme est mise en action par l'opposition temporelle de deux camps. La révolution est à plusieurs niveaux, à la fois dans le film et autour de celui-ci. Les coups de sifflets du manifeste FEKS sont comme un rappel à l'ordre, un rappel à un certain état d'esprit, à une attitude dialectique vis-à-vis de la création. Faire fourmiller l'œuvre, la rendre folle et vivante, mais aussi comprendre et jouer de sa technicité, de ses rouages, de ses procédés, de sa forme. Entre folie de la machine et folie de l'esprit humain. Leur art est la forme du monde industriel dans lequel ils évoluent. Tout est trucage, machine, construction pour donner vie à la folie, au mouvement. La création de leurs formes se fait sur la base d'un monde en métamorphose technique. Elle est l'enfant de la révolution industrielle pour servir la révolution sociale. Expérimentations et libertés ne riment pas seulement avec chaos. La maîtrise crée le sentiment d'instinct, de libération.

S'ensuit une partie intitulée : « NOUS SOMMES L'EXCENTRISME EN ACTION » (voir annexe) où sont énumérés plus concrètement les grands principes de l'Excentrisme, qu'on pourra retrouver dans *La Nouvelle Babylone*. On y retrouve celui du travail sur l'acteur, dont le mouvement doit être « mécanisé ». Comme nous l'avons vu, la FEKS, Fabrique de l'Acteur Excentrique, repose avant tout sur le modelage du visage et du corps humain. Les gestes de l'acteur, comme son environnement (décor, situation narrative, mais également la forme du film) sont minutieusement travaillés et étudiés pour déterminer leur effet. Les acteurs de la FEKS suivent un entraînement assidu. L'action humaine est décomposée en un « squelette » de mouvements précis, ordonnés, économiques et efficaces dans le but d'exprimer un thème précis. Ce mouvement doit se défaire de celui de l'habitude pour véhiculer l'émotion²⁹. Autrement dit, l'acteur ne doit pas chercher à mettre en place une reproduction de la réalité pour vivre les émotions de son personnage. Celle-ci serait fausse. Il doit exécuter des gestes précis dans le but de modeler et caractériser une émotion précise. Chez l'acteur, l'émotion est un matériau³⁰. En cela, la FEKS semble s'inspirer de Meyerhold, metteur en scène qui leur est contemporain et qu'ils citent dans leurs inspirations. Il explique que les acteurs doivent penser « non pas en idéalistes, mais en matérialistes »³¹. Ainsi, le matérialisme de *La Nouvelle Babylone* s'exprime jusque dans son processus de fabrication. Les acteurs, à travers

29 V. NEDOBROVO, *Feks, Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg*, éd. Moscou-Léningrad, 1928, trad. E. Schmulévitch, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 65-68

30 V. NEDOBROVO, *Ibid*, p. 69

31 Meyerhold cité dans W. BENJAMIN, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (1ère version) », 1939, in *Essais sur Brecht*, W. BENJAMIN, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, réed. Paris, La Fabrique éditions, trad. par Philippe Ivernel, 2003, p. 30

leur approche matérialiste, mettent en action la base rythmique du film, également mise en avant dans le manifeste FEKS, et répondant à la « CADENCE AUTHENTIQUE »³² de l'époque.

4.2) L'Excentrisme dans *La Nouvelle Babylone*

Le contraste entre les personnages, les métaphores sémantiques (le Patron comparé aux gargouilles) ou la dialectique du montage sont tout autant de procédés de mise en scène et de montage utilisés par la FEKS entre leur début au cinéma en 1924 et *La Nouvelle Babylone* en 1929³³. Associé au travail du rythme et de l'atmosphère, ceux-ci répondent à l'injonction du manifeste FEKS : « le fondement en est – la transformation incessante ».

Le travail de la cadence passe également par la musique. Celle-ci a été composée par Dimitri Chostakovitch dans l'idée d'être jouée de manière synchrone avec l'image. Il s'agit là d'un usage inhabituel. À cette époque, la plupart des cinémas avaient un orchestre attitré et composé de seulement quelques instruments, jouant les mêmes partitions pour chaque film, en fonction du sentiment voulu par la scène. Pour *La Nouvelle Babylone*, entre la folie du cabaret du premier acte ou l'interprétation de chansons dont le nom s'affiche sur les intertitres, l'écriture visuelle même du film semble basée sur une écriture musicale. Grigori Kozintsev parle même d'« image sonore ». Il décrit le montage comme une œuvre musicale dont chaque image isolée serait importante et où chaque cycle de plans serait un ensemble instrumental. Son idée est que la pellicule « ressent »³⁴. Ce propos sur la musique nous permet d'évoquer une scène de la séquence du *49^e jour de Bataille* dont l'existence paraît déjà excentrique. Il s'agit de la scène du piano que nous avons déjà évoquée plus haut. Alors que la bataille bat son plein, le vieil élu de la Commune fait son entrée dans le champ de bataille pour venir jouer du piano. Par son jeu, la scène est d'abord comique, car il semble vivre paisiblement la musique, de manière totalement déconnectée à la bataille. Puis le thème musical vient créer l'emphase tragique que nous analysons plus haut. Cette scène est excentrique car comique au début, tournant en dérision un personnage détenant une forme de pouvoir, mais elle l'est aussi et surtout par sa place surprenante. L'excentrisme s'exprime avant tout par une combinaison d'éléments habituellement étrangers³⁵. Par l'étrangéification d'un élément en le mettant dans un contexte inhabituel. Ici, il s'agit donc de l'insertion inattendue et absurde d'un

32 G. KOZINTSEV, G. KRYJITSKI, L. TRAUBERG et S. YOUTKEVITCH, « Manifeste des FEKS (extraits) », repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 17

33 V. NEDOBROVO, *Feks, Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg*, éd. Moscou-Léninegrad, 1928, trad. E. Schmulévitch, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 24-71

34 G. KOZINTSEV, « La fin des années vingt », *Ecran profond*, chapitre paru dans *Isskoustvo Kino*, n°10, 1966 et repris dans *Cahiers du Cinéma*, n°230, juillet 1971, trad. L. SCHNITZER et J. SCHNITZER, p. 5-14

35 V. NEDOBROVO, *Ibid*, p. 25-26

élément calme et lyrique au milieu d'un environnement tragique et sanglant. Par la mise en opposition de la musique, très calme et solennelle, et de l'atmosphère de fumée, la scène vient concrétiser le tragique du film, tout en faisant jouer la mélodie funéraire des Communards par celui qui plus tôt les dirigeait comme si tout était déjà perdu.

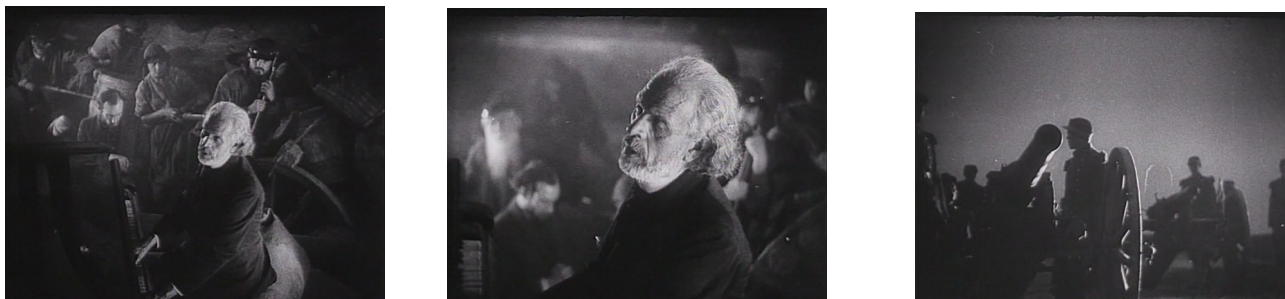


Fig. 14 : La scène excentrique du piano

Le matériau de base est mis dans un contexte totalement surprenant et créateur de sens : ici, il critique donc la mollesse et l'inutilité des dirigeants de la Commune, qui plus tôt dans le film, n'écoutaient pas le peuple. Il permet aussi de dévoiler matériellement l'état des choses, leur prise de conscience, puisque c'est suite à cette scène que le changement plastique de l'armée Versaillaise, rappelant la plastique utilisée pour les prussiens, a lieu. La dialectique créée par l'Excentrisme permet donc de mettre en évidence les véritables natures de classe et leurs dialectiques. Suite à l'action de la bataille, la forme ralentit et nous fait prendre un pas de recul réflexif sur l'état des choses. Et c'est suite à ce pas de recul que l'action de l'histoire s'accélère. L'expression de cette thématique à travers l'opposition à l'atmosphère est caractéristique du mouvement excentrique. Dans SVD, une tempête de neige vient par exemple donner le ton et le rythme de la scène du soulèvement³⁶. D'après Nedobrovo :

« L'atmosphère opère sur le thème le transfert de l'émotion requise »³⁷

À travers le modelage des mouvements des comédiens, l'utilisation de la musique, d'images installant de fortes atmosphères, et à travers leur dialectique excentrique, le film vient bien faire « ressentir » la pellicule. La pellicule exprime. Elle crée une émotion soudaine ou inattendue, et de celle-ci se dégage un nouveau sens. L'Excentrisme c'est ainsi la volonté de désautomatiser le regard par un effet d'émotion venant de l'association inhabituelle de divers objets.

36 V. NEDOBROVO, *Feks, Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg*, éd. Moscou-Léningrad, 1928, trad. E. Schmulévitch, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 54

37 V. NEDOBROVO, *Ibid*, p. 54

Par toutes ces étagéifications, le film participe à l'extériorisation du point de vue du spectateur. L'étrangeté et l'opacité de sa forme laissent ainsi place à l'ambiguïté. Le sens ne se donne pas directement. Le flou de son organisation et de sa narration rend le spectateur productif et plus sensible au mouvement du film. Par l'abondance de stimulations, on subit la forme du film qui nous oblige à travailler, se concentrer en permanence pour reconstruire le film dans notre esprit, pour en produire quelque chose. La folie technique est productive et créatrice d'une multiplicité de sens émancipateurs. Son but annoncé dans le manifeste FEKS est le divertissement³⁸, qui, chez Descartes, vient combler le manque de la condition humaine.

4.3) La forme comme matière productive

On retrouve ainsi cette différence entre la FEKS et les autres avant-gardes russes dans la représentation de la révolution et la considération des masses. Là où Eisenstein revendique pour *La Ligne Générale* l'inclusion des masses représentées dans le processus du film (consultation lors de la préparation, parfois inclusion de certains acteurs non-professionnels, consultation pour le montage) pour rendre le film accessible et représentatif des intérêts réels des masses³⁹, *La Nouvelle Babylone* est un film artificiel exigeant envers les masses. Kozintsev et Trauberg font leur film pour la masse⁴⁰ pas pour qu'elle se sente représentée dans la représentation même, mais représentée dans la manière dont la forme s'adapte à la frénésie de l'ère industrielle. Plutôt que de s'exposer par un raisonnement clair, le sens se crée par la pratique excentrique de sa logique. Ils posent la question du divertissement, mais également d'une exigence d'un art dont l'organisation s'adapte à celle de la société. L'éducation et l'élévation des masses passent plutôt par l'émotion que par la raison⁴¹. Ici l'émotion est le produit de l'industrialisation. L'art se voit d'un œil productif. La FEKS est une FABRIQUE de l'acteur, car l'artiste ne crée pas, il fabrique, il produit l'émotion. L'émotion et le sens du film ne sont qu'un objet dont ils développent la forme et dont le regard du spectateur vient produire le sens pour finir de construire l'œuvre. C'est celui-ci qui modèle en toute dernière instance le film.

La forme excentrique ne se trouve ainsi être qu'une étape dans la chaîne de production, et qui, face au spectateur, redevient matière à transformer en signifiant. L'Excentrisme détermine le

38 G. KOZINTSEV, G. KRYJITSKI, L. TRAUBERG et S. YOUTKEVITCH, « Manifeste des FEKS (extraits) », repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 16

39 S. EISENSTEIN, « LES PRINCIPES DU NOUVEAU CINÉMA RUSSE », *La Revue du cinéma : critique, recherche, documents*, n°9, 1^{er} avril 1930, p. 16-27

40 L. TRAUBERG dans N. NOUSSINOVA, « ENTRETIEN AVEC LEONID TRAUBERG », in *LEONID TRAUBERG ET L'EXCENTRISME*, sous la direction de N. NOUSSINOVA, Crisnée, éd. Yellow Now, trad. C. PERREL, 1993, p. 11-12

41 M. TSIKOUNAS, *Babylone meurt ; Paris renaît – Analyse historique de « La Nouvelle Babylone »*, Thèse de III^e cycle, Cinéma, Université Paris VIII, 1980, p. 184

rapport à l'objet cinématographique et donc détermine la représentation du sujet (événement et personnages). La Commune est la toile, l'Excentrisme la matière organisée. Les acteurs viennent la concrétiser sur la toile. *La Nouvelle Babylone* est excentrique car il contient des personnages et des situations excentriques, mais il l'est aussi car il prend un événement révolutionnaire charnière et l'entoure d'une nouvelle matière. Il l'étrangie pour tenter de le voir vraiment, sous un nouvel œil.. L'Excentrisme, par cette étrangéification, cette mise en présence de deux éléments en partie opposées, est une forme de dialectisme. Ce dialectisme dévoile un état des choses et tente de le dépasser (cf la scène du piano et les soldats transformés en ombre). Par sa volonté de changer le regard sur le monde via la pratique de ce dialectisme, il est également matérialiste. Il remanie la pensée et l'organisation marxiste. En lui faisant adopter une forme divertissante, il rend accessible émotionnellement ses concepts. Par le travail du film sur le spectateur même après son visionnage, ces concepts peuvent alors émerger naturellement du plus profond de sa conscience. Le fait de faire de la marge, le sujet du film, de partir d'un point s'éloignant du centre donné, est déjà excentrique en soi. Au final, le renversement du pouvoir par la marge, donc la révolution, est un Excentrisme.

5 / Approche romantique de la Révolution pour une approche politique de l'Excentrisme

Nous l'avons vu plus haut, la recentralisation de la marge (et donc notre excentrisme révolutionnaire), passe par des couples et la multiplicité des lignes narratives. Nous allons finalement nous pencher sur l'intérêt de la ligne narrative principale du film : la romance entre Jean le soldat et Louise la vendeuse. La petite histoire et la grande se répondent et permettent de porter le message du film. La dialectique des deux protagonistes du couple et son dénouement tragique servent alors à répondre à la conjoncture politique durant laquelle le film est réalisé : la mainmise de plus en plus grande de Staline sur l'URSS. Le film participe à la fois comme médiateur de la politique officielle tout en remettant en cause certaines formes d'exercice du pouvoir que celle-ci est en train de mettre en place. L'utilisation d'un sujet historique marquant un tournant dans l'histoire du mouvement ouvrier permet d'en éclairer un autre, contemporain au film.

5.1) *La romance productrice d'un sens révolutionnaire*

L'usage d'une intrigue amoureuse dans les films de Kozintsev et Trauberg fait également partie de leurs procédés récurrents⁴². Rappelons que c'est par ce rapport mélodramatique à la narration que les histoires de tous les personnages, via la création d'une intensité sentimentale, portent un message de classe. Mais l'histoire de Jean et Louise est d'autant plus importante, car elle guide le film. Elle en est un point de repère. On découvre le personnage de la vendeuse lors du premier acte dans le magasin Babylone Nouvelle. Elle y vend de la dentelle à une foule bourgeoise en folie. Puis, elle reçoit une invitation du Patron qui l'invite pour lui parler d'amour... Mais sa tentative de séduction est interrompue par ses affaires avec le Député, puis par la défaite française face aux prussiens. On la retrouve ensuite chez elle, où Jean, un paysan devenu soldat, fait irruption. Elle lui donne du pain, puis ils se disputent, car il refuse de se lever pour aller récupérer les canons du peuple volés par le gouvernement, ne désirant que rentrer chez lui à la campagne. Jean et Louise se retrouvent ensuite le matin du 18 mars sur la butte Montmartre où l'armée, Jean compris, vient saisir les canons. Louise et les femmes s'y opposent et l'armée repart. Lors de ce départ, Louise somme Jean de rester. Leur séparation déchirante vient marquer la séparation entre la classe ouvrière et la classe paysanne, entre le prolétariat et l'armée. Lorsque le Patron et le Député motivent leurs troupes pour terrasser la Commune, Jean est sur le côté, le regard toujours dans le vide. Des images de Louise, posant dans chacun de ses profils, apparaissent alors fantomatiquement

42 M. TSIKOUNAS, *Babylone meurt ; Paris renaît – Analyse historique de « La Nouvelle Babylone »*, Thèse de III^e cycle, Cinéma, Université Paris VIII, 1980, p. 4

(fantomatique car les images sont plastiquement très douces, indéfinies et dans un décor abstrait et totalement autre à l'unité de lieu de Jean). Lors du *49^e Jour de Bataille*, alors que le soldat vient de tuer le personnage « Karl Marx » (qui est le père de Louise), la vendeuse surgit et le pousse en arrière, avant de se faire capturer par d'autres soldats. Enfin, Jean et Louise se retrouvent dans la dernière séquence, alors que la jeune femme est exécutée, Jean creuse sa tombe. Juste avant de mourir, elle se met à rire et crie à Jean en le montrant du doigt : « Nous nous rencontrerons à nouveau Jean ! ». Le film est ainsi ponctué par des rencontres et séparations amoureuses.



Fig. 15 : Les rencontres de Jean et Louise au long du film

Ces personnages permettent de suivre la trame des événements et l'expression de toutes les lignes narratives. Ils permettent surtout de caractériser l'opposition des deux blocs, notamment via les champs/contre-champs. En reprenant également la notion de discontinuité entre masse et figurant, on peut remarquer que Jean et Louise vont généralement dans le mouvement inverse que celui de la masse. Dans notre séquence, c'est le cas de Jean lorsque les soldats s'engouffrent à travers la barricade percée et en flamme. Il se relève, statique, puis se retourne vers la caméra. C'est à ce moment-là que la bourgeoisie, depuis les collines de Versailles, l'applaudit. Cette séquence arrive juste après plusieurs plans de cadavres de Communards, dont le père de Louise que Jean a tué. En contredisant la foule et en ne suivant pas son mouvement, ces personnages ne deviennent pas simplement généralisation du message que la masse porte, mais porteurs du sens du film. Ils le guident tout en subissant les effets de son système. Ici, Jean généralise la manipulation de la classe paysanne et de l'armée par la bourgeoisie. Leur romance contient le « cœur » du film : alors que Louise, représentant la classe ouvrière, est tentée par l'alliance de classe avec la bourgeoisie, la guerre et la famine éclairent leur antagonisme. Cette prise de conscience l'amène à vouloir s'associer avec Jean, représentant la classe paysanne et l'armée. Cette progression narrative rappelle alors les grandes caractéristiques de la Révolution d'Octobre : l'association des classes paysanne et ouvrière armées en réaction à la guerre pour renverser le pouvoir bourgeois. L'interruption du début de la romance Louise-Patron par la défaite militaire pourrait ainsi rappeler l'opportunité que la

guerre représente dans la prise de conscience de la mascarade bourgeoise et dans l'armement de la population, permettant alors la Révolution. *La Nouvelle Babylone* utilise ainsi l'échec de la Commune, l'échec de l'association paysannerie-prolétariat comme un rappel de la réussite de 1917, comme une prémisse à la Révolution russe... Elle suit ainsi en partie la lecture du régime en place en URSS sur la Commune.

5.2) *Le couple excentrique comme transmetteur de sens*

Comme le souligne Myriam Tsikounas, les narrations des deux personnages connaissent des trajectoires inverses. Au début passive et obéissante, Louise s'émancipe pour embrasser l'action et la révolte jusqu'à la mort. Le film se finit par sa mort, mais également par son espoir. Jean finit lui le film bien vivant, mais surtout passif et obéissant, rempli de regrets et de tristesse⁴³. Ils sont un couple en constante dialectique. Comme le fait remarquer Eisenschitz, il est le personnage excentrique par excellence, c'est-à-dire qu'il traverse le film en étant en dehors du film⁴⁴. Il est en fait ce que les *Cahiers du Cinéma* vont appeler le « troisième terme » de la fiction. Son implication dans les antagonismes animant le film ne se fait que par sa relation amoureuse⁴⁵. Il ne fait pas partie de la révolution, il ne fait que l'observer et être, comme les ombres prussiennes, un pantin au service de la bourgeoisie. La dernière scène du film, lors de la mort de Louise sous les yeux de Jean, creusant une tombe, est ainsi très signifiante selon *Les Cahiers* :

« L'inscription du troisième terme de cette fiction scénique comme le témoin oculaire qui matérialise la résultante finale du conflit (son effet productif) en recueillant « le message » de la Commune défaite, semble déterminer une inscription très particulière de son implication dans le conflit : ce qui l'« affecte » est d'abord une *séparation* amoureuse inscrite comme un passage hors-champ de l'objet de son désir, et une mort qui n'est pas montrée »⁴⁶

Cette citation nous montre d'abord que c'est par la mort des Communards et en particulier de Louise que la Commune devient signifiante. On retrouve ici l'analyse de Marx :

43 M. TSIKOUNAS, *Babylone meurt ; Paris renaît – Analyse historique de « La Nouvelle Babylone »*, Thèse de III^e cycle, Cinéma, Université Paris VIII, 1980, p. 69

44 B. EISENSCHITZ, « la nouvelle babylone : la quantité se transforme en qualité », *La FEKS*, 1975, ed. Officina Rome, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 128-129

45 J. AUMONT, P. BONITZER, J. NARBONI et J.-P. OUDART, « La métaphore « commune », *Les Cahiers du Cinéma*, n°230, juillet 1971, p. 20

46 J. AUMONT, P. BONITZER, J. NARBONI et J.-P. OUDART, *Ibid*, p. 20

« La grande mesure sociale de la Commune fut son existence même »⁴⁷

et :

« Le Paris des travailleurs avec sa Commune sera à tout jamais célébré comme le glorieux précurseur d'une société nouvelle. Ses martyrs sont ensevelis dans le grand cœur de la classe ouvrière. Ses exterminateurs sont déjà classés au pilori éternel de l'histoire et toutes les prières de leurs prêtres ne pourront les en arracher »⁴⁸

C'est parce que la Commune fut expérimentée et pratiquée qu'on a pu découvrir ce que pouvait être un État ouvrier, quelles étaient ses possibilités de fonctionnement et ses possibles erreurs. Les Communards massacrés adressent ainsi un message au futur de la classe ouvrière pour hanter et renverser le pouvoir bourgeois. Chose qui sera faite en 1917 en Russie. Ensuite, la citation des *Cahiers du Cinéma* nous indique que cette mort est signifiée par la mise en hors-champ de Louise et des autres Communards. On peut alors citer les quatre derniers plans du film. Un jeune communard crie « Longue Vie à la Commune » le bras levé, puis s'effondre et tombe hors-champ. S'ensuivent trois plans montrant chacun un mot : « Vive », « La », « Commune », écrits à la craie sur un mur et que la pluie n'efface pas.

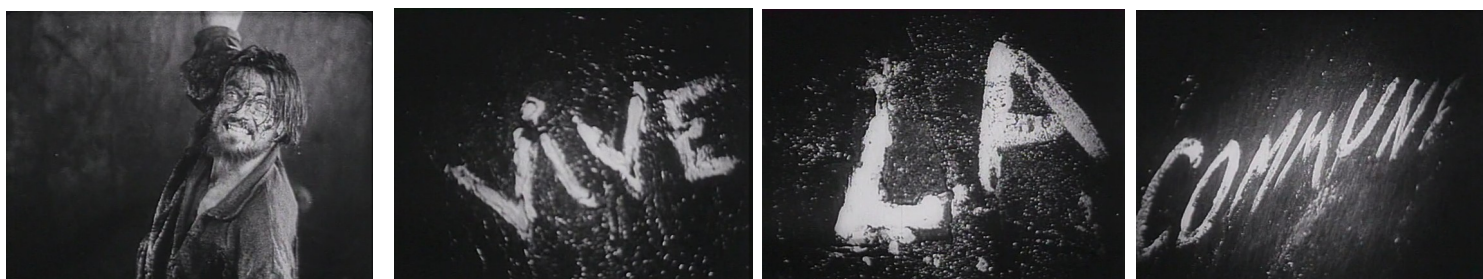


Fig. 16 : Les derniers plans du film, la Commune vient prendre possession définitivement du film

Par la mort des Communards, celle-ci vient s'inscrire définitivement sur les murs de la ville, comme elle s'inscrit dans le film via leur mise hors-champ. Elle s'inscrit dans l'espace, dans l'histoire et le temps. Le Hors-Champ concrétise le massacre des Communards et le fait que la Commune n'est pas morte. La séparation amoureuse entre Jean et Louise, et donc la mort de Louise, concrétise ce hors-

47 K. MARX, *La Guerre Civile en France*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Science Marxiste, 2008, trad. par Éditions Sociales, Paris, réimprimé en 2021, p. 78

48 K. MARX, *Ibid*, p. 94

champ, le rend plus personnel. Par son regard, Jean rend concret et productif la mort de la Commune, sa postérité. Comme le spectateur face à la forme excentrique, le personnage excentrique, Jean, est à l'extérieur de l'histoire mais sa qualité d'observateur lui permet de lui donner sens. Le regard caméra de Jean à la fin du *49^e Jour de Bataille*, semble ainsi s'adresser au spectateur comme un miroir. Le film désigne à la fois le spectateur comme récepteur du message de la Commune et créateur de son sens. Mais il désigne aussi la classe paysanne comme responsable de la chute de la Commune (car elle ne s'y est pas associée) et de la Révolution.

5.3) Désigner l'ennemi de la révolution selon Staline

Dans son contexte de production, le film semble ainsi destiné à la fois à la classe paysanne et à l'étranger (hors Russie), où la révolution est encore difficile ou inexistante. Le film a été tourné en 1928, un moment marqué par une crise mondiale du capitalisme (menant au krach boursier de 1929), la montée du nazisme en Europe, et la montée de l'idéologie stalinienne du « socialisme dans un seul pays » en URSS. Tout au long des années 1920, Staline impose de plus en plus la question du renforcement du travail chez les paysans et du statut contre-révolutionnaire des koulaks (paysan propriétaire d'outils de production agricoles)⁴⁹. Ainsi, le film paraît désigner la classe paysanne propriétaire comme ennemi. Jean, malgré la généralisation des antagonismes à tous les particuliers (les personnages) évoluant au sein de la forme (mouvement décrit précédemment), ne s'intéresse pas à la révolution et ne pense qu'à rentrer chez lui à la campagne. Le Patron et le Député motivent les soldats en leur faisant croire que la Commune veut leur retirer leurs petites propriétés. Mais le suspense du film tourne autour de l'adhésion ou non de Jean au mouvement ouvrier auquel Louise appartient. Ainsi, l'enjeu du film est aussi de saisir l'indécision auquel peuvent s'identifier à la fois la masse et le paysan pauvre (pouvant s'identifier à Jean). En désignant cette indécision et donc cette adhésion par défaut à l'armée bourgeoise comme la raison de l'échec de la révolution, il somme le spectateur rendu actif et productif à donner un sens à la révolution qui lui permettrait d'éviter de creuser sa propre tombe (comme Jean). Il désigne tous les défauts de la Commune que désignent Marx et Lénine : un trop grand pacifisme, ne pas avoir renversé la Banque de France, s'être enfermé entre vieux élus nostalgiques (de la Révolution de 1789) et ne pas avoir écouté le peuple (c'est le personnage « Karl Marx » qui fait toutes ces propositions aux élus de la Commune lors de leurs conseils, mais ceux-ci ne l'écoutent pas). Le film somme à la prise de conscience, à l'action et à l'espoir révolutionnaire. En reprenant et en exposant, comme nous l'avons vu, tous les principes marxistes et la lecture marxiste et léniniste de la Commune, il donne les clés pour nourrir

49 B. EINSENSCHITZ, « la nouvelle babylone : la quantité se transforme en qualité », *La FEKS*, 1975, ed. Officina Rome, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 120

le spectateur, en le rendant conscient par l'expérience formelle du matérialisme et son extériorisation (le spectateur rendu actif). *La Nouvelle Babylone* semble ainsi avoir trois objectifs : cibler les koulaks pour favoriser la collectivisation, opérer une prise de conscience matérialiste et internationaliste chez le prolétariat mondial en le rendant actif, et effectuer une piqûre de rappel révolutionnaire (par le prisme du stalinisme) aux indécis. Par son mouvement, sa forme, ses représentations, sa narration, son excentricité et enfin ses symboles, le film tente de remettre en mouvement la lutte des classes face à une tragédie qui peut se répéter. Myriam Tsikounas démontre que le traitement du temps dans *La Nouvelle Babylone* est cyclique. Le film se déroule sur un an. Le titre fait référence à l'histoire judéo-chrétienne de Babylone. Un lieu d'insouciance et de luxure où un prophète (le journaliste) annonce la destruction de la ville. Puis s'ensuit une lutte entre insurgés et destructeurs de la ville (la bourgeoisie). Cela témoigne d'une pensée « messianique » dans laquelle le peuple élu serait le prolétariat et le prophète les Communards⁵⁰. Ainsi, l'objectif du prolétariat est de reprendre possession de ce temps, de son époque. Lorsque le grand mannequin du magasin présent en arrière-plan lors de l'apparition de Louise dans le film se met à brûler sur les barricades, c'est à la fois le symbole d'une tragédie et, comme l'indique Grigori Kozintsev lui-même, le symbole d'une immobilité, celle du mouvement ouvrier, qui se remet en marche, en brûlant le vieux monde⁵¹.

5.4) *Quel public ?*

La Nouvelle Babylone se saisit ainsi d'un matériau historique, mais ne le traite pas en tant que tel. Il l'utilise pour son écho contemporain⁵². Le matériau est modelé via le rapport que les réalisateurs entretiennent avec celui-ci, un rapport Excentrique, qui en lui-même est dialectique et matérialiste. En ressort un objet cinématographique mettant en scène le matérialisme historique via la lecture marxiste et léniniste de la Commune. Celle-ci correspond à l'époque à l'interprétation officielle de cet événement historique par le régime de Staline. On rappelle qu'à l'origine, il s'agit d'un film de commande. Pourtant, le film ne semble pas non plus calqué parfaitement sur la pure idéologie du régime. La présentation de l'événement en soi n'a pas lieu et la lecture de sa forme n'est pas claire au premier visionnage. C'est peut-être pour cette raison que le film, contrairement à d'autres films d'avant-garde sortant au même moment, ne reste que très peu de temps en salles. Très

50 M. TSIKOUNAS, *Babylone meurt ; Paris renaît – Analyse historique de « La Nouvelle Babylone »*, Thèse de III^e cycle, Cinéma, Université Paris VIII, 1980, p. 38-39

51 G. KOZINTSEV, « La fin des années vingt », *Ecran profond*, chapitre paru dans *Isskoustvo Kino*, n°10, 1966 et repris dans *Cahiers du Cinéma*, n°230, juillet 1971, trad. L. SCHNITZER et J. SCHNITZER, p. 12

52 Y. TYNIAOV « Des FEKS », *Sovietski Ekran*, n°14, 2 avril 1929 repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, trad. E. SCHMULEVITCH, p. 13

peu de mentions de celui-ci sont d'ailleurs faites dans la presse spécialisée russe⁵³. Habitué aux comédies américaines et face à un sujet concernant une révolution étrangère, le public russe n'allait pas forcément se ruer vers *La Nouvelle Babylone*. Certaines mentions du film existent dans des revues françaises, mais celles-ci ne sont pas non plus très nombreuses, notamment car le film fut rapidement censuré en Occident dans les années 1930⁵⁴. On décèle ainsi une tentative de plutôt internationaliser le film que de le diffuser en Russie. Le choix du sujet de la Commune ne semble pas anodin, particulièrement au vu du moment, dont nous parlions plus haut dans ce chapitre, où les Parisiens ne sont plus français mais Communards. La Marseillaise, chantée en réalité par les Communards en 1871, est ici chantée par les Versaillais de manière sanglante. Kozintsev et Trauberg ont voyagé en Europe pour la préparation du film. Ils ont ainsi pu constater la montée du nationalisme et du fascisme dans un contexte de crise économique.. Ils proposent ainsi aux travailleurs français une réactualisation de son histoire, en remettant en cause le patriotisme Communard existant à l'époque. L'échec de la Commune vient d'un patriotisme absurde qu'il faut combattre.

Ce choix de ne presque pas diffuser le film en Russie peut s'interpréter par l'analyse de sa forme excentrique que nous avons décrite dans ce mémoire. Celle-ci, outre sa difficulté de lecture, en extériorisant le point de vue du spectateur et en le rendant critique, en faisant appel à son émotion pour créer le sens plutôt qu'à sa raison, en critiquant le centralisme de la prise de décision des élus de la Commune, crée une ambiguïté sur le système que le film cible. L'ambiguïté permet bien de rester critique pas seulement vers un groupe désigné, mais contre tout système d'oppression. Rappelons qu'une certaine critique de la hiérarchie de la Commune est faite dans le film à travers les figures du vieil élu pianiste et du journaliste. Associé à cette forme active et à la critique des représentants du pouvoir, autant chez les bourgeois comme chez les Communards, le film pourrait très bien revendiquer la création d'un système démocratique plus direct. Aller encore plus loin que la Commune dans la participation du peuple à son propre gouvernement. Cela irait dans l'idée que Trauberg exprimait d'aller « contre le régime ». Le film ne servant pas parfaitement la propagande nationale en URSS, nous pouvons supposer qu'il fut utilisé comme une tentative d'internationalisation de la révolution, ou en tout cas de propagande internationale pour gagner la

53 M. TSIKOUNAS, *Babylone meurt ; Paris renaît – Analyse historique de « La Nouvelle Babylone »*, Thèse de IIIe cycle, Cinéma, Université Paris VIII, 1980, p. 184-189

54 Mention de l'interdiction du film dans plusieurs numéros de revues :

- film pas visible en France : R. ARON, « LA NOUVELLE BABYLONE, par G. M. Kosintzev et L. S. Trauberg (Sovkino) », *La revue du cinéma : critique, recherche, documents*, n°9, 1^{er} avril 1930, p. 62-63
- interdiction à Hollywood : G. L. GEORGE, « COURRIER DE MOSCOU », *La revue du cinéma : critique, recherche, documents*, n°24, 1^{er} juillet 1931, p. 64
- film interdit en Suisse : *Cinéma*, n°105, 23 octobre 1930, p. 686

sympathie du prolétariat étranger, avant le tournant autoritaire de 1929. Il est comme un dernier cri sincère, comme celui des Communards à la fin du film, pour l'idéal révolutionnaire mondial. *La Nouvelle Babylone* est le dernier film de la FEKS qui sera dissoute par la suite. En 1930, la politique culturelle en URSS se durcit, laissant beaucoup moins de libertés de création aux artistes. À partir de 1935, Trauberg et Kozintsev collaboreront toujours ensemble sur la Trilogie de Maxime⁵⁵, mais en adoptant le style officiel prôné par le régime : le réalisme socialiste, à l'opposé de l'Excentrisme. *La Nouvelle Babylone* marque ainsi la rencontre entre l'aboutissement de la pratique excentrique et le tournant politique pris par l'URSS. Réalisé pour passer aux choses sérieuses⁵⁶, il marque la fin du cinéma muet via son usage spécifique de la musique, la fin des avant-gardes russes, et le début d'une nouvelle époque politique plus « sérieuse », dure, autoritaire et froide.

55 Trilogie de Maxime :

- La Jeunesse de Maxime (1935)
- Le Retour de Maxime (1937)
- Les Faubourgs de Vyborg (1939)

56 G. KOZINTSEV, « La fin des années vingt », *Ecran profond*, chapitre paru dans *Isskoustvo Kino*, n°10, 1966 et repris dans *Cahiers du Cinéma*, n°230, juillet 1971, trad. L. SCHNITZER et J. SCHNITZER, p. 7-8

CONCLUSION

Nous avons donc vu que la lecture marxiste de la Commune passe par une fidélité à ses écrits, mais aussi et surtout par la mise en dialectique formelle de deux classes opposées. Celle-ci permet, par l'utilisation notamment de champ/contre-champ qui ne constituent pas d'espace naturaliste, la création d'espaces idéologiques opposés. Ceux-ci évoluent alors dans la logique du matérialisme historique et une dialectique passé/avenir (ancien monde/monde nouveau) lui servant de moteur. La dialectique prolétariat/bourgeois et celle du couple Jean/Louise servent de moteur à la narration, là où celle passé/avenir sert de moteur à la forme. Mais ces logiques ne répondent pas seulement à une lecture idéologique, elles sont l'aboutissement formel d'une pratique excentrique qui contient en elle-même des fondements révolutionnaires et marxistes. En décentrant la vision d'un objet, ici la vision historique de la Commune, en l'intégrant dans des milieux inhabituels, et en faisant de l'ancienne marge, de l'humain, le sujet central du film, on regarde l'objet véritablement en s'extirpant des habitudes qui nous dominent. L'exposition de la Commune n'est ainsi pas fidèle ou historique, elle n'est d'ailleurs que très brièvement, voire pas expliquée. Elle passe par une adaptation littéraire et artistique de tableaux et romans du XIXe siècle décrivant l'époque. Ce qui importe, c'est le regard artistique, l'ambiance, c'est l'esprit, ce sont les visages. Les FEKS notamment et surtout Grigori Kozintsev, définissent leur pratique par leur rapport à l'ancien monde notamment le XIXe siècle. La FEKS adapta *Le Manteau* de Gogol en 1926 et Kozintsev dira plus tard voir le monde via Gogol et donc :

« un besoin profond de justice qui anime tout artiste qui l'est authentiquement »⁵⁷

Le sujet de la Commune est celui de l'expérience d'un système juste, incluant la marge, en opposition à une ancienne civilisation faite d'oppression. Ce que filment Kozintsev et Trauberg n'est pas l'événement historique ou une simple lecture de celui-ci, mais leur rapport à celui-ci. C'est cela qui définit la forme du film. C'est également leur rapport à l'art et à l'approche de la forme cinématographique. Le manifeste de l'Excentrisme se dresse pour submerger et subvertir un ancien monde, un ancien art ennuyeux, pour un nouveau monde fou. Peu étonnant que leurs formes soient ainsi entraînées par cette dialectique. La forme excentrique reflète son époque. Par son rythme effréné, son absurdité, son comique, elle stimule constamment le spectateur pour le garder attentif. La folie, le flou de la forme et de sa lecture lient des personnages différents dans un même

57 Citant Kozintsev : G. KRAISKI, « de gogol à gogol – à la mémoire de grigori mikhaïlovitch », *La Feks*, Paris, éd. Officina, 1975 repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, trad. E. SCHMULEVITCH, p. 138

mouvement de classe et amènent une pluralité des interprétations, l'intellectualisation passant d'abord par l'expérience sensible de l'œuvre. Le spectateur, toujours attentif, doit déchiffrer le film, même après son visionnage. Le film agit et vit chez le spectateur. L'œuvre devient ainsi le matériau d'une époque qui nourrit les spectateurs par un rapport marxiste, matérialiste et dialectique aux objets. Le regard militant n'est pas nourri par un didactisme pur et une exposition claire de la Commune mais par l'expression du Marxisme en lien avec la Commune.

Mais le film n'est pas juste marxiste. Il présente une lecture léniniste de la Commune et une forme induisant une approche marxiste, mais la forme, en incluant la marge dans son processus, c'est-à-dire en créant une sorte d'extériorisation vis-à-vis du contenu exposé, amène une distance critique. En association avec un processus d'identification aux types et à l'évolution d'une situation amoureuse, il désautomatise le regard.

Il désautomatise aussi le regard d'une population sur son histoire. Par l'approximation didactique et historique, notamment à travers la Marseillaise chantée par les Versaillais plutôt que par les Communards, il vient internationaliser la lutte et désigner comme nouvel ennemi, le patriotisme et le propriétaire paysan. La victoire de la révolution ne peut se faire que grâce à une fidélité narrative, formelle, idéologique et temporelle au marxisme.

La Nouvelle Babylone marque le tournant d'une époque. Il marque le ciblage des koulaks en œuvre depuis plusieurs années en associant bourgeoisie et paysannerie propriétaire, et en réactivant une conscience de classe, critique, marxiste dans une société où la bourgeoisie était vaincue depuis plusieurs années. Il marque la fin des avant-gardes, et la fin du muet en intégrant une écriture musicale et l'aboutissement pratique de l'Excentrisme. Tout cela se fait dans une optique révolutionnaire, en aidant le régime, en participant à sa politique culturelle, mais elle permet tout de même une liberté du regard et une exaltation des émotions. La forme s'accorde avec son sujet : l'approche marxiste d'un système renversant les rapports de domination, l'expérience d'une émancipation du quotidien qui s'est faite dans une exaltation populaire. On retrouve ces approches : lien forme-processus-sujet, émancipation du quotidien et fête populaire dans un style différent chez Peter Watkins, qui lui, évolue dans un système qui au contraire est opposé à la Commune et occulte sa mémoire.

* * *

CHAPITRE II :

FAIRE UN FILM SUR LA COMMUNE DANS UN RÉGIME CAPITALISTE

-

ANALYSE DE *LA COMMUNE (PARIS, 1871)* (2000) DE PETER WATKINS

Introduction

Depuis 1929, quelques films sont venus parsemer les adaptations cinématographiques de la Commune. *La Pipe du Communard* (1929) ou *Les Aubes de Paris* (1936) en URSS dans la période suivant *La Nouvelle Babylone*. En France, lieu de l'insurrection, il faudra surtout attendre les années 1970, décennie anniversaire de l'événement, pour qu'une petite fournée de production comme *La Semaine Sanglante* (Joël Farges, 1976), *La Barricade du Point-du-Jour* (René Richon, 1977) ou *Mémoire Commune* (Patrick Poidevin, 1977) voient le jour. Ce dernier film, constatant l'absence de la Commune dans les médias de masse et l'éducation, tente de réinvestir la mémoire collective en la faisant lieu du film. L'analyse historique se fait alors en assumant la reconstruction artificielle et didactique de la Commune dans sa forme et dans son contenu⁵⁸, tout comme l'aspect composite de l'image faite de l'introduction et la convergence d'autres expressions artistiques (tableaux, textes, photographies...), rappelant l'adaptation artistique plus implicite de *La Nouvelle Babylone*. Plus de 20 ans après, c'est dans une démarche qu'on pourrait rapprocher de celle-ci, de réinvestissement mémoriel, artistique et médiatique que Peter Watkins réalise *La Commune (Paris, 1871)*.

Démarrant dans le cinéma amateur, Peter Watkins, dans la même idée que *La Nouvelle Babylone*, a toujours voulu ramener la marge au centre. Son œuvre est marquée par une lutte contre l'invisibilisation des luttes sociales et l'uniformisation de l'art, et pour la démocratisation et l'horizontalisation de ses formes et de sa communication, rappelant ainsi La Commune. Il aborde des sujets historiques mettant en avant des massacres oubliés (c'est le cas de *Culloden* (1964), son

58 Un personnage représentant la mémoire collective nous guide à travers les événements ayant mené à la Commune puis dans la Commune même. Nous traversons alors soit des séquences de reconstitution de scènes d'époques dans le Paris d'aujourd'hui soit des installations de décor et accessoires en studio dans lesquelles le personnage se balade.

premier film « professionnel ») ou crée des uchronies pacifistes, anti-nucléaires (par exemple *The War Game* (1966) ou *The Gladiators* (1969)) et anti-impérialistes (on peut citer *Punishment Park* (1971)). La liste des films qu'il a réalisés est disponible en annexe de ce mémoire. Ainsi, d'abord réalisateur à la BBC, sa carrière est très vite marquée par la censure de ses films à la forme et au fond subversifs. Toute sa vie, il voyagera de pays en pays pour trouver un espace de création libre. Son œuvre est empreinte par la marginalisation. Celle-ci s'explique par la forme subversive de ses films, par les sujets et le fond subversif qu'ils adoptent, par leur longueur, mais aussi par une volonté de ne jamais fléchir face aux injonctions du système. Il théorise, dans les années 1970, la Monoforme, forme dominante du système médiatique et hollywoodien écrasant toutes les autres. Cette théorisation lui servira ainsi d'outil pour aborder son rapport à la forme, à l'art, à la démocratie et marquera un tournant dans sa pratique cinématographique. Nous reparlerons de ces aspects dans le développement de cette analyse.

Son œuvre est lutte contre le système. Elle rappelle la Commune par sa marginalisation, sa censure, sa volonté démocratique. Peter Watkins a pour habitude d'organiser des débats avec le public lors de la projection de ses films pour poursuivre l'expérience de ceux-ci. *La Commune (Paris, 1871)* est le dernier film de Peter Watkins. La première révolution prolétarienne marque, comme pour la FEKS, l'aboutissement d'une pratique. *La Commune* a été tournée en 1999 dans les anciens studios de Georges Méliès à Montreuil. Les locaux alors occupés par *La Parole Errante*, troupe dirigée par Armand Gatti, furent prêtés à l'équipe du film pour les plusieurs mois de préparation, les 13 jours de tournage, et le montage. Produit par *13 Productions* et *Arte*, le film voit le jour dans un monde de plus en plus mondialisé et globalisé et une France marqué par une crise démocratique, et des combats sociaux : les grèves de 1995 (contre le plan Juppé visant à allonger les cotisations des retraites du secteur public, réduire les dépenses de la Sécurité sociale, augmenter les tarifs d'accès aux hôpitaux, ...), le mouvement des sans-papiers (notamment la grève de la faim de l'église Saint-Bernard en 1996 par des sans-papiers réclamant leur régularisation. D'autres occupations d'église ont eu lieu durant ce mouvement. Le film y fait référence). Le film a connu des difficultés de distribution. Au vu de sa durée et de sa forme inhabituelle, *Arte* décida de le diffuser en plein milieu de la nuit, puis de le faire découper en deux parties de 2h45 et 3h. Cela créa un conflit avec Peter Watkins qui, au bout d'un temps de compromis, refusa de se plier aux exigences formelles de la chaîne qui auraient grandement altérées le film dans son processus (nous reparlerons de ce processus plus tard).

Réunissant principalement des comédiens non-professionnels, le film reconstitue dans l'ordre chronologique, pendant près de 5h45, les événements de la Commune de manière détaillée, mais en y introduisant un élément anachronique : la télévision. Ainsi, nous suivons les événements

de la Commune à travers la confrontation entre la Télévision Nationale, possédée par la bourgeoisie réfugiée à Versailles, et la Télévision Communale venant de se mettre en place au cœur des insurgés. La caméra de la Télévision Communale se balade au milieu de la révolution et les journalistes interrogent et tendent le micro aux Communards pour qu'ils expliquent les événements, donnent leur avis, puis petit à petit parle non plus seulement de la Commune mais, en sortant de leurs rôles, d'eux-mêmes, des médias et du monde dans lequel ils vivent (en 1999 donc).

Le film fut ainsi découpé en deux parties. La première retrace principalement l'insurrection, puis l'euphorie, la structuration et la mise en place de la Commune. Elle montre la construction d'un nouveau monde. La seconde penche au contraire vers la déconstruction. Cela passe à la fois par la répression Versaillaise lors de la Semaine Sanglante mais aussi par une remise en question des aspects hiérarchiques et verticaux de la Commune, de ses choix et de ses erreurs, et enfin par un dévoilement explicite de la représentation médiatique, de la forme cinématographique.

Le film étant très riche et dense, l'analyse d'une seule séquence ne suffit pas à rendre compte de sa forme. Nous allons donc analyser et évoquer quelques extraits du film. Ceux-ci serviront de base à l'analyse générale du film et n'empêcheront pas l'évocation d'autres séquences.

Nous évoquerons donc la séquence d'introduction (00h01m20s à 00h07m26s) expliquant dans le décor vide le dispositif et les enjeux du film et du tournage après la fin de celui-ci.

La séquence durant laquelle la Télévision Communale se retrouve pour la première fois au milieu des Communards (00h34m31s à 00h38m58s).

La séquence de l'Union Des Femmes (UDF), réunie en assemblée sur la barricade face à la caméra et discutant de leur place dans le film. Elle sera surtout évoquée car elle marque un tournant dans le film et sur le tournage et vient révéler une grosse partie du processus du film et du déroulé du tournage présent dans d'autres séquences similaires ; séquence analysée plus en profondeur par Émilie Chehilita⁵⁹ (04h34m23s à 04h43m18s).

Et enfin la séquence du combat sur les barricades en prenant également quelques scènes en amont, à savoir le moment où une Communarde doit s'exprimer sur l'exécution sommaire par les Communards d'un capitaine de la Garde Nationale issu du milieu bourgeois, le débat des enfants à l'école sur le fait de faire cours ou d'aller se battre sur les barricades, la lecture de la lettre de Mme Talbot, bourgeoise vivant vers la Madeleine sous la Commune (04h58m44s à 05h13m11s).

59 E. CHEHILITA, « Quand le cinéma s'empare d'un événement révolutionnaire pour discuter la question de l'engagement. *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins », *Revue Théâtre(s) politique(s)*, n°1, mars 2023 - URL : <https://theatrespolitiques.fr/2013/03/quand-le-cinema-sempare-dun-evenement-revolutionnaire-pour-discuter-la-question-de-lengagement-la-commune-paris-1871-de-peter-watkins/>

À travers ces séquences, nous nous demanderons donc comment est-ce qu'à travers la mise en scène d'une reconstitution de la Commune de Paris, le film tente de poser les questions du pouvoir, de l'autorité et de la hiérarchie au processus de création audiovisuel au sein d'une société qui lui est hostile. Comment tente-t-il de redéfinir les rapports de pouvoirs entre les différentes personnalités intervenant à différents stades de création d'un objet cinématographique ? Comment cela sert à chercher une nouvelle forme de société, de rapport à l'histoire, à l'information, à l'éducation et à la création filmique ? L'objet cinématographique tentant de créer par lui-même des pistes de réorganisation de la société et des mouvements et pratiques révolutionnaires. L'objet cinématographique comme lieu d'expérimentation, comme objet d'histoire, comme la Commune.

Nous verrons dans un premier temps comment est-ce que Peter Watkins filme cette lutte historique. Nous constaterons ensuite que cette représentation s'insère dans le mouvement de l'œuvre et des luttes de Peter Watkins cherchant à déhiérarchiser le processus de communication entre une œuvre et son spectateur.

Nous verrons alors comment fonctionne cette déhiérarchisation dans le processus de fabrication du film, la participation active des comédiens devant se saisir de leur représentation et devenir sujet du film, et la mise en action du spectateur passif.

Cette mise en action passe alors par une action performative préparée de la parole qui permet aux comédiens de renverser le système autoritaire du film sur le tournage même.

Enfin, nous verrons que cette action de la parole permet de saisir une pluralité des rapports à l'Histoire et d'ainsi, en tant que participant au tournage ou spectateur du film, réinvestir l'espace cinématographique par le politique et s'émanciper de sa condition humaine.

1 / Filmer une lutte historique

Dans un premier temps nous allons donc nous atteler à analyser de quelle manière Peter Watkins filme et met en scène l'événement historique de la Commune en lui-même. À la manière de *La Nouvelle Babylone*, il s'inscrit dans une approche partant de l'analyse marxiste. Cependant, la forme du film s'inclut avant tout dans un flux idéologique plus libertaire et situationniste, qu'il réactualise. Ce qui est filmé et la manière dont cela est filmé témoignent d'une lutte de pouvoir, de vérité. Une tentative d'émancipation pour renverser une oppression matérielle, quotidienne, historique et formelle. Avant de voir comment la Commune et le film font ensuite système (ou non-système), nous allons surtout, comme pour *La Nouvelle Babylone* nous pencher sur la lutte, la confrontation en elle-même, entre le prolétariat et la bourgeoisie.

1.1) Mise en scène d'une lutte historique et d'une montée de la violence

Le film commence par le passage en revue du décor suite au tournage du film. On nous décrit en voix-off, devant la reconstitution vide d'une petite place du XI^e arrondissement de Paris, la présence la veille-même, des cadavres des Communards. Directement, le film énonce ce qu'il tentera de montrer : l'Histoire cachée, celle des oubliés, des ouvriers, des enfants, de ces invisibles qui se battaient encore hier. Il s'agira de ramener la marge invisibilisée, celle que le film même décide de commencer par évoquer et non montrer, au cœur de son expérience. Ainsi, durant les plus de 5 heures et 30 minutes de film restantes, le déroulé de la Commune et du conflit contre Versailles montrera en très grande majorité des ouvriers, des Communards, des élus de la Commune, et on entendra en majorité des paroles favorables au mouvement. Mais il existe tout de même des personnages Versaillais et bourgeois. Comme dans *La Nouvelle Babylone*, deux camps se construisent en opposition et reprennent la représentation de classe de l'époque. D'abord, une opposition matérielle de conditions d'existence qui va s'exprimer dans les costumes : très simple, souple, en nuance de gris pour les Communards, très détaillés, beaucoup de motifs, de cravates, de nœuds papillons, de rigidité pour la Télévision Nationale. Ensuite, une opposition dans la stature et la mise en représentation de ces deux camps. Les décors de la Commune sont très diversifiés et communiquent tous entre eux : le petit bar intérieur, la petite place extérieure, la rue barricadée ou l'étroit Mont-de-Piété. Le tout baigne dans une lumière uniforme mettant chaque protagoniste à égalité, sans magnifier ou discréditer quiconque artificiellement. Au contraire, du côté Versaillais, les personnages sont éclairés avec une lumière en trois points très classique dont on remarque la lumière en contre-jour venant dessiner leur silhouette. Leurs décors sont soit présentés par touches de manière fragmentée (l'appartement de Mme Talbot), soit très abstraits : un simple fond gris,

filmé en plan fixe, donnant une sensation d'étroitesse. La bourgeoisie semble ainsi submergée, complètement statique dans le jeu de ses acteurs, leurs vocabulaires ou le dispositif filmique qui leur est attribué (caméra fixe, sans mouvement ni panoramique). Présentant presque exclusivement des personnages seuls, elle est en totale opposition avec le dynamisme de la forme, du jeu et du collectif de la Commune. En effet, le camp ouvrier ne montre jamais un personnage seul dans le cadre et ceux-ci sont toujours mis dans le contexte d'une foule. Il s'agissait là d'ailleurs d'une consigne de mise en scène donnée par Peter Watkins à son cadreur⁶⁰.



Fig. 17 : Différences de représentation, les Communards à gauche, Mme Talbot à droite

La Commune est avant tout la mise en mouvement intense et soudaine d'un collectif solidaire se soulevant en opposition à la bourgeoisie vieille et conventionnée. Comme indiqué juste un peu plus haut, le film met en avant les visages et les paroles des Communards. Plutôt que des effets de style maniériste, ce sont les révolutionnaires eux-mêmes qui sont au cœur de la mise en image de la Commune. La représentation de l'opposition prolétariat/bourgeoisie passe ainsi avant tout par la manière d'approcher ces « corps », qui, selon les mots de Peter Watkins ne sont plus une somme d'individualités antagonistes, mais un « corps collectif »⁶¹ et solidaire. Autrement dit, les individualités exprimées ne sont pas dissociées les unes des autres, mais s'allient, s'additionnent, se multiplient pour se constituer en une classe cohérente, le prolétariat révolutionnaire. Ce produit des individualités s'exprime particulièrement par l'utilisation de longs plan-séquences très mobiles et naviguant entre les différentes strates de décors, amenant le dynamisme dont nous parlions, et liant chaque personnage à l'autre dans un même plan composé pourtant d'une grande diversité de cadres. Cependant, la classe ouvrière n'est pas la seule à être cohérente. La bourgeoisie, dans son immobilisme apparent, l'est également. L'engagement pour l'un ou pour l'autre se fait notamment

60 Peter WATKINS, « La Commune (de Paris, 1871) », site de Peter Watkins, URL : <http://p Watkins.mnsi.net/commune.htm#>, 2024

61 Peter WATKINS, Ibid, citant une expression employée par J.-P. JEANCOLAS dans « Paris 1871-1999, La Commune vue par Peter Watkins », *Positif*, n°472, juin 2000, p. 30

grâce au rythme des actions, des mouvements caméra, des paroles exprimées dans des plans qui, dans les deux cas, sont très longs.

Ce contraste formel pose ainsi la base d'une montée en tension entre deux camps opposés. La mise en opposition des deux classes s'accompagne au long du film d'une montée de la violence. Si nous comparons notre premier extrait montrant les débuts de la Commune, et le dernier, montrant les barricades, on peut voir que cette violence s'exprime à la fois dans le son, avec l'arrivée de sons de tirs de canons hors champ et la montée en niveau sonore des bruits de foule, et dans le montage. La durée des plans passe ainsi en moyenne de 48 secondes à 22 secondes entre les deux séquences. Le rythme s'accélère, les repères spatiaux sont de plus en plus flous, il ne reste plus que les visages des Communards sur lesquels se reposer. L'affrontement a concrètement lieu hors-champ, mais c'est à travers le corps collectif que nous y assistons. Il est le lieu, le cœur de la révolution. Leurs discours, leurs actions, comme leurs corps (nous l'avons vu juste un peu plus haut), ne sont pas magnifiés, coupés, modifiés, même si ceux-ci témoignent d'une certaine violence, notamment dans la séquence des barricades. Ils sont montrés dans leurs propres contradictions personnelles et collectives. Dans le mouvement solidaire, tout le monde n'est pas d'accord, et c'est à travers l'accumulation de ces contradictions, de cette dialectique, que la révolution avance.

1.2) L'accumulation dialectique pour l'exaltation révolutionnaire

La cohérence de la classe ouvrière ne s'exprime ainsi pas grâce à un discours homogène comme chez les Versaillais⁶², mais justement à travers la forme de la mise en image de son hétérogénéité. Les décors ne sont pas simplement riches de diversité, ils sont, à la manière des personnages, filmés dans un même plan. Prenons l'exemple de la première séquence avec la Télévision Communale. Lorsque la caméra sort du bureau des élus du XI^e arrondissement en pleine réunion, elle se retrouve dans une rue et filme des gardes nationaux mettant en place un canon sous les applaudissements de la population, puis elle continue sa route et se retrouve sur la place où la foule est rassemblée. En 30 secondes, dans un même plan, la caméra a parcouru trois décors. À l'échelle de l'extrait, composé de plusieurs plans, en 3 minutes et 30 secondes avec les Communards, la caméra part de la place, traverse la rue, se retrouve dans le bureau des élus, puis fait le chemin inverse. Pendant ces 3 minutes et 30 secondes, 11 personnes différentes prennent la

62 « De manière générale, le discours versaillais est moins hétérogène que les multiples positions des communards, dont une majorité appartient aux classes populaires. La complexité de la lecture est tournée vers ces derniers au travers de l'étude de leurs contradictions et de leurs oppositions internes. » [Émilie CHEHILITA, « Quand le cinéma s'empare d'un événement révolutionnaire pour discuter la question de l'engagement. *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins », *Revue Théâtre(s) politique(s)*, n°1, mars 2023 - URL : <https://theatrespolitiques.fr/2013/03/quand-le-cinema-sempare-dun-evenement-revolutionnaire-pour-discuter-la-question-de-lengagement-la-commune-paris-1871-de-peter-watkins/>]

parole (13 si on compte ceux n'exprimant pas d'avis mais donnant simplement des indications de direction aux journalistes), et on croise plusieurs dizaines d'autres figurants ne prenant pas la parole, mais criant ou discutant entre eux, participant à l'ambiance sonore et visuelle générale. C'est ainsi par une accumulation des décors, des voix, des avis que se fait la montée de l'exaltation révolutionnaire.



Fig. 18 : Accumulation de paroles au sein de l'accumulation de décors

Dans le dernier extrait ou les scènes de débats, notamment la réunion de l'UDF, les avis sont d'autant plus divergents en fonction des personnes prenant la parole, créant un véritable débat. La montée des débats accompagnant la montée de la violence formelle (rythme et ambiance sonore notamment) crée un contexte d'euphorie révolutionnaire, d'accumulation de cris de joie, de débats, de colère. Une accumulation de confrontation, finalement de dialectique, faisant avancer à la fois l'esprit et le corps, à la fois le corps collectif et le corps (la forme) du film. La confrontation à l'autre dans un contexte rempli de l'expression des autres. Dans la séquence de la barricade, malgré la réduction de la durée des plans et la présence de jump-cut, la sensation de continuité est la même que pour les plans-séquences plus longs de la première partie du film, car chacun se bat pour que le micro du journaliste lui soit tendu puis se bat pour se faire entendre dans le brouhaha général. L'énergie, l'exaltation révolutionnaire se crée et s'étend à mesure que chacun s'exprime de plus en plus et tente de s'extirper de son mutisme et de son état d'aliénation quotidien.

1.3) La fête révolutionnaire

Cette sensation d'euphorie s'exprime notamment à travers la reprise du chant *Ça ira* par les Communards lors de la scène de la barricade, comme une apothéose à l'intensité de celle-ci. Au long du film, d'autres scènes de chants semblables sont présentes.



Fig. 19 : Les Communards chantant *Ça ira* à la fin de la séquence de la barricade

L'exaltation et la rage du moment révolutionnaire peuvent ainsi s'interpréter comme une fête permettant de s'extirper d'un quotidien qu'on ne maîtrise plus pour en reprendre le contrôle. Cela rappelle ainsi le Situationnisme des années 1960. Les situationnistes décrivent la vie comme un enchaînement de situations similaires dues à un quotidien monotone. Cette monotonie serait due à l'organisation de la société comme un spectacle, c'est-à-dire en un lieu d'une fausse conscience passive permettant au spectateur de s'identifier à des éléments du récit pour se donner l'illusion de l'activité et du bonheur pour compenser la pauvreté de son quotidien. Cette description du spectacle s'applique non seulement aux arts et aux médias, mais également au travail. La division du travail crée un rapport passif à celui-ci, on y devient étranger. De plus, celui-ci nous donne accès à une rémunération compensant cette passivité, mais conduisant à une autre : l'achat de marchandises avec lesquelles nous entretenons un rapport de contemplation déterminé par le spectacle audiovisuel (publicité notamment). Au final, nous sommes spectateurs de nos propres existences, sans aucune maîtrise sur celles-ci. Cette analyse trouve des inspirations dans les écrits de Marx et dans le Lettrisme, un mouvement artistique des années 1950 qui cherchait notamment à mener à terme les anciennes formes d'art pour pouvoir en créer de nouvelles. Pour sortir de cette monotonie et de la passivité, il faut créer de nouvelles situations, être actif, redevenir maître de son quotidien. Pour

cela, il faut devenir subversif autant dans le fond que dans la forme et la pratique, c'est ce que les situationnistes appellent la Fête. Ainsi, les Situationnistes commencent par interpréter la Commune de la manière suivante :

« La Commune a été la plus grande fête du XIXème siècle. On y trouve, à la base, l'impression des insurgés d'être devenus les maîtres de leur propre histoire, non tant au niveau de la décision politique « gouvernementale » qu'au niveau de la vie quotidienne dans ce printemps 1871 (voir le jeu de tous avec les armes ; ce qui veut dire : jouer avec le pouvoir). C'est aussi en ce sens qu'il faut comprendre Marx : « la plus grande mesure sociale de la Commune était sa propre existence en acte » »⁶³

Comme le font remarquer François Bovier et Cédric Fluckiger, Peter Watkins retranscrit la « dynamique carnavalesque d'inversion des pouvoirs »⁶⁴ à travers les scènes de chants et d'euphorie. Tout comme les Situationnistes, le film montre la Commune comme une utopie, une fête durant laquelle la marge devient le centre et où le vieux pouvoir bourgeois est renvoyé en périphérie. Il met en scène la Commune, mais porte lui-même dans sa forme le masque carnavalesque qui tente de mener à terme et de renverser le pouvoir en place. Après avoir approché simplement le film, il nous faut désormais prendre en compte son dispositif principal : sa forme spécifique et subversive mettant en scène la Commune à travers l'anachronisme de journaux télévisés.

1.4) *La Caméra-Liberté*

L'insertion d'une télévision Communale amène en premier lieu une grande mobilité de la caméra reprenant un style « reportage » ou d'actualités filmées. Encore en opposition avec la caméra de studio fixe du Journal TV des Versaillais, la Télévision Communale est dehors, à l'épaule et part du cœur de l'événement. Elle ne donne pas la parole à des experts professionnels mais directement aux gens et se balade ensuite parmi eux. Des journalistes sont bel et bien présents dans cette télévision. Ce sont eux que rejoint la caméra au début de notre premier extrait, et qui engendrent la mise en action de celle-ci. Mais par moment, c'est bien la caméra qui devient autonome, notamment lorsqu'elle quitte les élus du XIe (moment décrit plus haut). C'est alors elle qui entraîne les journalistes avec elle. Cette caméra libre est un procédé déjà utilisé par Peter

63 G. DEBORD, A. KOTÁNYI, R. VANEIGEM, « 14 thèses de l'Internationale Situationniste sur la Commune », *autogestion et socialisme* – Études, débats, documents, cahier n°15, mars 1971, p. 19-26

64 F. BOVIER et C. FLUCKIGER, « Le langage de l'action politique dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins : « selmaire » et utopie », *Décadrages*, n°20, printemps 2012, p. 102

Watkins dans ses œuvres précédentes, notamment dans un de ses premiers films amateurs *Forgotten Faces* (1961) reconstituant les révoltes de Budapest en 1956. Il parle de ce choix de la manière suivante :

« Je ne voulais absolument pas tenter une reconstitution autour d'un scénario traditionnel, d'un découpage académique avec des cadrages étudiés et des séquences fabulées s'enchaînant les unes à la suite des autres. (Cela) aurait été un piège insurmontable d'où aucune tentative de véracité n'aurait pu se dégager. C'est pourquoi j'en vins à l'idée de rechercher la facture exacte des actualités filmées tant en ce qui concernait l'image, que le montage et la bande sonore ; pour cela, il fallait impérativement que la caméra se trouve au milieu de l'action et qu'elle s'y « débrouille » au lieu d'être plantée devant un champ que la mise en scène se serait chargée d'animer... Du postulat d'un événement revécu *autour* de l'objectif et non *devant*, découlait donc la nécessité de recréer littéralement un morceau relativement limité dans l'espace, de la révolte de Budapest... »⁶⁵

La reprise en main du quotidien passe ainsi par une libération du cadre des conventions classiques au regard prédéfini et une libération de sa dépendance à l'action prédéterminée se passant devant elle. Les personnages filmés, notamment et surtout les non-journalistes (nous reparlerons de la place des acteurs jouant les journalistes plus tard) sont ainsi à leur tour libérés en partie d'une dépendance au regard puisque l'action n'est plus seulement devant mais autour de la caméra, et celle-ci n'est plus dépendante uniquement des personnes devant elle mais aussi et surtout de celles qu'il y a tout autour. La reconstitution de la Commune se libère d'une restriction au champ de la caméra et s'étend au hors-champ. De cette manière, le film ne se restreint pas à la représentation d'une lutte historique mais la fait déborder du cadre de l'écran, permettant ainsi de la réactualiser.

1.5) Actualisation médiatique d'une lutte

L'insertion d'un élément contemporain dans la reconstitution d'un événement historique, ainsi que la position qu'y occupe la caméra permettent de rendre actuelle une lutte historique. Les éléments anachroniques, les deux journaux télévisés, jouent ainsi des codes habituels et des conventions du style journalistique pour les pousser à bout. La Télévision Nationale sonne ainsi presque comme une parodie entre la petite musique d'annonce, le jeu maniéré des

65 P. WATKINS cité par M. DÉRY dans *Le Cinéma pratique*, n°67, mai-juin 1966, p115. Puis lui-même cité par S. LAYERLE dans « Une juste appropriation des faits. *The Forgotten Faces* et les « années Playcraft » (1956-1962) », in *L'insurrection médiatique – Médias histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, sous la direction de S. DENIS et J.-P. BERTIN-MAGHIT, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p.85

comédiens, ou le parti-pris de leurs discours toujours anti-Communard. La Télévision Communale est elle aussi poussée au bout de son dispositif. D'abord au cœur du peuple criant et faisant la révolution dans les rues de Paris, elle finit par se retrouver devant une porte fermée, à chuchoter et à ne donner que les informations que leur transmettent les élus de la Commune, enfermés derrière eux.



Fig. 20 : enfermement progressif de la Télévision Communale

De même, au cours du film, plusieurs débats entre les journalistes ont lieu quant à l'attitude, critique ou non, interventionniste ou non, à adopter vis-à-vis des décisions centralistes des élus de la Commune et des discours des gens prenant la parole à leur micro. Les acteurs jouant les deux journalistes de la Télévision Communale l'annonçaient dès le début. Il s'agit à la fois d'un film sur la Commune mais aussi d'un film sur le rôle des médias de masse dans la société contemporaine. Le film rend actuelle la question de la propagande Versaillaise et de l'attitude de la presse Communarde, en les transposant chacune dans une forme télévisuelle. L'une est statique, partielle, parodique, en dehors des événements. L'autre est en mouvement, part du milieu des choses, et remet en partie en question les pratiques qu'elle emploie. Cette remise en question permet d'aller plus au fond des choses et des possibilités et va mener à des scènes, non plus de reconstitution, mais de pur débat entre les comédiens du film, notamment la scène de la réunion de l'Union Des Femmes (UDF). L'actualisation de la Commune ne passe plus seulement par le dispositif journalistique, mais par la discussion de luttes actuelles (féminisme, sans papiers, ...). En poussant à bout les formes qu'il emploie, Peter Watkins tente ainsi de faire exister de nouvelles luttes et de nouvelles formes d'art.

1.6) Une lutte de pouvoir dans la lutte pour l'information

Dans cette reconstitution de la Commune, on assiste bien à une lutte de pouvoir entre deux classes opposées, mais également à une lutte d'autorités entre les différents acteurs du film. On l'a vu, plusieurs systèmes cohabitent, chacun possédé par un camp, et chacun espérant faire autorité sur l'information donnée. Cependant, l'un semble plus convaincant que l'autre. L'aspect parodique de la caméra fixe de la TV Nationale, de plus dans un format 4/3 différent du reste du film et enfermant directement les personnages dans le petit écran, paraît beaucoup moins véridique que la caméra embarquée dans l'action et dont l'information est prélevée directement à la source de l'événement. En se concentrant ensuite sur l'audience visée par chacune de ces télévisions, on constate aussi cette différence entre direct et indirect. Les Communards font l'action, ils découvrent l'information sur le tas. Lors des scènes dans l'appartement de Mme Talbot, la bourgeoise de la Madeleine, on voit que la bourgeoisie découvre l'information de manière indirecte, à travers la télévision. Cependant, à mesure que le film évolue, les Communards finissent par obtenir leurs informations via un poste de télévision, lorsque la Télévision Communale transmet les mesures prises par les élus de la Commune. Ainsi, même s'il semble partir du peuple même, le média télévisuel finit par devenir, non plus le porte-parole des classes populaires mais celui du pouvoir. En vérité, si l'on se penche de plus près sur la mobilité de la caméra lors la première de la TV Communale, celle-ci se met avant tout en mouvement pour partir à la recherche de personnalités faisant preuve d'autorités : les deux journalistes ou les élus de la Commune. En se réappropriant une forme médiatique bourgeoise, le dispositif finit par reproduire son modèle. Le film présente cependant un autre système, contrebalançant les manquements des deux premiers, et surtout faisant preuve d'une encore plus forte autorité : les cartons. Les cartons viennent donner des informations factuelles qui contextualisent et remettent en cause ce qu'ont dit ou vont dire certains personnages. Ainsi, lorsque le présentateur de la Télévision Nationale indique que les insurgés ont sauvagement assassiné des officiers militaires, un carton vient indiquer que les deux généraux ont été tués par des balles provenant de fusils de l'armée régulière, indiquant qu'ils ont été tués non pas par des insurgés, mais par leurs propres hommes. Malgré l'effervescence et la sensation de liberté permise par le dispositif, celui-ci est ainsi toujours sous l'œil de l'autorité supérieure de l'auteur. L'expression de l'auteur ne se retrouve pas que dans les cartons. On peut ainsi interpréter l'autonomie de la caméra non plus comme une liberté de regard, mais comme une volonté autoritaire du réalisateur de concentrer ce regard ailleurs. La médiatisation de la reconstitution permet à la fois de rendre compte de l'exaltation révolutionnaire, de rendre compte de l'importance de la manière dont on récolte et découvre les informations qu'on nous donne, mais aussi de sa propre existence en tant que dispositif de représentation.

2 / Une lutte historique de communication

Nous allons désormais voir que le film nous embarque dans un événement historique à travers une lutte de communication qui elle-même s'inscrit dans l'Histoire. Montrer le dispositif de représentation reproduisant la relation hiérarchique verticale existant dans le système capitaliste fait partie du grand combat que Peter Watkins a mené tout au long de sa vie et de son œuvre. En floutant la frontière entre sensation de réel et fable puis en la dévoilant à nouveau, il tente de faire prendre conscience de ce qu'il appelle la Monoforme au spectateur et tente surtout de l'inclure dans le processus du film en déhiérarchisant le principe de communication d'une œuvre audiovisuelle.

2.1) *Ambiguïté des genres*

En multipliant les systèmes de représentation et en mélangeant ainsi les genres, le film crée un effet de réel duquel il tente de nous extirper. En se laissant embarquer dans la fête révolutionnaire et sa caméra mobile, on assisterait certes à une insurrection très enthousiasmante, mais on resterait dupé par la forme du film sans la comprendre. Le film se présente ainsi dès le départ comme une construction. Dans la séquence d'ouverture, la caméra, d'abord à l'extérieur, rentre dans les studios de la Parole Errante où a été tourné le film. Elle passe devant Peter Watkins et son équipe, assis devant un retour vidéo, et va filmer Aurélia Petit et Gérard Watkins, jouant les deux journalistes de la télévision communale. Ceux-ci présentent alors le film, tel un objet. Ils présentent également leurs personnages, leurs difficultés, leurs contradictions. Directement, le film est présenté comme une anachronie et annule tout effet d'immersion totale et d'identification aux personnages. Il déjoue la création de ce lieu de fausse conscience que décrivaient les situationnistes.



Fig. 21 : Séquence d'ouverture

Cependant, comme on l'a vu, l'immersion dans l'événement, l'effervescence, reste présente et grandissante au long du film. Plusieurs procédés sont alors mis en place pour rappeler le fait que le film n'est qu'une représentation et éviter que celle-ci ne nous embarque trop. C'est le cas lorsque la caméra quitte les personnages pour devenir autonome ou que les personnages regardent et parlent à la caméra. Le choix du noir et blanc (le film a d'abord été tourné en couleur) permet à la fois de le désigner comme un mode de représentation, mais aussi de l'assimiler à une image d'archive⁶⁶. Le film développe ainsi une ambiguïté entre la volonté de garder une distance face à une fable historique ou celle de nous embarquer dans ce qui semble être un documentaire. La plus grande ambiguïté réside dans les comédiens, qui, au fur et à mesure du film, ne parlent plus vraiment de la Commune, mais d'eux-mêmes. Lors de la séquence des barricades, le journaliste tend le micro aux Communards et leur demande d'abandonner leurs personnages et de dire si en 1999, ils seraient eux-mêmes allés se battre sur des barricades. Ce procédé semble totalement briser le dispositif fictionnel, quitter la fiction pour entrer dans la réalité, réactualiser concrètement l'histoire. Mais dans sa forme et son contenu, le film ne donne pas la clé pour savoir si ces moments sont réellement naturels ou s'ils sont entièrement joués.. Ce floutage des genres permet de casser tout effet d'objectivité/neutralité et d'explorer les frontières entre documentaire et fiction. Ainsi, Peter Watkins remet en cause l'industrialisation et l'institutionnalisation de l'Art audiovisuel, en refusant de s'insérer dans une catégorie. Ce brouillage des genres s'inscrit dans la continuité de la pratique de Watkins. Prenons comme exemple *The War Game* (1966). Adoptant un style purement documentaire, il s'agit en réalité d'une uchronie, d'une fiction, montrant la préparation puis la réaction du Royaume-Uni à un bombardement thermonucléaire de l'URSS. En travaillant le réalisme des images, en adoptant les procédés du documentaire et en ne donnant aucune indication sur la fictivité des faits présentés, de nombreuses personnes ont cru qu'il s'agissait de faits réels. Le film fut finalement censuré par la BBC qui l'avait produit, puis a remporté l'Oscar...du meilleur documentaire.

2.2) L'anti-Monoforme : un aboutissement théorique

La Commune (Paris, 1871) est le dernier film de Peter Watkins. Il est l'aboutissement théorique et pratique de son auteur dans son combat contre ce qu'il appelle la Monoforme, et sa recherche d'alternatives à celle-ci. Depuis ses débuts amateurs dans les années 1960, Peter Watkins a toujours réalisé des films sur les opprimés, les oubliés, les luttes sociales et

66 Émilie CHEHILITA, « Quand le cinéma s'empare d'un événement révolutionnaire pour discuter la question de l'engagement. *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins », *Revue Théâtre(s) politique(s)*, n°1, mars 2023 - URL : <https://theatrespolitiques.fr/2013/03/quand-le-cinema-sempare-dun-evenement-revolutionnaire-pour-discuter-la-question-de-lengagement-la-commune-paris-1871-de-peter-watkins/>

dénonçant le système médiatique qui les représente. Nous l'avons vu avec *Forgotten Faces* ou *The War Game*, il a commencé en faisant adopter à ses films des formes de représentation courantes et « réalistes », dans le sens où celles-ci copiaient le style télévisuel ou documentaire et dupaient le spectateur sur la véracité des images. Ce sens de l'ambiguïté permettait ainsi de questionner les formes de représentation dans leur manière de faire croire à n'importe quelle information possible à son audience. Plus encore, cela permettait de mettre en lumière le lien unidirectionnel et autoritaire entre l'œuvre et son public. Ainsi, depuis la fin des années 1970, Peter Watkins théorise la Monoforme, un schéma formel utilisé par les médias de masse et l'industrie cinématographique dans près de 95% de la production audiovisuelle, et qu'on pourrait résumer avec cette brève description de 2003 dans son livre synthèse *Media Crisis* :

« [...] la *Monoforme* est le dispositif narratif interne (montage, structure narrative, etc.) employé par la télévision et le cinéma commercial pour véhiculer leurs messages. C'est le mitraillage *dense* et *rapide* de sons et d'images, la structure en apparence fluide mais intrinsèquement 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, des coupes brusques destinées à créer un effet de choc, une mélodie mélodramatique saturant les scènes, des dialogues rythmés et une caméra en mouvement perpétuel. »⁶⁷

La création d'un espace filmique fragmenté et parsemé de coupes chocs permet de captiver le spectateur sans lui laisser la place de la réflexion ou de l'ennui, pourtant nécessaire à l'être humain. Ainsi, au-delà de simplement subvertir le lien à la véracité de ce que la forme montre, Peter Watkins va à partir des années 1980 tenter de subvertir le lien à la forme elle-même. Cela passe notamment par le rappel de la représentation évoquée précédemment. Le rapport au spectateur occupe une place très importante dans la création de Peter Watkins. Il ne doit pas être considéré « immature »⁶⁸ et doit être inclus dans la forme du film. Peter Watkins va donc tenter d'embarquer avec lui le spectateur, non en lui prenant la main, mais en lui conscientisant la Monoforme. Les rappels de la représentation, comme les regards caméra, permettent d'inclure le spectateur dans le dispositif⁶⁹. Il

67 P. WATKINS, *Media Crisis*, URL : http://p Watkins.mnsi.net/PW_Statement.htm, 2003, édition : Homnisphères, 2004, trad. par Patrick WATKINS, réed : Paris, Éditions L'Échappée, coll. Pour En Finir Avec, 2015, p. 28-29

68 P. WATKINS, Ibid, p. 29

69 E. CHEHILITA, « Quand le cinéma s'empare d'un événement révolutionnaire pour discuter la question de l'engagement. *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins », *Revue Théâtre(s) politique(s)*, n°1, mars 2023 - URL : <https://theatrespolitiques.fr/2013/03/quand-le-cinema-sempare-dun-evenement-revolutionnaire-pour-discuter-la->

en est fait complice. Les cartons, certes autoritaires, permettent également de mettre en relief l'image, les paroles, les informations qui viennent d'être présentées. Christian Milovanoff décrit leurs différentes fonctions :

« Tout d'abord, ils informent d'un événement, d'une date, d'un décret. Ensuite, ils mettent en demeure le spectateur de dégager le sens en associant les différents textes qu'il lit. Enfin, ils annoncent ce qui va suivre et ne sera pas montré, ou plus radicalement, ce qui ne peut pas être montré, pour des raisons éthiques. Aucune image de cadavres, aucun voyeurisme, aucun pathos. Aucune compassion. Le carton tient lieu du coryphée dans la tragédie grecque. Il orchestre et rythme le film. »⁷⁰

La notion de rythme est importante pour Watkins. Le carton informatif n'apparaît jamais brusquement, il est toujours entouré d'un carton noir avant et après. Deux séquences ne sont jamais liées brusquement par un cut. Le noir vient adoucir le changement d'unité. Il vient mettre le spectateur seul face à lui-même durant quelques instants pour laisser le temps à la séquence précédente non pas de mourir, mais de naître dans l'esprit du spectateur. Watkins évite ainsi de faire des associations de séquences brutales et ménage l'esprit du spectateur, le laissant respirer, prendre le temps de réfléchir. Watkins prône un rythme plus lent, sans système narratif dominant. Mais il ne bannit pas pour autant la rapidité, la loue même chez les avant-gardes russes. Il refuse simplement qu'elle soit absolument dominante⁷¹. Dans notre extrait de la séquence de la barricade, on remarque un des seuls cut du film avec un vrai changement de lieu et de scène. Alors qu'une femme parle de la montée de la violence dans la société face à l'oppression du système, elle pose la question : « Qu'est-ce qu'on peut faire ? ». La scène se coupe et nous nous retrouvons dans une salle de classe. En off, des bruits d'explosions et de canons faisant sursauter une élève. S'ensuit alors un débat entre les élèves et la professeure pour savoir si dans ces conditions, il faut continuer à faire cours ou aller sur les barricades. La présence de ce cut est ainsi très significative. Elle permet de répondre à la question : face à la montée de la violence, la réponse est l'éducation. Pour lutter contre ce système, il faut être éduqué à voir sa violence. La salle de classe est entourée de cette violence, et celle-ci va bientôt les empêcher de faire cours. La violence du système annihile l'élévation culturelle et intellectuelle pour engendrer la violence physique.

[question-de-lengagement-la-commune-paris-1871-de-peter-watkins/](#)

70 C. MILOVANOFF, « Les voix ordinaires, La Commune de Peter Watkins », *La pensée de midi*, n°3, 2000, p.131

71 P. WATKINS, *Media Crisis*, URL : http://p Watkins.mnsi.net/PW_Statement.htm, 2003, édition : Homnisphères, 2004, trad. par Patrick WATKINS, réed : Paris, Éditions L'Échappée, coll. Pour En Finir Avec, 2015, p. 31-32



Fig. 22 : La présence inhabituel du cut vient créer une réponse à la question de la Communarde

La notion de la représentation crue d'une pure violence est un sujet important pour Peter Watkins, chose qu'il développe d'ailleurs dans *Media Crisis*. La violence représentée, comme la violence de la manière dont elle nous est montrée, nous rendent insensibles à la réelle violence du monde. En montrant cela à travers la figure des enfants et de l'éducation, il marque d'autant plus le sens et place le film non seulement dans une analyse formelle de la violence, mais dans une analyse concrète de la violence de la société. Il dépasse le simple cadre cinématographique, télévisuel, médiatique ou artistique. La réalisation du film (1999) se place dans un contexte de crise médiatique, accentuant elle-même une crise démocratique grandissante depuis le début des années 1990 :

« Ce n'est pas un hasard si la réalisation du film se situe dans la dernière année de la décennie 1990. Dans cette décennie apparaît clairement aux historiens, et plus largement à l'opinion publique – c'est ce que fit voir le mouvement rebelle de novembre-décembre 1995, mais la suspicion remontait à longtemps - la crise de la politique, du politique, de la démocratie sous sa forme représentative, le sentiment de l'existence d'une classe, voire d'une caste politique. »⁷²

La caste politique comme les œuvres audiovisuelles commerciales ne représentent plus qu'eux-mêmes et leurs intérêts commerciaux et capitalistes. L'œuvre de Peter Watkins s'insère ainsi dans la continuité d'une lutte contre un système qui étend son emprise jusque sur l'esthétique cinématographique, et dans un combat pour la réappropriation démocratique de cette esthétique, par et pour le peuple.

72 J. ROUGERIE, « La Commune de Peter Watkins », *Commune de Paris 1871*, <https://commune1871-rougerie.fr/la-commune-de-peter-watkin%2Cfr%2C8%2C69.html>, 2007

2.3) Une théorie dans la continuité d'une certaine étude marxiste du cinéma

Cette analyse du système de représentation n'est pas l'invention totale de Watkins. Dans *L'insurrection médiatique*⁷³, Régis Dubois rappelle l'analyse de Noël Burch en 1985 dans *La Lucarne de l'infini* sur la création d'un Mode de Représentation Institutionnel (MRI) entre 1895 et 1929, dans un contexte occidental capitaliste. Comme Peter Watkins, il souligne l'importance de D. W. Griffith dans la création de la sensation d'une « unicité-ubiquité » du spectateur, le rendant omniscient mais passif. Régis Dubois rappelle ensuite les écrits de Guy Hennebelle, notamment *Quinze ans de cinéma mondial* en 1975. Bien que s'inscrivant dans une lecture du cinéma fortement marquée par le prisme soviétique voyant et par un propos très binaire occultant la complexité des différentes formes, sa réflexion s'avère pertinente pour situer le parcours de Watkins dans le temps. Hennebelle décrit comment la forme Hollywoodienne entre 1930 et 1960 est imprégnée de l'idéal capitaliste : enjolivement de la réalité pour entretenir l'optimisme de l'American Dream, le « happy ending » rassurant sur le bien fondé du système, la glorification du héros et de l'individualisme pour justifier les inégalités par les valeurs morales de l'individu, ou encore le phallocentrisme et le manichéisme réduisant les luttes sociales à des luttes personnelles entre le représentant du bien et celui du mal. Enfin, il cite Godard qui, comme plusieurs auteurs à partir de 1968, vont lier esthétique et système de domination :

« Cinquante ans après la Révolution d'Octobre, le cinéma américain règne sur le cinéma mondial. (...) Actuellement faire un film, c'est raconter une histoire comme on le raconte à Hollywood. Tous les films se ressemblent. L'impérialisme économique a donné naissance à un impérialisme esthétique »⁷⁴

Comme nous l'avons vu précédemment, les systèmes de représentation présents dans *La Commune* finissent par reproduire le système hiérarchique du capitalisme. Pour Peter Watkins, le système médiatique est un outil permettant la reproduction de ce système car il se présente justement comme « en apparence fluide » et donc comme une reproduction du réel allant de soi, sans donner la possibilité au spectateur d'avoir conscience qu'il s'agit bien d'une réalité spécifique montrée d'une manière bien spécifique.

73 R. DUBOIS, « Quelle alternative à la monoforme ? Perspective historique », in *L'insurrection médiatique – Médias histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, sous la direction de S. DENIS et J.-P. BERTIN-MAGHIT, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 20-22

74 R. DUBOIS, *ibid*, p. 22

« [...] sa nature *artificielle* est complètement déniée, elle se présente comme allant de soi. Elle constitue donc un agent suractif et emblématique de *l'idéologie*, ou même plutôt de « l'inconscient idéologique » (Althusser) répressif de la société contemporaine. »⁷⁵

Ainsi, en dévoilant la nature artificielle de la représentation, Watkins dévoile finalement le contrôle du système sur les individus jusque dans ce qu'ils possèdent de plus abstrait et immatériel : leur espace-temps mental. Peter Watkins veut concevoir le cinéma comme un outil de communication émancipateur pour le spectateur, dans lequel le sens de ce qu'il regarde n'est pas prédéterminé avant-même sa réception mais que ce sens trouve sa source dans la subjectivité du spectateur⁷⁶. Une œuvre a un propos et une esthétique. Une forme à travers laquelle elle communique un fond. Ce que veut redéterminer Watkins c'est cette communication qui, dans la plupart des œuvres, ne va que dans un sens. Un auteur veut dire quelque chose, faire ressentir quelque chose à un public, il va donc tout faire pour que le public ressente cette chose précise. La question est donc ici de rétablir la véritable signification du mot communication, c'est-à-dire de mettre en relation, d'avoir un échange, d'être en rapport avec autrui. Il s'agit d'établir un rapport non plus unilatéral et autoritaire, mais à deux sens, laissant la possibilité et la liberté d'une lecture plurielle de l'œuvre. Le public n'est plus considéré comme une masse manipulable selon le dosage et le choix de différents paramètres, mais dans sa pluralité, exactement comme le sont les personnages des *Communards* (nous y reviendrons dans quelques instants) parmi lesquels de nombreux avis très différents sur la Commune sont exprimés, mais aucun n'est privilégié. Peter Watkins veut rendre au spectateur le contrôle de son rapport à l'œuvre⁷⁷. La dénonciation d'une Monoforme ne tombe ainsi pas dans la binarité, mais dans la possibilité de remettre constamment en question les rapports de dominations entretenus entre une œuvre et ses spectateurs, et de développer des dispositifs et formes adaptés pour les expressions et les réceptions spécifiques de chaque œuvre. La forme « Monoforme » pouvant être une de ces formes.

75 E. BAROT, « Le cinéma du politique est politisation du cinéma : Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme », *Chimères*, n°70, été 2009, p.237

76 G. BOWIE, *L'Horloge universelle – La résistance de Peter Watkins*, Grande-Bretagne, 2001, 01h16m30s, couleur (TC : 00h23m)

77 Dans *Media Crisis*, il cite un article de Scott Macdonald décrivant plusieurs films expérimentaux incitant soit à la collaboration entre les spectateurs pour déchiffrer et créer une lecture du film, soit à remettre totalement en question la configuration écran/salle statique du cinéma en faisant changer le faisceau lumineux du projecteur de cinéma et en incitant les spectateurs à se déplacer en collaboration avec les autres pour que chacun ait un point de vue sur ce qui est projeté (P. WATKINS, « ANNEXE 10 SCOTT MACDONALD ET LE CINÉMA AMÉRICAIN ALTERNATIF », *Media Crisis*, URL : http://pwatkins.mnsi.net/PW_Statement.htm, 2003, édition : Homnisphères, 2004, trad. par Patrick WATKINS, rééd : Paris, Éditions L'Échappée, coll. Pour En Finir Avec, 2015, p. 175-182)

2.4) Déhiérarchisation de la communication : processus-fond-forme

Le souhait de Watkins est ainsi de déhiérarchiser le système de communication de l'œuvre. En dévoilant son dispositif et en l'incluant dans la diégèse, il montre la complicité du système du film au sein du système de domination présenté et critiqué au long de l'histoire. Il montre également une certaine impuissance de ce dispositif à dépasser son système (étant donné qu'il reprend les principes hiérarchiques comme nous l'avons vu). Que ce soit dans la diégèse ou dans la forme, le dispositif se retrouve remis en cause. Le contenu du film critique et déconstruit le système de domination et les médias de masse, la forme également. Réfléchir forme et contenu ensemble fait partie des principes de Peter Watkins. En réfléchissant forme et contenu ensemble, cela permet finalement de subvertir le processus cinématographique, puisqu'en déconstruisant la forme, elle ne va plus de soi, ne se donne plus de manière évidente, et permet finalement de donner une seconde couche qui n'est pas prédéterminée, au sens du contenu. Au final, c'est la forme elle-même qui n'est pas prédéterminée, puisqu'en fonction du sujet et du thème, elle adoptera un langage propre plutôt que des conventions et procédés classiques. Par ces ambiguïtés, l'objet cinématographique est rendu malléable au spectateur dont la lecture est rendue libre. La place du réalisateur n'est pas celle d'un expert ou d'un tout-puissant assénant sa vérité. Cette position va ainsi se retrouver jusque dans le processus de fabrication du film, que Watkins ne veut pas dissocier du fond et de la forme. L'inclusion et la liberté du spectateur s'appliquent également aux comédiens du film. La pluralité des lectures possibles vient de la pluralité des paroles exprimées. Le corps collectif que nous évoquions plus haut se forme à partir d'une accumulation des paroles, des avis, des visages de comédiens non-professionnels recrutés pour le film. En plus de briser l'unilatéralité du rapport œuvre-spectateur, le film brise la frontière entre spectateur et comédien. Il vient permettre le « saisissement des représentations par les représentés »⁷⁸.

78 Expression emprunté à E. CHEHILITA dans « Quand le cinéma s'empare d'un événement révolutionnaire pour discuter la question de l'engagement. *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins », *Revue Théâtre(s) politique(s)*, n°1, mars 2023 – URL : <https://theatrespolitiques.fr/2013/03/quand-le-cinema-sempare-dun-evenement-revolutionnaire-pour-discuter-la-question-de-lengagement-la-commune-paris-1871-de-peter-watkins/>

3 / Une œuvre participative pour une réappropriation des représentations : de la fascination passive à la complicité active des spectateurs

Voyons désormais comment est-ce que ce processus de déhiérarchisation fonctionne. Par processus, on entend la manière dont agit le film sur les esprits et les corps en contact avec lui. En ne faisant plus de différence entre le processus de fabrication et le processus de visionnage du film, le film se démocratise. Il se rend accessible et saisissable pour les spectateurs, autant dans son contenu que dans sa forme, en le faisant participer activement à sa création. Un film pour et par les représentés. En multipliant les regards, il incite à passer de la fascination passive à une complicité active avec le film. Les effets d'ambiguïté et de doute planant sur le film rappellent la distanciation Brechtienne qui va nous permettre d'essayer de comprendre comment est-ce que le film réunit personnes filmées et spectateurs, pour leur faire occuper l'écran.

3.1) Implication de comédiens non-professionnels

Ce « saisissement des représentations » passe avant-tout par le recrutement de comédiens non-professionnels dont le profil correspond aux personnages à représenter. Le casting s'est ainsi fait de différentes manières. Les Communards ont été recrutés en partie grâce à des annonces faites suite à la diffusion de films de Peter Watkins : notamment *Culloden* (1964). Ce film, le premier de Watkins réalisé dans un cadre professionnel (avec la BBC), est la reconstitution de la bataille de Culloden (1746) durant laquelle l'armée britannique massacre une révolte écossaise menée par un leader incompetent aux grandes ambitions personnelles. Adoptant déjà le style des actualités télévisuelles pour une reconstitution historique, les comédiens jouant les membres des clans écossais étaient également des locaux (issus des lieux d'où étaient eux-mêmes issus les clans)⁷⁹. Ainsi, les visages représentant les écossais massacrés, étaient de potentiels descendants de ces rebelles ou du moins, vivaient au même endroit, créant une sorte d'équivalence. Les personnages représentés étaient ainsi réellement représentés, et les comédiens, en jouant leur propre histoire, devenaient les représentés et reprenaient la main sur leur représentation, car jouant leur propre rôle. Le procédé de *La Commune (Paris, 1871)* est similaire. En recrutant des personnes après la diffusion de son film, Watkins, cinéaste censuré réalisant des films engagés sur l'oppression du système et aux formes non-conventionnelles, était presque sûr de tomber sur des gens dont l'opinion était favorable aux idéaux de la Commune. Le recrutement des comédiens s'est également fait via des associations de sans-papiers. Dans le film même, la femme parlant de la montée de la

79 Peter WATKINS, « Culloden », site de Peter Watkins, URL : <http://pwatkins.mnsi.net/culloden.htm>, 2024

violence face à la violence du système, précise aussi que la plupart des personnes présentes sur le plateau sont des chômeurs. Sur son site, Peter Watkins précise que 60 % des comédiens n'avaient jamais eu aucune expérience avec le cinéma ou le théâtre. Ainsi, le casting du film n'est pas issu du « monde du cinéma », mais tente d'être représentatif des gens qui composaient réellement la Commune, des marginaux. La représentativité est la même côté Versaillais, dont le casting s'est fait en postant des annonces dans le Figaro, à la mairie du 16^e arrondissement de Paris et à Versailles⁸⁰ afin que les comédiens Versaillais aient eux-mêmes des idées conservatrices ou anti-Communardes.

L'intérêt de faire saisir la représentation aux représentés est qu'ils puissent exprimer leurs réelles opinions en incarnant leur rôle. Ils doivent être eux-mêmes, enlevant ainsi en partie, déjà sur le tournage, une autorité de point de vue du réalisateur. En plus de ce travail de représentativité, un travail d'implication des comédiens a également été fait. Pendant les quelques mois de préparation du tournage, les comédiens ont pu, en discussion avec Peter Watkins, choisir leur personnage, puis effectuer eux-mêmes des recherches historiques sur la Commune, leur personnage ou la vie quotidienne sous la Commune. Régulièrement, des réunions avec l'équipe du film, les comédiens, et des historiens étaient organisées pour partager les recherches et commencer à discuter du film. Les comédiens étaient répartis en groupes de discussions correspondant à des groupes de personnages (les élus, les gardes nationaux, les enseignantes...). Au sein de ces groupes, ils pouvaient ainsi débattre de leurs personnages, de ce que leurs personnages allaient dire dans le film (aucun dialogue n'était écrit), et de ce qu'ils pensaient, eux-mêmes en tant que personne, de la Commune. La préparation, comme le tournage, se voulait comme une expérience de démocratie participative où chacun pouvait choisir, en collaboration avec les autres, quoi dire et comment le dire. Des images du tournage montrent ainsi qu'avant chaque scène, Peter Watkins explique les événements qui vont s'y dérouler, le trajet de la caméra au sein de la scène, et les groupes de personnages qu'elle va rencontrer. Il discute ensuite avec les comédiens des actions précises qu'ils veulent faire. Ce sont ensuite, les groupes de comédiens, en se concertant, qui vont choisir qui va parler, qui va dire quoi.

Le film, dans sa fabrication, tente ainsi de créer un mouvement en son sein, puis va filmer ce mouvement en action. La poursuite de ce mouvement étant alors la diffusion du film, la réception et l'activation du spectateur. Les comédiens du film ont activement participé à la diffusion du film, marginalisé par Arte qui le produisait⁸¹, en créant l'association *Rebond Pour la Commune*. Ils ont

80 Peter WATKINS, « La Commune (de Paris, 1871) », site de Peter Watkins, URL : <http://p Watkins.mnsi.net/commune.htm#>, 2024

81 Peter WATKINS, « La Commune (de Paris, 1871) », site de Peter Watkins, URL : <http://p Watkins.mnsi.net/commune.htm#>, 2024

& V. AVENEL, « L'association Rebond pour la Commune », *Critikat*, URL : <https://www.critikat.com/panorama/entretien/l-association-rebond-pour-la-commune/>, 2007

ainsi pu organiser des projections du film, servant de base à des rencontres et des débats avec le public, poursuivant ainsi le mouvement de participation et de discussions autour du film et de la Commune. Le corps collectif que nous évoquions plus haut est ainsi le vrai « héros » du film. Les actions et les paroles qui y apparaissent sont voulues comme authentiques, provenant d'un travail d'implication des représentés dans la fabrication du film. Cela participe ainsi à une sensation de réalisme global. Pour éviter une trop grande immersion au spectateur, et de créer cette fausse conscience illusoire, Watkins demandait ainsi très souvent à ces comédiens de regarder la caméra, et surtout, de ne pas hésiter à sortir de leurs personnages pour parler d'eux-mêmes. Dans la séquence des barricades, le journaliste, tendant le micro aux comédiens, leur demande d'arrêter d'incarner leur personnage et de parler pour eux-mêmes : est-ce qu'aujourd'hui ils iraient sur les barricades ? Tout au long du film, de plus en plus de scènes, comme celle de la réunion de l'UDF, présentent les comédiens discutant, plus seulement de la Commune, mais de son impact en 1999. Ainsi, à travers ce glissement du passé au présent, du comédien à la personne réelle, le film cherche la même fonction que *La Nouvelle Babylone* : que la marge devienne le film, qu'elle prenne possession du film.

3.2) *Dialectique de regards*

Cependant, comme nous l'évoquions plus tôt, il existe toujours ce doute, quant à la complicité ou non des comédiens avec la volonté du réalisateur, et donc quant à l'authenticité de ce qu'ils disent. Ce doute de complicité crée ainsi une réflexivité du film sur lui-même et sur le spectateur, qui en devient alors complice. Dans « Du discours sur l'Histoire, à la déconstruction de la violence du discours »⁸², Ken Nolley décrit les différents regards présents au cinéma :

- Le regard intradiégétique (regard des comédiens entre eux)
- Le regard filmique (celui de la caméra)
- Le regard du spectateur vers le film
- Le regard du film vers le spectateur

Ce dernier, d'habitude implicite, se retrouve ici dévoilé et évident à travers les regards caméra, mais également l'adresse de certains comédiens directement à la caméra (la femme s'adressant à la caméra pour lui dire qu'elle ne fait que regarder sans être dans la réalité, puis l'homme qui leur dit

82 K. NOLLEY, « Du discours sur l'Histoire, à la déconstruction de la violence du discours », in *L'insurrection médiatique – Médias histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, sous la direction de S. DENIS et J.-P. BERTIN-MAGHIT, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 92-93

qu'ils ne font que se cacher derrière leur télévision). Ken Nolley décrit cet effet dans les films de Watkins :

« En faisant cela, ces films subvertissent aussi le premier regard, le dialogue intra-diégétique des personnages de la fiction, en l'orientant vers les spectateurs, qui sont implicitement sommés de trancher les querelles que le cinéma conventionnel résolvait à leur place. Le résultat de ces deux interventions est de redéfinir et de rediriger le troisième regard : le regard des spectateurs sur l'image cinématographique historique »⁸³

La lutte de pouvoir mise en scène à travers une lutte de communication et de pouvoir interne au film-même et l'implication des représentés dans des débats et des contradictions internes voulus comme sincères, mais semant le trouble sur leur authenticité, permet ainsi de créer une dialectique de regards incluant le spectateur même dans la refabrication du film au visionnage et dans les débats qu'il provoque. La pluralité apportée par l'accumulation de paroles différentes, le rappel de la représentation et l'invective directe ne permettent pas seulement au spectateur de regarder de manière active le film, mais l'obligent à y participer. Lorsque les comédiens quittent la représentation d'un personnage pour se représenter eux-mêmes, ils ne s'adressent pas uniquement à la caméra, mais aux spectateurs, qui font ainsi désormais partie de la discussion. Lorsque la femme parlant de la violence entraînée par la violence du système parle du fait que la plupart des comédiens présents sont des exclus de la société, une jeune femme en montre une autre du doigt. Chaque comédien parle, mais aussi écoute et réceptionne la parole, occupant ainsi à la fois un rôle de spectateur et d'acteur du film. Le regard du spectateur (du « visionneur » du film) n'est ainsi plus seulement face à ce qui lui est projeté, mais également dedans.



Fig. 23 : Les comédiens sont actifs dans la parole mais aussi dans la réception de celle-ci

83 K. NOLLEY, « Du discours sur l'Histoire, à la déconstruction de la violence du discours », in *L'insurrection médiatique – Médias histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, sous la direction de S. DENIS et J.-P. BERTIN-MAGHIT, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 95

3.3) Effet de distanciation brechtien

Cette lutte contre la posture fascinée et passive du spectateur, travaillant une explicitation du dispositif, une distanciation vis-à-vis du médium, n'est pas sans rappeler le théâtre épique de Bertolt Brecht, que Watkins cite parmi ses influences⁸⁴. En revenant sur des principes de la distanciation brechtienne décrits par Walter Benjamin dans ses *Essais sur Brecht*, nous pouvons ainsi éclairer en partie les procédés utilisés par Peter Watkins dans *La Commune*.

« L'art du théâtre épique consiste plutôt à provoquer l'étonnement à la place de l'identification. Pour le dire d'une formule : au lieu de s'identifier au héros, le public doit plutôt apprendre à s'étonner des circonstances dans lesquelles il se meut. »⁸⁵

Walter Benjamin écrit ces phrases dans un paragraphe nommé « L'interruption », une des principales caractéristiques de l'effet de distanciation de Brecht. Alors qu'une situation est présentée sur scène, celle-ci s'interrompt. Des panneaux textes ou des images viennent alors donner des informations narratives, didactiques, historiques ou contextuelles. On retrouve dans la citation de Benjamin, des éléments de ce procédé. L'interruption d'une scène, en venant casser son immersion, vient créer de l'étonnement, et de cet étonnement naît un intérêt autre : celui de comprendre, de prendre une distance critique avec la scène que l'on vient de voir, de non plus la voir émotionnellement, mais intellectuellement. Cet intérêt nouveau est complété par le didactisme des pancartes. Celles-ci participent à la distanciation prise par rapport à la scène présentée, et, par les éléments informatifs qu'elles contiennent, permettent au public de la dominer, en se faisant expert⁸⁶. Ces interruptions didactiques et critiques permettent selon Walter Benjamin, non pas de reproduire un état des choses, mais de le découvrir⁸⁷. Et enfin, que « L'état des choses que décèle le théâtre épique n'est autre que la dialectique en arrêt »⁸⁸. On peut désormais faire un parallèle avec l'utilisation des cartons dans *La Commune*. En venant interrompre et parfois contredire ce qui vient avant ou après, le carton crée cette distance critique. En dialectique avec l'entraînement dans le mouvement d'identification, il vient également désensationaliser (effet voulu par Brecht

84 P. WATKINS, *Media Crisis*, URL : http://p Watkins.mnsi.net/PW_Statement.htm, 2003, édition : Homnisphères, 2004, trad. par Patrick WATKINS, réed. : Paris, Éditions L'Échappée, coll. Pour En Finir Avec, 2015, p. 124

85 W. BENJAMIN, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (2ème version) », 1939, in *Essais sur Brecht*, W. BENJAMIN, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, réed. Paris, La Fabrique éditions, trad. par Philippe Ivernel, 2003, p. 43

86 W. BENJAMIN, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (1ère version) », 1939, in *Essais sur Brecht*, W. BENJAMIN, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, réed. Paris, La Fabrique éditions, trad. par Philippe Ivernel, 2003, p. 28-29

87 W. BENJAMIN, Ibid, p. 22

88 W. BENJAMIN, Ibid, p. 32

également). Surtout, les écrans noirs dont nous parlions plus haut et qui viennent faire naître la scène dans l'esprit du spectateur, marquent également cette « dialectique en arrêt » car le noir, c'est ce qui semble être l'absence de regard. Mais cette absence marque justement la présence rémanente des regards de la scène venant de s'achever, qui ne disparaissent pas, mais se figent et viennent marquer l'importance du mouvement que l'on vient d'interrompre. Par exemple, lorsque un garde national dénonce l'ordre de Thiers de tirer sur la foule, un écran noir apparaît, puis un carton indiquant que les généraux qui étaient aux commandes ont été tués. Le texte suggère même qu'ils l'ont été par leurs propres hommes. L'écran noir vient marquer ce que le garde national vient de dire. Ses paroles sont libres d'interprétations, mais cette interruption semble orienter le regard du film dans le sens d'un non-recours à la violence. Mais le carton vient contredire cela puisque les généraux que dénonçait le garde national se sont eux-mêmes fait tués. L'ambiguïté laissée par le film sur l'identité des meurtriers laisse libre à interprétation quant au pacifisme des insurgés et gardes nationaux. Elle sème également le trouble sur ce que le journaliste dira ensuite, puisqu'il dénonce une barbarie des Parisiens. Les cartons sèment le trouble sur l'identification ressentie lors des séquences précédentes et fait prendre un pas de recul plus critique et aguisé. La distanciation avance en dialectique avec l'identification.

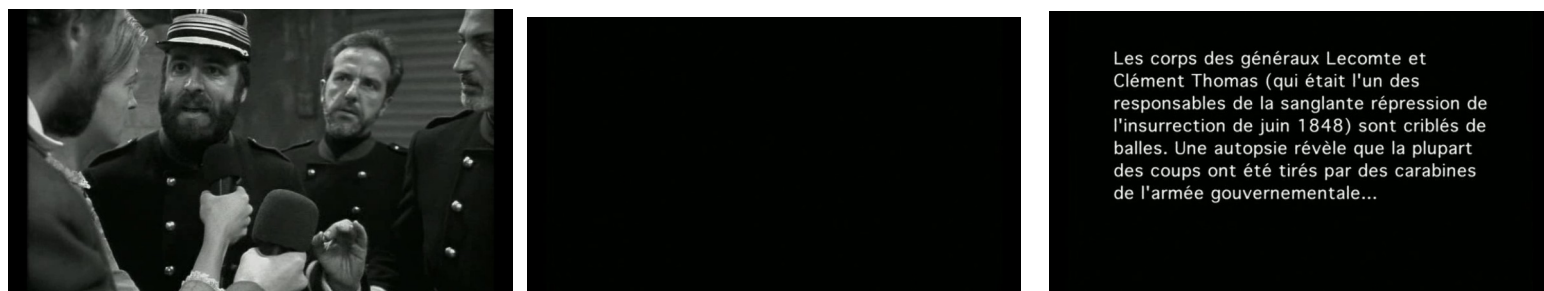


Fig. 24 : Les écrans noirs et cartons viennent distancier l'identification

Ces interruptions, Walter Benjamin la décrit comme la création d'un geste. Pour lui, chez Brecht, le geste est une matière qu'on vient traiter et mettre en valeur. Il décrit le geste comme étant différent d'une action, car il peut être délimité par un début et une fin. Il contient donc en lui un phénomène dialectique en venant délimiter, cadrer le flux continu d'un mouvement. Autrement dit, en venant interrompre le mouvement, on crée un geste et c'est ce geste qui se trouve être signifiant, être au cœur de la dialectique des regards qui s'opère dans le film. C'est le geste qui crée la dialectique et qui met tout en mouvement. Or, l'utilisation de cartons didactiques, le doute sur les comédiens, l'ambiguïté de la forme, l'embarquement du spectateur dans celle-ci, tout cela vient positionner le spectateur comme celui qui doit réassembler ce geste pour lui donner sens. C'est donc le spectateur

qui met en mouvement le film et qui doit donc prendre une position vis-à-vis de celui-ci. Position correspondant donc à un jugement politique à la fois sur la Commune et sur la manière de faire ce film sur la Commune. En effet, les cartons, comme le passage des comédiens de la reconstitution au « réel », viennent également rappeler des informations sur la fabrication du film au sein du film.

La position des acteurs est par ailleurs un aspect important chez Brecht, notamment son éducation. Le film doit le nourrir autant qu'il nourrit le public. L'acteur ne doit pas interpréter, mais être chargé de la fonction de son personnage, être le porte-parole de son personnage. Surtout, il doit réussir à montrer son personnage, mais également à se montrer lui-même sans jamais effacer la différence entre lui et son personnage. On retrouve beaucoup de ces caractéristiques dans le cinéma de Peter Watkins. Cependant, chez lui, l'ambiguïté semble plus grande. Le passage de l'acte de montrer à celui de se montrer apparaît d'abord comme un soupçon car les scènes comme celles de la réunion de l'UDF ne sont pas introduites. Ce n'est que plus tard, lors de la scène des barricades, que le journaliste les pousse à sortir de leurs personnages.

3.4) *Le statut ambigu des comédiens*

Le film présente en revanche deux personnages qui connaissent un parcours légèrement inverse. Il s'agit des deux journalistes. Dans la séquence d'introduction, ils se présentent directement comme des comédiens et expliquent les difficultés de leurs rôles et de leurs personnages. Puis, pendant le film, ils ne sortent plus jamais de leurs rôles de journalistes. Leurs discours d'introduction permettent de montrer les différents parcours possibles entre la soumission aveugle à une cause sans analyse et la demande justement de critique du système dans lequel on évolue. Leurs parcours sont en fait doubles, puisque cette séquence, comme ils le précisent, a été tournée à la fin du tournage. On peut donc également supposer que l'expérience du film que l'on s'apprête à voir les a nourris. Mais leur statut est différent, puisqu'il s'agit de comédiens professionnels. Le journaliste masculin est d'ailleurs joué par le fils de Peter Watkins. Représentant un média alternatif aux médias de masse, ils incarnent, pour les autres comédiens, le rôle de médiateur. Ils permettent, à travers leur point de vue médiatisé, de provoquer la parole des Communards. Le fait de sortir de son personnage pour parler de son expérience personnelle était une consigne de Peter Watkins tout au long du tournage, mais dans l'immersion du tournage et intimidés par la caméra, les comédiens n'y parvenaient pas⁸⁹. Comme pour le spectateur, Watkins a ainsi provoqué la distanciation chez les comédiens, et celle-ci passe avant tout par la parole. C'est

89 Peter WATKINS, « La Commune (de Paris, 1871) », site de Peter Watkins, URL : <http://pwwatkins.mnsi.net/commune.htm#>, 2024

quand le journaliste leur demande de sortir de leur personnage, qu'ils sont contraints de le faire. On a vu que l'effet de distanciation brechtien passait par l'interruption, les cartons, l'ambiguïté développée tout au long du film. Cela nous rend capables de saisir l'objet cinématographique car on est à la fois dedans et dehors. Mais comme nous venons de le rappeler, *La Commune* commence d'abord par une mise en abyme, par montrer que tout ce qu'on va voir ensuite est une représentation. Contrairement à *The War Game* où aucune indication n'est donnée sur la véracité de notre immersion, le film assume que tout n'est que reconstruction. L'anachronie de la télévision va en ce sens. L'ambiguïté principale du film repose sur la complicité ou non des acteurs qui n'ont pas été présentés en ce début de film, puisqu'en plus, ce sont eux les sujets de l'objet. Or, leur expérience passe avant tout par le micro qui leur est tendu. C'est donc leur parole qui est ici le sujet, et le véhicule des idées démocratiques du film.

4 / La révolution par l'action de la parole : de sujet à créateur

Par la forme journalistique que le dispositif prend, c'est-à-dire une sorte de micro-trottoir tendant le micro aux Communards, la reconstitution de l'événement révolutionnaire passe donc avant tout par la prise de parole de ses acteurs. Celle-ci, préparée en amont par les réunions, repose tout de même en grande partie sur une improvisation faisant lieu de « performance ». Celle-ci ne vient pas seulement remettre en cause le système médiatique dans lequel évolue le film, mais également le système du film, puisque le dispositif a dû en partie changer au cours du tournage. La dialectique interne au corps collectif vient ainsi dévoiler les contradictions mêmes du film, de son processus, et du réel que tous ses acteurs ont éprouvé.

4.1) *L'action de la parole pour l'émergence de l'idée révolutionnaire*

Nous citons tout à l'heure ce plan, où une Communarde évoque le fait que le casting du film est en grande partie composé d'exclus, et où en arrière-plan, un jeune communard en montre du doigt un autre pour indiquer que c'est de lui qu'on parle. La parole de la Communarde est réceptionnée non pas seulement par nous spectateur, mais également par les autres comédiens eux-mêmes. De cette réception découle alors l'enrichissement du premier propos par sa concrétisation sur un visage. De manière globale, le film ne cadre jamais une seule personne à la fois, cela faisant partie des indications de Peter Watkins au cadreur⁹⁰.



Fig. 25 : Les Communards ne sont jamais seuls dans le cadre

Cela met en avant le corps collectif, mais permet aussi de créer un véritable espace de parole où celle-ci n'est pas seulement donnée, mais également reçue. Cela correspond donc à un espace de communication. Le film montre l'objectif de sa forme à travers son contenu : remettre en cause le

⁹⁰ Peter WATKINS, « La Commune (de Paris, 1871) », site de Peter Watkins, URL : <http://pwatkins.mnsi.net/commune.htm#>, 2024

système de communication entre humains et donc remettre en cause les rapports entre eux-mêmes. Le film reconstitue la prise du pouvoir du peuple parisien en y montrant principalement des gens qui parlent. La prise de pouvoir passe ainsi par une prise de parole et par un renversement de la forme médiatique de communication. Chaque personnage se définit selon le camp auquel il appartient et par ses prises de positions, pas par ses actions. En fait, les seules véritables actions de tous les personnages au cours du film sont leurs prises de parole dévoilant leurs prises de positions. Le film va les accumuler. Chaque parole est précédée d'une autre puis suivie d'une autre. Aucun discours n'est autonome en soi, ils sont tous dépendants d'un discours précédant sur lequel ils rebondissent, puis du rebond des autres sur leur propre discours, et enfin de la réception de tous ces discours par d'autres individualités. Peter Watkins considère ainsi lutter contre une certaine forme de centralisation formelle⁹¹. En évitant la mise en avant, la sensationnalisation d'une parole ou d'un individu en particulier, mais plutôt en incluant ceux-ci dans une série, il déhierarchyse les personnes et le système de communication. Les discussions sur le système vont dans ce sens : en parlant du fait de définir un individu par son travail « c'est pas qui tu es, c'est qu'est-ce que tu fais ? La première question qu'on te pose dans la vie [...] »⁹², « ils étaient plus sujets du roi, ils étaient plus sujets de l'Empereur, ils étaient leur propre maître [...] »⁹³. C'est par l'installation d'un débat démocratique, où chacun se retrouve à égalité dans la prise de parole, que les comédiens du film reprennent le contrôle sur leurs existences. À ce sujet, François Bovier et Cédric Fluckiger citent Armand Gatti :

« Ce sont les mots qui ont le pouvoir de décision. Une révolution est la rencontre de plusieurs idées dont elle est la réponse. Mais une idée ne peut être véhiculée que par les mots. Sans les mots, elle n'existe pas. Lorsqu'on dit d'une révolution qu'elle pourrait, c'est de son langage qu'il s'agit. Confondre la révolution avec la prise du pouvoir alors que c'est de prise de conscience qu'il s'agit, est-ce la tare de la littérature ou de la politique ? D'un conflit violent entre politique et littérature, seule peut naître une œuvre. Là encore ce sont les mots qui décident. »⁹⁴

91 Peter WATKINS, « La Commune (de Paris, 1871) », site de Peter Watkins, URL : <http://p Watkins.mnsi.net/commune.htm#>, 2024

92 P. WATKINS, *La Commune (Paris, 1871)*, 2000, (TC : 03h13m48s)

93 P. WATKINS, *La Commune (Paris, 1871)*, 2000, (TC : 03h23m40s)

94 F. BOVIER et C. FLUCKIGER, « Le langage de l'action politique dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins : « selmaire » et utopie », *Décadrages*, n°20, printemps 2012, p. 108-109

Puis ils poursuivent en indiquant que cette prise de conscience repose bien sur cette prise de parole dont ils ont éprouvé la réalité⁹⁵. Le film, pour représenter la Commune met ainsi en place une sorte d'agora géante. La Commune n'est pas juste une prise de pouvoir temporaire, mais une prise de conscience collective par la confrontation des paroles. C'est à travers la parole et l'écoute des autres que l'idée révolutionnaire naît et qu'elle peut donc être conscientisée. La parole ne naît pas de l'idée. L'idée naît de l'accumulation et de la confrontation des pratiques de la parole. C'est une dialectique. La prise de parole des marginaux et l'écoute de cette parole sont une révolution en soi. Mais la Commune n'est pas juste une révolution ou un primitivisme révolutionnaire, mais la naissance, par la pratique révolutionnaire, d'une idée de la démocratie. Par la parole, l'écoute, la connaissance, la pratique, le langage s'enrichit et donc la révolution avance. On prend possession de sa propre existence. Sous la Commune, 70 nouveaux journaux voient le jour⁹⁶. La parole enfouie refait surface. Pendant un bref moment, la marge prend possession de l'espace médiatique, celui de la parole et de la communication. C'est par la parole que l'idée et le langage révolutionnaire se mettent en action, puis les deux se nourrissent mutuellement.

4.2) « La performance d'atelier »

Plutôt que de narrer l'Histoire, le film vient la rejouer. Le film reproduit réellement le processus de la Commune, un lieu d'expérimentation démocratique et révolutionnaire. Le film ne donne pas seulement à voir au spectateur, mais fait vivre cette expérience à ses comédiens. Les comédiens n'avaient pas accès au scénario, leur seul accès au film était donc les réunions et discussions de préparation. L'intérêt n'était pas l'histoire, mais leur personnage, eux-mêmes, et leur rapport avec les autres comédiens. Cette prise de parole fut donc préparée. François Bovier et Cédric Fluckiger parlent alors de « performance d'atelier » : par le travail préalable de recherche, l'investissement des acteurs dans la constitution de leurs personnages, puis par le rythme et le contexte du tournage créé par Peter Watkins, la parole est provoquée et libérée et vient faire « événement »⁹⁷. La performance est un art d'action impliquant le corps de l'artiste, et situé dans le temps et l'espace. Or, François Bovier cite Hannah Arendt :

« Les hommes sont libres aussi longtemps qu'ils agissent [...], ni avant ni après ; en effet, être libre et agir ne font qu'un. »⁹⁸

95 F. BOVIER et C. FLUCKIGER, « Le langage de l'action politique dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins : « selmaire » et utopie », *Décadrages*, n°20, printemps 2012, p. 109

96 R. LOURAU, « La Commune : Un laboratoire historique », *autogestion et socialisme – Études, débats, documents*, cahier n°15, mars 1971, p. 6

97 F. BOVIER et C. FLUCKIGER, *Ibid*, p. 104-105

puis :

« En tout cas, sans l'accompagnement du langage, l'action ne perdrait pas seulement son caractère révélateur, elle perdrait aussi son sujet, pour ainsi dire [...]. L'action muette ne serait plus action parce qu'il n'y aurait plus d'acteur, et l'acteur, le faiseur d'actes, n'est possible que s'il est en même temps diseur de paroles. »⁹⁹

Action et parole sont liées dialectiquement, comme le sont la pratique et la réflexion. L'implication des acteurs dans le processus du film participerait donc à leur émancipation de celui-ci. Les comédiens vivent cette expérience, le tournage est le lieu de cette performance. Ce qui fait œuvre, ce n'est pas juste le film, mais ses acteurs. Le film, et donc leur image, en sont le support. Mais le côté performatif de cette parole vient tout de même de la présence de la caméra, elle la provoque, puisque c'est parce qu'elle est là que les comédiens se mettent en action. Elle fait partie de la performance (on peut rappeler ces moments où la caméra devient autonome). Un conflit semble alors naître entre les comédiens et le film. Qui est l'artiste performant ? Le film et les comédiens peuvent-ils être considérés comme un seul et même corps ? On a vu que la caméra était très mobile au sein du corps collectif des Communards. Elle y semble à l'aise et une certaine cohésion s'en dégage. Mais comme on a pu le voir, c'est à partir du moment où le journaliste, comédien professionnel, les interroge, les force à prendre position eux-mêmes, à sublimer leur performance en sortant de leur personnage, que se trouve le clou du spectacle. Le corps collectif se retrouve confronté au dispositif cinématographique. Son émancipation est-elle réelle ou bien est-elle totalement artificielle, car dépendante du film ? Se pose alors la question de savoir si les acteurs deviennent vraiment les créateurs de la performance ou si le film parvient vraiment à se défaire de tout centralisme autoritaire et hiérarchisé.

4.3) *Crise du tournage, la révolution sur le plateau*

La mobilité de la caméra, se débrouillant au milieu d'une action se déroulant autour d'elle et pas simplement devant libère certes en partie les comédiens d'une dépendance absolue au champ que couvre la caméra, mais comme nous l'avons également vu, la parole performative dépend de celle-ci puisque c'est elle qui la distribue. Dès le départ, ce sont la caméra

98 H. ARENDT, *La crise de la culture*, New York, Viking Press, 1961, réed. Paris, Gallimard, 1972, p.198. Cité dans F. BOVIER et C. FLUCKIGER, *Ibid*, p. 93

99 H. ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1958, réed. Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 234-235. Cité dans F. BOVIER et C. FLUCKIGER, *Ibid*, p. 93

et les journalistes (joués par les seuls comédiens professionnels on le rappelle) qui approchent les gens et leur tendent le micro. De même, les moments où la caméra se sépare des journalistes marquent une décision autoritaire de celle-ci, même vis-à-vis d'eux. Finalement, c'est l'arrivée et la présence de la caméra qui créent la situation des journalistes et leur position d'autorité. Ils sont traités aussi comme des personnages soumis au système du film. Nous évoquions plus haut que tout au long du tournage, Peter Watkins rappelait à tous les comédiens qu'à tout moment, ils avaient le droit de sortir de leurs personnages pour parler d'eux-mêmes et de la situation actuelle¹⁰⁰. Or, les comédiens ayant pour la plupart très peu d'expérience de tournage, il fut déjà difficile pour eux de jouer leur personnage devant une caméra dont le regard est intimidant. Cela était donc encore plus compliqué d'assumer de sortir de leur personnage.

Peter Watkins a donc conçu la séquence de la barricade comme un moment de pression où moins de temps de parole était laissé aux comédiens et où ceux-ci étaient forcés de sortir de leur personnage. Le cut n'est plus simplement au montage mais à la caméra : les gens sont coupés, la caméra et par extension le journaliste font autorité. Le film fait le choix de ne récolter que des points de vue partiels et d'en accumuler un maximum pour réussir à construire un propos, une cohérence, un mouvement. Sur le tournage, cette situation a créé un grand moment de tension. En voulant montrer la crise d'un système, Peter Watkins entraîna une crise sur le tournage. Les comédiens demandèrent à arrêter le tournage. En effet, en amont du tournage, Peter Watkins leur avait expliqué que l'intérêt et le but du tournage était de créer un espace déhiérarchisé où la liberté de la parole et de la prise de parole serait totale. Or, l'évolution du dispositif lors de la scène des barricades ne respectait plus ce contrat. Les comédiens demandaient à vraiment prendre la parole. Le tournage fut donc interrompu. La décision fut alors prise de stopper la reconstitution pour simplement filmer des discussions, sans la présence de Peter Watkins. Les comédiens étaient seuls, avec le cadreur, en plan fixe (hors panoramique et zoom). C'est ainsi que furent tournées les scènes de discussions de l'UDF par exemple, et toutes les scènes où les comédiens ne parlent plus seulement de la Commune et du monde actuel, mais du processus du film qu'ils sont en train de vivre et sa place dans les systèmes de représentations. Tout le processus mis en place par Peter Watkins, mena finalement inconsciemment à confirmer son objectif dans la crise qu'il engendra. À travers le dévoilement de la forme et le centralisme autoritaire de son réalisateur, le film s'accompagne bien de cette conscientisation des acteurs par la pratique. C'est ce que finira par dire une des Communardes :

100 G. BOWIE, *L'Horloge universelle – La résistance de Peter Watkins*, Grande-Bretagne, 2001, 01h16m30s, couleur (TC : 00h08m42s)

« Il est temps qu'on ne soit pas juste représenté mais qu'on soit »¹⁰¹



Fig. 26 : « Il est temps qu'on ne soit pas juste représenté mais qu'on soit » prononcé par une comédienne lors de la réunion de l'UDF

Les Communards, en revivant la Commune, renversent le système qui les dirige et finissent par trouver leur propre démocratie. Ils accomplissent ce qu'Armand Gatti (le film a été tourné dans les locaux de la troupe « La Parole Errante », dirigée par Armand Gatti) leur disait au début du tournage « Vous n'êtes plus acteurs mais créateurs, vous assumez vos existences, les communards ne sont pas morts »¹⁰². En reconstituant la Commune, ils ont recréé son processus de soulèvement par le langage.

4.4) *Le corps collectif comme théâtre de la fragmentation de l'histoire*

À travers l'ensemble de ces conflits, le film, autant dans son contenu, son fond, sa forme, son processus (les trois éléments que Peter Watkins ne veut pas dissocier les uns des autres) et sa fabrication, devient le lieu d'émancipation. En opposition avec la Monoforme et un système oppressant, il crée un système parallèle qui se désagrège de lui-même. Il vient finalement également accomplir le dépérissement de l'État que décrivait Lénine dans *L'État et la Révolution*. L'État, une fois aux mains de la majorité, agira pour l'intérêt de la majorité, il cessera ainsi petit à petit d'être un État, c'est-à-dire le détenteur légitime de la violence. C'est en tout cas ce qui semble être son objectif. Nous l'avons vu, il reste dans le film certaines formes de violences et d'autoritarisme. Mais il constitue une expérimentation, une étape dans cette quête. Par la pratique du film, autant sur le tournage que dans son expérience de visionnage, il nous éclaire sur les possibilités démocratiques et

101 P. WATKINS, *La Commune (Paris, 1871)*, 2000, (TC : 04h36m35s)

102 G. BOWIE, *L'Horloge universelle – La résistance de Peter Watkins*, Grande-Bretagne, 2001, 01h16m30s, couleur, (TC: 00h02m35s)

révolutionnaires que peut proposer le cinéma. En parlant du choix de filmer les scènes en plan-séquence, Isabelle Morinone évoque Bourdieu et André Bazin pour expliquer que les plans-séquences amènent de la profondeur de champ face à une instantanéité fragmentée qui ne se sent pas¹⁰³. Cette instantanéité fragmentée contre laquelle le plan-séquence s'oppose est celle de la Monoforme, mais également celle que vit finalement le corps collectif. En fragmentant les paroles, en montrant les contradictions des individus en son sein, les contradictions mêmes des individus, le film peut nous faire penser à ce que Walter Benjamin, en décrivant un personnage du théâtre épique de Brecht, appelait le héros non tragique. Benjamin le décrit comme un sage, un penseur qui n'est en fait que le théâtre des contradictions qui font notre société¹⁰⁴. Ici, c'est le collectif qui semble incarner ce héros non-tragique. En accumulant une somme d'histoires et de points de vue individuels, le film tente de créer une histoire collective. À travers l'action de la parole, l'expérience performative, Watkins met en lumière « [...] une fragmentation de la conscience historique qui serait avant tout liée à la fragmentation de l'être dans l'expérience du vécu »¹⁰⁵.

103 I. MARINONE, « Une opposition aux mass media audiovisuels : *La Commune (Paris, 1871)*, une démarche alternative », in *L'insurrection médiatique – Médias histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, sous la direction de S. DENIS et J.-P. BERTIN-MAGHIT, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p.59

104 W. BENJAMIN, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (2ème version) », 1939, in *Essais sur Brecht*, W. BENJAMIN, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, rééd. Paris, La Fabrique éditions, trad. par Philippe Ivernel, 2003, p. 40-41

105 A. COPPOLA, « Documentaire et mémoire historique chez Peter Watkins et Imamura Shohei », in *L'insurrection médiatique – Médias histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, sous la direction de S. DENIS et J.-P. BERTIN-MAGHIT, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p.150

5 / L'action de la parole pour l'action de l'histoire : déhiérarchisation du temps, réappropriation de la mémoire collective et création d'un nouvel espace politique émancipateur

Cette fragmentation de la conscience historique témoigne d'un rapport à l'Histoire mêlant une fidélité historique très poussée et un mélange de subjectivités plus approximatives. La recherche de la vérité passe par un travail d'écriture collective rappelant la pratique d'Armand Gatti. Le film accumule les temporalités subjectives, évite de les hiérarchiser, et tente ainsi de mettre en place une construction collective d'un nouvel espace politique cherchant à libérer toute personne expérimentant le film, de sa condition humaine.

5.1) La fragmentation des subjectivités historiques pour l'écriture et l'occupation collective de l'Histoire

Comme nous l'évoquions plus haut, le travail de préparation du film a été marqué par une recherche historique intense ayant duré 16 mois¹⁰⁶. La volonté d'un hyperréalisme historique vient démontrer un rapport à l'Histoire que Peter Watkins développe dans *Media Crisis*. Il critique notamment le rapport à l'histoire des fictions et documentaires dits historiques, mais fait également le lien avec la pertinence des histoires inventées en général :

« À force d'être noyée sous un flot d'histoires dérisoires, fragmentaires et clonées qui participent du processus médiatique, notre propre histoire est en train de disparaître. Et en perdant ainsi le sens de l'histoire, du rôle complexe et essentiel qu'elle joue dans la définition du lien social, nous nous perdons aussi. Selon l'historien américain Arthur Schlesinger Jr. : « L'histoire est pour une nation ce que la mémoire est pour un individu. Privés de mémoire, les individus sont désorientés et perdus, ne sachant plus ni d'où ils viennent ni où ils vont. De même, une nation dépossédée de toute conscience de son passé sera incapable d'affronter son avenir »¹⁰⁷.

106 Peter WATKINS, « La Commune (de Paris, 1871) », site de Peter Watkins, URL : <http://pwatkins.mnsi.net/commune.htm#>, 2024

107 P. WATKINS, *Media Crisis*, URL : http://pwatkins.mnsi.net/PW_Statement.htm, 2003, édition : Homnisphères, 2004, trad. par Patrick WATKINS, réed : Paris, Éditions L'Échappée, coll. Pour En Finir Avec, 2015, p. 41

En présentant une structure narrative dérisoire et autoritaire, ou reproduisant les rapports capitalistes de dominations, c'est notre rapport au récit historique de notre propre société qui se trouve modifié. Nous perdons à la fois le sens de notre propre histoire, mais aussi la notion de mémoire collective. On perd ainsi sa place dans le monde et son humanité, incapable de faire société. La démarche de Peter Watkins rappelle celle d'un historien voulant éclairer le présent et le futur en dévoilant le passé. Jacques Rougerie, lors d'une conférence en 2007, parle du film comme d'une œuvre d'histoire par sa fidélité historique, mais également par sa méthode de recherches de sources lors de la phase documentaire de la préparation. Peter Watkins et son équipe avaient une position critique envers les historiens de la Commune qu'ils ne contactaient que pour trouver des sources et non pour être influencés par leur travail. Ils effectuaient ensuite la phase historique d'assemblage des sources pour leur donner un sens. Il compare cette phase au tournage, lieu où les recherches de l'équipe de Watkins et celles des comédiens eux-mêmes se rencontrent pour former une vue d'ensemble le plus proche possible d'une « équivalence des réalités »¹⁰⁸. La démarche de Peter Watkins était ainsi la même que celle d'un historien : assurer le transfert d'un présent révolu dans son propre présent et en parler dans un langage compréhensible dans son propre présent¹⁰⁹. On retrouve l'importance du langage. L'importance de trouver une forme spécifique à l'œuvre, capable de trouver son propre moyen d'expression.

Cependant, ce lien au langage de l'histoire de Watkins est différent dans son rapport au moyen de communication. Nous l'avons vu lors de notre analyse de *La Nouvelle Babylone*, le travail d'historien tente parfois de s'établir comme objectif, comme faisant autorité. Or, il est toujours effectué dans une société précise, donc par un certain prisme idéologique y projetant les fantasmes de cette société. Le travail d'historien adopte donc un langage correspondant en partie à ce prisme. Si l'on se fie à l'analyse des moyens dominants de communications contemporains que fait Watkins avec la théorisation de la Monoforme, ce langage est unilatéral. Il fait autorité et n'inclut pas, dans son processus de refabrication d'un présent révolu, la multitude de lectures possibles. François Bovier et Cédric Fluckiger rapprochent alors le rapport à l'histoire de Peter Watkins dans *La Commune* avec l'écriture en Selmaire de certaines pièces d'Armand Gatti¹¹⁰. Celle-ci s'apparente à un exercice d'écriture collective via l'assemblage d'écritures et de lectures adoptant des points de vue spécifiques pour aborder l'Histoire. Ils citent Hélène Chatelain :

108 J. ROUGERIE citant le philosophe Paul Ricoeur dans « La Commune de Peter Watkins », *Commune de Paris 1871*, <https://commune1871-rougerie.fr/la-commune-de-peter-watkin%2Cfr%2C8%2C69.html>, 2007

109 J. ROUGERIE, Ibid

110 F. BOVIER et C. FLUCKIGER, « Le langage de l'action politique dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins : « selmaire » et utopie », *Décadres*, n°20, printemps 2012, p. 106-109

« [...] Le « selmaire » est un récit historique dans lequel un personnage, au nom de sa propre histoire, prend en charge tout un pan de fiction et fait rentrer les autres personnages dans sa vérité à lui. Ce n'est pas une version parmi d'autres, c'est une lecture »¹¹¹

Chaque personnage de l'œuvre écrit sa propre lecture de l'Histoire. La vérité historique se trouve ainsi à travers un prisme de subjectivités. La représentation de cette œuvre abolit ensuite le principe de scène. Les spectateurs ne sont pas assis mais se promènent dans les différents décors et y piochent les histoires qu'ils veulent, construisant ainsi leur propre lecture de l'Histoire¹¹². Ainsi, dans *La Commune*, toutes les accumulations que nous avons vues, participent à la création de ces multiples point de vue sur l'Histoire et donc à la reconstitution d'une histoire et d'une mémoire collective. Chaque lecture individuelle, qu'elle provienne du spectateur ou des comédiens, s'inclut dans un tout global où aucune n'est plus valable qu'une autre. Chaque expression de points de vue n'est en fait que l'expression d'un rapport à l'histoire et d'un rapport au temps. Ce temps qu'il essaye de récupérer face à sa fragmentation, son contrôle, sa linéarité et à son autoritarisme dans la Monoforme. Chaque participant au film fait partie d'une accumulation de temporalité, et accumule en lui-même deux temporalités : le passé et le présent. Lorsque le journaliste force les comédiens à sortir de leurs personnages, il emploie le futur. Comme a pu l'analyser Jeremy Hamers, la séquence d'ouverture accumule également les temporalités :

« 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 Capellier. »), 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 »¹¹³

111 J.-P. FARGIER, « Une expérience de vidéo : entretien avec Hélène Chatelain (*Le lion, sa cage et ses ailes*) », *Cahiers du Cinéma*, n°287, avril 1978, p.43. Cité par F. BOVIER et C. FLUCKIGER dans Ibid, p. 106-107

112 J.-P. FARGIER, Ibid, p.44. Cité par F. BOVIER et C. FLUCKIGER dans Ibid, p. 107

113 J. HAMERS, « « La Commune n'est pas morte. » Peter Watkins et les apories de la lutte médiatique », *Contextes*, n°30, mars 2021, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/9948>

Dès son départ, le film est en fait montré comme cette reconstruction multiple de subjectivités historiques (reconstruction et lecture historique aussi du spectateur qui reconstruit le film). Isabelle Marinone lie cette approche de la non-linéarité de l'Histoire avec « L'Éternel Retour » nietzschéen. Celui-ci réfute la description linéaire et inéluctable du temps faite par l'Église. Il le considère comme cyclique. Tout revient toujours à la même situation. Le temps, et donc la vie, n'ont pas de sens, c'est un éternel cercle. Or, si la vie n'a pas de sens, la foi, l'espoir et les illusions sont dérisoires et n'ont également plus de sens. Ce qui compte alors est « l'instant présent ». À la fois « présent passé » et « présent futur », il permet en fait de lier, comme le cherche Watkins, passe-présent-avenir, libérant ainsi l'Homme de sa condition¹¹⁴. On peut rapprocher cette importance du moment présent à la non-linéarité et à l'instantanéité performative présenté dans *La Commune*. Le temps lui-même se retrouve déhierarchisé. Ainsi, chaque comédien de la Commune s'échappe de sa condition de simple personnage filmé comme chaque spectateur sort du spectacle passif. Plutôt que d'être figé dans une suite de 24 images statiques les enfermant dans un mouvement inarrêtable, public et comédiens se mettent à occuper l'écran, le plateau, la salle, et à renverser l'insaisissabilité de l'espace cinématographique en réinvestissant son histoire par leurs subjectivités, leurs lectures de celle-ci.



Fig. 27 : Lorsque les comédiens sortent de leurs rôles, l'accumulation des paroles révolutionnaires vient explicitement dévoiler des rapports à l'histoire dans cet instant présent, permettant la prise de pouvoir collective de l'écran

114 I. MARINONE, « Une opposition aux mass media audiovisuels : *La Commune (Paris, 1871)*, une démarche alternative », in *L'insurrection médiatique – Médias histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, sous la direction de S. DENIS et J.-P. BERTIN-MAGHIT, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p.56-58

5.2) De l'émancipation du temps vers la création d'un nouvel espace politique

Cette occupation passe par l'action de la parole sur l'histoire et le moment présent. La création d'une nouvelle Situation, d'une grande fête où le saisissement de sa propre histoire collective est rendu possible, correspond finalement à une tentative de transformation de la nature de classe de l'espace cinématographique. En renversant les codes de l'ordre bourgeois et mondialiste de la Monoforme et en faisant émanciper ses personnages et son public de leurs dépendances figées aux images, Peter Watkins participe à la création d'un « nouvel espace public oppositionnel »¹¹⁵. Celui-ci passe par cette prise de conscience de toutes les déformations historiques et formelles que l'espace public bourgeois emploie et a employées au fil du temps¹¹⁶. La crise du tournage que nous évoquions va dans ce sens. Selon Walter Benjamin, la source de la constitution du théâtre épique Brechtien est de combler le vide abyssal entre la scène, et la salle. Il nomme la scène, le podium, car celle-ci est totalement surélevée par rapport au public alors qu'elle ne permet pas son élévation, elle le domine juste. Il faut donc réinvestir ce podium¹¹⁷. La mission du film de Peter Watkins semble ainsi identique : réduire l'écart entre acteur et public et faire retrouver à l'espace cinématographique sa fonction d'élever l'humanité, de la mener vers son émancipation. Celle-ci passant par la dialectique de la parole, la confrontation instantanée des lectures historiques de la Commune et donc le conflit des lectures politiques d'un renversement du pouvoir. Réinvestir l'espace de la scène signifie donc le réinvestir par le politique. D'après Emmanuel Barot, Watkins veut que le cinéma incarne sa propre finalité, c'est-à-dire incarner cette émancipation, et donc retrouver le sens du politique, le sens du conflit, pour le reconquérir et retrouver le sens de l'histoire. En réduisant l'abyme entre spectateur et acteur, et en poursuivant le processus du film à travers les débats organisés par *Rebond pour la Commune* suite aux projections du film, c'est-à-dire en ajoutant le spectateur comme une « voix dissonante » participant au débat du film, le film se politise car il devient le « lieu partagé, conflictuel »¹¹⁸. Au final, toutes les ambiguïtés du film se projettent sur le spectateur. Le film laisse la possibilité de penser ce que l'on veut de ce qui nous est montré. Mais il nous contraint surtout à en faire nous-mêmes partie, à se distancier de nous-même, à conscientiser que notre position est étrange, et possiblement, la remettre en cause. Emmanuel Barot finit ainsi son analyse :

115 F. BOVIER et C. FLUCKIGER, « Le langage de l'action politique dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins : « selmaire » et utopie », *Décadrages*, n°20, printemps 2012, p. 102

116 F. BOVIER et C. FLUCKIGER, *Ibid*, p. 102

117 W. BENJAMIN, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (2ème version) », 1939, in *Essais sur Brecht*, W. BENJAMIN, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, réed. Paris, La Fabrique éditions, trad. par Philippe Ivernel, 2003, p. 47

118 E. BAROT, « Le cinéma du politique est politisation du cinéma : Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme », *Chimères*, n°70, été 2009, p.249

« Accomplissant absolument l'esprit de la *Verfremdung* brechtienne (distanciation), le film a donc saboté la *police* qui le gouvernait, et le spectateur ne peut plus fuir, se retrancher dans le noir de la salle du cinéma ou la berçante illusion de la séparation: c'est à lui seul qu'incombe de décider si, oui ou non, il va se faire révolutionnaire ». ¹¹⁹

En nous montrant le nouvel « espace public politique », notre position au sein de l'espace public dans lequel nous évoluons est mise en opposition avec le film, et ainsi réactive, met en évidence, questionne, nos contradictions internes, qui, si elles ne s'expriment pas et ne nous mettent pas en action, font le système.

5.3) *Se réhabiter*

Nous pourrions ainsi terminer cette analyse de *La Commune (Paris, 1871)* en citant une des personnes sans-papiers ayant participé au tournage et qui parle de l'importance de l'intériorité :

« Je préfère crever face à un poteau d'exécution dans l'exaltation d'une révolte contre une injustice que de crever d'une autre manière. Et cette autre manière, c'est la petite manière qu'ont tous les individus dans notre société. C'est de mourir tout doucement quelque part au fond de soi.

[...]

Je pense que l'intériorité est très importante pour l'individu, et que cette intériorité, en général, elle est occultée. Elle est occultée dans les décisions sociales, dans les décisions politiques.

[...]

L'Homme est tellement en souffrance qu'il fait passer son plaisir à lui avant tout.

[...] La communauté doit servir au bonheur des individus. Je pense que pour arriver à ça, il faudrait que l'être, l'Homme, et moi j'en suis loin, il arrive à la bienveillance

[...] La seule vraie révolution, elle est là.

[...]

Tout mon combat, il est de me ré-habiter [...] » ¹²⁰

119 E. BAROT, Ibid, p. 249

120 G. BOWIE, *L'Horloge universelle – La résistance de Peter Watkins*, Grande-Bretagne, 2001, 01h16m30s, couleur (TC : 00h48m20s-00h56m50s)

Ce qu'interdit le système et sa Monoforme, et que tente d'atteindre le film, c'est la réalisation et l'expression de soi-même. En oppressant l'extériorité, c'est-à-dire en détruisant les conditions matérielles d'existence et en étendant cela à l'intériorité par le contrôle du temps et de l'espace mental via la forme audiovisuelle, le système capitaliste empêche toute intériorité. Car sans intériorité, on vit hors de soi. *La Commune* emprunte le chemin inverse : faire naître spontanément la révolution du plus profond de l'être pour qu'à travers l'expression de la mémoire commune retrouvée, de chaque subjectivité retrouvée, elle s'exprime collectivement dans le réel.

CONCLUSION

Nous venons donc de voir que dans *La Commune (Paris, 1871)*, la Commune s'exprime à plusieurs niveaux à travers une lutte entre verticalité et horizontalisation de l'exercice du pouvoir. Celle-ci se fait à la fois dans la reconstitution historique d'une lutte des classes avec l'association de plusieurs individualités, mais aussi par l'insertion d'une bataille médiatique dont chacun des camps est plus ou moins connecté à ce corps collectif, par sa présence en son sein ou par la forme qu'il adopte face à celui-ci. Cette bataille s'inscrit alors dans une lutte contre la Monoforme que Peter Watkins mena tout au long de son œuvre. Ce qu'il appelle la Monoforme permet en fait en opposition à celle-ci de définir sa propre pratique et sa propre visée : chercher à déhierarchiser le contenu, la forme et le processus (les trois étant indissociables) pour que l'effet de communication d'une œuvre ne soit pas unilatéral, mais créer une vraie discussion entre elle et le spectateur. Autrement dit, le spectateur doit recréer le sens de l'œuvre. Celle-ci n'a pas de sens sans lui, il doit en être complice. Cela passe alors par la pluralité des discours entendus, le flou de la forme qui maintient l'ambiguïté quant à l'authenticité de ce qui se dit, la superposition des temporalités ou encore la mise à disposition de cartons didactiques et de temps de réflexion. On peut rapprocher ces effets de la distanciation brechtienne. Au milieu du mouvement de la foule, de l'énergie populaire favorisant l'identification, un effet de distanciation vient casser le mouvement, créer un geste pour amener une prise de distance critique et prendre une vue d'ensemble sur la situation. Le film se compose principalement de prises de parole. C'est par celles-ci qu'il montre la révolution et qu'il l'a fait vivre. En les interrompant, Watkins met en arrêt la dialectique et c'est donc au spectateur, par sa réflexion, de la remettre en mouvement et donc de créer le mouvement du film. Le film tente de briser la frontière entre comédiens et spectateurs en mettant en scène une majorité de marginaux et de non-professionnels du cinéma et en créant un espace dans lequel leurs prises de parole, faisant suite à un travail de préparation de plusieurs semaines, font office de performance. Par celles-ci, ils transcendent le film même et renverse la hiérarchie du plateau en imposant les scènes d'assemblées comme celle de l'UDF. On ne parle plus seulement de la Commune et du système médiatique, mais également du film-même, frontalement, plus simplement réflexivement dans sa forme. Tout ce processus amène alors à une libération des subjectivités pour que chacune exprime son rapport au processus de la Commune, et à l'Histoire. C'est en se reconnectant à l'Histoire collectivement, en effectuant une écriture collective de l'Histoire par une association de lecture subjectives que chacun exprime, que l'on peut sortir de sa condition humaine. Le spectateur est inclus dans cette écriture, il est acteur du film et, en dialectique avec celui-ci, participe à sa transformation en un espace public oppositionnel incarnant l'espace politique, et

permettant son émancipation. Par la libération de l'intériorité, chacun peut décider de devenir révolutionnaire et être libre face à l'œuvre. La communication de la forme n'est ainsi plus seulement discussion, mais dialectique.

Ainsi, beaucoup de lectures du film sont possibles. Il n'est pas possible de le caractériser selon un seul prisme. Il présente de nombreuses lectures et paroles de la Commune (situationnistes, léninistes, anarchistes, marxistes...). Comme la Commune elle-même, il comporte une grande quantité de mouvements et il s'embarque dans ceux-ci. Il « sabote »¹²¹ les formes médiatiques en adoptant certaines de leurs formes (et en les représentant directement dans le film) et en les déconstruisant (à plusieurs niveaux donc, contenu et forme) pour amener à l'émancipation des spectateurs et des représentés. Par un saisissement des représentations, il cherche à effectuer un acte démocratique, une déhierarchisation du processus de communication.

L'exaltation de la Commune est adoptée par la caméra, mais une seconde couche vient s'ajouter par la déconstruction de la forme, permettant de mettre en avant l'idéal Communale (liberté et démocratie) tout en mettant en question les possibles défauts (en tout cas les points qui font débats) de la Commune (violence et hiérarchie). Le fond et la forme sont toujours liés par cette dialectique.

Avant de nous pencher sur l'application faite de ces analyses esthétiques dans le cadre de la Partie Pratique de ce Mémoire, faisons un rapide bilan pour saisir quelles approches d'un film sur la Commune sont possibles et quels principes en tirer.

* * *

¹²¹ Terme emprunté à Emmanuel Barot dans : E. BAROT, « Le cinéma du politique est politisation du cinéma : Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme », *Chimères*, n°70, été 2009, p.233-250

BILAN DE PARTIE THÉORIQUE

Le film de Peter Watkins reprend déjà quelques principes de celui de Kozintsev et Trauberg : ramener la marge au centre, le flou de la forme, le matérialisme historique, le corps collectif associant des individualités en opposition à une simple masse. Certaines différences concrètes subsistent tout de même, notamment dans la préparation, le professionnalisme et la « performance » des acteurs ou la distanciation. De la dialectique entre les deux films, nous pouvons donc tenter d'énumérer (de manière non exhaustive) ce qu'ils nous apprennent sur les approches possibles de la Commune, comment celles-ci peuvent se mettre en place au sein d'un film et ce qu'elles mettent en jeu :

- Dans les deux cas, la Commune est vue comme la révolution des **marginiaux**. Au-delà d'être représentés, ils peuvent comme dans *La Nouvelle Babylone*, effectuer un mouvement de l'arrière-plan au premier plan pour devenir vraiment sujet de la caméra, ou comme chez Peter Watkins, s'exprimer librement, guider le dispositif par leur parole, jusqu'à renverser le dispositif et eux-mêmes et devenir créateurs de la forme. Chez la FEKS, l'expression de la marge se trouve jusque dans la forme **Excentrique** : prendre un objet simple, centré, et l'étrangéifier dans un environnement inhabituel. La mise au centre de l'excentré passe par la mise en marge du centre, et se trouve dans l'approche formelle du film. L'idée principale qui se dégage de cette marge, devenant sujet du film, est celle d'un mouvement, d'un soulèvement de l'arrière-plan enfoui vers le premier-plan, d'une révolution de l'image cinématographique pour mettre en place une nouvelle forme d'expression.
- La marge prend possession de l'espace du film pour en former un nouveau. L'espace cinématographique doit devenir le **lieu du politique**, c'est-à-dire le lieu de la lutte, de la dialectique. *La Nouvelle Babylone* utilise le champ/contre-champ comme la définition de cet espace en confrontant deux espaces idéologiques opposés. La marge prend temporairement possession de l'espace bourgeois à travers sa déconstruction, celle de la ville de Paris, pour en construire un nouveau, celui de la lutte des barricades. Dans *La Commune (Paris, 1871)*, la définition de l'espace politique se fait par l'expression plurielle des subjectivités qui par la parole se confrontent devant la caméra. À travers la mise en abyme et le dévoilement de sa forme, elle y inclut même le spectateur. Le décor du film, celui de la reconstitution

historique du Paris de la Commune, se déconstruit également. Le film ne doit pas représenter la révolution, il doit l'incarner, être lui-même le décor **de la déconstruction puis de la reconstruction** de cette nouvelle forme d'expression de la marge. Être le lieu de l'émancipation.

- La réappropriation du politique passe par la **réappropriation de l'Histoire**. Celle-ci passe par une **reconstitution** de l'époque. La fidélité historique est différente dans les deux cas. Peter Watkins présente l'événement de manière très précise et suit le cours détaillé des événements là où *La Nouvelle Babylone* le présente à peine et c'est la petite histoire qui nous guide dans la grande. Pourtant ces deux approches peuvent être rapprochées. Car ce qu'ils adoptent, ce n'est pas un point de vue divin et omniscient, mais justement un point de vue humain et non scientifique : adaptation de Zola et de peintures impressionnistes et expressionnistes pour les uns, la vie quotidienne pour les autres. On accède à l'histoire plus facilement par l'expression de subjectivités. Dans les deux cas, la reconstruction s'assume comme une reconstitution artificielle. Dans *La Commune (Paris, 1871)*, c'est la reconstitution vécue qui amène la forme de l'exaltation révolutionnaire, dans *La Nouvelle Babylone*, c'est la forme qui la reconstitue. C'est la réalité du film qui est ressentie sensitivement chez le spectateur via une construction des auteurs.
- La reconstitution historique est censée nourrir le spectateur comme l'acteur. Chez Watkins, cela s'exprime à la fois par le **didactisme** des cartons, mais aussi par l'exigence mise sur le spectateur. L'ambiguïté de la forme l'oblige à se projeter dans le film et à le reconstruire, comme pour *La Nouvelle Babylone*. Le film donne les outils pour le déchiffrer. Les comédiens doivent s'instruire pour réussir à transcender leur personnage. L'idée du didactisme est ainsi de permettre au spectateur (et au comédien chez Watkins) de transcender sa position passive pour porter un regard critique sur le film, de **l'élever au rang d'expert**. Le film doit permettre une **extériorisation du point de vue**.
- Cette extériorisation du point de vue, en dialectique avec l'identification envers les personnages ou le corps collectif, permet une **prise de conscience** des conditions matérielles des personnages. La fonction est la même mais le chemin est différent. Dans *La Nouvelle Babylone*, c'est la sensationnalisation de la forme, **l'entraînement dans son mouvement qui permet de la faire travailler même après le visionnage du film**. On part de la sensation du spectateur vis-à-vis du film pour la construire. On part de l'intérieur du film

pour le faire vivre à l'extérieur. Chez Peter Watkins, on part de la distanciation même, c'est-à-dire de l'ambiguïté de sa forme et des interruptions du mouvement du film pour permettre au spectateur de **créer lui-même le geste et de se saisir du film intérieurement**. Le mouvement part de l'extérieur vers l'intérieur. On est entraîné dans la forme, pas seulement physiquement et sensitivement mais intellectuellement. La forme distanciatrice, en dialectique avec l'entraînement dans le mouvement, nous élève.

- *La Commune (Paris, 1871)* utilise la distanciation pour travailler la **déhierarchisation du processus** cinématographique dans sa fabrication comme son visionnage. Cela passe par une libération et une **fragmentation** de la parole. La confrontation des subjectivités et l'accumulation des différents gestes de la parole (créés par la fragmentation) dans le film permet aux subjectivités le regardant de s'y confronter également et de rentrer en dialectique avec le film. Ainsi, le processus de communication du film n'est plus unilatéral, le film dialogue avec le spectateur qui en devient acteur à part entière. La déhierarchisation **s'applique au processus (expérience du tournage et du visionnage), à la forme (fragmentation dans un même plan séquence et interruption par les cartons) et au contenu (la Commune) dans un même mouvement**.
- L'objectif des deux films semble être la **désautomatisation du regard**. Cela passe donc par la fragmentation et par l'ambiguïté de la forme.
- Cette fragmentation s'exprime au sein d'un corps collectif en constitution. Elle exprime une pluralité des rapports au temps et à l'histoire pris dans l'**instant présent**. C'est de cette **performance** de l'instant présent qu'émane l'**émancipation** des représentés de leur condition humaine, car ils sortent de l'illusion et de la fatalité. La révolution est une dialectique entre révolution intérieure et extérieure, entre **réflexion et action**.
- Pour finir, revenons à une appréciation des films plus directe et sensitive. Que ce soit dans les mouvements de leurs formes, leurs rythmes, leurs coupures, leurs renversements, *La Nouvelle Babylone* et *La Commune (Paris, 1871)* portent en leur cœur une forme de la Commune qui est celle de la libération, de l'euphorie, de l'exaltation, de l'effervescence, celle de la **Fête**. Il ne faut pas oublier que la révolution a du cœur.

Voyons désormais comment ces analyses ont permis la réalisation de la Partie Pratique de ce Mémoire (PPM).

* * *

CHAPITRE III :

PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE (PPM)

RÉALISATION D'UN FILM SUR LA COMMUNE DE PARIS

-

RECHERCHES DE L'EXPRESSION DES INCENDIAIRES DES TUILERIES

Ce chapitre est écrit alors que le film vient de finir sa phase finale de montage. La post-production son n'a pas encore débuté, tout comme l'étalonnage.

Dans cette partie, nous allons donc nous pencher sur la réalisation d'un film sur la Commune. En partant de sa forme finale, nous expliquerons comment il en est arrivé à prendre ces formes spécifiques. Nous nous demanderons comment il se positionne par rapport aux principes et aux approches vus dans les précédentes analyses, et donc s'il répond à l'objectif d'origine du mémoire, c'est-à-dire : réussit-il à construire un regard sur la Commune ? À construire un regard et une pratique militants ?

Ce film traite de l'incendie du Palais des Tuileries, ancienne résidence royale et impériale, par des Communards lors de la Semaine sanglante.

1 / Description rapide des intentions et du dispositif de tournage

Avant de se pencher sur l'objet en lui-même, rappelons en quelques lignes quelles étaient ces intentions de base et quel dispositif de tournage a été mis en place pour y répondre. Cela évoquera et complètera en partie le dossier présent en annexe et contenant note d'intentions, analyse de la conjoncture actuelle et synopsis.

La note d'intention témoigne d'une volonté de construire ce regard sur la Commune à travers trois angles d'attaques : la question du rapport à l'architecture et donc aux ruines des Tuileries, la mise en action par la confrontation de paroles de militants liés à la Commune, la question de la représentation du film même. À travers le rapport à la représentation cinématographique, on devait remettre en cause le rapport aux ruines. À travers les militants on devait réactiver la mémoire cachée et perdue de la Commune de Paris, via l'incendie des Tuileries.

Ces intentions menèrent à la mise en place d'un dispositif double. D'abord la quête, dans Paris, des ruines du Palais des Tuileries. À cette occasion, des prises de vues de la colonne Vendôme et de la basilique du Sacré-cœur furent également prises car même si pas directement lié au Palais des Tuileries, la destruction de la colonne Vendôme et leur (re)construction sont liés à la Commune et à la question que pose le sujet : le rapport à l'architecture, à son aura historique imposant un rapport de domination par sa stature, sa présence, son acte de construction. La seconde partie du dispositif fut la mise en place pendant 2 jours de débats et de moments de chanson dans un décor construit spécialement pour le film. Ce décor représentait un lieu délabré censé pouvoir évoquer un incendie passé et des ruines, et donc être relié au Palais des Tuileries. Les militants, principalement issus des *Brigades Louise Michel*, un collectif organisant cabarets et « chœurs sauvages » liés à l'histoire du mouvement ouvrier et à la Commune, étaient au nombre de 21. Sur ce total, 16 étaient issus des *Brigades*, dont 15 étaient âgés de plus de 40 ans. 6 personnes avaient moins de 30 ans (3 étaient issus de l'association *Pour Une Écologie Populaire et Sociale [PEPS]*, 2 étaient de simples militants n'évoluant pas dans une structure précise, et 1 était lié aux *Brigades Louise Michel*). L'organisation de ce 2^e dispositif consista d'abord à lancer des débats sur l'histoire de la Commune puis sur le Palais des Tuileries, pour ensuite relier les discussions à des sujets actuels. Enfin, à l'issue des débats, les militants reprirent une partie du répertoire des *Brigades Louise Michel* pour reconstituer ou plutôt évoquer les concerts ayant lieu au Palais des Tuileries sous la Commune. Fut tournée en dernier, une séquence durant laquelle les militants détruisent une piñata ayant l'aspect du palais.

La version finale du montage de *Recherches de l'expression des incendiaires de la Commune*, après avoir introduit les ruines du Palais des Tuileries et l'incendie, impose le silence et l'amnésie sur la Commune, et sur le massacre de la Commune par la III^e République, via la reconstitution d'un discours de Gambetta. Il met ensuite en place une alternance entre exploration de la matérialité de l'image des ruines, et séquences de débats durant lesquelles sons et images s'opposent, se fragmentent, se recomposent. Le tout amène alors à une séquence expérimentale où les ruines se superposent et créent une image brûlée abstraite. S'ensuit la scène de la piñata, où la destruction du palais par les militants laisse échapper des décrets et affiches de la Commune.

En revenant progressivement sur cette organisation finale du film, voyons quels principes il a tenté d'atteindre, quelles approches il prend, tout en les questionnant pour déterminer ce qui pourrait être fait différemment et vers quelles nouvelles pistes et problématiques ils nous mènent.

2 / La Forme du film

2.1) *Le titre comme témoin d'un cheminement*

Le titre, comme son placement au début du film, sert d'annonce programmatique. Comme il est possible de le constater en annexe, le titre de travail du film n'est pas le même que le titre final. Le titre initial devait être : *Le Rouge des Tuileries*. En même temps d'annoncer le sujet du film, il y avait dans ce titre l'expression du rouge du feu de l'incendie. Il reprenait également la légende de l'homme rouge des Tuileries, fantôme hantant le palais car exproprié puis tué pour permettre sa construction. Elle ne fut finalement pas gardée au montage. Le titre exprimait donc la volonté du film de se réapproprier les Tuileries. Se réapproprier le rouge du feu, le rouge des Communards. Cette réappropriation passant donc en partie par une légende contenant un destin individuel mais représentatif. L'histoire de l'homme rouge des Tuileries ne fut pas gardée car elle ne réduisait l'histoire de la Commune qu'à un mythe, quelque chose d'immatériel, et nous détournait du vrai sujet. La justesse du titre fut ensuite attaquée par l'organisation même du film. Le rouge est un motif qui ne revient pas dans le film. Il n'est présent qu'à travers les vêtements des militants. Sa présence n'est que conceptuelle, immatérielle. Le rouge n'envahit jamais vraiment les Tuileries. Au final, au lieu de proposer un programme, il ne fait qu'illustrer l'idée globale du film plutôt que sa forme. Le film ne correspondant pas au programme annoncé par le titre, il rend confuse sa lecture et prend une place trop importante.

Une séquence était prévue au synopsis où les militants devaient peindre en rouge une image des ruines des Tuileries. Mais lors des débats, la question de se réapproprier les ruines a vite été réglée : oui, il faut retrouver la mémoire du lieu, mais les ruines en tant que telles n'ont pas de valeur. Le cheminement du tournage ne nous mena donc pas à cette séquence et les militants ont préféré discuter d'autres sujets. Cela nous amène deux enseignements. D'abord, si cette séquence n'a pas été tournée, c'est parce que les discussions n'ont pas autant tourné autour des Tuileries que je le voulais. Il a manqué du temps. Du temps de tournage, mais surtout du temps de préparation. L'idée de faire un film sur la Commune existe depuis longtemps chez moi, mais, comme en témoigne ce mémoire, il me manquait un regard construit. L'idée de l'incendie du Palais des Tuileries est arrivée quelques mois avant le tournage mais son écriture concrète seulement quelques semaines. La version de travail du scénario, amenant le dispositif de débats, ne vit le jour que 2 semaines avant le tournage dont la date était déjà définie. À ce moment là, les recherches liées au mémoire n'étaient pas complètes non plus. Celles sur *La Nouvelle Babylone* n'étaient pas finies, celle sur *La Commune (Paris, 1871)* commençaient à peine. En plus de n'être pas entièrement aboutie et trop riche pour le temps de tournage, ce scénario mettait en place un dispositif trop

ambitieux, s'inspirant de celui de Peter Watkins. Le peu de temps de préparation ne permit pas la mise en place d'une mise en scène parfaitement contrôlée qui aurait amené une implication physique (et plus performative) des militants. Il ne leur permit pas non plus de s'impliquer dans un travail de recherche sur l'incendie. Ce manque d'informations vis-à-vis de l'événement empêchait donc de s'y attarder plus longuement. Un film, comme la portée historique et politique de la Commune, a besoin de temps pour correctement s'exprimer. Le deuxième enseignement est lié au premier : pour construire un regard, il faut du temps et de la pratique. Le regard s'entraîne, s'aiguise, suit des fausses pistes pour mieux renforcer les réflexions les plus solides.

Le changement de titre marque alors cette conscientisation par la pratique du regard et sa confrontation à la réalité du fait que celui-ci était justement toujours en cours de construction. Le nouveau titre (*Recherches de l'expression des incendiaires des Tuileries*) n'annonce plus un programme précis, mais annonce ce qu'il essaye de faire et d'explorer. Le film va tenter de retrouver l'incendie et les incendiaires, leurs gestes, leur énergie révolutionnaire, en passant par plusieurs pistes de recherches.

2.2) Les Cartons pour saisir l'essentiel du sujet et début d'annonce du programme formel

Après le titre, le film commence par l'apparition de plusieurs cartons textes blancs sur fond noir. Ceux-ci permettent de contextualiser la Commune et l'incendie des Tuileries. Ils sont purement informatifs. Ils permettent de comprendre l'essentiel : des Communards ont incendié le palais des Tuileries. S'ensuit une suite de plans montrant les ruines aujourd'hui, puis une lithographie représentant l'incendie et dans laquelle on vient zoomer pendant que le bruit assourdissant du feu augmente. Mais l'incendie est interrompu par un écran blanc sur lequel un carton texte noir apparaît pour annoncer le discours de Gambetta. Enfin, après son « il n'y a qu'une France et qu'une République » et s'y opposant, apparaît une ruine fissurée dans laquelle on vient zoomer.

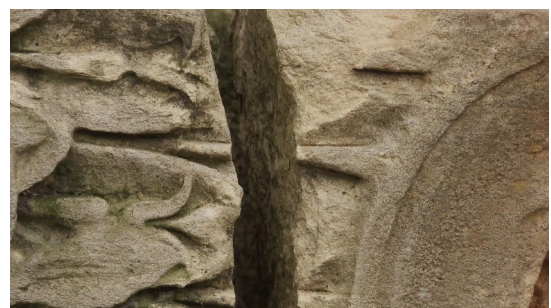


Fig. 28 : Gambetta en dialectique avec le film

Cette première séquence vient donc annoncer la forme du film. Il amorce les ruines et la volonté de retrouver la matière de la représentation. Mais celles-ci viennent être interrompu par Gambetta qui se trouve en opposition par le montage mais aussi par la couleur. Le carton noir sur fond blanc l'annonçant est en négatif des cartons blancs sur fond noir du début. Par la dialectique avec le plan suivant, celui de la fissure, le film vient indiquer sa forme mais aussi sa volonté de s'opposer à l'oubli. C'est après cela que commence l'alternance ruines/débats. On plonge dans la fissure de la République pour la dévoiler et dévoiler ce qui a été mis sous silence : les cadavres sur lesquels elle est bâtie. On montre qu'on veut plonger dans la matière. On replonge dans la mémoire et l'histoire en plongeant vers la reconstitution des ruines et la création d'un tableau de cadavre.

Les cartons permettent de se saisir rapidement du sujet, mais ils ne reviennent plus ensuite dans le film. Ils permettent d'annoncer le programme du film, mais ne font pas partie de la forme construite au cours du film. Contrairement à Peter Watkins, ils ne permettent pas de venir compléter ou contredire une parole ni même de faire des pauses dans le film (même si celui-ci contient un écran noir à un moment, justement pour laisser le temps au spectateur de reconstruire la séquence des ruines en feu auquel il vient d'assister). Ils ne font pas suffisamment du spectateur un expert et ne permettent donc pas d'effet de distanciation, de mise en action de la pensée.

2.3) *Distanciation et Stimulation*

L'intention première du dispositif de tournage était, à la manière de Watkins, d'impliquer le spectateur dans l'énergie d'un groupe, comme s'ils étaient à une fête dans les Tuileries pour petit à petit parler d'aujourd'hui. Amener un flou sur l'objet du discours des personnes pour créer un doute chez le spectateur et l'impliquer dans le processus en faisant en sorte qu'il ait conscience de la représentation. Faire de lui un révolutionnaire en l'impliquant dans la création de la forme par l'expérience vécue de l'euphorie de l'insurrection. Mais comme nous l'avons dit plus tôt, la mise en place du dispositif n'a pas permis de mener à bout le processus. Le choix a donc été fait d'essayer d'atteindre cette extériorisation par une forme se rapprochant de celle de *La Nouvelle Babylone*. À l'issue du tournage, en se retrouvant avec une matière très fournie en expérimentations, autant plastiques que dans le dispositif, il fallait donc reconstruire l'expérience par la forme. Reconstruire l'exaltation révolutionnaire. En faire vivre l'expérience par la construction formelle. Par le flou et l'abondance de stimulations et d'expressivités, l'objectif est de faire ressentir sensiblement l'expérience pour qu'elle continue à vivre après le film et puisse ensuite être conscientisée. Dans *La Nouvelle Babylone*, cette folie de la forme provient d'une analyse de la cadence de l'époque qui me

semble toujours parlante aujourd'hui. Elle correspond à la fois à l'époque dans sa violence formelle et sensible tout en essayant de rappeler et raviver l'exaltation révolutionnaire.

2.4) Matérialité de la pierre et de l'image : chercher le contenu profond de la représentation

L'idée du film est donc de retrouver cette matérialité de la Commune. L'expérimentation formelle s'exprime notamment à travers une autre matérialité, celle de la pierre des ruines. La question initiale était celle de leur statut : restes monarchiques qu'il faut détruire ou expression de l'acte révolutionnaire de la Commune ? Au fil de la réalisation et du montage du film, c'est cette dernière approche qui est surtout restée. Les ruines comme enveloppe de l'expression de la Commune. L'enjeu était en fait de retrouver leur substance historique, leur matérialité, en rentrant dedans. Les faire sortir de leur statut de simple ruine, de ruine en soi. En ce sens, la forme tente d'explorer la matérialité de leur image. La matérialité de ces ruines traduit leur pratique du temps. Mais celle-ci est difficilement saisissable. Elle n'est accessible que via les traces physiques qui y restent, leur aspect, c'est-à-dire leur pratique de l'espace, de l'incendie et de leur destruction. Elles ne sont pas un seul et même bloc, ce sont des morceaux de ruines qui ne sont plus à leur place d'origine. Leurs textures montrent les stigmates du temps. Pour certaines, on peut voir que certaines parties sont plus sombres, marquant la détérioration de la pierre, mais aussi pour certaines le passage du feu. Cette matérialité là, la pratique de l'événement, est potentiellement saisissable. La matérialité historique des Tuileries, donc celle de la Commune, sa pratique du temps, s'exprime dans la visibilité de sa destruction.

Nous venons de dire que ces ruines sont l'enveloppe de l'expression de la Commune. C'est cela qui nous intéresse : ce qu'elles représentent. Elles ne sont que représentation. Ainsi, dans le film, en zoomant non pas sur les ruines directement, mais sur l'image de ces ruines, on zoome en fait dans l'incarnation même de ce qu'elles sont. On ne cherche pas seulement la matérialité de la pierre, mais la matérialité de l'image de ces pierres, l'intérieur de celles-ci. On cherche à briser la coquille pour saisir ce qu'elles contiennent en elle, à passer outre la forme représentative. Cet agrandissement numérique de l'image, et non optique, crée une nouvelle texture à l'image. Les pixels du capteur de la caméra sont de plus en plus visibles. La netteté se perd et l'espace de l'image vient se fragmenter. On rend visible le médium, permettant ainsi de l'interroger dans ce qu'il représente, de matérialiser à la fois la représentation que sont les ruines et la représentation qui est faite de cette représentation. Ces ruines ne sont-elles que des ruines ? L'image se déconstruit pour retrouver ce qu'a construit la Commune. En fragmentant l'espace, sa matérialité même, ses couleurs, sa texture, on tente de trouver autre chose à travers le flou et l'abstraction nouvelle. On

cherche à déconstruire la forme habituelle de représentation, l'image habituelle, pour reformer et construire quelque chose de nouveau, de réorganisé.

À travers l'abstraction de la représentation, on tente de retourner à la matière brute. Dans la séquence où les ruines se superposent, on accumule les représentations et à travers leurs contradictions formelles, elles ne finissent par former qu'une seule et même image. Leurs fragmentations (en leur sein et entre elles) ne viennent que d'une seule et même chose, c'est l'incendie des Tuileries, c'est la Commune. En les réassemblant, on redéfinit cette forme. Leur aspect ne se saisit plus, seulement leurs formes brutes. L'horloge est un rond, l'arcade un rectangle, le fronton un rectangle. On retrouve la matière brute qui est l'incendie. Ce qu'on retrouve c'est le feu, l'envie révolutionnaire. Pas uniquement celle de la Commune, mais la révolte qui renverse le système de domination. Le palais des Tuileries a aussi été le théâtre du renversement de Louis XVI et de la monarchie absolue. La fragmentation de l'espace de l'image permet son dévoilement. Elle permet également une abstraction. Tout cela peut ainsi permettre au spectateur, en les expérimentant, de reconstruire la forme. Celle-ci lui est donc propre. Il peut ainsi se saisir de la matérialité historique des ruines, donc de l'incendie, donc de la Commune et de la lutte des classes.

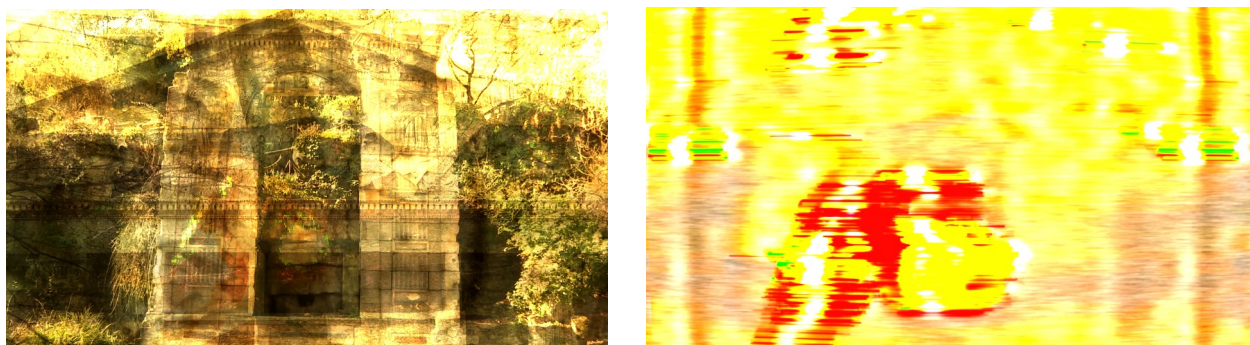


Fig. 29 : De l'accumulation des ruines à leur abstraction

2.5) Retrouver l'expression de l'humain et de la mémoire par la fragmentation et la dialectique

Cette exploration de l'expression de la matérialité des ruines avance dans le film en lien avec celle d'une expression de l'incendie incarné humainement : les discussions entre militants. Là aussi ont eu lieu des expérimentations sur la fragmentation de l'image et du son. Le dispositif étant différent, l'expérimentation l'est également, pour l'image notamment. La séquence durant laquelle est discutée la question de la violence est une mosaïque composée de quatre vignettes d'abord toutes immobiles. Lorsque quelqu'un parle, il s'active dans sa vignette. Cette composition d'image

exprime plusieurs choses. C'est d'abord un autre aspect de la tentative de construction d'une nouvelle image par accumulation. À travers ce recouplement de l'image, on essaye de redéfinir les rapports entre les individus. D'abord rectangulaire, la mosaïque devient horizontale ensuite, comme pour retrouver la déhiérarchisation des rapports de dominations de la Commune. Cette composition est aussi une nouvelle adaptation à la forme de la parole fragmentée de *La Commune (Paris, 1871)*. Chacun parle dans un même espace, dans la même image que ceux qui parlent avant et après. Les paroles s'accumulent pour construire un discours. La fragmentation de l'espace-temps de l'image s'accompagne d'une fragmentation du temps du son. La recherche de la matérialité de la pierre s'applique dans ce dispositif-là surtout à la matérialité du temps et de la parole. C'est à travers elle qu'on retrouve la mémoire, qu'on la fait circuler. Ainsi, lorsqu'un des personnages dit qu'il faut rattraper la colère, le son essaye de rattraper la représentation de celle-ci en répétant des phrases du débat. Par sa répétition, ses coupures, ses répétitions et ses accumulations, on crée un mélange et une surstimulation de l'écoute où on ne saisit plus que quelques phrases, quelques mots. On s'accroche alors à ses mots pour reformer une expression. Les mots qui sont le plus répétés sont notamment : colère, entendre, construire, espoir, gagner. Ses mots sont la matière brute de la parole, répondant aux formes abstraites de l'image des ruines venant ensuite.

Le son et l'image dans les séquences de discussions sont toujours en dialectique. Dans la première, celle parlant des symboles, le son fait parler les cadavres vus préalablement en parlant par-dessus les chaises vides des militants réunis. Dans celle sur la violence, on a d'abord un son linéaire qui est confronté à des images s'activant dans un sens circulaire. Puis, lors de l'horizontalisation de l'image, le son devient plus circulaire dans le sens où il se répète, revient en arrière... Cette dialectique nous mène de la question des symboles à celle de la violence, puis à celle de la rendre constructive avant d'en faire un moyen de construction horizontale. La dialectique entre d'un côté son linéaire/image circulaire et de l'autre son circulaire/image horizontale témoigne de la recherche d'expression de la Commune qui vient trouver sa complétion dans la séquence de la pinata, rejoignant ainsi les séquences de ruines.



Fig. 30 : Fragmentation et reconstruction de l'expression de la parole par l'image

L'idée de l'alternance entre les séquences de ruines et de discussions étaient qu'elles entrent en dialectique et de leurs réponses à l'une et l'autre, qu'elle mène cette recherche d'expression. Ainsi, lorsqu'un personnage dit qu'il ne sert à rien de se réunir religieusement autour de pierres, la caméra sort de la pièce comme pour matérialiser la conscience que le film a qu'il risque de se constituer en lieu religieux par le dispositif qu'il a mis en place sur le tournage et qu'il essaye de déjouer. Suite à cette scène, un mouvement de dézoom arrive sur la fissure comme pour accompagner ce mouvement. Mais celui-ci vient être contredit par un mouvement parallèle de zoom dans l'image. On veut faire voyager la mémoire. On s'éloigne de la pierre en tant que tel pour mieux se rapprocher de sa texture, son expression, en constant mouvement (le grain de l'image qui « grouille »). Un élément qui lie les séquences de ruines et de discussions est la musique, la chanson. Elle émane des ruines comme une volonté de fête pour sortir du spectacle des images et comme une part d'expression pour retrouver la mise en action et faire circuler la mémoire. La fête s'exprime cependant dans une certaine contradiction du mouvement (autre celle du zoom/dézoom de la fissure). Les militants, d'abord allongés, puis virtuellement assis/invisibles, sont maintenant debout et actifs. Puis lorsqu'ils crient « Debout ! » on les retrouve assis, avant de les retrouver à nouveau debout à la fin du film. Cette contradiction du mouvement est apparue par l'insertion de la séquence de chant juste avant la séquence de la mosaïque. Elle fut mise ici pour répondre au montage son bruyant de la pierre et insuffler une énergie au décor de ruines et à la suite du film. Mais au final, elle vient littéralement occuper son statut de fête, c'est-à-dire d'événement inhabituel et mouvementé au milieu de l'immobilisme. Et c'est par l'énergie qu'elle insuffle à ce moment du film, qu'elle entraîne le mouvement global du film consistant à se mettre en action, à redétruire les Tuileries plus seulement par la forme, mais par les actes, à sortir dehors, à retrouver le feu révolutionnaire, la fête généralisé qui fait se lever les cadavres.

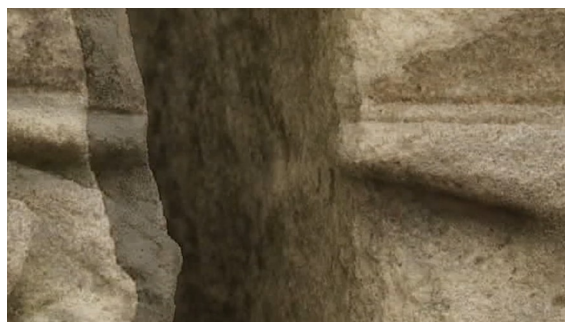


Fig. 31 : Le film s'approche de la représentation comme il s'en éloigne pour faire resurgir l'histoire

L'idée globale de la forme du film est ainsi de construire quelque chose. Mais ce quelque chose n'est pas vraiment déterminé. On cherche à reconstruire l'incendie des Tuileries, le feu révolutionnaire. On cherche à construire le regard, l'expression, la forme d'expression. Comme l'annonce le programme du titre, c'est une recherche. Nous explorons différentes logiques, associations, dialectiques en lien avec l'incendie et la Commune pour trouver différentes formes d'expressions. Le film n'incite pas à la construction de quelque chose de précis, il incite par sa sensibilité à la recherche de cette déconstruction/reconstruction et de son but.

2.6) *Le film comme lieu du politique ou comme expression politique ?*

Dans *La Nouvelle Babylone* ou *La Commune (Paris, 1871)*, à chaque fois, le film incarne la dialectique de la lutte des classes qui fait son sujet. Le film ne devient pas le lieu du politique uniquement parce qu'il aborde un sujet politique, mais parce que sa forme incarne cette fonction. Dans le film de Kozintsev et Trauberg c'est par la mise en champ/contre-champ de deux espaces idéologiques distincts que le film devient la scène du politique. De plus, sa forme incarne une vision marxiste. Dans *Recherches de l'expression des incendiaires des Tuileries*, cette dialectique d'espaces idéologiques n'a pas vraiment lieu. Les ruines et le décor des ruines ne s'opposent pas idéologiquement. Leur dialectique repose plutôt sur le discours, leur plastique, leur incarnation et la matérialité qu'elles portent. Les ruines sont un décor qu'on déconstruit puis reconstruit, alors que la reconstitution du décor des ruines est une reconstruction qu'on déconstruit. Elle réfléchit sur la forme directement plutôt qu'idéologiquement. Le seul espace idéologiquement différent est celui de Léon Gambetta, autant par le discours que par son décor. Le film pourrait incarner temporairement cette opposition idéologique, mais l'espace blanc n'est pas réutilisé ensuite. Peut-être le blanc est un motif qui aurait pu revenir différemment au cours du film, peut-être au sein du décor des ruines, de peinture, de vêtements, de formes se rajoutant sur l'image et contredisant le mouvement du film. Peut-être aurait-il fallu le ramener à la fin pour l'envahir soit de texture, soit par les militants, soit par les deux comme une complétion totale de la révolution mémorielle. En entourant le film de cet espace vierge et en le faisant évoluer, cela aurait marqué le mouvement du film. C'est une piste à réfléchir. Que reconstruire exactement dans cet espace blanc autre que les formes construites et déconstruites dans le film ?

Mais est-ce qu'une opposition idéologique est vraiment nécessaire pour incarner le politique ? Nous avons vu que dans le film de Watkins, les idéologies qui dialectisent sont plus proches les unes des autres que celles dans *La Nouvelle Babylone*. Le film devient le lieu politique parce que non seulement il incarne le débat dans le plan du film, mais aussi dans le plan entre le

film et le spectateur, et légèrement dans celui entre les comédiens et le réalisateur. Ce débat s'accompagne sur les trois plans d'un processus de déhiérarchisation et de démocratisation passant par l'accumulation de lectures subjectives de l'Histoire et du présent. Il permet notamment une liberté de lecture et de parole par le flou de sa forme. Ici, le flou de la forme permet une liberté de lecture, mais pas de parole. Le film de Watkins n'est pas seulement flou, il est libre. Dans cette PPM, il y a bien des débats, mais le processus de déhiérarchisation n'a pas eu lieu et n'a pas été capté, ni mis totalement en place par la forme ensuite. Comme Peter Watkins, on est en partie enfermé dans un studio. Cela peut paraître logique étant donné que dans son film, comme dans le mien, il y a une volonté de parler de représentation. Il peut donc paraître logique de tourner dans le lieu artificiel du cinéma pour mieux en sortir. Sauf que dans *La Commune (Paris, 1871)*, cette émancipation est vécue. Elle est à la fois intérieure et concrète. Ici, on ne sort de l'enfermement que pour aller se confronter aux ruines et aux expérimentations. La forme prend le dessus sur l'humain. Les militants débattent entre quatre murs, et sont encerclés dans le montage par des pierres. Le film n'est donc pas vécu comme un lieu politique, où la dialectique est concrètement incarnée (*La Nouvelle Babylone*), ou bien avec lequel on peut entrer, en tant que spectateur, en dialectique (*La Commune, (Paris, 1871)*). Il me semble être plutôt vécu comme l'expression politique de la recherche qu'il engendre que comme un lieu politique.

Le temps viendra certainement alimenter plus de réflexions personnelles sur le film, d'études, d'autocritiques pour mieux en comprendre ses vérités, ses fausses pistes, ses conclusions. L'objet qu'est cette partie pratique de mémoire propose en tout cas quelques pistes.

3 / Manque d'espace pour être, beaucoup d'espace pour être représenter : question de l'image, du point de vue, du regard

Le processus de déhiérarchisation de Peter Watkins nécessite du temps pour impliquer tout le monde dans le processus de création, y compris le spectateur, et permettre aux représentés de se saisir de leur représentation. Pour celui de *La Nouvelle Babylone*, il faut du temps de réflexion, d'expérimentations pour réussir à construire cet espace saisissable. Ici, les deux dispositifs qui se font face (les ruines et les débats) essayent chacun d'atteindre cet objectif en s'inspirant des méthodes de *La Nouvelle Babylone* ou de *La Commune (Paris, 1871)*. La dialectique des deux dispositifs, comme nous l'avons vu juste avant, ne semble cependant pas créer d'espace politique mais plutôt une omniprésence de l'expression de la forme du film. L'association des deux méthodes amène finalement à une matière filmée très hétérogène qui mène ensuite l'expression du film vers une forme se rapprochant plus de celle de *La Nouvelle Babylone* : une sensation de confusion dont la dialectique nous guide vers une renaissance de l'esprit de la Commune. La différence principale avec le film de Kozintsev et Trauberg étant alors l'incarnation humaine et matérielle de cette dialectique. Dans *Recherches de l'expression des incendiaires des Tuileries*, l'humain ne fait pas partie de la forme. Son image est un outil de la forme pour qu'elle se construise elle-même.

La première intention du film était de trouver une déhiérarchisation entre l'œuvre et les représentés, pour, à la manière de Watkins, en trouver une entre l'œuvre et le spectateur (spectateur et représentés étant ensuite assimilés). Sur le tournage, j'ai tenté de m'effacer. Je lançais les débats, donnais quelques indications sommaires à la cadreuse, puis sortais de la pièce. J'observais tout de même de loin ce qui se passait et ne rentrais dans la pièce que pour donner de nouvelles indications à la cadreuse ou rediriger les débats. Ces redirections des débats passaient surtout par le seul « vrai » comédien présent dans le film : le même qui joue Léon Gambetta. Il était en quelque sorte mon représentant. Je voulais sa position comme celle d'un médiateur entre la caméra et les militants, à la manière des journalistes dans *La Commune (Paris, 1871)*. Mais il s'est avéré que sa présence interrompait en fait le flot de parole. N'étant lui-même pas militant, sa position était trop extérieure au sujet pour que ces interruptions créent un véritable geste. Elles marquaient plutôt une forme d'autorité arbitraire empêchant l'expression libre et complète et déterminant le sens de celle-ci vers lui plutôt que vers les autres, donc vers moi. La volonté d'être moins autoritaire que Peter Watkins, de laisser presque totalement libres les acteurs du film, doit trouver son dosage en lien avec une forme de contrôle de la mise en scène. Nous l'avons dit lors de l'analyse du film de Watkins, celui-

ci donnait des indications précises aux comédiens et à la caméra en ne laissant que la parole comme liberté. La liberté des représentés s'exprime dans des contraintes, des conditions imposées. Là où l'expérience du tournage de Peter Watkins a ainsi amené une révolution car trop autoritaire, le mien a amené de l'autorité au montage car aucune direction claire n'était présente sur le tournage. Le mouvement inverse de celui recherché s'est effectué en voulant commencer directement au point d'arrivée de l'expérience de Watkins. Pour atteindre une démocratisation des représentations, est-il donc nécessaire de vivre une révolution dans la représentation même ? Étant donné que nous vivons dans un espace public bourgeois, où, comme Watkins le décrit à travers sa théorie de la Monoforme, la majorité des procédés et formes à l'œuvre dans les objets audiovisuels véhiculent les rapports de domination capitalistes et donc, à travers leur diffusion massive, créent une habitude, une automatisation du regard, conditionné par ces rapports, la réponse est certainement oui. À la manière de la destruction de l'image des ruines, il faut partir de la forme habituelle pour la déconstruire, en faire une fête, changer les représentations, les habitudes de regard sur les représentations. Peut-être que ce n'est qu'une fois l'espace public du vieux monde définitivement déconstruit, que l'on pourra partir d'une forme totalement libre sans risquer un retour de l'autorité. Il est cependant également possible de développer un espace parallèle, répondant déjà à de nouveaux rapports humains et rapports de représentation. C'est ce que tente aussi de faire Peter Watkins en amenant la Télévision Communale : proposer une alternative. En tout cas, il n'a pas été possible, dans le peu de temps de tournage et de préparation, de créer cette alternative spontanément en partant d'un effacement de la mise en scène.

Le montage est une phase servant de bilan au tournage. C'est une tentative de restituer ce qui s'est passé sur le tournage pour l'amener vers son expression complète. Le problème ici est que les militants n'ont en fait pas d'espace pour évoluer. Les débats ont été une expérience appréciée. Beaucoup étaient très enthousiastes de l'énergie trouvée par le groupe dans l'écoute, le respect et la prise de parole de chacun. Mais du fait de leur immobilisme, de l'effacement d'une mise en scène, de l'absence d'une mise en situation concrète, le montage est venu enlever cette expérience vécue pour pouvoir s'exprimer et tenter de reconstruire ce qui était son intention de base : retrouver les flammes des Tuileries. Le film est unilatéral envers l'expression de ses comédiens. Il s'exprime par-dessus eux, puis les fait s'exprimer. Lorsque à la fin du film, un cadavre se relève pour se saisir de la caméra, cela est censé représenter le saisissement de la représentation, le passage à l'action. Mais cela n'est pas vraiment vécu. Les militants n'ont pas réellement saisi leur représentation car les conditions n'étaient pas présentes. C'est le film seul qui vient exprimer l'idée, plutôt que de la faire vivre concrètement. Le film, notamment à travers la recherche formelle de reconstitution de l'incendie ou la reconstitution d'un décor de ruines, vient reconstruire une représentation de

l'émancipation, sans l'incarner. L'usage de la caméra épaulée est censé incarner une caméra tenue humainement, mais elle entre finalement en contradiction avec l'immobilisme des discussions. Cette contradiction peut cependant être traitée de manière pertinente. La dialectique jeu de la caméra en mouvement/jeu des comédiens statiques peut mener à une réflexion sur l'efficacité du lieu du film, son absurdité, son incapacité à mettre en action concrètement.

Peter Watkins posait la question du statut du point de vue médiatique. Il ne posait pas la question de l'image, de sa matérialité. Il posait la question du point de vue porté par elle. C'est de cela que les comédiens de *La Commune (Paris, 1871)* se ressaisissent. La caméra et l'image créent la fragmentation dans une unité, celle du plan-séquence. La distanciation arrive dans le mouvement d'identification dans lequel on est emporté. Dans cette PPM, il manque une unité de lieu, une continuité du lieu. Pour faire du lieu du cinéma le lieu du politique, il faut d'abord définir un lieu. C'est pour cela que la forme finale du film ne laisse pas d'espace aux gens. Il n'est pas le lieu des humains, mais celui de leurs images. Il ne construit pas un espace public de la parole politique, mais un espace expérimental d'exercice du regard et de la pratique politique. Au final, contrairement à l'intention de base, le film reste toujours en partie enfermé sur lui-même. Ce qu'il exprime en majorité, c'est sa propre recherche, c'est lui-même. Apportons tout de même un peu de nuance. Le film n'est pas une simple expérience formaliste. Comme nous l'avons vu dans ce chapitre, toutes les expériences de représentation sont liées à un projet concret, celui de retrouver la Commune et l'incendie des Tuileries. Il trouve sa place dans une réflexion militante. Simplement, il manque d'une concrétisation de ce projet dans le réel. La réflexion formelle de la révolution est intéressante, mais elle grignote de la place à ceux qui font la révolution. Il manque un peu d'humains, un peu d'incendiaires dans cet incendie.

Une hypothèse est donc que la hiérarchie spectateur-film et film-comédien est toujours présente dans le film car il pose principalement la question de la représentation. La représentation qu'est l'image elle-même. J'ai tenté de faire du film le lieu de la déconstruction, de la réappropriation puis de la reconstruction. Mais il reste imprégné de défauts autoritaires. Peut-être qu'en soi, la représentation, le fait de représenter quelqu'un est déjà quelque chose induisant une hiérarchie. Sartre disait notamment qu'en regardant l'Autre, je le regarde en train de me regarder. C'est en regardant l'Autre qu'on se regarde soi-même. Certainement alors, l'action du regard personnel est quelque chose de purement égocentrique, nous donnant donc une position dominante dans notre rapport à l'Autre. Ainsi, la distance entre les militants et moi, qu'a amené ma place dans le dispositif, n'a pas pu briser ce lien de domination de mon regard. Je n'étais pas assez impliqué avec les militants dans le débat. C'est ce qui fait qu'au montage, le regard hiérarchisant s'est

exprimé à nouveau en recoupant les discussions, les paroles et en ne captant pas l'énergie du groupe.

La question que je pose maintenant est : comment est-ce qu'on construit un regard collectif venant se substituer à cet égocentrisme autoritaire ? D'abord, faudrait-il sortir du studio ? Chez Watkins, le studio a fonctionné car il s'agit du lieu cinématographique duquel les comédiens s'émancipent. Mais celui-ci garde une aura intimidante. Ne faudrait-il pas sortir de l'enfermement ? Aller à l'extérieur comme dans *Mémoire Commune*¹²² ? Mais à la différence de ce dernier, jouer la reconstitution en confrontation avec le quotidien contemporain, pas uniquement au milieu d'un contexte architectural ne correspondant pas à la Commune. Ne pas confronter seulement la reconstitution à la contemporanéité dans laquelle elle évolue, mais également confronter les contemporains à la reconstitution en train de se faire. Faire de l'extérieur le lieu du film et donc faire du lieu du film le lieu du concret, du réel. Dans ce lieu, on pourrait tenter à nouveau de capter la dialectique du débat et des discussions. À la dialectique de la parole pourrait alors se rajouter celle du regard. Peut-être, en faisant passer la caméra aux représentés, puis, que ceux-ci se la passent entre eux ensuite. Cela amènerait une horizontalité du regard par une nouvelle accumulation subjective venant s'ajouter à celle de la parole. Cela nécessiterait cependant une formation à l'usage de l'outil cinématographique (sa technique et sa théorie), en plus de celle à l'histoire du sujet. Ainsi, ils pourront saisir encore plus les représentations en l'expérimentant de manière concrète et collective. On écrit le film à la fois dans la parole, les actions et dans l'image. Le saisissement serait collectif pour construire une représentation de soi-même, et une représentation du collectif par lui-même. En se passant la caméra dans une même continuité, on pourrait briser la hiérarchie du regard et des plans entre eux. La création, sans perdre sa dialectique entre entraînement dans l'énergie du film et conscience de sa forme, permettrait l'expression des individualités pour former le regard collectif.

La hiérarchie du regard peut passer par sa centralisation dans le statut de l'auteur. Elle peut également passer par l'inaccessibilité de l'outil, l'impossibilité au filmé de voir et comprendre ce qui est filmé, la composition de l'image créant un rapport entre les différents éléments, le rapport et la définition du « Beau »... Comment se poser la question d'une déhiérarchisation du regard sans nier tout rapport aux choses ? Est-ce que tout rapport d'humain à humain, ou d'humain à objet est forcément hiérarchique ? Est-ce que la déhiérarchisation du processus cinématographique pourrait

122 Un personnage représentant la mémoire collective nous guide à travers les événements ayant mené à la Commune puis dans la Commune même. Nous traversons alors soit des séquences de reconstitution de scènes d'époques dans le Paris d'aujourd'hui soit des installations de décor et accessoires en studio dans lesquelles le personnage se balade.

venir d'une accumulation des regards cinématographiques ? D'une accumulation des films, des formes, des expressions ?

L'idée principale qui ressort de ce mémoire est celle du regard, de sa construction en lien avec la Commune. Celle-ci s'est alors retrouvée en lien avec celle de la déhiérarchisation, de l'horizontalité. Cette volonté que chacun puisse s'exprimer et redevenir maître de son quotidien.

* * *

CONCLUSION GÉNÉRALE

La question de ce mémoire était de savoir comment la Commune pouvait s'exprimer dans une forme cinématographique et comment la recherche de forme pouvait s'inscrire dans une optique militante. Nous avons vu à travers deux exemples, *La Nouvelle Babylone*, réalisé en URSS dans un système socialiste autoritaire en construction, et *La Commune (Paris, 1871)*, réalisé en France dans un système capitaliste globaliste, que différentes approches étaient possibles. D'abord, une lecture marxiste de la Commune par l'expression d'une forme excentrique, marxiste en elle-même. Ensuite, une lecture plus libertaire et plurielle par la mise en place d'une horizontalisation du processus de création, processus dans lequel est inclus le spectateur. L'un adopte la cadence de son époque, l'autre l'adopte partiellement pour mieux s'en émanciper. Dans les deux cas, cela participe à une désautomatisation du regard par l'intériorisation de la forme chez le spectateur qui doit ensuite la reconstruire. Que le film serve le régime en place ou s'y oppose, il permet une liberté de lecture au spectateur. Cette liberté s'élargit même aux comédiens lors de la création du film dans *La Commune (Paris, 1871)*. Ainsi, à travers les recherches formelles, les films cherchent à atteindre un idéal : l'exaltation révolutionnaire et une démocratisation de la représentation. Kozintsev et Trauberg imprègnent la Commune par leur regard Excentrique et par l'adaptation de regards artistiques (peinture, littérature, caricature...). Peter Watkins essaye lui de déconstruire l'autorité de son regard pour amener une déhiérarchisation. Ainsi, la recherche de forme à travers la Commune, permet un questionnement de la passivité du spectateur, tout comme des hiérarchies qu'induisent les formes de représentation.

Cette étude a permis de trouver des questions, des méthodes et des principes pouvant guider la réalisation de sa partie pratique. Celle-ci, réalisée dans le but de faire correspondre une forme à un regard sur la Commune, vient en fait poursuivre la recherche de ce regard et sa remise en question. À travers un bilan de cette partie pratique, nous avons pu constater qu'il existe une possibilité de retrouver la matérialité de l'histoire à travers l'exploration de la matérialité de l'image, de sa fragmentation, et de celle de la parole. Cependant, ce rapport à l'histoire crée un espace de recherche d'expression qui empêche le film de devenir un espace politique. Il enferme ses personnages dans un espace hiérarchique. Cela est notamment dû à un dispositif de tournage qui, en voulant se défaire d'une verticalité, n'a pas assez maîtrisé les rapports de domination induits par l'habitude des représentations et a donc amené un retour de l'autorité.

En essayant de savoir comment construire un regard cinématographique sur la Commune, nous avons compris que cela voulait directement dire se poser des questions de déhiérarchisation dans ce regard même. Cela passe par la mise en action du spectateur devant reconstruire le sens, en expérimentant soit une reconstitution de l'exaltation révolutionnaire par la forme, soit par la reconstruction de la forme par l'exaltation vécue. Cela passe aussi par la fragmentation puis par l'accumulation des fragments obtenus. Le plus important étant le saisissement des représentations par les marges représentées. Cela n'est alors possible qu'en créant des conditions permettant un acte révolutionnaire, c'est-à-dire en assumant certains aspects autoritaires, oppressants et répressifs du film envers l'expression des représentés. L'utopie révolutionnaire n'est possible qu'en s'émancipant d'un état d'oppression.

Ce mémoire a donc permis de dévoiler plusieurs pistes de réflexion quant à une approche de la pratique cinématographique en lien avec les idéaux de la Commune. L'analyse de films sur la Commune permet de construire une lecture de cet événement, qui à son tour nourrit une approche politique de la pratique cinématographique. Il présente cependant des limites dans sa forme. L'analyse esthétique pure ne s'articule pas suffisamment avec une approche pratique. Il s'articule avec une approche surtout théorique. La partie pratique du mémoire est ensuite très influencée par les analyses précédentes et souvent dans la comparaison avec celles-ci. Cela amène à ne pas aller aussi loin qu'il serait possible dans la recherche de nouvelles formes. Le mémoire soulève ainsi des pistes de réflexion sur l'autorité du regard, la déhiérarchisation des processus cinématographiques, la matérialité de l'histoire, sans les mener totalement à bout. Une potentielle piste de poursuite de recherches serait alors de prendre une seule de ces questions et d'analyser sous son prisme d'autres films traitant de la Commune, comme *Mémoire Commune*, pour en saisir de nouveaux aspects pratiques permettant en parallèle l'écriture et la réalisation d'un nouveau film. Mais l'analyse, comme la réalisation, ne doivent pas dépendre entièrement de la matière de l'étude et partir initialement d'une hypothèse et d'un objectif plus affirmé, par exemple : Construire un regard collectif et une représentation collective par la déconstruction du lieu cinématographique.

* * *

BIBLIOGRAPHIE

Sur *La Nouvelle Babylone*

- R. ARON, « LA NOUVELLE BABYLONE, par G. M. Kosintzef et L. S. Trauberg (Sovkino) », *La revue du cinéma : critique, recherche, documents*, n°9, 1^{er} avril 1930, p. 62-63
- S. EISENSTEIN, « LES PRINCIPES DU NOUVEAU CINÉMA RUSSE », *La Revue du cinéma : critique, recherche, documents*, n°9, 1^{er} avril 1930, p. 16-27
- G. L. GEORGE, « COURRIER DE MOSCOU », *La revue du cinéma : critique, recherche, documents*, n°24, 1^{er} juillet 1931, p. 64
- Karl MARX, *La Guerre Civile en France*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Science Marxiste, 2008, trad. par Éditions Sociales, Paris, réimprimé en 2021
- N. NOUSSINOVA, « ENTRETIEN AVEC LEONID TRAUBERG », in *LEONID TRAUBERG ET L'EXCENTRISME*, sous la direction de N. NOUSSINOVA, Crisnée, éd. Yellow Now, trad. C. PERREL, 1993, p. 11-56
- M. TSIKOUNAS, *Babylone meurt ; Paris renaît – Analyse historique de « La Nouvelle Babylone »*, Thèse de IIIe cycle, Cinéma, Université Paris VIII, 1980
- P. VENAULT, « Fragments d'un discours amoureux, une volonté de représenter l'Histoire », in *Repérages – autour de la Nouvelle Babylone du 6 mars au 16 mars 1997*, sous la direction de F. CALVEZ, Valence, crac scène nationale, 1997, p. 38-47
- *L'Avant-scène cinéma*, n°217, 1^{er} décembre 1978
- *Cinéma*, n°105, 23 octobre 1930, p. 686

Sources provenant de A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975 :

- B. EINSENSCHITZ, « la nouvelle babylone : la quantité se transforme en qualité », *La FEKS*, 1975, éd. Officina Rome, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 119-129
- G. KOZINTSEV, G. KRYJITSKI, L. TRAUBERG et S. YOUTKEVITCH, « Manifeste des FEKS (extraits) », repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 14-19
- G. KRAISKI, « de gogol à gogol – à la mémoire de grigori mikhaïlovitch », *La Feks*, Paris, éd. Officina, 1975 repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, trad. E. SCHMULEVITCH, p. 135-144
- V. NEDOBROVO, *Feks*, Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, éd. Moscou-Léninegrad, 1928, trad. E. Schmulévitch, repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 24-71
- Y. TYNIANOV « Des FEKS », *Sovietski Ekran*, n°14, 2 avril 1929 repris dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, trad. E. SCHMULEVITCH, p. 11-13

Sources provenant des *Cahiers du Cinéma*, n°230, juillet 1971 :

- J. AUMONT, P. BONITZER, J. NARBONI et J.-P. OUDART, « La métaphore « commune », *Les Cahiers du Cinéma*, n°230, juillet 1971, p. 15-21
- G. KOZINTSEV, « La fin des années vingt », *Ecran profond*, chapitre paru dans *Isskoustvo Kino*, n°10, 1966 et repris dans *Cahiers du Cinéma*, n°230, juillet 1971, trad. L. SCHNITZER et J. SCHNITZER, p. 5-14

Sur *La Commune (Paris, 1871)*

- H. ARENDT, *La crise de la culture*, New York, Viking Press, 1961, réed. Paris, Gallimard, 1972, p.198
- H. ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1958, réed. Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 234-235
- E. BAROT, « Le cinéma du politique est politisation du cinéma : Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme », *Chimères*, n°70, été 2009, p.233-250
- F. BOVIER et C. FLUCKIGER, « Le langage de l'action politique dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins : « selmaire » et utopie », *Décadrages*, n°20, printemps 2012, p. 92-109
- E. CHEHILITA, « Quand le cinéma s'empare d'un événement révolutionnaire pour discuter la question de l'engagement. *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins », *Revue Théâtre(s) politique(s)*, n°1, mars 2023 - URL : <https://theatrespolitiques.fr/2013/03/quand-le-cinema-sempare-dun-evenement-revolutionnaire-pour-discuter-la-question-de-lengagement-la-commune-paris-1871-de-peter-watkins/>
- M. DÉRY dans *Le Cinéma pratique*, n°67, mai-juin 1966, p115
- J.-P. FARGIER, « Une expérience de vidéo : entretien avec Hélène Chatelain (*Le lion, sa cage et ses ailes*) », *Cahiers du Cinéma*, n°287, avril 1978, p.43
- J. HAMERS, « « La Commune n'est pas morte. » Peter Watkins et les apories de la lutte médiatique », *Contextes*, n°30, mars 2021, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/9948>
- J.-P. JEANCOLAS dans « Paris 1871-1999, La Commune vue par Peter Watkins », *Positif*, n°472, juin 2000, p. 30

- C. MILOVANOFF, « Les voix ordinaires, La Commune de Peter Watkins », *La pensée de midi*, n°3, 2000, p. 128-133
- J. ROUGERIE, « La Commune de Peter Watkins », *Commune de Paris 1871*, <https://commune1871-rougerie.fr/la-commune-de-peter-watkin%2Cfr%2C8%2C69.html>, 2007
- Peter WATKINS, « La Commune (de Paris, 1871) », site de Peter Watkins, URL : <http://pwatkins.mnsi.net/commune.htm#>, 2024
- Peter WATKINS, *Media Crisis*, URL : http://pwatkins.mnsi.net/PW_Statement.htm, 2003, édition : Homnisphères, 2004, trad. par Patrick WATKINS, réed : Paris, Éditions L'Échappée, coll. Pour En Finir Avec, 2015

Sources provenant de S. DENIS et J.-P. BERTIN-MAGHIT (dir.), *L'insurrection médiatique – Médias histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010

- A. COPPOLA, « Documentaire et mémoire historique chez Peter Watkins et Imamura Shohei », in *L'insurrection médiatique – Médias histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, sous la direction de S. DENIS et J.-P. BERTIN-MAGHIT, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p.147-154
- R. DUBOIS, « Quelle alternative à la monoforme ? Perspective historique », in *L'insurrection médiatique – Médias histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, sous la direction de S. DENIS et J.-P. BERTIN-MAGHIT, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 19-30
- S. LAYERLE dans « Une juste appropriation des faits. *The Forgotten Faces* et les « années Playcraft » (1956-1962) », in *L'insurrection médiatique – Médias histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, sous la direction de S. DENIS et J.-P. BERTIN-MAGHIT, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 77-90
- I. MARINONE, « Une opposition aux mass media audiovisuels : *La Commune (Paris, 1871)*, une démarche alternative », in *L'insurrection médiatique – Médias histoire et*

documentaire dans le cinéma de Peter Watkins, sous la direction de S. DENIS et J.-P. BERTIN-MAGHIT, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p.49-62

- K. NOLLEY, « Du discours sur l'Histoire, à la déconstruction de la violence du discours », in *L'insurrection médiatique – Médias histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, sous la direction de S. DENIS et J.-P. BERTIN-MAGHIT, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 91-100

Sources provenant de *autogestion et socialisme* – Études, débats, documents, cahier n°15, mars 1971

- G. DEBORD, A. KOTÁNYI, R. VANEIGEM, « 14 thèses de l'Internationale Situationniste sur la Commune », *autogestion et socialisme* – Études, débats, documents, cahier n°15, mars 1971, p. 19-26
- R. LOURAU, « La Commune : Un laboratoire historique », *autogestion et socialisme* – Études, débats, documents, cahier n°15, mars 1971, p. 5-18

Sur Brecht :

- W. BENJAMIN, *Essais sur Brecht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, réed. Paris, La Fabrique éditions, trad. par Philippe Ivernel, 2003, p. 8-47

Histoire et Politique :

- V. I. LÉNINE, *L'État et la révolution – La doctrine marxiste de l'État et les tâches du prolétariat dans la révolution*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Science Marxiste, 2006, trad. issu de *Oeuvres de V. I. Lénine*, tome 25, Éditions Sociales / Editions du Progrès, Paris-Moscou, 1971, réimprimé en 2017
- Karl MARX, *La Guerre Civile en France*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Science Marxiste, 2008, trad. par Éditions Sociales, Paris, réimprimé en 2021
- J. ROUGERIE, « La Commune de Peter Watkins », *Commune de Paris 1871*, <https://commune1871-rougerie.fr/la-commune-de-peter-watkin%2Cfr%2C8%2C69.html>, 2007

- « 1871-2011 - Ils étaient les Communards », *Hors-Série L'Humanité*, septembre 2011

FILMOGRAPHIE

Principale

- G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc
- P. WATKINS, *La Commune* (Paris, 1871), France, 2000, 05h46m, noir et blanc

Secondaire

- G. BOWIE, *L'Horloge universelle – La résistance de Peter Watkins*, Grande-Bretagne, 2001, 01h16m, couleur
- S. EISENSTEIN, *La Grève*, URSS, 1925, 01h18m, noir et blanc
- J. FARGES, *La Semaine Sanglante*, France, 1976, 00h53m, couleur
- G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La roue du diable*, URSS, 1926, 00h40m, noir et blanc
- G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *Le Manteau*, URSS, 1926, 01h03m, noir et blanc
- G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *SVD (L'union pour la grande cause)*, URSS, 1927, 01h16m, noir et blanc
- G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Jeunesse de Maxime*, URSS, 1935, 01h38m, noir et blanc
- G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *Le Retour de Maxime*, URSS, 1937, 01h45m, noir et blanc
- G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *Les Faubourgs de Vyborg*, URSS, 1938, 02h01m, noir et blanc
- F. LANG, *Metropolis*, Allemagne, 1927, 02h33m, noir et blanc

- K. MARDJANICHVILI, *La Pipe du communard*, URSS, 1929, 00h49m, noir et blanc
- P. POIDEVIN, *Mémoire Commune*, France, 1978, 01h25m, couleur
- V. POUDOVKINE, *Les Derniers Jours de St. Petersbourg*, URSS, 1927, 01h31m, noir et blanc
- R. RICHON, *La Barricade du Point-du-Jour*, France, 1978, 01h50, couleur
- G. ROCHAL, *Les Aubes de Paris*, URSS, 1936, 01h51m, noir et blanc
- P. WATKINS, *Forgotten Faces*, Royaume-Uni, 1961, 00h17m, noir et blanc
- P. WATKINS, *Culloden*, Royaume-Uni, 1964, 01h09m, noir et blanc
- P. WATKINS, *The War Game*, Royaume-Uni, 1965, 00h48m, noir et blanc
- P. WATKINS, *The Gladiators*, Suède, 1969, 01h42m, couleur
- P. WATKINS, *Punishment Park*, États-Unis, 1971, 01h28m, couleur

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 : photogramme tiré de *La Commune (Paris, 1871)* (Peter Watkins, 2000)

Fig. 2 : Exemple d'opposition formelle entre un élu de la Commune à gauche et le Patron à droite, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 3 : Exemple de plans fantomatiques lors des deux premiers actes de *La Nouvelle Babylone*, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 4 : *La Ville s'anime, les Parisiens se réapproprient le décor*, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 5 : Les travailleurs dans les « entrailles » de la ville au début du film à gauche puis sous la Commune à droite, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 6 : de gauche à droite : les soldats prussiens dans l'acte 2, le soldat au loin dans l'acte 3, les soldats versaillais dans l'acte 6, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 7 : *Typage de la bourgeoisie dans La Grève* (Sergueï Eisenstein, 1925) à gauche, et dans *Les Derniers Jours de St. Petersburg* (Vsevolod Poudovkine, 1927) à droite, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 8 : Le mouvement collectif héroïque et internationaliste des Communards, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 9 : Le journaliste désespéré déchirant les réformes de la Commune à gauche, le Patron nonchalant à droite, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 10 : Interconnexion des plans par le mouvement, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 11 : Lien aux objets de la bourgeoisie à gauche, des Communards au centre et à droite, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 12 : Passage du second plan au premier plan du personnage de la couturière, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 13 : Levée populaire par la « discontinuité étroite » lors de l'acte 4, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 14 : La scène excentrique du piano, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 15 : Les rencontres de Jean et Louise au long du film, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 16 : Les derniers plans du film, la Commune vient prendre possession définitivement du film, photogrammes issus de G. KOZINTSEV et L. TRAUBERG, *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Fig. 17 : Différences de représentation, les Communards à gauche, Mme Talbot à droite, photogrammes issus de P. WATKINS, *La Commune* (Paris, 1871), France, 2000, 05h46m, noir et blanc

Fig. 18 : Accumulation de paroles au sein de l'accumulation de décors, photogrammes issus de P. WATKINS, *La Commune* (Paris, 1871), France, 2000, 05h46m, noir et blanc

Fig. 19 : Les Communards chantant *Ça ira* à la fin de la séquence de la barricade, photogrammes issus de P. WATKINS, *La Commune* (Paris, 1871), France, 2000, 05h46m, noir et blanc

Fig. 20 : enfermement progressif de la Télévision Communale, photogrammes issus de P. WATKINS, *La Commune* (Paris, 1871), France, 2000, 05h46m, noir et blanc

Fig. 21 : Séquence d'ouverture, photogrammes issus de P. WATKINS, *La Commune* (Paris, 1871), France, 2000, 05h46m, noir et blanc

Fig. 22 : La présence inhabituel du cut vient créer une réponse à la question de la Communarde , photogrammes issus de P. WATKINS, *La Commune* (Paris, 1871), France, 2000, 05h46m, noir et blanc

Fig. 23 : Les comédiens sont actifs dans la parole mais aussi dans la réception de celle-ci, photogrammes issus de P. WATKINS, *La Commune* (Paris, 1871), France, 2000, 05h46m, noir et blanc

Fig. 24 : Les écrans noirs et cartons viennent distancier l'identification, photogrammes issus de P. WATKINS, *La Commune* (Paris, 1871), France, 2000, 05h46m, noir et blanc

Fig. 25 : Les Communards ne sont jamais seuls dans le cadre, photogrammes issus de P. WATKINS, *La Commune* (Paris, 1871), France, 2000, 05h46m, noir et blanc

Fig. 26 : « Il est temps qu'on ne soit pas juste représenté mais qu'on soit » prononcé par une comédienne lors de la réunion de l'UDF, photogrammes issus de P. WATKINS, *La Commune* (Paris, 1871), France, 2000, 05h46m, noir et blanc

Fig. 27 : Lorsque les comédiens sortent de leurs rôles, l'accumulation des paroles révolutionnaires vient explicitement dévoiler des rapports à l'histoire dans cet instant présent, permettant la prise de pouvoir collective de l'écran, photogrammes issus de P. WATKINS, *La Commune* (Paris, 1871), France, 2000, 05h46m, noir et blanc

Fig. 28 : Gambetta en dialectique avec le film, photogrammes issus de *Recherches de l'expression des incendiaires des Tuileries*, France, 2025, 00h22m, couleur

Fig. 29 : De l'accumulation des ruines à leur abstraction, photogrammes issus de *Recherches de l'expression des incendiaires des Tuileries*, France, 2025, 00h22m, couleur

Fig. 30 : Fragmentation et reconsntruction de l'expression de la parole par l'image, photogrammes issus de *Recherches de l'expression des incendiaires des Tuileries*, France, 2025, 00h22m, couleur

Fig. 31 : Le film s'approche de la représentation comme il s'en éloigne pour faire resurgir l'histoire, photogrammes issus de *Recherches de l'expression des incendiaires des Tuileries*, France, 2025, 00h22m, couleur

ANNEXES

Liste des films réalisés par la FEKS

- *Les Aventures d'Octobrine*, URSS, 1924, 00h36m, noir et blanc
- *Les Michkas contre Ioudenitch*, URSS, 1925, 00h25m, noir et blanc
- *La Roue du Diable*, URSS, 1926, 00h40m, noir et blanc
- *Le Manteau*, URSS, 1926, 00h63m, noir et blanc
- *Le Petit Frère*, URSS, 1927, 01h07m, noir et blanc
- *SVD (L'Union pour la Grande Cause)*, URSS, 1927, 01h16m, 1927, noir et blanc
- *La Nouvelle Babylone*, URSS, 1929, 01h33m, noir et blanc

Films réalisés par Trauberg et Kozintsev après 1930 :

- *La Seule*, URSS, 1931, 01h20m, noir et blanc
- *La Jeunesse de Maxime*, URSS, 1935, 01h38m, noir et blanc
- *Le Retour de Maxime*, URSS, 1937, 01h45m, noir et blanc
- *Les Faubourgs de Vyborg*, URSS, 1938, 02h01m, noir et blanc

Films réalisés par Trauberg seul :

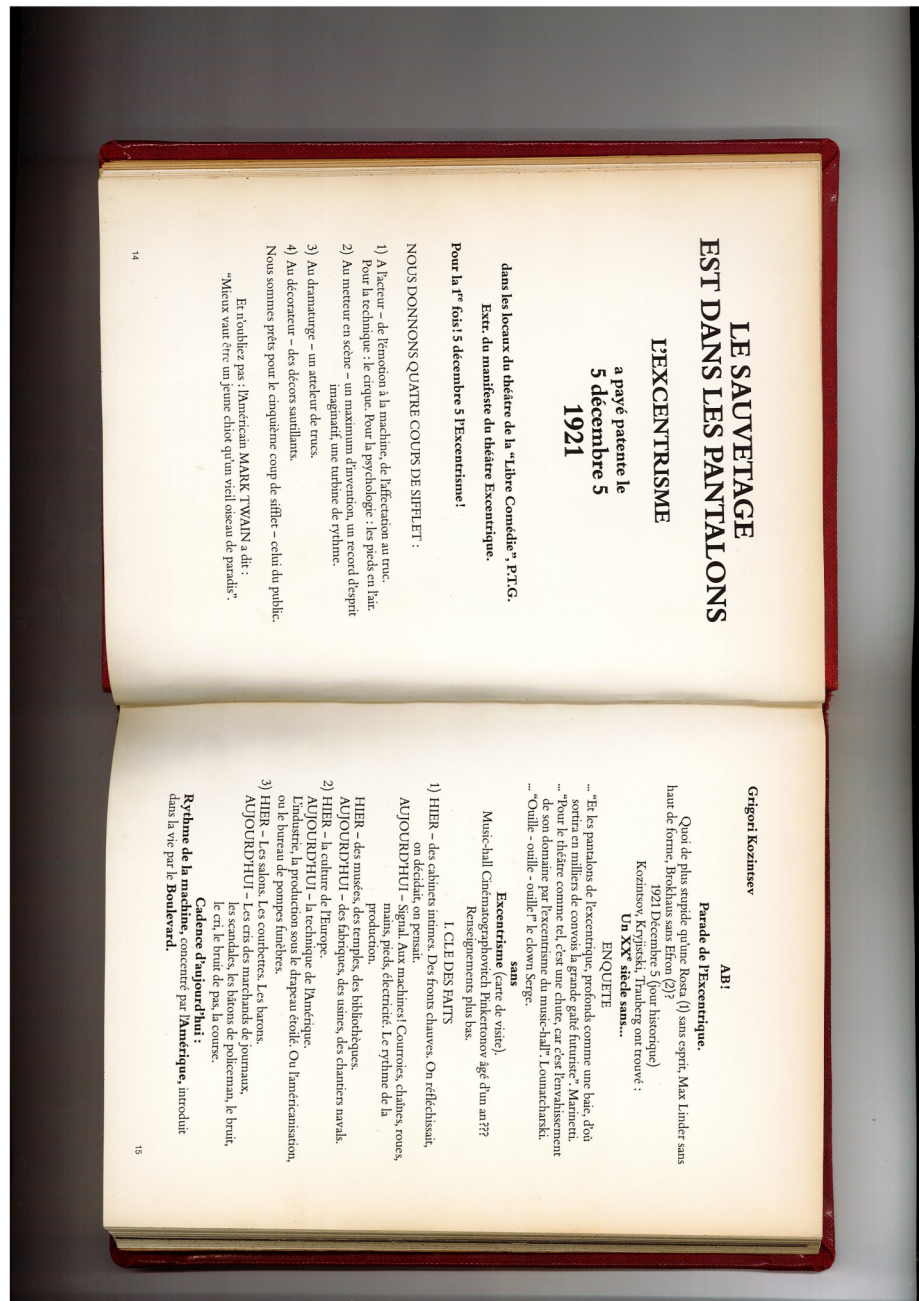
- *L'actrice*, URSS, 1943, 01h16m, noir et blanc
- *Les soldats marchaient*, URSS, 1959, 01h26m, noir et blanc
- *Les Âmes mortes*, URSS, 1960, 01h44m, noir et blanc
- *Vent libre*, URSS, 1961, 01h22m, noir et blanc

Films réalisés par Kozintsev seul :

- *Pirogov*, URSS, 1947, 01h32m, noir et blanc
- *Belinski*, URSS, 1953, 01h42m, noir et blanc
- *Don Quichotte*, URSS, 1957 01h50m, couleur
- *Hamlet*, URSS, 1964, 02h28m, noir et blanc
- *Le Roi Lear*, URSS, 1971, 02h11m, noir et blanc

MANIFESTE DES FEKS

Photocopies issues de : G. KOZINTSEV, G. KRYJITSKI, L. TRAUBERG et S. YOUTKEVITCH, « Manifeste des FEKS (extraits) », dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 14-19



G. KOZINTSEV, G. KRYJITSKI, L. TRAUBERG et S. YOUTKEVITCH, « Manifeste des FEKS (extraits) », dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 14-15

II. L'ART SANS LETTRE MAJUSCULE. SANS PIEDestal ET SANS FEUILLE DE VIGNE.

La vie exige un art

Hypothétiquement grossier, ahurissant, qui tape sur les nerfs, ouvertement - inutile, mécaniquement - précis, instantané, rapide,
autrement, on n'entend pas, on ne voit pas, on ne s'arrête pas. La somme de tout cela égale : l'art du XX^e siècle, l'art de 1922, l'art de l'ultime seconde

L'Excentrisme. III. NOS PARENTS.

Allée de parade!

Dans la parole - la chansonnette. Pinkerton, le cri du vendeur à l'encan, l'ingrue de la rue.
En peinture - l'affiche de cirque, la couverture du roman à deux sous.
En musique - le jazz-band (l'orchestre-bouleversement nègre), les marches de cirque.

Dans le ballet - la danse de café-conc^o américain.
Au théâtre - le music-hall, le cinéma, le cirque, le café-chantant, la boxe.

IV. NOUS SOMMES L'EXCENTRISME EN ACTION.

- 1) Un spectacle doit taper rythmiquement sur les nerfs.
- 2) Le point suprême est le truc.
- 3) L'auteur est un inventeur-fumiste.
- 4) L'acteur est un mouvement mécanisé, pas de cohhurres, mais des patins à roulettes, pas un masque, mais un nez rouge. Le jeu n'est pas un mouvement, mais une piteur, pas une mimique, mais une grimace, pas un mot, mais un cri.

Les fesses de Charlot nous sont plus précieuses que les mains d'Eleonora Duse!

- 5) La pièce est un amoncellement de trucs. Cadence de 1000 chevaux-vapeur. Poursuites, prises en chasse, fuites. La forme est le divertissement.
- 6) Bosses proéminentes, ventres enflés, perruques de clowns qui se soulèvent sont le commencement d'un nouveau costume de scène. Le fondement en est - la transformation incessante.
- 7) Sirènes, coups de feu, machines à écrire - sont la musique excentrique. Les claquettes sont le début d'un nouveau rythme.
- 8) La synthèse du mouvement : de l'acrobatique, du sportif, du dansé, du constructivo-mécanisé.

16

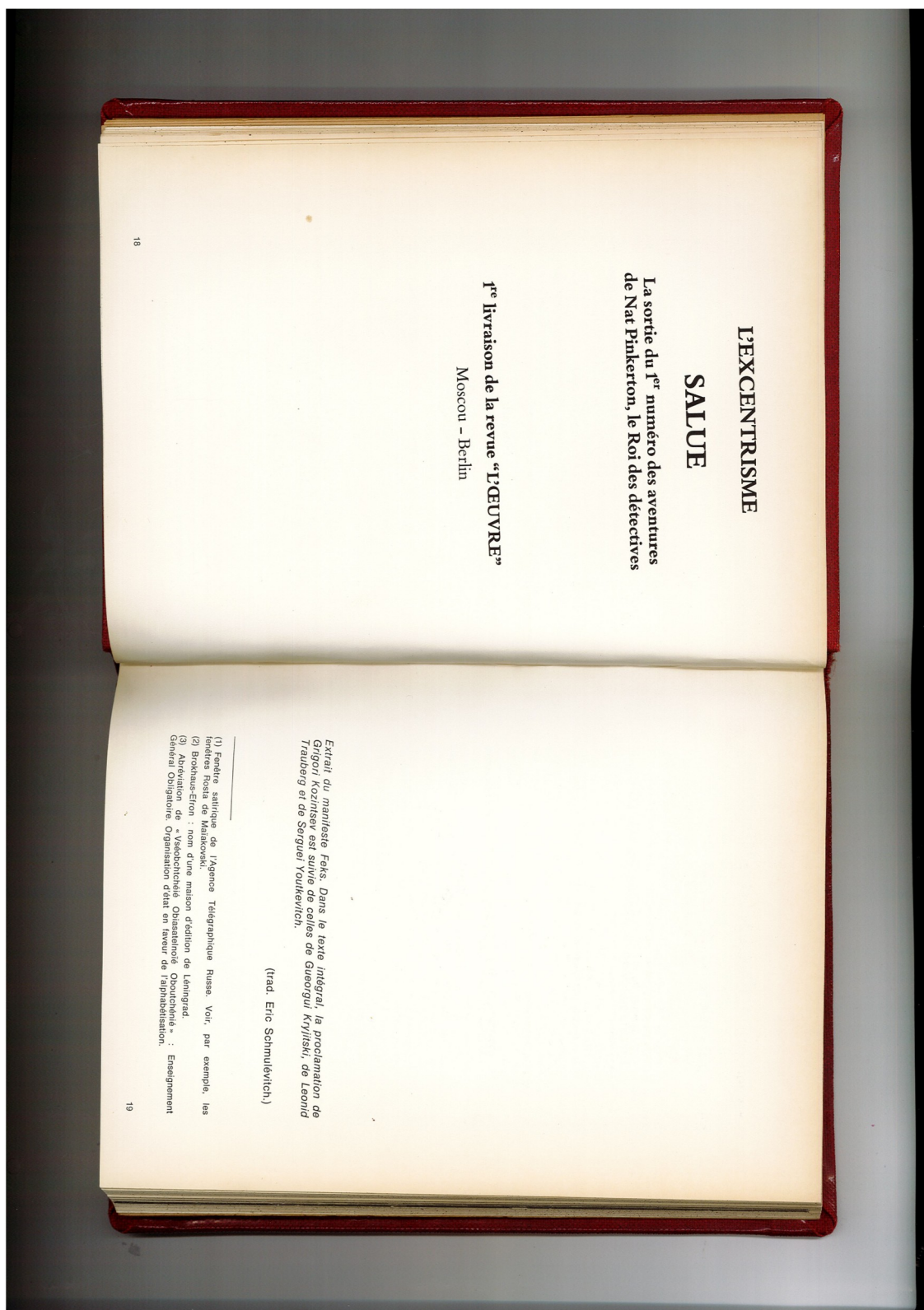
- 9) Le cancan sur le câble de la logique et du bon sens. Vers l'excentrique via l'insensé et l'impossible.
- 10) Du fantastique à l'habileté des mains. D'Hoffmann à Fregoli. L'Infernal américain : "Les Secrets de New-York", "Qui est le Masque qui rit?"
- 11) Tout pour le Vscobouch (3). Le sport au théâtre. Les écharpes du champion et les gants du boxeur. L'allée de parade est plus théâtrale que la minauderie d'Alcequin.
- 12) L'utilisation des procédés de la publicité américaine.
- 13) Le culte du parc d'attractions, des roues du diable et des montgolfières russes qui enseignent à la jeune génération la CADENCE AUTHENTIQUE de notre époque.

Le rythme des claquettes. Le vacarme du cinéma. Pinkerton. Le fracas des montgolfières russes. Les gilles sonores de l'anguste. La poésie c'est : "le temps c'est de l'argent"!

Nos rails :
passent à côté
de Paris, de Berlin, de Londres,
du symbolisme,
de l'exotisme,
de l'archaïsme,
de la reconstruction,
de la restauration,
de la chaire,
du temple,
du musée!

Seuls les nôtres sont indispensables!
AMERICANISATION DU THEATRE
en russe
EXCENTRISME

17



G. KOZINTSEV, G. KRYJITSKI, L. TRAUBERG et S. YOUTKEVITCH, « Manifeste des FEKS (extraits) », dans A. FERRAVILLA et G. GUINOT, *La Commune de Paris – La Nouvelle Babylone*, Paris, Dramaturgie, 1975, p. 18-19

FILMOGRAPHIE DE PETER WATKINS

Films amateurs

- *The Web*, Royaume-Uni, 1956, 00h20m, noir et blanc
- *The Field of Red*, Royaume-Uni, 1958, noir et blanc
- *The Diary of an Unknown Soldier*, Royaume-Uni, 1959, 00h20m, noir et blanc
- *Forgotten Faces*, Royaume-Uni, 1961, 00h17m, noir et blanc

Films professionnels

- *Culloden*, Royaume-Uni, 1964, 01h09m, noir et blanc
- *The War Game*, Royaume-Uni, 1966, 00h48m, noir et blanc
- *Privilege*, Royaume-Uni, 1967, 01h43m, couleur
- *The Gladiators*, Suède, 1969, 01h42m, couleur
- *Punishment Park*, États-Unis, 1971, 01h28m, couleur
- *Edvard Munch*, Suède et Norvège, 1973, 03h30m, couleur
- *The Seventies People*, Danemark, 1975, 02h07m, couleur
- *The Trap*, Suède, 1975, 01h05m, couleur
- *Eveningland*, Danemark, 1977, 01h49m, couleur
- *The Journey*, Australie, Canada, Danemark, Finlande, Italie, Japon, Nouvelle-Zélande, URSS, Suède, Norvège, 1987, 14h33m, noir et blanc & couleur
- *The Freethinker*, Suède, 1994, 04h36m, couleur
- *La Commune (Paris, 1871)*, France, 2000, 05h46m, noir et blanc

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12

93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr



Partie Pratique de Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2025

Soutenance de juin 2025

***Recherches de formes alternatives en quête d'une société alternative :
Des films représentant la Commune de Paris (1871)***

Benjamin FAURE

Cette PPM fait partie du mémoire : ***Recherches de formes alternatives en quête d'une société alternative : Des films représentant la Commune de Paris (1871)***

Directeur de mémoire : David FAROULT, maître de conférence à l'École National Supérieur Louis-Lumière

Directeur externe de mémoire : Timon KOULMASIS, réalisateur

Présidente du jury cinéma : Giusy PISANO, professeure des universités à l'École Nationale Supérieur Louis-Lumière

Coordinateur des mémoires : David FAROULT, maître de conférence à l'École National Supérieur Louis-Lumière

Le Rouge des Tuileries

Note d'Intention et analyse de la conjoncture

15/03/2025

POURQUOI UN FILM SUR LA COMMUNE AUJOURD'HUI ?

Premièrement, car aujourd'hui, la Commune n'existe pas. Malgré ses nombreuses mesures reprises notamment par la IIIe République et toujours en rigueur aujourd'hui, sa mémoire est presque totalement occultée au profit de la glorification d'un récit mémoriel de la république. On retrouve le rapport à l'histoire décrit dans le premier chapitre de mon mémoire : le fantasme des idéaux d'une société donnée projeté sur son passé. On oublie l'origine de ces mesures : La Commune et sa nouvelle forme d'organisation du pouvoir pour et par le peuple, en opposition à l'exploitation bourgeoise et à la mise en place d'un gouvernement à très grande majorité monarchiste alors que l'Empire de Napoléon III vient de s'écrouler. On oublie ce sur quoi se base la source de ce récit : le massacre de dizaines de milliers de Parisiens, un rapport ultra-hiérarchique s'inspirant de la posture royale toute-puissante et héroïque. La scène marxiste s'exprime encore très fortement aujourd'hui. La IIIe République débuta par une lutte entre républicains et monarchistes. La Ve débuta elle par un coup d'État. Le passage en force d'un seul homme pour mettre en place un régime où la posture du chef, du guide représentant la Nation est bien toujours présente. La séparation des pouvoirs comme l'existence de contre-pouvoirs, sensées contrebalancés la toute-puissance du chef, sont, on le voit aujourd'hui, plutôt insignifiants et inefficaces. La véritable élection importante aujourd'hui est celle du Président. Il dirige l'État. C'est celle qui détermine la politique du pays.

Cette direction du système étatique, comme l'expression des contre-pouvoirs, s'effectue alors littéralement à la place du roi. Dans les dorures du palais de l'Élysée, du Palais du Luxembourg pour le Sénat, du Palais Bourbon pour l'Assemblée Nationale, et même, au château de Versailles de Louis XIV lorsque le Congrès se réunit, en lieu et place où l'Assemblée monarchiste présidée par Adolphe Thiers siégeait lorsqu'elle décida de massacrer la Commune de Paris. Cette expression du pouvoir dans le lieu royal ou dans un lieu d'inspiration noble n'a en fait jamais cessé depuis l'Ancien Régime. Après la Révolution de 1789, l'entière des dirigeants du pays se sont chacun leur tour appropriés le Palais des Tuileries, jadis résidence royale parisienne, comme lieu de résidence jusqu'en 1871... La bourgeoisie légitimise son pouvoir en occupant littéralement la place du roi, celle du mort décrite par Marx.

Le rapport à l'histoire, au pouvoir, aux lieux et à l'architecture sont ainsi interdépendants. Le rapport à l'architecture ne s'exprime pas seulement par les places occupées par la classe dirigeante, mais aussi dans le quotidien et le tourisme. Face à la grandeur du Palais du Louvre, on se retrouve fasciné, senti obligé de prendre une photo pour immortaliser un lieu dont l'aura, lié à la monarchie, nous subjugué par sa grandeur. La hiérarchie s'exprime dans la verticalité et la grandeur des constructions. Elles créent un rapport de fascination, c'est-à-dire un attrait irrésistible, une paralysie liée au regard. Elles figent notre regard sur elles-mêmes, sur l'histoire, sur le pouvoir, et ainsi sur nous mêmes.

Le mot fascination, dans sa définition et sa racine, nous amène au deuxième point de l'analyse de la conjoncture politique : la montée du fascisme. L'occultation de la Commune témoigne d'une dérive de l'échiquier politique vers l'extrême-droite. La fascination pour la figure du chef va d'alliance avec l'individualisation puis l'effacement de la richesse collective et des intériorités de chacun au profit d'une « identité nationale » excluante, raciste et donnant l'illusion d'une masse sans fond. L'attaque au couteau par un groupuscule d'extrême-droite en février 2025 lors de la projection d'un film antifasciste montre toute la violence que cela engendre. Pendant que ces idées et actes se banalisent, la Commune s'oublie, ne trouve aucune place, et toute idée s'inspirant de la Gauche est diabolisée. Comment lutter contre cette banalisation ? Comment empêcher l'imaginaire fasciste d'envahir les esprits et de s'organiser ?

On l'a vu avec l'incendie de Notre-Dame de Paris, tout cet appareil reste sensible aux flammes. Une étincelle puis tout disparaît derrière un épais et long écran de fumée. Sous la Commune, lors de la Semaine sanglante, acculés par les Versaillais, une trentaine de communards mettent feu au palais des Tuileries le 23 mai 1871. Le symbole des différentes monarchies et empires a mis 3 jours à brûler, puis près de 10 ans à être définitivement détruit et démantelé. Démantelé, mais pas vraiment. Ses restes ont été vendus aux enchères. À la manière de la scène marxiste, la bourgeoisie se dépêche d'acquérir ce qui reste de cette place du roi. Dans le même temps, la basilique du Sacré-cœur se construit en haut de la butte Montmartre, lieu du début de l'insurrection communale, pour expier les péchés de la France durant le siècle passé, autrement dit, depuis la fin de la monarchie. Aujourd'hui, le sacré-cœur domine toujours Paris, des vestiges du palais des Tuileries sont visibles dans divers endroits de la capitale, de la France. Concernant la Commune, il ne reste que le petit local d'une association parisienne, et une petite plaque sur le long mur du Père-Lachaise pour se rappeler des 10 à 30 000 personnes mortes pour mettre fin à ce culte de l'individu et de la dorure.

Aujourd'hui, à proximité du Palais du Louvre, le Palais des Tuileries n'existe plus. Peu de gens savent qu'un palais se situait ici, et qu'il a été détruit par la Commune dans un acte

révolutionnaire et désespéré pour une république sociale. Ces ruines ont été éparpillées et en partie oubliées, un peu partout dans Paris et dans le monde. L'incendie du palais des Tuileries amène plusieurs questions : Que pensez de cet acte dit de « vandalisme » ? Quel rapport entretenir avec les ruines du palais ? Restes monarchiques ou restes de l'acte incendiaire révolutionnaire ? Que faire pour entretenir la mémoire révolutionnaire ? Il me parut donc logique de choisir cet acte comme sujet pour aborder la Commune de Paris.

L'idée de ce mémoire, et par conséquent de cette PPM, vient de la convergence de plusieurs choses. La volonté d'abord d'expérimenter autant sur le récit, la forme, le montage, l'image, la plastique, le son. La volonté de créer quelque chose de nouveau mais qui a un écho émotionnel et physique chez le spectateur et moi-même. Créer un voyage, un déplacement du spectateur dans un espace faisant avant tout appel à ses capacités d'abstraction, à son imaginaire, son inconscient. Je ne souhaite pas écrire une démonstration, à simplement illustrer, mais laisser l'abstrait envahir l'écran, prendre le dessus, pour laisser la liberté au spectateur de construire, déconstruire, reconstruire le film. Cela se traduira par un montage fait de répétitions, de changements de rythme, d'accélération, de ralentis et où tout n'est pas forcément expliqué. J'ai récemment revu *Le Livre d'Image* (2018, Jean-Luc Godard). Sa phrase d'ouverture que j'avais oubliée a résonné en moi dans ce contexte de réflexion et d'écriture : « La vraie conviction de l'homme, c'est de penser avec ses mains ». Je vois cette phrase comme un appel à l'expérimentation, de faire pour parler, faire et refaire. Laisser parler la matière que l'on modèle.

Car ce que je souhaite aussi, c'est reconstruire. Reconstruire un passé que je ne vois pas, que je n'ai pas vu. Durant une bonne partie de ma scolarité, je suis passé à côté de la Commune, de son importance, de sa signification, de son héritage. C'est grâce à ma cinéphilie que je l'ai découvert et que j'ai commencé à être sensibilisé au message qu'il porte. J'ai ainsi pu commencer à me renseigner, à m'imaginer cette révolution. Ce passé que je ne vois pas, je n'y ai finalement accès qu'à travers le récit de l'histoire, des photographies, des films qui en parlent. À la manière de *La Nouvelle Babylone* je veux recréer le sentiment de ce passé. Le rendre palpable non pas par sa recreation parfaite qui ne serait qu'une simple illusion, mais par ses sensations. Dans le film de Kozintsev et Trauberg, la forme et l'intensité dramatique prennent le dessus sur le récit. Le montage du film aura pour objectif principal non pas la clarté mais l'expressivité. Il sera guidé par l'émotion.

Dans une société laïque, nos rapports aux dirigeants et aux lieux de pouvoir restent fortement imprégnés de cette culture chrétienne de domination. Cette supériorité inatteignable et

éternelle. Le but du film sera de déconstruire cette idée pour en construire une nouvelle. Laisser la forme la reconstruire. Poser la question de ce sur quoi est basée l'image par laquelle notre société souhaite se représenter.

Le mouvement du film sera de partir de l'interrogation de la base des images préconçus que l'on a, d'une présentation partielle du palais des Tuileries pour plonger petit à petit vers ce qu'il représente et ce qu'il cache, vers la Commune, pour finir par une explosion du palais et une explosion formelle (dont je parle dans la catégorie image ensuite).

Lors des différentes dates importantes de la Commune (sa création puis sa chute notamment) l'association des amis de la Commune organise des événements que je souhaite filmer (la montée au mur des fédérés, lieu de l'exécution des derniers communards, et la montée sur la butte Montmartre, lieu du début de l'insurrection). J'avais déjà été en contact avec eux il y a un peu plus d'un an, il me faudra donc les recontacter et les rencontrer plusieurs fois ce mois-ci.

MISE EN SCÈNE

Comme dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins, l'objectif de la mise en scène sera d'interroger les médias en général mais également le médium (le cinéma) utilisé pour le film même. Dans le film de Watkins, cela se fait dès le départ, par l'injection de via de faux médias télévisés contemporains à l'événement, mais forcément inexistant à l'époque. Puis, au fur et à mesure du film, la frontière entre personnages/acteurs devient de plus en plus floue. Les questions des journalistes et les réponses des personnages semblent de plus en plus parler non pas de la situation de 1871 mais de celle de la fin des années 90. La reconstitution s'arrête alors et le spectateur participe à une réunion où les acteurs du film débattent sur l'héritage de la Commune, réfléchissent aux directions que la société doit prendre. En mettant en évidence la forme, puis en la floutant de plus en plus, on met progressivement à nu le support de représentation. Voir le support, en avoir conscience, nous oblige à ne pas passer outre la représentation. Cela doit questionner la manière qu'on a de représenter l'histoire et l'identité. Car l'identification n'est pas évidente, pas facile. Ici, je tâcherai donc, par l'utilisation de décors abstraits, de surimpressions, des dialogues, de faire ressentir dès le départ la forme du film pour plonger petit à petit vers une accélération du rythme, une déformation des images, des couleurs, des sons.

Une certaine importance sera donnée aux représentations picturales et aux bâtiments, à travers des plans en contre-plongée et des rapports de grandeur entre décors et personnages. Les personnages

seront liés aux lieux pas seulement par leur discours ou leurs actions mais dans la manière de les filmer et de les monter.

IMAGE

L'image évoluera tout au long du film. D'abord clinique et à la texture très lisse, comme un bout de métal parfaitement poli, elle deviendra de plus en plus granuleuse, « imparfaite ». Plus le film avancera plus l'exactitude numérique deviendra incertitude et flou. L'idée est également de dévoiler le support comme on dévoilerait les dessous de la réalité. Le film souhaitant parler de la représentation du pouvoir, il souhaite également dévoiler son propre support de représentation.

Je souhaite que l'image devienne de plus en plus abstraite. Les certitudes deviennent des doutes, et de ceux-ci surgissent de nouvelles formes, une nouvelle organisation des pixels de l'image. Pour les dernières séquences du film, je travaillerai une sous-exposition très forte pour que les visages, les corps et les formes se distinguent à peine dans le bruit numérique de la caméra.

Le film sera ainsi en partie tourné en Sony Z280 mais également en Sony FX3.

EFFETS SPÉCIAUX

Pour créer les reconstitutions 3D du palais des Tuileries, j'utiliserai le logiciel Blender 3D. Je contacterai dans les prochains jours La Cité de L'Architecture et du Patrimoine à Paris qui possède une maquette au du palais, afin de pouvoir la scanner et la recréer dans le logiciel. À la manière du cerveau, je ne souhaite pas que la reconstitution soit parfaite. Au contraire, elle doit avoir un aspect fantomatique, hantée, déformée, trouée dégoulinante...

Niveau méthode, je pense tout de même tenter de faire un scan le plus propre possible afin d'avoir une base, au cas où je rencontrerai des difficultés inopinées, pour ensuite essayer différents mouvements et imperfections.

Exemple de scan 3D imparfait :



SON

Le son fera le lien entre les différentes époques et les différents lieux. L'objectif sera de créer un flot et une plongée tout au long du film, comme avec l'image. Simplement le son sera déterminant et remarquable plus tôt. Il devra maintenir l'idée d'un récit représenté à travers un média tout le long du film.

Des voix-off ponctueront le film et instaureront un système de doubles dialogues. À la manière du *Livre d'Image* ou de *Film Socialisme*, les voix pourront se superposer dans des canaux différents, s'interrompre, se recouper, être répétées, modifiées afin de créer un nouveau sens, de nouvelles sensations.

Le Rouge des Tuileries
Scénario de travail
15/03/2025

Séquence 1 / INT. JOUR / Blender

Une image noire, du bruit numérique grouillant laissant parfois apparaître des pixels de couleurs parasites. Le tout forme un grand brouillon, une « vile multitude ».

NARRATEUR
(off)

Je ne sais pas à quand remontent mes plus vieux souvenirs. Je n'ai plus d'images, plus de visages, uniquement de vagues formes, des mouvements, des voix. J'oublie mes propres souvenirs. Pourtant, je crois me souvenir les avoir déjà vécus, les avoir déjà vus, les avoir déjà possédés.

Je crois me souvenir qu'ici, il y avait un murmure, quelque part. Si je tends l'oreille, je peux entendre un écho. Je me souviens qu'elle racontait son histoire.

Il y avait ici, à côté des fabriques de tuiles, des abattoirs, où travaillait un boucher qu'on appelait Jean l'Écorcheur. Un jour, lassée par sa résidence royale, Catherine de Médicis, la reine, décide de faire raser les fabriques de tuiles et les abattoirs de Jean l'Écorcheur pour y construire un nouveau palais. Jean se retrouve exproprié de son lieu de travail et privé de son activité. Il tente d'empêcher cette destruction en faisant chanter la reine, la menaçant de dévoiler de sombres secrets. Elle aurait plusieurs fois tenté de passer commande auprès de lui pour se débarrasser de viande humaine qui embarrassaient la cour royale. Jugeant désormais l'utilité et la vie du pauvre boucher moins importantes que la gêne qu'il crée à son projet architectural, la reine décide de s'en débarrasser.

La vile multitude disparaît, laissant place à un grand fond blanc.

Un grand bâtiment fait son apparition dans un grand tremblement. On le longe rapidement, faisant des allers-retours incessants d'un bout à l'autre. À chaque fois que la caméra arrive à un bout puis repart dans l'autre, elle tremble de plus en plus, et du sang, de la moisissure, de la saleté apparaissent sur les murs et les vitres du Palais. Des trous apparaissent dans le bâtiment également.

NARRATEUR
(off)

En repartant du lieu du crime, l'assassin tombe sur Jean, bien debout. De sa plaie encore béante coulent des flots de sang rouge. Jean promet de revenir. La reine et toute sa descendance paiera pour ses crimes. Puis Jean, à nouveau, se retrouve transpercé d'un coup d'épée et disparaît dans un nuage rouge.

(La voix parle de plus en plus vite). À peine le palais construit, la reine déserte la ville. Depuis, on raconte que la veille de la chute de chaque roi ou reine, un étrange homme rouge, baignant dans un sang reflétant les yeux criminels de la royauté, faisait son apparition dans le palais.

Des flammes commencent à émaner des trous du palais et de sa moisissure. Petit à petit, on s'éloigne pour voir le palais en plan d'ensemble.

NARRATEUR
(off)

1589, 1610, 1791, 1815, 1830, 1848.

En 1871, les Communards Jules Bergeret et Alexis Dardelle l'aperçoivent pour la dernière fois, dans les flammes des Tuileries et crient aux Versaillais sanguinaires, la revanche de tous les Jean. La Commune de Paris déclare la fin de toute oppression.

Derrière le palais, les flammes se reflètent sur le fond blanc, comme la lumière d'un phare.

Séquence 2 / INT. JOUR / FOND BLANC (Studio Photo)

Devant le palais en flammes et le fond blanc, par la droite, Thom rentre dans le champ et se place au centre.

THOM

21 juin 1880, 10 ans après la Commune de Paris, Léon Gambetta :

Il lit un texte (le narrateur le lit en même temps) :

THOM/NARRATEUR(off)

« Dans quinze mois, quand nous reviendrons devant nos électeurs, devant le suffrage universel, nous pourrons le prendre à témoin que, depuis le jour où vous avez voté l'amnistie, l'oubli, le pardon, le silence se sont faits sur la guerre civile. Voilà pourquoi je trouve l'amnistie opportune ; voilà pourquoi je l'ai conseillée, [...]

il faut que vous fermiez le livre de ces dix années ; que vous mettiez la pierre tumulaire de l'oubli sur les crimes et sur les vestiges de la Commune, et que vous disiez à tous, à ceux-ci dont on déplore l'absence, et à ceux-là dont on regrette quelquefois les contradictions et les désaccords, qu'il n'y a qu'une France et qu'une République »

Au fur et à mesure du discours, la lumière des flammes s'estompe, le fond redevient blanc. Le palais est sur quelques images remplacé par un rectangle. Ces images sont de plus en plus fréquentes.

Lorsque le mot « France » est prononcé, le drapeau français y fait son apparition. Le palais en flammes se retrouve totalement remplacé par le rectangle noir opaque qui fait tache au milieu du drapeau français.

Séquence 3 / EXT. JOUR / MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION (rue de Grenelle)

On voit l'entrée du ministère de l'Éducation nationale avec le drapeau français flottant au vent. Le rectangle noir est toujours présent au milieu du cadre.

Séquence 4 / EXT. JOUR / PLACE DU CARROUSEL

Depuis la place du Carrousel, on voit le grand rectangle noir entre les pavillons de Marsan et de Flore, occultant la perspective des Champs-Élysées.

Séquence 5 / EXT. JOUR / CIMETIÈRE DU PÈRE LACHAISE (Mur des Fédérés)

Sur un mur de pierre, une plaque de marbre. Dessus, il est écrit « Aux morts de la Commune 21-28 mai 1871 ».

Des gens, dont on ne voit pas le visage, défilent devant, tels des fantômes

AUTRE

« Le sol de Paris est souillé de leurs cadavres. Ce spectacle affreux servira de leçon, il faut l'espérer aux insensés qui osaient se déclarer partisans de la Commune » - « Le Louvre est sauvé ainsi que la Banque et la Bibliothèque nationale menacés par les flammes des Tuileries »

THOM

Adolphe Thiers, chef du pouvoir exécutif, à MM. Les Préfets et à toutes les autorités civiles et militaires

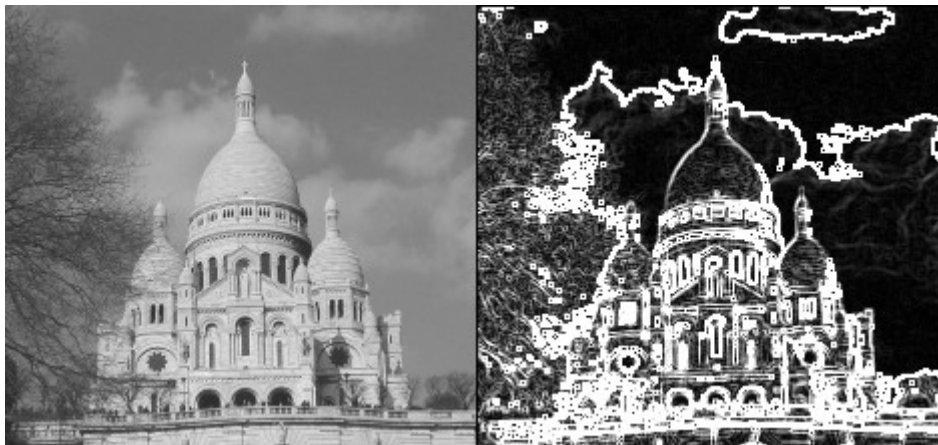
Sur BLENDER, l'image du palais en flammes réapparaît, mais le fond n'est plus blanc, c'est une photographie des massacrés de la Commune dans leurs cercueils.

Puis le palais disparaît et laisse place au dessin : *Le cimetière du Père-Lachaise, Dimanche 28 mai 1871*, Henri-Alfred Darjou, 1871-1874, Dessin à la mine de plomb, Musée Carnavalet, Paris,

Puis les deux images en surimpression de la plaque de marbre et des fantômes.



Puis les images se noircissent, laissant place à une image des contours du Sacré-cœur.



Séquence 6 / EXT. JOUR / PLACE DU CALVAIRE (Butte Montmartre)

Sur la place du Calvaire, à proximité du Sacré-cœur, une petite foule de personnes plutôt âgées se réunit. On ne les distingue pas trop, comme des fantômes. Une femme se place devant. Ils commencent à chanter, mais aucun son ne sort de leurs bouches.

NARRATEUR

« Si l'acte des travailleurs fut du vandalisme, ce fut du vandalisme d'une défense désespérée, non le vandalisme du triomphe comme celui des chrétiens anéantissant les inestimables trésors de l'art de l'Antiquité païenne, et ce vandalisme même a trouvé grâce devant l'historien comme un incident inévitable et pour ainsi dire insignifiant dans cette lutte titanesque entre une nouvelle société naissante et une vieille société à l'agonie. Encore moins, était-ce le vandalisme de Hausmann, rasant le Paris historique pour faire place au Paris du touriste. »³

[Changement de ton (pour marquer la fin de la citation)] Tout ce qui a été fait, c'est dégager la vue pour voir ce qu'il restait à rebâtir.

Séquence 7 / EXT. JOUR / PLACE DU CARROUSEL

Le grand rectangle noir bouche la perspective depuis la place du Carrousel. Une reproduction 3D de Thom s'avance vers le rectangle noir. Un son de chanson très étouffé et presque inaudible, mêlé à des bruits d'incendie qui sortent du rectangle. Thom pénètre dans le rectangle.

Séquence 8 / INT. NUIT / PALAIS DES TUILERIES (Plateau)

Dans une reconstitution en décor sommaire du palais incendié, Thom est assis face à un mur gris calciné. Des traces de brûlures et de moisissure forment les contours de rectangles de différentes tailles. Le mur s'écarte en deux, laissant apparaître derrière la perspective des Champs-Élysées, mais celle-ci se transforme en noir à nouveau.

NARRATEUR

La Commune déclarait la fin de toute oppression, de toute monarchie. Tout ce qui a été fait, c'est dégager la vue pour voir ce qu'il restait à rebâtir.

Puis l'écran affiche le point de vue depuis la place du Carrousel, le Palais des Tuileries est bien là, bouchant la perspective et dans un aspect effrayant.

Puis, d'un point de vue d'ensemble plus lointain, on voit le palais à son emplacement d'origine. La caméra panote sur le côté mais le palais reste.

De différents points de vue, ce procédé se répète pour amener à différents endroits où se trouvent les vestiges (Beaux-Arts ; Ministère de l'Éducation ; Louvre ; Trocadéro)

On termine par les statues sous l'arc du Carrousel.

Thom se lève et se place entre le mur et le projecteur. Une partie de l'image se projette sur lui. Il commence à parler, mais la voix du narrateur le couvre.

NARRATEUR

Le Conseil, La Valeur, La Prudence, la Religion, la Sincérité, et la tête de la justice. Dans les sous-sols de la république.

Sur la place Vendôme, on voit le ministère de la Justice, puis une gerbe à la gloire de Napoléon, puis la colonne Vendôme.

Le tableau *L'incendie des Tuileries*, Georges-Jules-Victor Clairin, 1871, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris, s'affiche



NARRATEUR

Où sont les visages de la Commune, où sont les martyrs sur lesquels la république a été bâtie. Où sont tous les Jean ? Autour du massacre, l'incendie semble déjà bien loin et les fédérés dont la dernière expression est d'être entassés dans la composition du Radeau de la Méduse, sont déjà attaqués par les couleurs bien distinctes sur lesquelles reposent les fleurs de lys, pendant que les leurs s'estompent irrémédiablement et laissent la violence de l'oppression, de l'exploitation et de la répression envahir le tableau.

Thom s'avance vers le tableau et interrompt le narrateur.

Il colle une affiche annonçant un concert de la Commune.

Séquence 9 / EXT. JOUR / PLACE DU CALVAIRE (Butte Montmartre)

Sur la place du Calvaire, la chanteuse recommence à chanter, cette fois on entend sa voix et celle des autres.

Séquence 10 / INT. NUIT / PALAIS DES TUILERIES (Plateau)

La chanson continue. Dans la reconstitution des Tuileries, les murs sont refermés. Des personnages sont allongés au sol pour reconstituer les cadavres du tableau. Un des cadavres se lève, il s'approche de la caméra et se met à cadrer. Il s'avance vers un autre cadavre qui se relève. Il tient une affiche dans ses mains. Il se dirige vers le mur où se trouve la moisissure formant des contours de rectangle. Il colle son affiche dans un de ces rectangles. Il s'agit d'un décret par la Commune. Le cadreur passe la caméra à celui qui vient de coller l'affiche. Ce dernier filme le contenu de l'affiche, puis se dirige vers un autre cadavre et le processus se répète.

Le dernier à afficher est Thom. Il colle un dessin d'un concert aux Tuileries.
La chanson s'arrête.

Séquence 11 / INT. NUIT / PALAIS DES TUILERIES (Plateau)

Les personnes jouant les cadavres, sont immobiles, reconstituant le concert des Tuileries. Thom entre dans la pièce et demande :

THOM
Qu'avez vous pensez de ce concert ?

Petit à petit, chacun dans la pièce répond. Cela lance des discussions sur la Commune. Au fur et à mesure que les gens répondent, ils se mettent à bouger.

Dans cette séquence et les séquences qui suivent, les discussions sont spontanées, prend la parole qui veut. Si le sujet dévie trop, Thom guidera le débat en posant des questions ponctuelles. Les actrices pourront se saisir de la caméra s'ils le désirent et pourront interpellier les techniciens pour les faire participer au débat.

Séquence 12 / INT. NUIT / PALAIS DES TUILERIES (Plateau)

Les débats se poursuivent sur le thème de la fête populaire. La Révolution est aussi une fête.

Séquence 13 / INT. NUIT / PALAIS DES TUILERIES (Plateau)

Le débat dévie sur l'incendie des Tuileries, sa signification après ce concert. Qu'est-ce qui est laissé aux bourgeois ?

« C'est un lieu que le peuple s'est réapproprié. D'un lieu d'oppression, on est arrivé à un lieu de fête populaire. Il était hors de question que les bourgeois volent cela en plus de nos vies. C'était aussi une manière de laisser les ruines devant eux, en spectacle. Une manière de leur dire : voilà ce qu'il reste de votre domination. La Commune l'a détruite et surtout la Commune en a été la dernière occupante. »

« Mais maintenant, les ruines ne sont plus là. A la même époque que l'amnistie, on a fait déconstruire les ruines, construire le sacré-cœur pour pardonner la France de toutes ses révolutions. On a fait oublier la République Sociale dans la mémoire nationale »

Séquence 14 / INT. NUIT / PALAIS DES TUILERIES (Plateau)

Mais alors que reste-t-il de la République Sociale, de la Commune aujourd'hui ?

Ce qu'il en reste aujourd'hui, ce sont des associations qui tentent de faire préserver cette mémoire. Ce qu'il en reste, ce sont aussi des idéaux et des formes d'organisations. Certaines personnes expliquent comment le fonctionnement de leurs différentes associations sont héritières du fonctionnement plus horizontal et démocratique de la Commune.

Ce ne sont pas des élites qui dirigent mais le peuple qui se dirige lui-même (La proportion d'ouvriers élus à la Commune est inédit à l'époque).

Il faut reprendre possession des lieux et ne pas laisser les traces être effacées.

Séquence 15 / INT. NUIT / PALAIS DES TUILERIES (Plateau)

La pièce vide avec seulement les décrets de la Commune.

Séquence 16 / INT. NUIT / CABARET

Au cabaret des Brigades Louise Michel, on assiste à un concert. Une chanson s'entame et le public se met à chanter et à participer au concert.

Séquence 17 / INT. NUIT / PALAIS DES TUILERIES (Plateau)

Une photographie des ruines des Tuileries est coloriée en rouge par de nombreuses mains.

DOSSIER PPM
Version datant du 11/02/2025 passée en comission de faisabilité

DOSSIER PPM

Benjamin Faure

Promotion 2025

***Recherches de formes alternatives en quête d'une société alternative :
Les films représentant la Commune de Paris (1871)***

Sommaire

Séquenceur (V1).....	page 3
Note d'Intention.....	page 12
Planning.....	page 17
Liste Technique et Artistique	page 19
Liste Matériel.....	page 19
Budget.....	page 19

Séquenceur (V1)

Ce séquenceur n'est pas une version définitive. Les voix-off ne sont notamment pas encore écrites.

Voix 1

Voix 2

Voix 3

Séquence 1 (2min)

Blender 3D. Sur un fond blanc, l'ombre d'un rectangle noir se projette. Il tourne sur lui-même à une vitesse régulière. Une voix-off (Voix 1) parle de ses souvenirs. Elle n'en a pas avant ses 3 ans. À vrai dire, elle ne sait même plus à quand remonte son plus vieux souvenir. À ses 6 ans peut-être ? Plus le temps avance, plus elle oublie ses souvenirs. Plus la trace mémorielle de son existence s'éloigne, plus celle-ci se base sur des certitudes. Des formes déjà conçues, belles, grandes, sans effort, facilitant le fardeau de ces manques et incertitudes. De quoi sont fait ces souvenirs ? Est-ce qu'il s'agit d'une image nette, claire et précise ? Ou de la lecture d'une sensation d'images lointaines ? D'une reconstitution partielle et erronée vendue comme une évidence ?

Puis elle explique le fonctionnement d'un système de vision artificielle permettant à travers la stimulation électrique du cortex visuel, de créer des sensations lumineuses reconstituant les contours des formes face à nous.

Images Réelles. Le rectangle noir disparaît et laisse place à un homme assis devant une télévision. Celle-ci est allumée mais n'affiche que du bruit blanc. L'homme semble fasciné par celle-ci. Le fond blanc se transforme en la diffusion d'un documentaire/reportage « Blind Hope » qui retrace le dispositif de vision artificielle. On voit des images de l'opération sur le cerveau humain avec l'ouverture de la boîte crânienne et la pose d'électrodes sur le cerveau. (Réflexion de diffuser l'image via une projection frontale, touchant donc aussi le comédien et faisant coïncider la place du cerveau opéré avec la tête du personnage)

[Blind Hope](#)

Séquence 2 (3min)

Images Réelles. Un plan symétrique. La caméra est placée face à l'arc de triomphe du Carrousel. On voit la perspective formée avec le jardin des Tuileries, l'obélisque de la Concorde, les Champs-Élysées et l'Arc de Triomphe.

Une nouvelle voix-off (Voix 2) se fait entendre. « Les Tuileries sont un monument de mémoire inséparable des principes de 1789, associées à la notion de la France moderne, siège de la personne morale de Louis XVI à Napoléon III, et un lieu qui possède une charge émotionnelle très forte »¹ (trouver une autre citation à rajouter en plus, ou répéter celle-ci ?)

La Voix 1 reprend également en parallèle. Elle se sent oppressée, semble inquiète. Elle dit entendre une voix perdue quelque part, qui lui chuchote son histoire. Elle commence à conter l'histoire de Jean l'écorcheur. Un boucher exproprié pour la construction d'un palais. Pas satisfait de la compensation qui lui était offert, il menace Catherine de Médicis de dévoiler ses commandes de viande humaine et ses rites de magie noires. La reine fait assassiner Jean. Mais en repartant du lieu

1 « Tuileries : un pas de plus vers la reconstruction », *Le Figaro*, 10 août 2006, [Tuileries : un pas de plus vers la reconstruction](#)

du crime, le meurtrier tombe sur Jean, bien debout, dégoulinant de sang, annonçant qu'il reviendra. Le meurtrier transperce à nouveau Jean, et son cadavre disparaît. La boucherie de Jean et les fabriques de Tuileries sont détruites pour construire le palais.

Une musique d'Opéra/Opérette (type Johan Strauss) se lance.

La caméra est lentement entraînée vers la perspective des Champs-Élysées, en direction de l'ancien emplacement du Palais des Tuileries. Sur les côtés de l'image, des surimpressions des ailes du palais du Louvre viennent s'ajouter en surimpression et forcer la direction du regard vers le point de fuite de la perspective. Petit à petit la musique d'opérette se distord et prend des allures inquiétantes.

Blender 3D. Le même plan devant l'arc du Carrousel. Simplement derrière se trouve une reconstitution du Palais des Tuileries. La musique classique se relance en canon avec sa version distordu qui continue de jouer. La caméra avance vers le palais des Tuileries. Des petits personnages tout plat en 2D à l'aspect effrayant sont présent.

Inspiration Vidéo : [Palais des Tuileries en 1870 - HD](#)

La voix off décrit l'ambiance des tuileries, imprégnées d'un rouge sang, construites sur les restes de Jean. Elle raconte la désertion du château et de la capitale par la Reine, effrayée de la menace que ce fantôme rouge sang fait peser sur elle. Voix 1 se demande de quel fantôme elle a le plus peur. Celui qui réclame justice et défend le lieu de son propre meurtre, celui où il a vécu, travaillé. Ou celui de ceux bâtissant de grands lieux vides à partir du sang. Elle décrit l'ambiance des Tuileries comme morose, comme un château hanté par les meurtres qu'il a commit, habité par des fantômes bien présents.

Images Réelles. Le premier plan avec la perspective est repris. La voix-off 1 reprend.

La caméra avance à nouveau, mais cette fois tilt lentement vers le sol au fur et à mesure qu'elle s'approche de l'emplacement des Tuileries.

Voix 1 commence à raconter le retour du fantôme de Jean au moment de la fuite à Varennes de Louis XVI. Il aurait permis de découvrir sa fuite, et son apparition aurait prémédité sa capture et sa chute, sauvant la Révolution. Voix 1 se demande où est passé Jean. Elle se sent oppressée, de plus en plus écrasée par une autre présence. Elle sent que quelqu'un est aussi écrasé, coincé sous les dalles de pierre de la place du Carrousel, écrasé par un poids invisible. Sa voix devient de plus en plus grave et étouffée.

(faire ressentir à l'image une sorte d'étouffement, de tremblement, lorsque la caméra fixe les dalles de pierre pour permettre ensuite une transition vers la séquence 3, à trouver)

Séquence 3 (3min30)

Dans une minuscule pièce qui semble souterraine, on retrouve l'homme de la séquence 1. Le plafond de la pièce est un quadrillage de différentes pièces de métal semblant retenir difficilement une masse de terre (sensation de pression permettant la transition avec la séquence précédente). La masse de terre semble contenir divers éléments visqueux s'apparentant à des organes.

La pièce est envahie par la moisissure, spécifiquement derrière une télévision allumée qui est reliée par un câble à cette moisissure et à un poste de radio. La télévision paraît être la seule source de lumière de la pièce. L'homme est obnubilé par celle-ci. La télévision diffuse en boucle la reconstitution des Tuileries sur Blender3D, accompagnée par la radio répétant la phrase :

« Les Tuileries sont un monument de mémoire inséparable des principes de 1789, associé à la notion de la France moderne, siège de la personne morale de Louis XVI à Napoléon III, et un lieu qui possède une charge émotionnelle très forte »

Chaque fois que les mots « principes », « modernes », « de Louis XVI à Napoléon III » sont prononcés, la phrase s'arrête, répète les mots, puis reprend. La phrase est répétée de cette manière sans cesse.

Le plafond de la pièce laisse échapper des morceaux d'organes.

À l'écran de la télévision s'affichent les mots « moral » et « moderne » par-dessus la reconstitution des Tuileries.

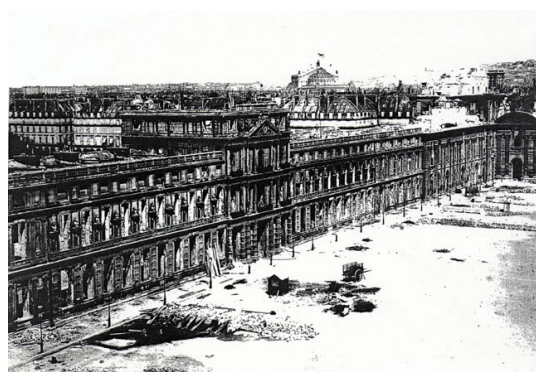
La phrase cesse d'être répétée dans son entièreté. Ne sont dit plus que les parties suivantes « inséparables des principes de la France moderne, de Louis XVI à Napoléon III ».

L'attention de l'homme est attirée par les bouts d'organes qui tombent du plafond. Il détourne le regard de la télévision et commence à jouer avec, à construire un tas qui prend une forme ronde légèrement allongée.

La phrase s'arrête d'être répétée (pas certain, choix pas définitif, en réflexion)

La télévision affiche des photographies des Tuileries détruites.

Exemples de photographies :



Une nouvelle voix-off (Voix 3), lit d'une voix grossièrement grave et solennelle un texte des années 1870 se plaignant des destructions du Patrimoine par la Commune et plaidant pour la reconstruction du palais (à retrouver précisément)

En parallèle, une autre lecture s'entame et se superpose à la Voix3 : « Le sol de Paris est souillé de leurs cadavres. Ce spectacle affreux servira de leçon, il faut l'espérer aux insensés qui osaient se déclarer partisans de la Commune » - « Le Louvre est sauvé ainsi que la Banque et la Bibliothèque nationale menacés par les flammes des Tuileries »²

Les mentions « le sol de Paris est **souillé de leurs cadavres** » et « Le Louvre est sauvé **ainsi que la Banque** » pourront être reprises ensuite (à déterminer)

L'homme se penche sur la forme qu'ont prise les bouts d'organes assemblés. Ils forment ce qui ressemble à un cerveau humain. Dans un coin sombre de la pièce, il récupère une caméra miniature. Il la branche au cerveau.

« Si l'acte des travailleurs fut du vandalisme, ce fut du vandalisme d'une défense désespérée, non le vandalisme du triomphe comme celui des chrétiens anéantissant les inestimables trésors de l'art de l'Antiquité païenne, et ce vandalisme même a trouvé grâce devant l'historien comme un incident inévitable et pour ainsi dire insignifiant dans cette lutte titanesque entre une nouvelle société naissante et une vieille société à l'agonie. Encore moins était-ce le vandalisme de Hausmann, rasant le Paris historique pour faire place au Paris du touriste. »³

Voix 1 poursuit en changeant de ton (pour marquer la fin de citation) que tout ce qui avait été fait, c'était de dégager la vue pour voir ce qu'il restait à rebâtir.

L'homme met son œil dans l'objectif de la Caméra.

Séquence 4 (1min30)

Comme des diapositives. Apparaît une peinture. Puis toute une suite de peintures mettant en scène l'incendie des Tuileries, puis des Communards, des exécutions, des cadavres.



L'incendie des Tuileries, Georges-Jules-Victor Clairin, 1871, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris

Des zooms dans la peinture, insistant sur le drapeau rouge et les cadavres au sol.

² *Dépêche d'Adolphe Thiers annonçant la chute de la Commune*, 25 mai 1871, [Dépêche d'Adolphe Thiers annonçant la chute de la Commune - Archives de Paris](#)

³ *La Guerre Civile en France*, Karl Marx, 1871, éditions Science Marxiste, page 90-91, 2008, Montreuil



Une rue de Paris en mai 1871, Maximilien Luce, 1903-1906, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris



Paris incendié, Numa fils, 1871, Estampe/Gravure photographiée et retouchée, musée d'Art et d'Histoire Paul-Eluard, Saint-Denis



Le cimetière du Père-Lachaise, Dimanche 28 mai 1871, Henri-Alfred Darjou, 1871-1874, Dessin à la mine de plomb, Musée Carnavalet, Paris



Palais des Tuileries - Paris et ses ruines, Léon Jean-Baptiste Sabatier & Jules Gaildrau, 1871, Lithographie, Bibliothèque de l'Hôtel de Ville, Paris

Voix 1 évoque le nombre de morts de la Commune pendant la semaine sanglante.

Un peu avant 9 heures, l'horloge du palais s'est arrêtée. Les Communards devenaient enfin maîtres de leur temps. Intemporel.

Séquence 5 (30 secondes)

Les mots « Morale » et « Moderne » se mettent à clignoter sur l'écran.
Le cerveau disparaît de la pièce.

Séquence 6 (30 secondes)

On retrouve le plan de la séquence 2 qui fixe le sol au niveau de l'ancien emplacement du palais.
On reprend le travelling du début et l'ombre des Tuileries apparaît tel un fantôme. Quand le palais apparaît, des cris de douleurs intenses se font entendre ainsi que des visages, des personnages 2D effrayants et déguisés à la mode IInd Empire.
On s'avance vers le pavillon de Flore et de Marsan (les seuls qui sont restés après la démolition du palais). On filme leurs pierres en plan très rapproché et en panoramique rapide.
Le panoramique rapide et la forme rectangulaire des pierres permettent une transition vers un plan similaire autour du sacré-cœur.

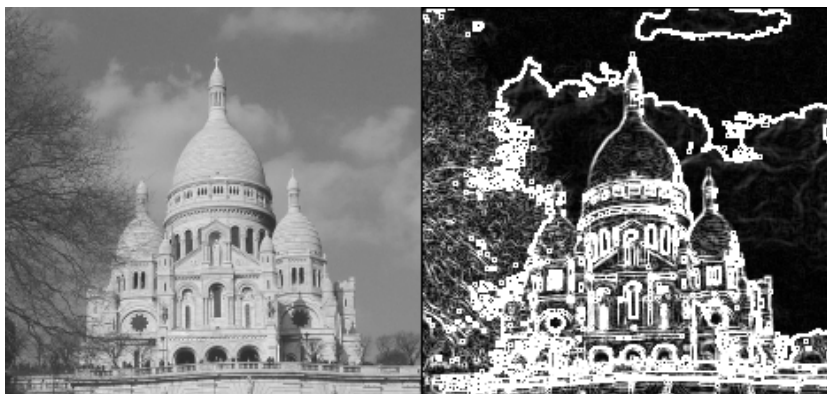
Au son, cette séquence (et la suivante) sera « brutale ». Des bruits de pierres très lourdes tombant sourdement les unes contre les autres, des bruits de fusil, des hurlement modifiés, de métaux...

Séquence 7 (1min)

Sur la place du Tertre, le 18 mars, des gens portant écharpes, drapeaux ou autres signes distinctifs rouges sont réunis. Une personne tient un micro. Elle chante une chanson en mémoire de la Commune. Derrière, le sacré-cœur domine.

Sa voix est camouflée par Voix 2, lisant un texte annonçant la construction du Sacré-cœur pour expier 1 siècle de pêchés du peuple français (à retrouver précisément)

Le sacré-cœur prend de plus en plus de place dans les plans montrant les gens sur la place du Tertre. Il se transforme en une image noir et blanc ne montrant que ses contours.



En reprenant les effets de tremblements, oppressions, et en jouant sur la forme des pierres du bâtiment on transitionne vers la séquence suivante.

Séquence 8 (30 secondes)

Au Père-Lachaise, la caméra filme la plaque commémorative des morts de la Commune. Il y a des restes d'organes semblables à ceux composant le cerveau. Comme place du Tertre, des gens sont réunis devant la plaque. Le cerveau-caméra les observe.

Séquence 9 (1min)

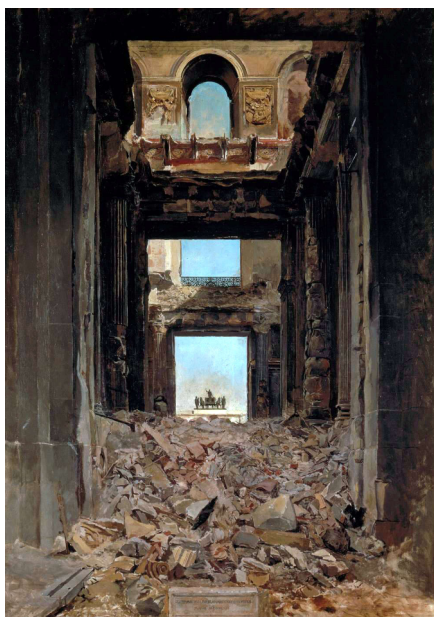
Montage de différents moments de films traitant de la Commune de Paris :

- *La Commune (Paris, 1871)*, Peter Watkins, 2000
- *La Nouvelle Babylone*, G. Kozintsev & L. Trauberg, 1929 (notamment la scène du marteau détruisant la colonne Vendôme)
- *Mémoire Commune*, Patrick Poidevin, 1977 (La scène du début présentant à travers un texte le film et son personnage, ainsi que la scène où les Communards construisent une structure sur une plage, chant *La Commune n'est pas morte*)
- *La Semaine Sanglante*, Joël Farge, 1976

(Forme précise à déterminer prochainement)

La séquence finit sur la peinture des ruines des Tuileries avec en fond l'arc du Carrousel

Pendant cette séquence Voix 1 pourrait énoncer une suite de noms de Communards.



Les Ruines du Palais des Tuileries, Jean-Louis-Ernest Meissonier, 1871, huile sur toile, Musée national du château de Compiègne, Compiègne

Séquence 10 (1min30)

De loin, est filmé l'emplacement vide du palais des Tuileries. Son fantôme refait son apparition. La caméra panote mais le fantôme reste en surimpression au milieu de l'image pour tout le reste de la séquence.

La caméra se balade ensuite dans différents endroits de Paris montrant la colonne Vendôme et des vestiges du palais des Tuileries éparpillés dans la capitale.

Ambiance sonore à définir. Grondante ? Sourde ?

Pendant ce temps Voix 2 parle à nouveau des cadavres. « Le sol de Paris est souillé de leurs cadavres. Ce spectacle affreux servira de leçon, il faut l'espérer aux insensés qui osaient se déclarer partisans de la Commune »

Voix 1 vient couvrir Voix 2 « Oui, je suis de ceux qui approuvèrent comme absolument moral de brûler ce palais essentiellement monarchique, symbole abhorré d'un exécration passé [...], où tant de crimes antisociaux avaient été prémédités et glorifiés. »⁴

Voix 1 enchaîne. Elle dit que Jean l'écorcheur n'a pas disparu dans les flammes des Tuileries. Elle évoque Alexis Dardelle et Jules Bergeret qui auraient vu Jean s'évaporer dans les flammes. Elle pense qu'il ne s'en est pas allé, mais juste déplacé. Combien de Jean sont enterrés sous la dorure ? (pas certain de cette phrase)

Séquence 11 (1min)

L'homme s'approche de la télévision. Puis il s'approche de la moisissure située derrière elle. À travers un zoom, la caméra plonge dans la noirceur de la moisissure.

Séquence 12 (3min)

Du noir très bruité. Un masque du visage de l'homme apparaît. Une coupe sépare le bas de sa mâchoire du reste de son visage. Un mouvement de haut en bas s'effectue comme s'il parlait, mais aucun son ne s'entend. Une coupe apparaît également dans les deux pupilles de l'homme qui répètent ce même mouvement. Un son sourd de blocs se frappant monte de plus en plus jusqu'au vacarme.

Le visage disparaît. Sur un fond noir, de petits ronds flous et blancs clignotent dans différents endroits de l'image. Petit à petit, ils arrêtent de clignoter et restent plus longtemps à l'écran. Ils forment un rectangle.

L'ombre rectangulaire de la séquence 1 refait son apparition.

L'ombre se transforme ensuite en la reconstitution du Palais des Tuileries. Le fond n'est plus blanc mais des photographies des cercueils entassés des Communards.



4 Etude sur le mouvement communaliste à Paris en 1871, 1871, Gustave Lefrançais

La reconstitution 3D du palais des Tuileries prend feu.

Mise en scène précise et montée en tension/rythme vers l'explosion/incendie à déterminer prochainement.

La séquence insiste sur les flammes.

(Voix 1 évoque le fait que le palais a mis 3 jours à brûler, puis plus de 10 ans à être démantelé.)

Total : 19 minutes

Note d'Intention

L'idée de ce mémoire et par conséquent de cette PPM, vient de la convergence de plusieurs choses. La volonté d'abord d'expérimenter autant sur le récit, la forme, le montage, l'image, la plastique, le son. La volonté de créer quelque chose de nouveau mais qui a un écho émotionnel et physique chez le spectateur et moi-même. Créer un voyage, un déplacement du spectateur dans un espace faisant avant tout appel à ses capacités d'abstraction, à son imaginaire, son inconscient. Je ne souhaite pas écrire une démonstration à simplement illustrer, mais laisser l'abstrait envahir l'écran, prendre le dessus, pour laisser la liberté au spectateur de construire, déconstruire, reconstruire le film. Cela se traduira par un montage fait de répétitions, de changements de rythme, d'accélération, de ralentis et où tout n'est pas forcément expliqué. J'ai récemment revu *Le Livre d'Image* (2018, Jean-Luc Godard). Sa phrase d'ouverture que j'avais oublié a résonné en moi dans ce contexte de réflexion et d'écriture : « La vraie conviction de l'homme, c'est de penser avec ses mains ». Je vois cette phrase comme un appel à l'expérimentation, de faire pour parler, faire et refaire. Laisser parler la matière que l'on modèle.

Car ce que je souhaite aussi, c'est reconstruire. Reconstruire un passé que je ne vois pas, que je n'ai pas vu. La Commune de Paris est la dernière révolution que la France ait connue. Elle signe la fin d'un siècle de révolutions françaises mais aussi le début d'un nouveau siècle de révolutions dans différentes parties du monde. Elle a été précurseuse sur de nombreuses mesures reprises ensuite par la III^e République, pourtant on en entend très peu parler. Elle ne constitue qu'un petit paragraphe de l'histoire du XIX^e siècle dans un programme du collège déjà très chargé et que les professeurs, faute de temps pour le finir, passent en revue très rapidement ou l'éclipsent totalement. C'est ainsi que durant une bonne partie de ma scolarité, je suis passé à côté de cet événement, de son importance, de sa signification, de son héritage. C'est grâce à ma cinéphilie que je l'ai découvert et que j'ai commencé à être sensibilisé au message qu'il porte. J'ai ainsi pu commencer à me renseigner, à m'imaginer cette révolution. Ce passé que je ne vois pas, je n'y ai finalement accès qu'à travers le récit de l'histoire, des photographies, des films qui en parlent. À la manière de *La Nouvelle Babylone* je veux recréer le sentiment de ce passé. Le rendre palpable non pas par sa recreation parfaite qui ne serait qu'une simple illusion, mais par ses sensations. Dans le film de Kozintsev et Trauberg, la forme et l'intensité dramatique prennent le dessus sur le récit. Le montage du film aura pour objectif principal non pas la clarté mais l'expressivité. Il sera guidé par l'émotion.

L'idée de fantasme du passé d'une société est un des aspects qui m'a amené vers ce sujet et que je pense pertinent de traiter aujourd'hui. L'histoire c'est avant tout le récit d'un passé que se fait une société précise afin de le rendre lisible et le conformer à son idéologie. Sous la V^e République et encore plus aujourd'hui, le récit national insiste sur la Nation. Il héroïse Napoléon, Clovis, etc.... Il idéalise le chef tel un guide suivi par un peuple caractérisé de manière uniforme, voir informe.

On idéalise les rois. On reste fasciné devant la dorure de Versailles, le raffinement du Louvre. On fantasme cette richesse. Dans une société laïque, nos rapports aux dirigeants et aux lieux de pouvoir restent fortement imprégnés de cette culture chrétienne de domination. Cette supériorité inatteignable et éternelle. Pourtant, on l'a vu avec l'incendie de Notre Dame de Paris, tout cet appareil reste sensible aux flammes. Une étincelle, puis tout disparaît derrière un épais et long écran de fumée. Sous la Commune, lors de la Semaine Sanglante, acculés par les versaillais, une trentaine de communards mettent feu aux palais des Tuileries le 23 mai 1871. Le symbole des différentes Monarchies et Empires a mis 3 jours à brûler, puis plus de 10 ans à être définitivement détruit et démantelé. Démantelé mais pas vraiment. Ses restes ont été vendus aux enchères. À la manière de la scène marxiste dont je parle dans le mémoire, la bourgeoisie se dépêche d'acquiescer ce qui reste de cette place du roi. Dans le même temps, la basilique du Sacré-cœur se construit en haut de la butte Montmartre, lieu du début de l'insurrection communale, pour expier les péchés de la France durant le siècle passé, autrement dit, depuis la fin de la monarchie. Aujourd'hui, le sacré-cœur domine toujours Paris, des vestiges du palais des Tuileries sont visibles dans divers endroits de la capitale, de la France. Concernant la Commune, il ne reste que le petit local d'une association

parisienne, et une petite plaque sur le long mur du Père-Lachaise pour se rappeler des 20 à 30 000 personnes mortes pour mettre fin à ce culte de l'individu et de la dorure. Le but du film sera de déconstruire cette idée pour en construire une nouvelle. Laisser la forme la reconstruire. Poser la question de ce sur quoi est basée l'image par laquelle notre société souhaite se représenter.

C'est pour cela que je souhaite consacrer ma PPM à la destruction du Palais des Tuileries. 3 jours à brûler puis 10 ans à être démantelé. 150 ans plus tard, on l'a oublié, mais pourtant il est toujours là...

Le mouvement du film sera de partir de l'interrogation de la base des images préconçus que l'on a, d'une présentation partielle du palais des Tuileries pour plonger petit à petit vers ce qu'il représente et ce qu'il cache, vers la Commune, pour finir par une explosion du palais et une explosion formelle (dont je parle dans la catégorie image ensuite).

Lors des différentes dates importantes de la Commune (sa création puis sa chute notamment) l'association des amis de la Commune organise des événements que je souhaite filmer (la montée au mur des fédérés, lieu de l'exécution des derniers communards, et la montée sur la butte Montmartre, lieu du début de l'insurrection). J'avais déjà été en contact avec eux il y a un peu plus d'un an, il me faudra donc les recontacter et les rencontrer plusieurs fois ce mois-ci.

Ce petit collectif possède une grande collection d'ouvrages et de documents concernant la Commune. Il conserve sa mémoire et tente de la faire vivre à travers différentes actions. Mais il reste en marge, avec peu de visibilité et semblent surtout figés dans le temps. Il y a un an j'avais rencontré Françoise, la secrétaire générale de l'association. Nous avons eu de riches discussions pendant plusieurs après-midi à propos de son parcours. J'avais tenté plusieurs fois de lui poser des questions sur son rapport à la Commune. À chaque fois, elle évitait la question en me parlant des différents membres de l'association. Peut-être qu'avec une caméra et ce film, il serait possible de libérer sa parole, ou celle d'autres membres de l'association. D'ici au 18 mars (date de la montée à la butte Montmartre) je retournerai les rencontrer pour explorer cette potentielle piste. L'idée serait d'inclure leurs témoignages en off pour présenter ou enrichir certains aspects de la Commune. Lors de ces entretiens, je réfléchis également à la possibilité de devenir moi-même un personnage du film en intervenant, en posant des questions, en demandant de répéter (et en laissant ces moments au montage final). Cela pourrait permettre à la fois de les rendre véritables acteurs de leur propre image, de leur combat, mais également de montrer clairement le geste du film, de montrer la présence du film. Je ne sais pas encore quelle forme exactement cela prendra, je me laisse le temps des repérages pour poursuivre ou abandonner cette intuition.

MISE EN SCÈNE

Comme dans *La Commune (Paris, 1871)* de Peter Watkins, l'objectif de la mise en scène sera d'interroger les médias en général mais également le médium (le cinéma) utilisé pour le film même. Dans le film de Watkins, cela se fait dès le départ, par l'injection de via de faux médias télévisés contemporains à l'événement, mais forcément inexistant à l'époque. Puis au fur et à mesure du film, la frontière entre personnages/acteur devient de plus en plus floue. Les questions des journalistes et les réponses des personnages semblent de plus en plus parler non pas de la situation de 1871 mais de celle de la fin des années 90. La reconstitution s'arrête alors et le spectateur participe à une réunion où les acteurs du film débattent sur l'héritage de la Commune, réfléchissent aux directions que la société doit prendre. En mettant en évidence la forme puis en la floutant de plus en plus, on met progressivement à nu le support de représentation. Voir le support, en avoir conscience, nous oblige à ne pas passer outre la représentation. Cela doit questionner la manière qu'on a de représenter l'histoire et l'identité. Car l'identification n'est pas évidente, pas facile. Ici, je tâcherai donc par l'utilisation de décors abstraits, de surimpressions, des dialogues, de faire

ressentir dès le départ la forme du film pour plonger petit à petit vers une accélération du rythme, une déformation des images, des couleurs, des sons. Ce sera le cas surtout à partir de la Séquence 6. Ce dévoilement du support est un aspect qui reste pour le moment imparfait dans la version du séquencier présentée. Je compte y réfléchir, en discuter et réécrire une nouvelle version dans les prochains jours.

Une certaine importance sera donnée aux représentations picturales et aux bâtiments, à travers des plans en contre-plongée et des rapports de grandeur entre décors et personnages. Les personnages seront liés aux lieux pas seulement par leur discours ou leurs actions mais dans la manière de les filmer et de les monter.

Les scènes « documentaires » (ou plutôt les scènes captés en décor naturel et pas en studio) seraient entrecoupées par des scènes de fiction d'un homme dans une pièce en proie avec la moisissure et avec laquelle il va fusionner, influencé par les bribes du monde extérieur auquel on lui laisse accès. Il symbolise l'accès à l'histoire, aux souvenirs, à travers différents médias dans une caisse de résonance fermée. Ce personnage correspond plus aux films que j'ai déjà pu réaliser antérieurement. À la manière de la Feks lorsqu'ils réalisent *La Nouvelle Babylone* en 1929, j'essaye de faire de ce film, une rencontre entre le début de mon parcours de pratique cinématographique et mon parcours politique et culturel en m'appropriant comme matériau un sujet plus réel, sérieux.

Les scènes documentaires et fictionnelles se rejoindront via le médium numérique et une reproduction du palais des Tuileries dans un logiciel 3D. J'incrusterai une partie du décor fictionnel dans une partie du palais avant de tout faire exploser.

IMAGE

L'image évoluera tout au long du film. D'abord clinique et à la texture très lisse, comme un bout de métal parfaitement poli, elle deviendra de plus en plus granuleuse, « imparfaite ». Plus le film avancera plus l'exactitude numérique deviendra incertitude et flou. L'idée est également de dévoiler le support comme on dévoilera les dessous de la réalité. Le film souhaitant parler de la représentation du pouvoir, il souhaite également dévoiler son propre support de représentation.

Je souhaite que l'image devienne de plus en plus abstraite. Les certitudes deviennent des doutes, et de ceux-ci surgissent de nouvelles formes, une nouvelle organisation des pixels de l'image. Pour les dernières séquences du film, je travaillerai une sous-exposition très forte pour que les visages, les corps et les formes se distinguent à peine dans le bruit numérique de la caméra.

Le film sera ainsi en partie tourné en Sony Z280 mais également en Sony Venice.

DÉCOR

Il s'agira d'une minuscule pièce de maximum 9m², qu'il sera possible d'installer sur le plateau 2 de la Cité du Cinéma. Elle ne nécessite presque pas de mobilier, mais demande un travail de patinage sur les murs afin de créer une véritable sensation de moisie. L'objectif n'est pas de créer une pièce où il serait possible de vivre, mais comme un blockhaus souterrain où les murs seraient en béton.

Au vu des dépenses effectuées pour un décor beaucoup plus grand et complexe lors de la réalisation des fictions de 2^e année, le budget estimé pour créer ce décor devrait être de maximum 500€.

Concernant le « plafond de terre », il s'agira d'un plan sur une petite structure faite à partir d'objets de récupération, à part du reste du décor.

Le reste du film sera tourné en décor naturel en équipe ultra-réduite.

EFFETS SPÉCIAUX

Le faux cerveau sera d'abord composé de petits bouts de viande récupérés chez un boucher, puis d'une plus grosse pièce refaçoné. L'idée est d'évoquer un cerveau sans en avoir la forme parfaite, comme une mutation, une création d'une nouvelle de vie, et donc de vision, de réflexion...

La caméra miniature qui sera « branchée » au cerveau sera faite à partir de composants électroniques récupérés.

Pour créer les reconstitutions 3D du palais des Tuileries, j'utiliserai le logiciel Blender 3D. Je contacterai dans les prochains jours La Cité de L'Architecture et du Patrimoine à Paris qui possède une maquette au du palais, afin de pouvoir la scanner et la recréer dans le logiciel. À la manière du cerveau, je ne souhaite pas que la reconstitution soit parfaite. Au contraire, elle doit avoir un aspect fantomatique, hantée, déformée, trouée dégoulinante...

Niveau méthode, je pense tout de même tenter de faire un scan le plus propre possible afin d'avoir une base, au cas où je rencontrerai des difficultés inopinées, pour ensuite essayer différents mouvements et imperfections.

Exemple de scan 3D imparfait :



SON

Le son fera le lien entre les différentes époques et les différents lieux. L'objectif sera de créer un flot et une plongée tout au long du film, comme avec l'image. Simplement le son sera déterminant et remarquable plus tôt. Il devra maintenir l'idée d'un récit représenté à travers un média tout le long du film.

Des voix-off ponctueront le film et instaureront un système de doubles dialogues. À la manière du *Livre d'Image* ou de *Film Socialisme*, les voix pourront se superposer dans des canaux différents, s'interrompre, se recouper, être répétées, modifiées afin de créer un nouveau sens, de nouvelles sensations.

Je souhaiterais donc effectuer des expérimentations au son mais des discussions avec l'ingénieur du son seront encore nécessaires pour réfléchir et explorer les différentes possibilités.

Planning

Février						
		5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
	Envoi dossier PPM	Écriture Analyse / Mémoire	Écriture Analyse / Mémoire	Écriture Analyse / Mémoire	Écriture Analyse / Mémoire	Écriture Analyse / Mémoire
17	18	19	20	21	22	23
Écriture Analyse / Mémoire	Exposé d'Analyse	Écriture et Prépa PPM	Écriture et Prépa PPM	Commission PPM	Écriture et Prépa PPM	Écriture et Prépa PPM + Composition de l'équipe terminée
24	25	26	27	28	1	2
Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire
Mars						
3	4	5	6	7	8	9
Écriture et Prépa PPM	Écriture et Prépa PPM	Écriture et Prépa PPM	Écriture et Prépa PPM	Écriture et Prépa PPM	Écriture et Prépa PPM	Écriture et Prépa PPM
10	11	12	13	14	15	16
Prépa PPM	Prépa PPM	Prépa PPM	Prépa PPM	Prépa PPM	Prépa PPM	Prépa PPM
17	18	19	20	21	22	23
Prépa PPM (Objectif : Scan des Tuileries fait)	Tournage Butte Montmartre (Z280)	Tournage Paris / Tuileries (Z280)	Tournage Paris / Tuileries (Z280)	Tournage Paris / Tuileries (Sony Venice)	Construction décor + Création Séquence Blender (Seq2)	
24	25	26	27	28	29	30
Construction décor + Création Séquence Blender (Seq2)	Construction décor + Création Séquence Blender (Seq2)	Construction décor + Séquence Blender terminée	Tournage Plateau 2 (Sony Venice)	Tournage Plateau 2 (Sony Venice + Z280)	Tournage Plateau 2 (Sony Z280)	
Avril						
31	1	2	3	4	5	6
Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire

7	8	9	10	11	12	13
Écriture Mémoire						Écriture Mémoire
14	15	16	17	18	19	20
Montage PPM	Montage PPM	Montage PPM	Montage PPM	Montage PPM	Montage PPM	
21	22	23	24	25	26	27
Montage PPM	Montage PPM	Montage PPM	Montage PPM	Montage PPM	Montage PPM	Écriture Mémoire
28	29	30	1	2	3	4
Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire
Mai						
5	6	7	8	9	10	11
Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire
12	13	14	15	16	17	18
Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire
19	20	21	22	23	24	25
Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Tournage Père-Lachaise (Possible ment décalé au 27/28)	Finition Montage PPM (Possible ment décalé entre le 28 et le 30)	Finition Montage PPM	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire
26	27	28	29	30	31	1
Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire	Écriture Mémoire
Juin						
2	3	4	5	6	7	8
Dépôt mémoire	Prépa Soutenanc e	Prépa Soutenanc e	Prépa Soutenanc e	Prépa Soutenance	Prépa Soutenanc e	Prépa Soutenanc e
9	10	11	12	13	14	15
Montage Son PPM	Montage Son PPM	Montage Son PPM	Montage Son PPM	Montage Son PPM	Montage Son PPM	
16	17	18	19	20	21	22
Prépa Soutenanc e	Prépa Soutenanc e	Prépa Soutenanc e	Prépa Soutenanc e	Prépa Soutenance	Prépa Soutenanc e	Prépa Soutenanc e
23	24	25	26	27	28	29
SOUTENANCES						

Mixage Son : Semaine du 30 juin au 4 Juillet.

Liste technique & artistique

Réalisation et Image : Benjamin Faure

Assistant Blender : Jules Texier

Mixage Son : Dimitri Couet

Équipe Son : à compléter

Décor : Lucie Paquet (à confirmer)

Maquillage : Charlotte Michel

Acteur : Thom Lefevre (à confirmer)

Liste matériel

- Sony Z280 + Pied + Cartes + Lecteur de Carte + Batteries

- Sony Venice + Accessoires

- Zoom Angénieux 15-40 et 30-90

- Grandes et Petites Branches + Tête Studio80

- Poignées Shape

- Follow Focus

- Moniteur 24" + Pied à Roulette

- Batteries Cube + Batterie V-Lock

- Équipement Son

- Matériel Lumière à déterminer

Budget

Décor : 500€

Boucherie : 50€

Autres : 50€