



HAL
open science

Les scènes de révolte cinématographiques

Benoit de Thoury

► **To cite this version:**

Benoit de Thoury. Les scènes de révolte cinématographiques. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03890454

HAL Id: dumas-03890454

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03890454>

Submitted on 8 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Master 2 Cinéma – Recherche et Création
Année 2021-2022

Les scènes de révolte cinématographiques



Mémoire de Benoît de Thoury
Sous la direction de Vincent Amiel et Camille Bui

« Tous les soulèvements ont échoué, mais, pris ensemble, ils ont réussi. »
(Judith Butler)

Préambule

Après les confinements de 2020 et 2021, l'idée m'était venue d'écrire un mémoire sur des huis clos, puis, en période de pandémie, j'ai voulu m'interroger sur les foules au cinéma. Mais suite aux affaires récurrentes de violence policière, j'ai eu l'idée d'étudier les rôles de policier.es dans les films français de ces dernières années ; j'ai ensuite hésité à analyser les films qui avaient imaginé la décennie 2020 avant l'heure, pour voir si nos crises avaient été prédites par le cinéma. Mais finalement l'urgence était sans doute ailleurs et, pour mêler foule et policier.e.s, j'ai décidé de me pencher sur les scènes de révolte. On entend de plus en plus aux informations, partout dans le monde, des témoignages, d'hommes, de femmes, d'enfants révolté.e.s. M'attaquer au cinéma par le biais de la politique, cinquante ans après les révoltes sociales et cinématographiques de 1968, dans un contexte de manifestations violentes et de multiplication de mouvements contestataires divers (Gilets Jaunes, jeunes pour le climat, féminisme radical, désobéissance civile...), c'était me concentrer sur le penchant social et l'héritage politique du cinéma. Vaste programme ! En regardant des films récents, on peut se demander s'il y a encore une étincelle politique parmi les très nombreux divertissements contemporains. Il y a, certes, des films sociaux, mais sont-ils politiques ? Se poser cette question c'est revenir au Manifeste de Godard et Gorin publié en 1970 « Que faire ? », et sur sa distinction célèbre entre deux cinémas : « 1. Faire des films politiques », et « 2. Faire politiquement des films », les auteurs favorisant la deuxième option. « Faire 1, c'est faire des descriptions de situations. Faire 2, c'est faire une analyse concrète de situation concrète. », écrivaient-ils, ou encore, ce qui m'intéressait davantage : « Faire 1, c'est décrire la misère du monde. Faire 2, c'est montrer le peuple en lutte. ». Suffisait-il donc de montrer le peuple en lutte pour faire un film politiquement ? Une autre formule du Manifeste revendiquait de « produire un film avant de le diffuser, apprendre à le produire suivant le principe : c'est la production qui commande la diffusion, c'est la politique qui commande à l'économie. ». On ne parle donc pas que d'images, mais c'est toute l'industrie du cinéma qui est concernée. La distinction n'est plus entre le cinéma de divertissement (qualifié de commercial) et le cinéma d'auteur, mais entre les films industriels et les autres – faut-il les qualifier d'artisans ? de marginaux ? D'un coup, l'expression de « faire politiquement des films » me fit penser à faire des actes de révoltes, d'un point de vue artistique, c'est-à-dire à l'acte de briser des règles, à brouiller des codes, à tordre ce qu'On (le temps, les habitudes) avait cherché à définir comme étant la grammaire du cinéma.

Introduction : l'art de la révolte

Qu'est-ce qu'une révolte ? Cette question mérite qu'on s'y arrête, car la notion a naturellement tendance à déborder. Des diverses définitions qu'on trouve dans les dictionnaires, et des différentes acceptations que la notion comprend, on constate plusieurs points communs, à savoir : un sentiment d'indignation face à une situation ; une action collective ; une confrontation avec l'autorité ou l'un.e de ses représentant.e.s. Pour des questions pratiques, nous ferons la concession que le terme de révolte englobe les comportements suivants : la manifestation violente, la grève (sur le tas), l'insurrection, la rébellion collective, toutes ces situations se regroupant sur deux aspects centraux, à savoir le discours revendicatif (souvent la cause) et le recours plus ou moins fort à la violence (globalement, la conséquence). On ne se soulève pas sans raison, car cela engage physiquement et socialement les individus, la révolte frôlant la légalité, mais on ne se soulève pas sans violence non plus, au risque de se soulever pour rien. C'est la différence avec la manifestation. Dans le premier chapitre de *L'homme révolté*, Albert Camus expose ce paradoxe du révolté. Pour que la révolte soit juste et légitime, la violence lui est nécessaire, car la force en face en a l'usage légitime (le pouvoir coercitif de l'État) et qu'une révolte sans violence devient complice de cette violence de l'autorité. Mais cette violence des insurgé.e.s ne doit pas dépasser, selon Camus, la dose qu'en utilise le pouvoir : « La solidarité des hommes se fonde sur le mouvement de révolte et celui-ci, à son tour, ne trouve de justification que dans cette complicité. Nous serons donc en droit de dire que toute révolte qui s'autorise à nier ou à détruire cette solidarité perd du même coup le nom de révolte et coïncide en réalité avec un consentement meurtrier. »¹. Judith Butler pose autrement le problème : « La violence déployée par un soulèvement pour se libérer d'une oppression violente se distingue-t-elle aisément de la violence à laquelle elle s'oppose ? »², abordant la question du point de vue, qui mène assez naturellement à celle de la légitimité. « Avec les époques et les civilisations, explique Camus, les raisons pour lesquelles on se révolte semblent changer. [...] Cependant un esclave grec, un serf, un condottiere de la Renaissance, un bourgeois parisien de la Régence, un intellectuel russe des années 1900 et un ouvrier contemporain, s'ils pouvaient différer sur les raisons de la révolte, s'accorderaient sans aucun doute sur sa légitimité. »³. En face, du côté de l'autorité, la légitimité à l'œuvre est celle de la violence, le pouvoir étant la seule entité à posséder le droit de coercition, théorisé par Max Weber dans *Le philosophe et le savant*. En fin de compte, on pourrait dire qu'une révolte est un conflit de

1 Albert CAMUS, *L'homme révolté* (1951)

2 Judith BUTLER, « Soulèvement » in *Soulèvements*, G. Didi-Huberman (2016) (p. 34)

3 Albert CAMUS, *L'homme révolté op. cit.*

légitimités : d'un côté, les révolté.e.s réclament plus de reconnaissance ou plus de droits, et de l'autre l'autorité réclame plus de calme, de rigueur et de cohérence. La révolte n'est jamais la fin en soi, mais le moyen d'essayer d'acquérir une légitimité.

En continuant la lecture de Camus, nous arrivons à sa célèbre conclusion : « Je me révolte, donc nous sommes. », qui, habilement, souligne l'autre grand thème de la révolte, à savoir sa collectivité. Cet aspect-là, qui, esthétiquement, se concrétise dans la foule, est analysé par Judith Butler : « Un individu peut certainement se soulever tout seul contre une loi injuste et défier de manière héroïque les impératifs posés par cette loi ; et pourtant, un acte individuel, si provocateur soit-il, n'est pas un soulèvement. [...] Quand il y a un soulèvement, ce sont des individus qui prennent part à l'action, mais celle-ci a une forme et un sens d'ordre sociopolitique, même si les acteurs de l'État ne s'engagent pas dans cette action. Dans le cadre de cette action sociale, aucun individu n'agit seul, mais il n'en émerge pas non plus un sujet collectif qui araserait toute différence individuelle. »⁴. La foule est donc indispensable à la lutte, à condition qu'elle soit unie mais reste hétérogène. La revendication est à la fois la différence entre toutes les révoltes (car chacune lutte pour une cause particulière propre à un contexte), mais également leur point de convergence, puisque toutes les revendications vont dans le même sens, celui de la demande de reconnaissance par un groupe, de la dignité humaine d'un autre groupe, exclu. Il y a un double mouvement : d'une part un.e individu qui dit « non », c'est-à-dire qui détruit, déconstruit un présupposé l'excluant, et d'autre part ce.tte même individu qui dit « oui », c'est-à-dire qui propose ou construit un nouveau présupposé dans lequel il ou elle s'inclut. Jacques Rancière ajoute que les révolté.es réclament l'égalité, leur part du tout, mais ne renoncent pas à leur singularité, car « le sens de l'action est de manifester l'hétérogène, dans un sens égalitariste et démocratique »⁵, et que de ce fait, l'objet qu'ils construisent tous ensemble, la foule, le peuple, est un ensemble uni mais pas uniforme.

Nous arrivons donc à une nouvelle étape dans la définition de notre concept, que l'on pourrait synthétiser ainsi : une révolte est un mouvement violent d'individus regroupé.e.s, qui, suite à une situation jugée indigne par l'unanimité de ces individus devenu.e.s foule, défie l'autorité, qu'elle soit explicite (armée, police, gouvernement...) ou implicite (mœurs, clichés...) en réclamant des mesures concrètes (augmentation des salaires, droit à la liberté, meilleures conditions de vie, lois plus justes...), au nom de la notion plus abstraite du droit à la dignité humaine et à l'égalité.

4 Judith BUTLER « Soulèvement », in *Soulèvements* dir. G. Didi-Hubermann

5 Jacques RANCIERE, « Un soulèvement peut en cacher un autre », in *Soulèvements*, dir. Georges Didi-Huberman



Eijanaïka, Shohei Imamura (1971). La foule comme une mosaïque d'individus, tous différents par la couleur de leur vêtement, formant un tout soudé autour d'un refrain éponyme, scandé comme un slogan : « Eijanaïka » (« Et alors ? »).

Donc, la révolte a tous les ingrédients pour devenir une scène, c'est-à-dire une œuvre d'art, ou du moins une représentation. On comprend facilement le potentiel spectaculaire de ces moments, assez proche des grandes scènes de bataille. Concernant la peinture, Marie-Claude Genêt-Delacroix se pose d'ailleurs la question suivante, à propos des tableaux de barricades : « Quelle technique de peinture adopter ? S'agit-il de peinture militaire, dans le droit fil de la peinture d'histoire (...) ? ». En analysant trois tableaux représentant des scènes de barricade, elle en vient très vite au fait suivant : ce genre pictural figure « l'héroïsation de l'action politique et de l'émancipation individuelle et collective » et « bouleverse les canons et les normes traditionnels du « Grand Genre », constitué par la peinture d'histoire ancienne, mythologique, religieuse... en l'associant à la peinture de genre. »⁶. L'autrice se focalise longtemps sur *La Liberté guidant le peuple*, d'Eugène Delacroix (1830), et explique comment l'œuvre, sous ses airs d'allégorie classique (La Liberté), défie les règles du genre, en en faisant une femme du peuple, sale et poilue sous les aisselles – détail qui choqua ses contemporains. « Delacroix avait une idée de l'art qui se fondait sur une conviction : celle du destin individuel qu'avait à accomplir l'artiste. En tant qu'être historique, il s'était donné pour tâche de ne pas se conformer aux normes d'une époque à laquelle il voulait apporter une contribution originale. L'artiste devait, selon lui, tout en les connaissant et les étudiant, s'élever au-dessus des traditions »⁷ (Th. Gaethgens). Puis, après avoir étudié deux tableaux de Manet (1871) et un de Meissonnier (1848), qui eux aussi, à leur façon, cherchaient à déconstruire les codes du genre en représentant ces scènes de révolte sous différents points de vue, Genêt-Delacroix conclut : « Il ne s'agissait plus d'illustrer, mais d'apporter à l'histoire l'expression même de leur liberté d'artiste, comme un acte politique. L'œuvre de peinture d'histoire devient manifeste. Le choix de la barricade est autant l'expression de leur idéal moral et esthétique que le témoignage de leur engagement de

6 Marie-Claude GENÊT-DELACROIX, « La barricade : donner un corps à l'histoire (1830-1848-1871) » in CORBIN Alain (dir.) *La barricade*. 1997 (p. 113-124)

7 Th. W. GAETHGENS « L'artiste en tant que héros – Eugène Delacroix », in *Triomphe et mort... ? Catalogue cité* p. 121 (exposition conçue par Ekkehard Mai et Anke Repp-Eckert pour le Musée Wallraf-Richartz à Cologne)

citoyen. » Ce que souligne l'autrice, c'est que l'artiste joue sur deux tableaux, et qu'ainsi il ou elle peut s'engager ou désobéir deux fois : une fois dans la société et une autre fois dans son domaine artistique. La révolte, dans le sens d'insoumission, prend ici tout son sens, puisque la liberté artistique autorise à défier les règles. Cela rejoint l'aveu d'Eugène Delacroix dans une lettre à son frère Joseph en 1848 : « ... et si je n'ai pas vaincu pour la patrie au moins peindrai-je pour elle. ». Dès lors, la révolte politique rejoint la révolte esthétique et les problèmes de ces deux champs d'expression se rejoignent.

A partir de là, il faudrait se demander comment, au cinéma, les réalisateurs et réalisatrices peuvent prendre Delacroix en modèle dans ce rapport aux règles de l'art. C'est tout l'enjeu : lier le fond de révolte à sa forme ; savoir ce que serait une barricade cinématographique, en quelque sorte.

Avec l'exemple du Cinéma du Peuple, initiative créée en 1913 en France, on comprend que le cinéma a été un moyen pour les libertaires de transformer l'image que les grosses sociétés avaient construites à leur sujet, de grévistes destructeurs de l'ordre étatique : ils deviennent les porteurs de l'espoir d'un monde meilleur. Le combat de ce cinéma est idéologique (ce bref épisode de l'histoire du cinéma s'illustre surtout par le court-métrage d'Armand Guerra *La Commune* de 1914, considéré comme l'un des premiers films militants de l'histoire). Le problème de représentation devient un problème d'esthétique, qui se résume ainsi : « il faut que cette critique soit elle-même résistante aux formes normées. »⁸. Autrement dit : « Depuis l'invention de la photographie, l'impérialisme a fait des films pour empêcher ceux qu'il opprimait d'en faire. Il a fait des images pour déguiser la réalité aux masses qu'il opprimait. Notre tâche est de détruire ces images et d'apprendre à en construire d'autres, plus simples, pour servir le peuple et pour que le peuple s'en serve à son tour. », écrivent Godard et Gorin, dans leur Manifeste. A propos du cinéma politique, Marc Ferro s'aperçoit que « le thème d'un film a en définitive moins d'importance que son traitement. »⁹.

Dans son essai *Manifestations*, Nicole Brenez va plus loin, elle décrit la tâche première, essentielle et presque intuitive d'un.e artiste engagé.e comme celle de « refuser la réduction des propriétés symboliques attribuées à son médium », c'est-à-dire pour le cinéma la « réduction utilitariste des propriétés symboliques au statut de fonctions sociales » et la « réduction corollaire d'un ensemble de fonctions sociales potentielles à celle, hégémonique, du divertissement. »¹⁰. En fin de compte, pour elle, l'engagement d'un.e cinéaste se joue sur deux terrains : ne pas assigner aux images du film une signification nécessairement sociale (qu'on peut comprendre comme politique, didactique), et, quand il y a une ambition politique des images, ne pas la réduire à un événement de divertissement. Elle cite le cinéaste John Gianvito : « Parler de politique, pour moi, suppose de

8 Vincent AMIEL, José MOURE, « Luttés », in *Histoire vagabonde du cinéma* (Vendémiaire, 2020) (p. 510)

9 Marc FERRO (dir.), *Révoltes, révolutions, cinéma* Edition du Centre Pompidou (1989) (p. 35)

10 Nicole BRENEZ, *Manifestations. Écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques* (2019) (p. 5)

parler politique des images. »¹¹. L'image n'a pas la même force ni le même statut selon qu'elle est saisie sur le vif ou fabriquée, clandestine ou institutionnelle, nette ou floue, concrète ou abstraite. Image et représentation ne vont plus forcément de pair, ou bien ne font plus toujours bon ménage. Concernant les scènes de révolte au cinéma, on peut donc les trier en deux grandes catégories : celles qui cherchent le grand spectacle, le tableau de bataille, profitant des atouts du grand écran, et celles qui cherchent, dans un discours méta-artistique, à repenser la révolte et à redéfinir le cinéma, profitant des atouts de l'expérience collective de la salle obscure.

Pour expliciter cette idée, parlons directement de films. Dans *Le guépard*, de Luchino Visconti (1963), les scènes de révolte des Garibaldiens n'ont pas d'enjeux majeurs, elles ne sont que des images de révolte – mais d'une prouesse plastique avérée. Ce film correspond d'ailleurs dans la filmographie du cinéaste à son passage du néoréalisme au pompiérisme d'un point de vue artistique, et du communisme à la nostalgie aristocrate d'un point de vue politique. C'est pour cela sans doute que le bal final a bien plus d'importance et d'enjeux esthétiques que la révolte des chemises rouges. On peut aussi, pour bien comprendre cette idée, comparer deux scènes de barricade racontant la même histoire sans adopter la même stratégie esthétique. D'un côté, Robert Hossein filme toute la révolte de ses *Misérables* au ralenti, accompagnée des chœurs tragiques du « Requiem des Barricades » de Michel Magne (1989), thème musical lourd, donnant aux images un statut et un registre différent : on sent la peur des soldats et des révolté.e.s et le poids du destin peser dans les deux camps. De l'autre côté, Tom Hooper filme cette même révolte dans une version entièrement chantée en live (2012), avec des images du même registre que le reste du film et une ambiance de bataille que la musique épique accentue, et que le jeu d'acteur diminue presque, apportant malgré lui une forme de légèreté par les expressions des acteurs et des actrices qui jouent à la révolte comme on jouerait à la guerre, sans réfléchir aux problématiques posées par une scène de révolte.

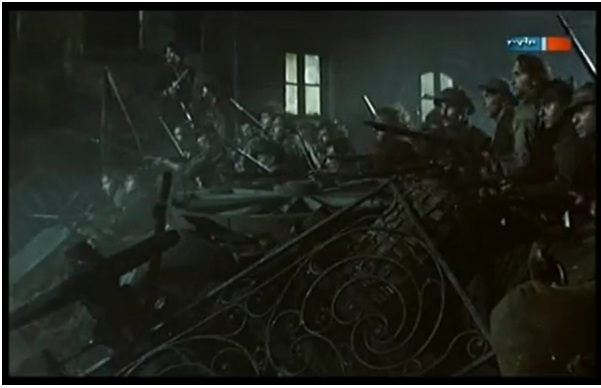
Quelles sont, justement, ces problématiques ? Revenons à notre définition de la révolte, pour retrouver nos deux enjeux majeurs : la violence et la revendication. La violence d'abord : comment est-elle représentée ? Est-elle légitimée ? Y a-t-il une différence de violence entre les deux partis ? Sur la revendication, ensuite : qu'est-ce que les personnages revendiquent ? Qu'est-ce que cela produit sur leur époque ? Dans quelle lutte s'inscrivent ces revendications ? Y a-t-il une convergence ? Quelles sont les revendications des images et des gestes artistiques ? Quelles sont les revendications des artistes ? Y a-t-il des anachronismes, des écarts ou des échos entre les

11 BRENEZ Nicole, « John Gianvito, la contemplation productive », *Cahiers du cinéma*, n°676, mars 2012, p. 80 et 81, cité dans *Manifestations* (p. 58).

revendications des personnages et celles des cinéastes ? Ces enjeux sont primordiaux. A ceux-là d'autres s'ajoutent, sur les personnages notamment. Comment filmer la foule révoltée ? Comment distinguer les leaders ? Quelle légitimité ont-ils à être des leaders ? Quels choix adopter pour représenter l'autorité ? De là découle l'enjeu du casting, oscillant entre les stars et les non-professionnel.le.s, entre les célébrités et les inconnu.e.s, ce qui pose des questions différentes selon les cas de figure, évidemment. Qu'est-ce que cela produit, pour une star, d'incarner un héros ou une héroïne révolté.e ? Et au contraire, que cela signifie, pour un.e individu quelconque, d'entrer dans l'histoire du cinéma et de quitter son anonymat pour un seul rôle, celui d'un.e révolté.e ? Souvent les films de révolte sont des films historiques. Quelle vision de ce passé est montrée ? Marc Ferro parle d'une « mélodramatisation de l'Histoire » par le cinéma : il défend l'idée qu'il vaut mieux un film fidèle à l'époque et parfois inexact d'un point de vue historique, qu'un film qui cherche à tout prix l'exactitude et en oublie le sens historique. « Ce souci minutieux de l'exactitude des détails joue un rôle de cache-sexe qui a pour fonction de rendre opaque l'idéologie latente du film, la perversion de fond que l'on fait subir à un passé qu'on pourrait présenter autrement. »¹². Cela a des répercussions directes sur la mise en scène. Quel est le statut des images, entre reconstitution, références, fabrications ou citations d'archives ? Que révèlent le découpage et le montage d'une scène de révolte ? Y a-t-il une censure intrinsèque au cinéma ? Que montrer et que cacher ? On en arrive donc à des problématiques de projection et de réception de ces scènes provoquant les habitudes spectatorielles. Quels effets ces images désobéissantes créent-elles sur les gens qui les reçoivent ? Comment saisir ces images qu'on n'a pas l'habitude de voir, qui nous arrive sur le visage et qu'on ne peut pas éviter ? Le public est-il complice ou adversaire de l'autorité de ces images ? On comprend que notre réflexion porte sur tout le dispositif du cinéma.

De ces remarques naît un questionnement plus général qui pourrait se résumer ainsi : Comment peut-on qualifier des films de révoltes artistiques – et plus précisément les scènes de révoltes de ces films, donc un sujet esthétique particulièrement adapté au grand spectacle ? Une scène de révolte, dans toutes les composantes esthétiques et politiques qu'elle englobe, permet-elle de repenser le cinéma dans un mouvement de l'à côté, à la fois critique et constructif ? C'est-à-dire que deux axes vont me préoccuper principalement sont la représentation d'une part, et la réflexion de l'autre. L'approche que je vais adopter ira de l'esthétique au politique.

12 FERRO Marc *Révoltes, révolutions, cinéma, op. cit.* (p. 33)



Les Misérables. A gauche (Robert Hossein, 1989) : le ralenti soudain et la musique grave créent un sentiment de peur et d'incertitude. A droite (Tom Hopper, 2012) : la musique est épique, et s'il y a suspense, c'est un suspense divertissant.

L'histoire du cinéma politique est foisonnante, et ce dès sa naissance à l'aube d'un siècle de guerres, de révolutions et de revendications durant lequel les images et les films ont pris parti. Dès lors, sélectionner un corpus devient un exercice injuste, car il s'agit de préférer certains films à d'autres. Mais, dans cette ambition de travailler sur un sujet à l'écart, j'ai décidé de me concentrer sur des films qui s'inscrivent à l'écart des classiques du genre – déjà largement étudiés – afin de proposer, à l'échelle de quelques films, une autre histoire du cinéma et du cinéma politique. Pour cela, j'ai sélectionné des films de pays et d'époques différentes, ayant chacun un intérêt à la fois diégétique et cinématographique évident, mais aussi des films créés dans un contexte social et politique particulier, le but étant d'être large sans pouvoir être exhaustif.

Un film en particulier servira de fil rouge à cette réflexion, tant il regorge d'idées, de formes et d'anormalités en son sein. Il s'agit de *La Commune (Paris, 1871)*, de Peter Watkins (2000). Réalisé comme un documentaire, où des journalistes de la Télévision Communale interrogent des Parisiens et des Parisiennes, tandis que ceux de la Télévision Nationale Versailles présentent les informations et consignes officielles, le film oscille, en embrassant tous les points de vue, entre les nationalités (Algérie, France, Pologne), entre les époques (celle de la Commune et celle du film) et entre les idées politiques, même si progressivement il penche pour les Communards et les Communardes. Long de 5h45 (dans sa version télé), le film en profite pour réfléchir aux médias de masse, à la démocratie, au pouvoir du peuple, à l'éducation, au cinéma, à travers notamment des intertitres qui, annonçant d'abord des événements, personnages ou anecdotes historiques, évoluent peu à peu vers des pamphlets plus ou moins virulents, sur la censure, les inégalités, et sur la révolte en train de se faire, comme un narrateur externe qui cherche à cerner les limites de ce qu'il observe, tout étant sans cesse remis en question. « J'espère que *La Commune* sera un outil d'apprentissage pouvant aider à disséquer et à mettre en cause les conventions du cinéma et de la télévision. Ainsi, les textes des cartons, les intertitres, comme ma détermination à ne pas respecter une durée préétablie

indépendamment du sujet, sont là pour défier le mécanisme des médias audiovisuels. »¹³, avoue le réalisateur, pour lequel le combat principal, à la fois esthétique est politique, est engagé contre la « monoforme », ce moule qui produit de nombreux films, très découpés, avec un schéma identique qu'il caractérise ainsi : « un torrent d'images et de sons, assemblés et montés de façon rapide et dense, une structure fragmentée mais qui donne l'impression d'être lisse. »¹⁴.

Pour compléter les pistes ouvertes par *La Commune (Paris 1871)*, cinq films se mélangent. D'abord, deux films français qui, par leur style ou leur principe, sont relativement marginaux et permettent de réfléchir à la révolte politiquement et esthétiquement :

Une chambre en ville, réalisé par Jacques Demy (1982), bien loin des comédies musicales enchantées et colorées du cinéaste, revient sur une grève de métallurgistes à Nantes, en 1955, qui traînait dans les souvenirs du cinéaste. Entièrement chanté, le réalisateur le décrit comme un film sur la passion : d'une part la passion amoureuse entre un gréviste, François Guilbaud, et une femme, Edith, tous les deux engagé.e.s dans une relation qui ne leur convient pas ; et d'autre part ce qu'on pourrait qualifier de passion de la révolte, de la lutte politique. Dans les scènes d'altercation entre manifestant.es et policier.e.s, les deux camps se répondent en chantant, ce qui provoque un sentiment ambigu : que des manifestant.e.s chantent ou scandent des slogans est relativement admis, mais que les CRS, en chœur, répondent en chantant est plutôt inédit : sous cette audace, légitimée par le genre du film, le cinéaste crée une forme d'égalité esthétique entre les deux camps : il suffirait de cela pour qualifier ce film de politique, terme avec lequel son créateur prend des pincettes – c'est pourtant pour cette raison que certains collaborateurs fidèles de Jacques Demy lui ont tourné le dos sur ce projet, à commencer par son compositeur et ami Michel Legrand, qui trouvait cette histoire ridicule et lui supplia même de ne pas faire le film.

Les chants de Mandrin, de Rabah Ameur-Zaimeche (2011), lui, tient sa marginalité du fait que son réalisateur ne fait pas partie du cercle des cinéastes français les plus populaires. Sa filmographie est à côté, et ce film est le premier de sa filmographie qui ne se passe pas officiellement de nos jours. Dans *Les chants de Mandrin*, il raconte l'histoire de contrebandiers qui viennent de perdre leur chef, Louis Mandrin, arrêté et exécuté. Ils veulent lui rendre hommage en publiant des chants en son honneur. Ces contrebandiers, vivant en cachette, pillent, tuent, pour leur survie et au nom de leurs idéaux : la question de la légitimité est au cœur du film. Cela se passe un peu avant la Révolution Française, et si le film est en costume d'époques, le langage, lui, est contemporain, et les contrebandiers sont joués par des acteurs d'origine maghrébine – ce qui actualise le discours du film, entre histoire, mémoire et poésie. L'aspect personnel du film est central, Rabah Ameur-

13 LAFOSSE Philippe « Renaissance du cinéma politique – Peter Watkins filme la Commune », *Le Monde Diplomatique* p.28 (mars 2000)

14 *Idem*.

Zaimeche se donnant d'ailleurs le rôle du chef de bande. Il explique avoir découvert Louis Mandrin à neuf ans, quand il était scolarisé à Montfermeil et qu'il devait réciter La Complainte de Mandrin. « Il fallait l'apprendre par cœur comme nous apprenions les Fables de La Fontaine. Moi qui venais d'Algérie, je crois que c'est la première fois où, découvrant ce type qui se dresse contre les exploités, j'ai eu envie d'être français. »¹⁵. Le style du réalisateur, très à l'improviste, se marie avec celui au jour le jour des contrebandiers.

Le cinéma japonais a un fort ancrage politique, surtout après la Seconde guerre mondiale. C'est l'un des pays qui s'intéresse le plus à son identité et à son Histoire dans sa cinématographie. *Eijanaïka* de Shohei Imamura (1981) complète tout-à-fait ce corpus. Mettant en scène sur la toile de fond une révolte paysanne et des complots visant à renverser le shogun en place, il raconte l'histoire d'un homme, Genji, qui revient dans son village et qui découvre que sa femme, Iné, a été vendue à un cabaret. Pris dans les mailles d'un contexte politique tendu, ce couple, qui veut aller aux États-Unis, se retrouve au cœur des soulèvements et de plus en plus impliqué. Ainsi la petite histoire se fond dans la grande, l'individu disparaît dans la foule. En effet, la révolte de paysan.ne.s se métamorphose, suite à un spectacle de cancan, en un carnaval géant qui défie les forces de l'ordre, contraintes de réprimer ce qui est devenu une fête où les gens répètent en chœur un seul mot : « Eijanaïka » (Et alors ?). De la révolte violente, on passe à l'œuvre d'art (le carnaval). « *Eijanaïka* est en effet un film porteur d'une grande ardeur de vivre, de vigueur et de mouvement. Imamura réussit même à placer de bonnes doses d'humour ce qui est assez remarquable. Le fond de son propos est de montrer comment les couches les plus populaires de la société sont utilisées par les classes dirigeantes dans leurs luttes de pouvoir, organisant des soulèvements pour mieux les réprimer dès que la situation risque de devenir incontrôlable. »¹⁶. C'est ce quasi-chaos qui forme l'élément esthétique du film, à l'image de ce que remarquait Didi-Hubermann dans le livre de son exposition *Soulèvements* : « Le laboratoire de l'insurrection est la zone de création périlleuse et jubilatoire dont les fêtes et les gestes carnavalesques sont les modèles fondateurs. »¹⁷.

Le cinéma contestataire dépend de son époque, le contexte politique d'un film définissant en partie son engagement. Aux États-Unis, une période est de ce point de vue, très riche à étudier. Dans les années 40-50, le pays est envahi par le maccarthysme, et Hollywood est touché de plein fouet, une liste noire est établie, recensant les artistes, techniciens, techniciennes, acteurs, actrices suspecté.e.s d'être communistes ou sympathisant.e.s. La majorité des films prônent l'idéologie d'une Amérique toute puissante et juste, à l'image de l'œuvre de Cecil B. deMille qui sort un remake de son propre film *Les dix commandements*, dans une version épique et grand spectacle en 1956, faisant de Moïse

15 Site du film <https://www.mandrin.org/les-chants-de-mandrin.html>

16 Anonyme, « Eijanaïka (1981) de Shohei Imamura », *L'Oeil sur l'écran* (19 février 2013)

17 Georges Didi-Huberman, *Soulèvements* (2016)

libérant les siens des Égyptiens, un parfait Américain. Néanmoins, un film contestataire sort du lot en 1954, signé par des noms inscrits sur la liste noire : *Le sel de la Terre*, de Herbert J. Biberman. C'est le seul film américain blacklisté, jurent les arguments de vente actuels. L'histoire est celle de mineurs étrangers qui se mettent en grève suite à un accident dans la mine et au racisme de leur patron. Les femmes des grévistes décident de prendre la relève suite à la menace de licenciement de leur mari, qui se retrouvent à gérer les foyers et les enfants. Syndicaliste, anti-patriarcal, anti-raciste, tourné en extérieur avec une majorité d'acteurs et actrices non professionnel.le.s dans un style néoréaliste, ce film a dû surmonter de nombreux obstacles tout au long de sa fabrication, révolutionnant donc plusieurs étapes de la production pour exister en-dehors du circuit des studios. Au contraire du cinéma contestataire, dans les régimes autoritaires le cinéma est un moyen institutionnel de convertir le public à la cause. Tous les régimes totalitaires ont fait du cinéma un outil de propagande, mais l'exemple de l'URSS est cinématographiquement plus intéressant, notamment au début de son existence via les cinéastes d'avant-gardes, qui inventent des formes, des théories et des effets nouveaux, dans le but de l'attraction. On peut comprendre ce terme dans le sens de l'attraction ludique, foraine, comme dans celui de la chose qui attire (le public à la cause). Le choix d'intégrer un film soviétique dans ce corpus permet d'interroger la notion de propagande, qui se distingue des films contestataires qui constituent la suite du corpus, et de confronter donc les images qui s'affrontent dans un sens ou dans l'autre (la contre-propagande se distingue-t-elle de la propagande ou est-elle une propagande déguisée ?). Le choix de Vsevolod Poudovkine pour compléter le corpus de ce mémoire, avec son film *Tempête sur l'Asie*, troisième film de sa trilogie révolutionnaire, est un choix à la fois personnel et stratégique : moins étudié (qu'Eisenstein), il permet une approche poétique de la révolte, et il se distingue des autres avant-gardistes dans sa vision du cinéma. Le film se passe en Mongolie, alors occupée par l'empire britannique, et raconte l'histoire de Baïr, un résistant Mongol arrêté par l'autorité, dont on croit par un quiproquo qu'il est l'héritier de Gengis Khan, le fondateur de l'empire Mongol. Baïr est instrumentalisé par l'empire, qui veut le détourner du communisme et l'amadoue jusqu'au jour où il découvre la supercherie et se retourne contre l'Empire, entraînant dans sa révolte la nature tout entière : la tempête est à la fois concrète et métaphorique proche des descriptions qu'en donne Victor Hugo dans *Les Misérables* (4ème partie, livre 10) : « De quoi se compose l'émeute ? De rien et de tout. D'une électricité dégagée peu à peu, d'une flamme subitement faillie, d'une force qui erre, d'un souffle qui passe. Ce souffle rencontre des êtres qui pensent, des cerveaux qui rêvent, des âmes qui souffrent, des passions qui brûlent, des misères qui hurlent, et les emporte. [...] Quiconque a dans l'âme une révolte secrète contre un fait quelconque de l'État, de la vie ou du sort, confine à l'émeute, et, dès qu'elle paraît, commence à frissonner et à se sentir soulevé par le tourbillon. ».

A ces six films s'ajoute un corpus secondaire :

- le court-métrage de Jean Vigo, *Zéro de conduite*, qui met en scène la révolte d'enfants dans un internat, entre bataille de polochons et jet de fournitures scolaires depuis le toit de l'école, lors d'une cérémonie officielle. L'esthétique naïve et poétique de la séquence est un point à mettre en parallèle avec celle de Poudovkine, et le rôle de l'école à faire dialoguer avec Watkins.
 - une séquence du film *Pink Floyd : The Wall* d'Alan Parker (1982), où le jeune Pink, à l'école, enfermé avec ses camarades de classe, se rebelle avec elles et eux contre le professeur tyrannique, sur la chanson du groupe Pink Floyd « Another Brick in the Wall », clamant tous et toutes leur désir de liberté.
 - *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960), contemporain du *Sel de la Terre*, mais avec un dessein plus ambitieux : un grand spectacle qui repose sur de nombreuses stars américaines (Kirk Douglas, Laurence Olivier, Charles Laughton, Peter Ustinov...) et un budget phénoménal, à l'inverse donc de son contemporain de Biberman.
 - *Metropolis*, de Friedrich Wilhelm Murnau (1926), film muet allemand de science-fiction politique qui, dans le style de l'expressionnisme, réserve aux protagonistes et aux décors un traitement singulier et très découpé. La science-fiction, absente du corpus principal, permet d'ouvrir la question du genre dans notre réflexion. Sans doute plus connu que les autres films du corpus, il permettra aussi de toucher à des questions de réception, de récupération politique et de postérité.
- Il sera fait référence à d'autres films au long de notre réflexion.

La méthode que je vais employer pour ce mémoire est analytique, elle repose sur des analyses de séquences de films, puisque l'enjeu est d'abord esthétique.

Dans un premier temps, il s'agira de se pencher sur les éléments récurrents qui composent les scènes de révolte. En quelque sorte, il faudra de brosser le portrait d'une scène de révolte standard : quels sont les personnages, les étapes, les lieux qui reviennent d'un film à l'autre.

Ensuite, la réflexion se penchera sur tout ce qui refuse les conventions de l'industrie et de l'art cinématographique, c'est-à-dire tous les éléments internes au film qui font révolte, à la fois dans le scénario, dans la mise en scène et dans la production du film : voir comment les cinéastes parviennent à défier les codes de leur art et les règles de leur industrie et à proposer autre chose.

Enfin, à partir du postulat qu'un film est fait pour être projeté dans une salle, devant un public, il sera question d'interroger les rapports qu'entretient une scène de révolte avec son public : est-ce qu'il y a une performativité possible de ces films, qui les écarterait du spectacle et les ancrerait dans une autre forme de représentation* artistique ? (*ici dans le sens de l'événement culturel.)

Une lecture linéaire de ces photogrammes, à la façon d'une bande dessinée, reconstitue une révolte : D'abord la marche des manifestant.es et la mise en place. Puis la barricade. Enfin, l'affront.



Eijanaika, Shohei Imamura (1979)



Salt of the earth, Herbert J. Biberman (1954)



La Commune, Peter Watkins (1999)



Les chants de Mandrin, Rabah Ameur-Zaimeche (2011)



Une chambre en ville, Jacques Demy (1982)



Tempête sur l'Asie, Vsevolod Poudovkine (1927)

I – Squelette d’une scène de révolte : personnages, actions, lieux.

Dans un premier temps, voyons de quoi est composé un film ou une séquence de révolte, c’est-à-dire ce qui fait un « film politique » de révolte, pour reprendre la terminologie de Godard. La révolte, avant tout, c’est des Hommes. S’il on devait faire l’anatomie d’une scène de révolte, il serait assez évident qu’une grande partie viendrait de celles et ceux qui la constituent. C’est donc naturellement que je vais m’attarder en premier sur les personnages de ces scènes.

1) Les forces en présence dans les scènes de révolte

A – Les révolté.e.s

Il n’y aurait pas de révoltes sans révolté.e.s, c’est pour cela que c’est par eux que je vais commencer. S’il n’y a pas de révolte individuelle, selon les mots de Judith Butler, on peut néanmoins admettre que souvent, un.e leader mène la foule, qui suit plus ou moins. C’est justement ce « plus ou moins » qu’il est intéressant de questionner, en s’intéressant aux relations qui unissent (ou non) les héros et héroïnes révolté.e.s à la foule. « Le révolté ne met pas en cause l’ordre établi mais ses excès, ses abus, les injustices. En outre, le héros révolté, le bandit bien-aimé, défenseur des petites-gens, est souvent un aristocrate de naissance ou du moins un chevalier qui met en pratique le code de valeurs de la noblesse. », écrit Marc Ferro en citant des films populaires mettant en scène ces personnages célèbres¹⁸. Pourtant, « il ne faut pas aller voir [*La Commune (Paris 1871)*] pour y rencontrer les têtes d’affiche d’alors, les Louise Michel, Jules Vallès et autres insurgés : ce n’est pas le sujet. Tout en étant mû par un grand souci d’exactitude historique, le projet, parce qu’il est protéiforme, est hautement plus ambitieux. », note Philippe Lafosse¹⁹. Le film de Watkins est construit comme une accumulation de personnages et de témoignages, tous horizons confondus. Autrement dit, la foule n’existe qu’au montage par la juxtaposition de petits groupes ou d’individus. Elle existe aussi par le son, c’est lui qui crée l’ambiance du nombre. Il n’y a pas de leader à proprement parler, même si certains personnages reviennent plus que d’autres, ou bien ont plus d’influence sur leurs voisins et voisines. Le choix de ne pas mettre en scène les grandes figures de l’Histoire révèle le projet de créer une révolte populaire. C’est aussi l’ambition soulignée par Rabah Ameur-Zaïmeche à propos des *Chants de Mandrin* : il explique que s’il avait fait un film avec un Louis Mandrin vivant, la charge biographique du héros populaire aurait envahi le film. « Alors que nous, on voulait capter un souffle, un état d’esprit qui peut lézarder sur des plages contemplatives et

18 Marc FERRO, *Révoltes, révolutions, cinéma* (1989)

19 Philippe LAFOSSE, « Renaissance du cinéma politique – Peter Watkins filme la Commune » *op. cit.*

qui en même temps peut s'en aller dans des galops sauvages. »²⁰. Le parti pris de Watkins narratif et esthétique permet donc de créer une véritable parole populaire, chacun ayant son registre de langue, ses expressions et ses accents. Pour rendre compte de cela, nous pouvons nous pencher sur les premières apparitions des journalistes de la télévision communale. Le film s'ouvre sur l'acteur et l'actrice, qui se présentent personnellement face caméra, présentent leur personnage de journalistes, puis évoque le projet du film, dont on suppose qu'ils sont les porte-parole, donc qu'il et elle occupent une place plus importante – équivalente aux protagonistes d'un film. On les retrouve une trentaine de minutes plus tard, dans un Paris révolté, pour leur première apparition en tant que journalistes. Mais il et elle ne sont pas mis.e en valeur, c'est surtout leur voix qui interroge (« qui êtes-vous ? ») parfois sans même avoir le temps d'écouter la réponse, en se faufilant parmi la foule, jusqu'à la mairie du XI^{ème} arrondissement pour tâcher d'en savoir plus sur ce siège et les intentions des insurgé.e.s sur place. Dès leur première apparition donc, les deux journalistes se font discret.e.s, l'image est dépassée par le son (des cris de joie, de protestation, des murmures de foule, des clairs...) représentant le peuple. Les journalistes, équipé.e.s de micros, sont accompagné.e.s par une caméra invisible qui adopte leur point de vue et les relègue donc au second plan, à l'état de voix – même si on les revoit fréquemment par la suite, debout au centre du cadre comme des envoyés spéciaux à la télévision, on se contente souvent d'un bras tendu avec un micro, vers des personnes jamais seules. Créer la foule revient à collectionner différents points de vue que l'on pourrait rapprocher de *Chronique d'un été* de Rouch et Morin (1960), qui cherche, lui aussi, à brosser le portrait d'une ville et d'une époque. Nous pourrions, pour illustrer la mise en scène de la parole d'un peuple, à la fois unie et hétérogène, évoquer le chœur des grévistes qui ouvre *Une chambre en ville* de Jacques Demy, où toutes les voix, aiguës, graves, se mélangent pour chanter les mêmes revendications. Plusieurs plans se succèdent, montrant des groupes qui suggèrent le collectif. « Laissez-nous passer, nous ne partons pas. » commence par entonner une femme tenant un enfant dans sa main, entourée d'autres femmes, dans un plan frontal. « Nous voulons passer, laissez-nous passer. Nous sommes ici pour défendre nos droits ! », entend-on ensuite, repris par une foule mixte en chœur dans un autre plan frontal. Puis, c'est de biais qu'ils se retrouvent avec elles, tous ensemble mêlé.e.s, à scander : « Police, milice, flicaille, racaille ! » avant que la foule de CRS ne charge. Comme cette scène inaugure le film, on n'a donc pas encore fait connaissance avec les protagonistes, qui se retrouvent mêlés aux figurant.e.s sans qu'on sache qui jouera quel rôle. En reconnaissant Richard Berry et Jean-François Stévenin au premier rang des grévistes, on peut cependant se figurer qu'ils auront un rôle important dans le film, alors que la première femme qui chante, avec son enfant dans les bras, occupant pourtant la même place qu'eux, ne revient pas

20 Interview de Rabah Ameer-Zaimeche pour Allociné lors de la sortie du film *Les chants de Mandrin* (2011).

ensuite. L'ouverture du film crée donc une égalité entre les protagonistes et les inconnu.e.s. Plus tard, quand les grévistes sont assis.es sur le sol de leur usine, autour de feux, c'est encore un refrain qui les unit (« Que vienne après la nuit l'aube nouvelle, qui nous apportera le jour nouveau. »). Cette fois cependant, vingt minutes ont passé à présenter le protagoniste, incarné par Richard Berry, qui n'a plus le même statut que les autres. D'ailleurs, quand les grévistes entonnent en chœur ce refrain, assis.e.s, lui est debout et déambule entre elles et eux, mis en avant avec sa chemise jaune qui contraste avec l'obscurité du plan et rime visuellement avec le jaune du feu. Il faut cependant nuancer cela, puisque Guilbaud, le personnage joué par Berry, est loin d'être un héros de la révolte. Il est au même niveau que les autres manifestant.e.s, mais le film s'attarde sur son histoire. Baïr, le protagoniste de *Tempête sur l'Asie*, lui, est à la fois le personnage principal du film et le leader de la révolte. Quand il se rebelle, seul sur son cheval, sabre au poing, il est rejoint par une foule mongole seulement grâce à un fondu qui la fait émerger de la terre directement. Ce procédé « magique » du cinéma, qui fut la base des effets spéciaux de Méliès par exemple, se rapproche du phénomène de



Tempête sur l'Asie, V. Poudovkine (1927) : L'apparition de la foule derrière le leader : la magie du fondu.

l'apparition. Cette magie plastique annonce celle qui suit, narrative, de la tempête de vent qui déracine les arbres et qui redouble la révolte des hommes. C'est sans doute dans *Eijanaïka* que les rapports entre leader et foule sont les plus riches. D'un point de vue politique, les instigateurs de la révolte (des hommes riches et puissants) font double jeu, servant à la fois la révolte et le gouvernement dans le but de renverser celui-ci : ils instrumentalisent la foule, achètent les individus pour leurs propres intérêts, et se font finalement croquer par les deux partis. D'un point de vue esthétique, la foule devance ses leaders. Tandis que les protagonistes deviennent les leaders par des initiatives hasardeuses, la foule se retrouve unie par un même refrain. Leaders et foule sont séparé.e.s, mais interdépendant.e.s, car imbriqué.e.s les un.e.s aux autres. Malgré la présence de chef.fe.s, c'est la foule qui domine dans l'envahissement des plans. Lors du carnaval-manifestation final, les digressions esthétiques sur la foule perdent de vue leurs leaders, qu'on retrouve plus tard, plus loin. Ici, ce sont par des plans généraux en plongée que les foules envahissent les espaces, au contraire des plans frontaux et resserrés qui délimitent les leaders, comme si la foule prenait le

pouvoir malgré elle, devenant incontrôlable. Ce phénomène de gigantisme était déjà présent dans la révolte ouvrière de *Metropolis* (Lang, 1926), où la distinction entre leader et foule se faisait par la couleur de l'habit : blanc pour Maria, l'instigatrice, et Freder, le médiateur, et noir pour les ouvrier.e.s qui envahissaient les plans, quitte à se fondre l'un dans l'autre, en se bousculant, en s'agglutinant. L'accumulation crée un mouvement qui contraste avec l'immobilité des individus. En fait, la puissance de la foule naît d'un paradoxe : elle est à la fois un mouvement d'amplification (l'effet boule de neige) et un amas immobile de plus en plus compact (l'embouteillage). La foule est incontrôlable quand elle devient homogène. La scène de révolte qui oublie un instant ses leaders offre la possibilité esthétique de réaliser un mouvement populaire hétérogène mais uni, à l'image de la fameuse séquence de *Spartacus* (Kubrick), où, à la question du général romain venu arrêter le chef des esclaves rebelles, ceux-ci se lèvent un par un en criant fièrement « I am Spartacus ! », sous les yeux étonnés du vrai Spartacus. C'est à ce moment seulement, sans doute, que l'ensemble des esclaves devient foule, retirant à Spartacus le leadership qu'il avait pris et acquis depuis le début du film.

Une approche genrée des personnages révoltés est envisageable ici – d'autant plus depuis que Delacroix a peint la *Liberté*. Les femmes occupent, dans ces scènes de révolte, des places diverses mais leur importance va croissant. Chez Watkins, elles sont à l'origine de la révolte lors de la prise des canons et du ralliement d'un régiment à la Garde Nationale, et elles le revendiquent, soutenues par un intertitre à valeur historique qui valide ce fait. Les femmes sont à l'origine du mouvement de masse dans *Eijanaïka* : suite à leur spectacle de cancan devant un public plutôt masculin, elles scandent le refrain « Eijanaïka », inaugurant le carnaval-manifestation qui occupe la fin du film et prennent les rênes de la marche euphorique. Si elles ne sont pas explicitement à l'origine de la grève des métallurgistes de Nantes dans le film de Jacques Demy, rappelons tout de même que le premier plan sur les manifestant.e.s présente un groupe de femmes. Les Communardes de Watkins créent l'Union des Femmes, un organe de discussion d'abord non-mixte, puis ouvert à tous et toutes, refusant que les hommes leur volent cette révolte. Cela met en avant la méfiance et la misogynie de la Commune : si certain.e.s sont ouvert.e.s à l'inclusion, d'autres, hommes comme femmes, se demandent si vraiment, elles devraient être là, prendre les armes etc. (les contre-révolutionnaires civiles sont majoritairement des bourgeoises). On retrouve cette méfiance dans *Le sel de la Terre*, film qui, après avoir été analysé dans un corpus de film sur les travailleurs, a été vu par le prisme du féminisme. « Les hommes font grève pour leurs revendications. Celles des femmes sont secondaires. Toujours. », dit Esperanza Quintero, la narratrice, au début du film – donner la parole à une femme est un geste intéressant pour un film politique : elle est libérée de son rôle de séductrice ou soumise. Plus tard, quand les épouses décident de se rallier à la grève de leur mari, en ajoutant à

leurs revendications sur leur travail des revendications sanitaires et domestiques, elles donnent à la grève un nouveau souffle. S'il y a d'abord conflit de revendications, c'est finalement l'union des deux qui renforce le discours. « Il ne faut pas les considérer comme des épouses, mais des partenaires », dit le professeur Barnes, délégué syndical, blanc. De même quand elles proposent de prendre le relais de leur mari au piquet de grève afin de contourner l'interdiction imposée aux mineurs de faire la grève – n'étant elles-mêmes pas mineures. Elles finissent par les convaincre. Enfin, sur le terrain, elles sont inarrêtables : que ce soit au piquet de grève, en mêlée face à une voiture qui leur fonce dessus, quand l'une d'elle ouvre le capot et brise un élément qui coupe le moteur, ou en prison où, à force de crier avec leurs enfants, poussant à bout les nerfs du shérif, elles retrouvent la liberté. On remarque donc une certaine radicalité féminine. Cela s'explique, dans *Le Sel de la Terre*, par la volonté de changer aussi les conditions domestiques, les tâches ménagères notamment. Elles ont deux combats à mener : dans la rue et à la maison. Par la présence des femmes, la révolte devient convergence des luttes, comme le remarque l'une des Communardes : « Aujourd'hui il faut être soi-même une barricade », ce qui veut bien dire qu'être une simple révoltée ne suffit plus. Dans *Une chambre en ville*, le personnage le plus radical est sans doute Édith (D. Sanda), mariée à Edmond (M. Piccoli), un marchand de télévisions. Si elle ne fait pas directement partie de la grève des métallurgistes, elle s'y retrouve liée d'une part dans son idylle avec Guilbaud qui lui, en est partie prenante, et d'autre part dans sa volonté d'émancipation et de liberté. Elle n'hésite pas, vêtue d'un unique manteau de fourrure sous lequel est elle nue, à sortir son pistolet et tirer sur son mari violent. Le personnage de la révoltée a moins de limites que celui du révolté, et mieux, les femmes permettent de relancer une révolte a priori perdue. C'est le cas dans *Le sel de la Terre*, mais aussi dans *Eijanaïka*. Ce sont les femmes qui, suite au spectacle de cancan, hypnotisent presque la foule pour initier un défilé révolté et inconscient de la foule, proche de l'hypnose provoquée et subie par Maria dans *Metropolis*. Puis, à l'arrivée devant les armées du shogun prêtes à tirer, c'est Iné, la protagoniste, qui s'avance vers elles en premier et leur montre ses fesses rejointe par d'autres femmes exclusivement, qui se mettent à uriner, fesses à l'air, sous les yeux choqués des hommes révoltés et des soldats, puis accompagnées du rire de la foule. Cette radicalité féminine est mise en scène par les discours de fortes personnalités très engagées dans *La Commune*, alors que c'est par leur nombre qu'elles ont du pouvoir dans *Eijanaïka* – on retrouve le contraste entre l'individu et la masse. Cependant, si elles s'émancipent de certaines tâches et de certains clichés, elles restent celles qui, symboliquement ou non, s'occupent des enfants. En d'autres termes, les hommes sont dans le court terme, les femmes sans doute voient plus loin. Dans *La Commune*, elles sont les institutrices. Le premier plan des manifestants de Jacques Demy, un groupe de femmes, est formé autour d'une femme tenant dans ses bras un nouveau-né.

Emprisonnées dans *Le Sel de la Terre*, elle crient en chœur pour réclamer du lait pour le bébé. Comme si tous ces films, réalisés par des hommes, et malgré la radicalité des femmes, n'arrivaient pas à se défaire de tous les devoirs classiques de la femme. Seul *Le Sel de la Terre* opère ce renversement, puisque les hommes se retrouvent aux tâches domestiques et se rendent compte de ce que cela représente vraiment, et qu'il absolument faut faire quelque chose pour avoir l'eau chaude. Les deux pères, en étendant leur linge, discutent : « Vidal dit qu'il y a deux types d'esclavages : le travail et les travaux domestiques. Il parle de problématique féminine. Il parle de leur donner l'égalité : au travail, à la maison, et aussi l'égalité sexuelle. ». Si, au départ, Ramon Quintero dit à sa femme qu'elle ne peut pas comprendre les problèmes de la mine, parce qu'elle est une femme, on peut dire réciproquement qu'il ne pouvait pas comprendre les problèmes domestiques, parce qu'il était un homme. La dichotomie, forte au départ, est finalement atténuée.

On peut conclure ce panorama en abordant les enfants révoltés. Une remarque de l'un d'eux émerge de *La Commune* : « Normalement on devrait être à l'école en train d'étudier mais là on est obligé de prendre des fusils pour se faire respecter. Vous trouvez ça normal ? ». Depuis Gavroche, le garçon révolté est un personnage phare de ces scènes. Si le héros hugolien se bat contre sa misère, les enfants de *La Commune*, eux, se soulèvent contre le tout système éducatif. A un moment, les institutrices expliquent que le cours d'histoire prévu n'aura pas lieu à cause des événements qui se passent dehors, et demandent aux enfants si elles savent ce qu'il se passe. L'une des élèves dit que les Communards veulent la justice, et que les Versaillais veulent l'injustice. Cela met en avant une dimension de l'enfant révolté : sa naïveté. Mais les élèves demandent ensuite si elles peuvent rejoindre la révolte, nuançant d'emblée cette naïveté. Par rapport aux revendications des adultes, les enfants représentent l'espoir d'une vie meilleure. Ils sont le titre, porteur d'espoir, du film *Le sel de la Terre*. Dans *Zéro de conduite* de Jean Vigo, la révolte des écoliers commence dans le dortoir, lors d'une bataille de polochons qui crée visuellement quelque chose de poétique, quand les plumes envahissent le plan et le dortoir – proche de l'idéalisme des jeunes. Dans *Pink Floyd : The Wall* (Alan Parker, 1982), les enfants sont moins naïfs., ils mettent le feu, brûlent les livres, les chaises, et presque leur professeur. Chez Vigo l'idéalisme demeure, tandis qu'avec Parker il s'estompe : toute la révolte est le fruit de l'imagination de Pink, le protagoniste du film, enfant, traumatisé par l'école qui l'humilie. La fin du rêve du garçon rime avec la fin de la révolte, qui n'a donc eu lieu que dans son imagination. Dans *La Commune*, cet idéalisme illusoire est totalement détruit, puisque les enfants s'engagent sur les barricades et tiennent des propos sans illusions sur la situation désastreuse du pays. A la fin, ils reçoivent donc le même traitement que les autres révolté.e.s : fusillé.e.s. Comme Gavroche dans *Les Misérables*, dont la mort est un des passages phares du livre. La mort d'un enfant, sujet sensible au cinéma, devient un motif à la fois désespéré et engagé au sein

de ces scènes de révolte. Dans le roman de Victor Hugo, Gavroche chante (« Je suis tombé par terre, c'est la faute à Voltaire ») ; dans *La Commune*, deux jeunes communardes – parce que Gavroche n'est plus réservé qu'aux garçons –, arrêtées par les Versaillais, chantent « La Marseillaise » avec les autres, alors que les coups de feu s'approchent peu à peu d'elles, en regardant la caméra (ce qui n'est pas un geste symbolique, puisque tout le temps, dans le film, ce phénomène de regard-caméra a lieu, pour imiter le style documentaire et impliquer en permanence les spectateurs et les spectatrices). Plus que les autres morts, celles-ci ont certainement une puissance émotionnelle renforcée et donnent à la scène toute sa dimension tragique.



Entre idéalisme et réalisme tragique, les enfants révoltés perdent leur naïveté en même temps que leur vie.

B – Les autorités

En face des révolté.e.s l'autorité est un autre personnage nécessaire, qu'elle soit figurée par l'armée, les chefs politiques, la police ou des milices. *Eijanaïka* propose également une autorité divine, quand tombent du ciel des talismans dits de la déesse du soleil – qui sont en fait jetés des toits par des humains et mettent la foule dans un état d'euphorie. Juste avant la révolte finale, Iné, la femme, se demande si cette révolte est un geste des dieux ; Genji, son mari, répond que ça vient des hommes, assignant l'événement à quelque chose de fondamentalement immanent et concret. En-dehors de cette autorité divine, reléguée au second plan, nous pouvons décliner les figures de l'autorité à partir de *La Commune* : un acteur interprète Adolphe Thiers, applaudi lors de ses discours à la tribune par une assemblée qu'on ne voit pas ; d'autres figurants jouent les soldats de l'armée versaillaise ; et sans doute peut-on inclure la figure propagandiste de l'autorité par l'omniprésence des journalistes de la Télévision Nationale Versailles, qui diffusent l'information officielle. Il y a une autorité diplomatique et une autorité coercitive.

Dans l'esthétique du documentaire, Peter Watkins représente une autorité diplomatique réaliste, avec ses arguments, ses mesures et les compromis auxquels elle est confrontée. L'acteur incarnant Adolphe Thiers est assez ressemblant, loin des caricatures qu'on pouvait faire de lui à l'époque. Cependant, c'est le seul représentant visible de ce gouvernement, les députés étant réduits à des applaudissements ou autres sons, ce qui accroît son pouvoir à l'image, le hissant au niveau des

monarques absolus. Les deux journalistes de la Télévision Nationale Versailles, au physique plus amusant mais non moins réaliste, obéissent à la même logique : c'est par la parole que leur pouvoir s'exerce et qu'ils font autorité (l'un d'eux est qualifié d'expert pour légitimer son discours). A l'opposé de cette esthétique, les impérialistes Anglais de *Tempête sur l'Asie* tirent vers la caricature dans leur physique mais aussi par un jeu et un découpage exagérés, qui les décrédibilise plus qu'il ne les renforce. Le professeur de Pink dans *The Wall* s'inscrit dans la caricature mais c'est son côté tyrannique qui est davantage mis en avant, et c'est sa capacité à hurler pour se faire respecter qui le dessert. Le directeur de l'internat de *Zéro de conduite* est joué par un enfant déguisé en adulte, ce qui ne renforce pas son autorité. Entre les deux approches de l'autorité, les patrons du *Sel de la Terre* : l'esthétique quasiment néoréaliste du film oblige à un certain naturalisme dans le jeu et le discours, mais la froideur, la rigueur et l'imperméabilité de ces individus, qui font autorité devant leurs employés, ne tiennent qu'à un fil, qui semble être coupé par leurs propos racistes. Une courte analyse de la séquence de mise en grève permet de voir l'évolution de cette figure autoritaire. L'accident a eu lieu, le blessé est évacué. Le contremaître et le chef de chantier arrivent, ce-dernier est vêtu d'un costard cravate. Il intervient de façon diplomatique, demandant comment cela est arrivé, mais c'est le contremaître qui répond en premier, pointant du doigt les ouvriers (geste dénonciateur). La frontière entre les deux mondes est géographiquement très marquée par un espace vide (comme un no mans land). Le mineur concerné, un protagoniste du film, rétorque en disqualifiant l'argument de son responsable, entraînant une dispute verbale, les deux voulant convaincre le patron de leur innocence. Quand le mineur explique que le contremaître n'était même pas là, ce-dernier le traite de menteur avant de lui jeter des insultes racistes à la figure. Le mineur se rue vers lui, retenu par ses pairs – comme si, décidément, la frontière entre ces deux mondes sociaux était infranchissable. Le chef de chantier, derrière, en arbitre, intervient pour calmer la situation, et se lance dans un discours où il explique qu'un homme blessé coûte à tout le monde, surtout à la compagnie. Quand il dit cela, un gros plan semble l'encenser et accroître son pouvoir. Mais dans la foulée, il est relégué au second plan quand il demande à ses ouvriers de se remettre au travail, ceux-ci occupant, de dos, unis, le premier plan. Il se retourne pour rentrer dans son bureau, mais comme personne ne bouge au premier plan, se ravise et poursuit son discours, insistant sur le retour au travail, cherchant du renfort chez le moindre de ses inférieurs filmés de manière à être mis en avant sans être séparé des autres (alors que le chef de chantier, lui, est isolé), mais il fait face au silence de ses employés, qui finissent par répondre un à un, simplement : « no ». La parole est donc décrédibilisée, c'est-à-dire que l'instrument d'asservissement de cette autorité diplomatique est réduit à néant. Le silence devient un arme de résistance. De même que le reporter de la Télévision Nationale Versailles, décidant de se rendre sur place pour interroger les citoyen.ne.s révolté.e.s, est

renvoyé, ne récoltant que la colère et le mépris de la foule qui le traite de menteur et d'hypocrite – et dont un intertitre avant gentiment moqué son courage.

L'autorité coercitive est davantage représentée par le nombre (l'armée, la police) et non l'individu seul comme l'autorité diplomatique. Elle est une autorité soumise à une autre. D'ailleurs, l'un des moments fort du début de *La Commune* est le ralliement d'un régiment de l'armée régulière à la Garde Nationale, c'est-à-dire la révolte de cette armée contre ses supérieurs. Peter Watkins ne déroge pas à son esthétique documentaire en interrogeant les soldats de l'armée versaillaise au même titre que les révolté.e.s. « On a tué les Communards, c'est normal. », dit l'un d'eux à la fin du film, en parfait représentant de l'ordre. Cependant, ils restent bourreaux et représentants du pouvoir coercitif de l'État théorisé par Max Weber dans *Le Savant et le Politique* (1917-1919) : « Comme tous les groupements politiques qui l'ont précédé, l'État consiste en un rapport de domination de l'homme par l'homme fondé sur le moyen de la violence légitime ». Les soldats, ce sont des citoyens qui ne se sont pas révoltés, qui ont continué d'obéir aux ordres : le mot « Feu ! » prononcé par le général, est suivi d'un coup de feu, car pour eux le discours est performatif. Ils sont difficilement caricaturés, et si Jacques Demy se permet de faire chanter ses CRS, parfois avec des expressions enfantines (« Bon sang d'bonsoir ! ») ce n'est sans doute pas dans un but de décrédibilisation mais plutôt pour acclimater le chanté au langage quotidien. Dans *Tempête sur l'Asie*, c'est en essayant de résister à la tempête de vent que les soldats sont dénigrés, mais la comparaison avec les arbres déracinés vient nourrir le registre épique plutôt que le registre comique. Les forces de l'ordre sont en revanche souvent provoquées par les révolté.e.s, notamment dans *Eijanaïka* où un groupe de femmes urine juste devant l'armée humiliée. La foule finit par se retirer, mais le chef des armées du shogun donne quand-même l'ordre à ses soldats de tirer, qui obéissent sans comprendre, face à l'incompréhension générale des révolté.e.s. C'est que malgré tout, malgré provocations et tentatives de ridiculisation, cette autorité est la force qui effraie, car elle est armée et a la possibilité de tuer. Un cadrage intéressant du *Sel de la Terre* met au premier plan deux jambes debout, écartées, d'hommes armés, entre lesquelles marchent en rond, à l'arrière-plan, les grévistes : l'autorité est crainte autrement que par les contre-plongées de *Tempête sur l'Asie*. Dans *La Commune*, l'une des premières victoires des insurgé.e.s est d'avoir capturé et assassiné deux généraux de l'armée versaillaise, et leur objectif est de garder les canons, c'est-à-dire d'avoir une mainmise sur les armes, afin de pouvoir rivaliser. Là où le silence ou la joute verbale étaient les armes des révolté.e.s face à l'autorité diplomatique, c'est l'accès aux armes qui permet de rivaliser avec cette autorité-là. Au début d'*Une chambre en ville*, les manifestant.e.s lancent des cailloux vers les CRS, et à la fin de *Zéro de conduite*, les écoliers jettent des fournitures et mobiliers de salle de

classe depuis le toit. Dans un cas comme dans l'autre, l'autorité, dans les scènes de révolte, est d'abord crainte avant d'être défiée. On pourrait donc dire que la révolte est la situation où une foule d'individus défie les différentes figures de l'autorité et que, par conséquent, les personnages les plus intéressants à étudier dans ces films sont ceux de l'autorité. C'est dans la scène de barricade des *Misérables* de Robert Hossein, que les soldats ressentent le plus le poids de leur devoir, la crainte et l'angoisse d'y passer. Je ferais l'hypothèse que c'est dans le traitement de l'autorité que peut se lire l'intention du film : *La Commune* dénonce la déshumanisation de la répression ; *Eijanaïka* parle de cruauté et d'hypocrisie ; *Le Sel de la Terre* traite de l'incompréhension entre les classes.

C- Les témoins

Il est enfin intéressant d'analyser une population particulière des révoltes, celle qui n'en fait pas directement partie, les témoins, omniprésents et ouvrant la révolte à d'autres possibilités. Le témoin c'est d'abord un regard, en atteste le sens premier de sa définition dans le Larousse : « Personne qui a vu ou entendu quelque chose, et qui peut éventuellement le certifier, le rapporter. ».

Dans le film de Peter Watkins, les journalistes, communard.e ou versaillais, sont des témoins. Bien qu'il ne soit jamais objectif, ce n'est que tard dans le film que le journaliste de la Télévision Communiste en décidant de démissionner, se révolte brièvement contre le système de médiatisation qui l'opprime et le dépasse et rejoint les révolté.e.s. Des femmes de la société civile, assez âgées, issues d'un milieu aristocrate ou bourgeois, assistent aux scènes, scandalisées, ou se réfugient avec leurs amis masculins chez les un.e.s ou les autres. L'une d'elle écrit même des lettres à sa fille pour lui raconter ce qu'il se passe : son témoignage est concret. L'écrit est également présent quand les journalistes de la Télévision Versaillaise, en bons propagandistes, font un sujet avec des intertitres reprenant des citations de célébrités de l'époque contre les Communistes et surtout contre les Communistes (on y retrouve Georges Sand ou Émile Zola par exemple), pour chercher des preuves écrites et un appui citoyen dans leur discours – un appui intellectuel, scientifique, historique. Le contraste entre les témoins et les insurgé.e.s est visible dans l'espace : tandis que la révolte a lieu dans les rues, les témoins sont confiné.e.s à l'intérieur. Dans *Une chambre en ville*, la séparation est nette : la baronne, inquiète, observe depuis sa fenêtre les tensions entre manifestant.e.s et CRS. D'ailleurs, dans ce film, les personnages féminins sont plutôt témoins qu'insurgées. Si elles ne sont ni alliées, ni opposées à la révolte, elles la voient cependant d'un œil méfiant et inquiet, mais désengagé et presque à part – et adoptent sans doute le point de vue du cinéaste, Jacques Demy refusant de qualifier son film de politique. Les personnages de témoin sont une façon de briser le manichéisme de la révolte, entre les insurgé.e.s et l'autorité. En effet, il y en a peu dans *Tempête sur l'Asie* comme dans *Le Sel de la Terre*, les films les plus partisans du corpus. Le témoin c'est celui

qui observe sans prendre part : on pourrait dire, dans le dispositif cinématographique, qu'il est assimilable au public, qui ne peut pas intervenir à proprement parler, simple témoin du film qu'il voit, simple regard sur l'action. Dès lors, la présence de témoins extérieurs finit par ressembler à celle des spectateurs et des spectatrices. Cela est particulièrement parlant dans l'ouverture des *Chants de Mandrin*, de Rabah Ameur-Zaimeche, où le témoin c'est la caméra. Par ailleurs, la séquence résume assez bien toutes nos réflexions concernant les personnages dans les révoltes. Comme dans toute scène d'introduction, il s'agit de présenter l'ambiance, les protagonistes, le temps et le lieu de l'action. Un intertitre se charge du contexte historique, évoquant la mort du contrebandier Mandrin et la présence de ses compagnons qui tentent de survivre. Puis, le film s'ouvre sur une image en plan d'ensemble de prairie, d'abord vide puis investie par un homme courant et titubant, qui s'enfonce dans un bois et s'effondre, inconscient, sur le sol. On découvre ensuite trois hommes, en uniforme de soldat, armés, qui semblent chercher quelqu'un et trouvent un mouchoir, indice qu'ils sont sur la bonne piste. Ils parlent entre eux, l'un paraît supérieur, il tient un discours autoritaire et insultant : on reconnaît notre l'autorité bavarde. On rencontre ensuite un homme, solitaire, armé lui aussi mais sans uniforme, errant dans la forêt, tantôt au premier plan, tantôt au second, observé d'un point de vue externe dans un plan rapproché. Il est muet, premier contraste avec l'autorité. Il découvre en premier le corps gisant et prend son pouls. Les trois soldats arrivent vers lui, l'homme seul reprend son fusil. Le chef des soldats s'exclame que le corps lui appartient. Le solitaire, après un regard puissant et silencieux, répond d'un simple bonjour suivi de l'avis qu'il faudrait soigner le mourant plutôt que de le laisser là, puis l'échange verbal continue entre les deux partis : on apprend du soldat que le gisant est un déserteur (donc un criminel), mais l'homme solitaire réplique qu'il est donc bienvenu dans sa « troupe » (terme intéressant, aussi associé au lexique du cirque ou du théâtre). Les soldats s'apprêtent, sur ordre du chef, à l'abattre. Les gros plans se répondent, les expressions sur le visage sont graves. Mais c'est le solitaire qui tire en premier et tue, un par un, les soldats. Puis il dit « on a assez perdu de temps comme ça » et des renforts dont on ne voit que les jambes ou les bras, viennent dépouiller les soldats morts, sous le regard intrigué des spectateurs et spectatrices qui cherchent où se placer dans ce décor. Une grande place est laissée à la nature, qui est à la fois le théâtre de l'action et quasiment un personnage de la scène, de l'ordre du témoin justement, voire du complice. En effet juste après, un corbeau aux ailes déployées plane dans un ciel bleu, alors qu'une mélodie entraînante à la flûte commence : ce corbeau est-il observateur de la scène, ou symboliquement augural ? Enfin, on est guidé vers des montagnes dans lesquelles le soleil se couche, comme la conclusion d'une scène dont le point de vue a été exclusivement externe. Ce n'est qu'après qu'on entre dans la « troupe » des contrebandiers, dirigée par l'homme qu'on a découvert, Bélissard, avec son bonnet noir et sa veste

marron, des couleurs qui se fondent dans le paysage, qui s'avère en effet un allié des contrebandiers puisqu'il les cache, à l'inverse de l'uniforme des soldats, rouge et bleu-gris, qui détonnent dans la nature automnale.



L'analyse des personnages d'une scène de révolte permet de mettre en avant leurs corps – les forces – et l'exemple d'Ameur-Zaïmeche accentue cette dimension physique, avec un découpage qui sépare les jambes des bras et de la tête des hommes en scène, pour donner à chacun une indépendance. Georges Didi-Hubermann remarque assez pertinemment : « On ne se soulève pas sans une certaine *force*. Quelle est-elle ? D'où vient-elle ? N'est-il pas évident – afin qu'elle s'expose et se transmette à autrui – qu'il faut savoir lui donner *forme* ? »²¹. Donner forme à une force, que ce soit collectivement par l'accumulation de personnages, de voix et de corps comme chez Watkins, Demy, Biberman ou Imamura, ou individuellement par le découpage de plans serrés et de gestes puissants, chez Ameur-Zaïmeche ou Poudovkine est un enjeu crucial du cinéma des révoltes. Ce sont des corps qui s'affrontent, au nom d'idées. L'un des symboles les plus explicites d'un.e révolté.e est un poing serré levé, c'est-à-dire une partie du corps qui exécute un geste (ici une force comme retenue dans une forme). « Les soulèvements reposent en général sur une métaphore structurante, l'image de quelqu'un qui se lève, quelqu'un pour qui se lever représente une forme de libération, quelqu'un qui a la capacité physique de se libérer de ses chaînes, de ses fers, des signes de l'esclavage, de la servitude, de l'inféodation. En fait, on ne voit personne qui s'approche de cette image dans un soulèvement réel et pourtant l'image est là, jetant l'ombre de sa présence corporelle sur le rassemblement. » , décrit Judith Butler. On pourrait dire que la révolte est dans le geste, mais ce geste est l'issue d'un processus : on ne se lève pas pour ne rien faire. Des actions se succèdent et ce sont elles qui, avec les personnages, créent la scène, car le mouvement, qui est propre au cinéma, est une action qui entraîne d'autres actions.

21 Georges Didi-Hubermann, *Soulèvements*, Introduction (p. 20)

2) Péripéties de la révolte : imprécisions, abstractions, actions.

A – La cause n'est jamais la bonne.

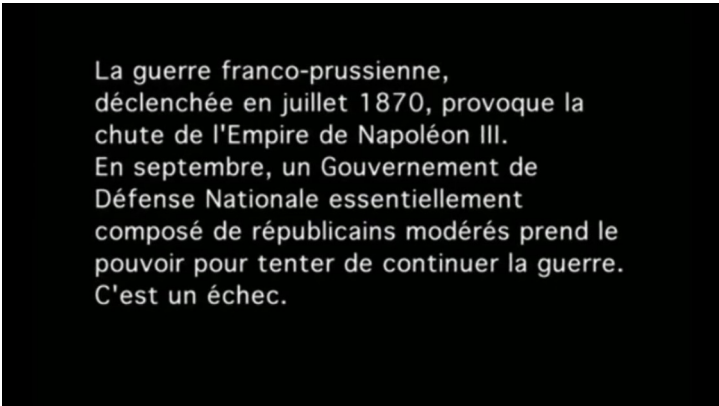
Où faut-il situer le début de la révolte ? A propos des films sur la Révolution Française, Marc Ferro remarque : « A cette réflexion sur les causes de la Révolution, le cinéastes ont préféré l'anecdote. »²², mettant le doigt sur le fait que les causes d'une révolte sont la plupart du temps minimisées. Camus explique que la raison qui fait qu'un esclave se révolte est un événement mineur, bien moins insupportable que la majeure partie des injonctions auxquelles il a obéi jusque-là, mais que cela constitue la petite goutte qui fait déborder le vase. Dans *La Commune*, ce n'est pas la misère qui fait se soulever le peuple, mais la prise des canons par l'armée gouvernementale. Dans *Le Sel de la Terre*, ce ne sont pas les conditions de vie déplorables des mineurs ou de leur épouses qui provoquent la grève, mais un accident. En d'autres termes, les révolté.e.s ne se dressent pas contre une situation générale, mais contre un fait précis : Baïr, le chef mongol de *Tempête sur l'Asie*, amadoué par l'Empire britannique, ne se retourne contre lui qu'après qu'un Anglais ait tué l'un des siens, découvrant après coup l'hypocrisie de ces hommes. Marc Ferro suggère qu'un film qui prend en compte le fait révolutionnaire, ou la révolte, est un film qui en raconte les causes. *Une chambre en ville* commence après le début de la grève, on n'en connaît pas la cause – à l'inverse du *Sel de la Terre*, donc. Il en va de même dans *Les chants de Mandrin*, quoique ce cas soit un peu particulier puisqu'il s'agit de hors-la-loi, mais le film démarre après la mort de leur chef de contrebande, Louis Mandrin : pour eux, la révolte est permanente, elle est synonyme de survie. La cause de la révolte est donc plus ou moins explicite, puisque, finalement, toute révolte naît contre un défaut du système. Marc Ferro le prend aussi en compte, quand il remarque que « l'important est moins l'événement que sa signification. »²³. En fin de compte, on a l'impression que la cause d'une révolte est anecdotique, l'important étant de se soulever politiquement, de se dresser contre, de dire non. En d'autres termes, la cause d'un soulèvement est souvent un sentiment : la peur dans *La Commune* de Peter Watkins (celle de perdre les canons et de se faire piéger par le gouvernement), l'humiliation dans *Le Sel de la Terre* (suite aux remarques racistes et mensongères du chef de secteur) ou dans *Tempête sur l'Asie*. « Si les historiens polémiquent toujours sur le sens de cet événement, peu de cinéastes français ont raconté la Commune, encore moins ont analysé ses causes, préférant l'évocation dramatique du massacre des communards (*Commune*, Menegoz 1951 ; *Paris au temps des cerises*, Desvilles 1966 ; *Commune de 1871*, Ricard 1971 ; *Semaine sanglante*, Fardes

22 Marc FERRO, *Révoltes, révolutions, cinéma. op. cit.* (p.44)


23 Marc Ferro, *Révoltes, révolution, cinéma op. cit.*

1976). »²⁴ Plus que la cause, c'est sans doute le contexte global qui est intéressant à mettre en scène dans un film de révolte, et qui brouille le début officiel d'une révolte, ce que fait Peter Watkins au début de son film, en enchaînant plusieurs intertitres à valeur historique et scientifique, sur le contexte général en France en sortie de guerre, et sur les conditions de vie particulières des Parisiens et Parisiennes à ce moment. Est-ce que La Commune de Paris a commencé dès la défaite de la France dans la guerre face à la Prusse, dans ce climat de flou et de ras-le-bol général (donc avant la tentative de prise des canons par l'armée versaillaise) ? Dans la version française d'*Eijanaïka*, un long intertitre décrit le contexte historique et politique de manière précise, afin de familiariser le public à l'histoire du Japon. Cette pratique du carton date de l'époque du cinéma muet, où l'intertitre jouait ce rôle de contextualisation. On le voit notamment au tout début de *Metropolis* quand le mot « tief » (profond) défile de haut en bas pour introduire la Cité des Ouvriers, alors que plus tard, « hoch » (haut) défile de bas en haut pour inaugurer le Jardin des Fils, imitant le trajet de l'ascenseur qui sépare matériellement les deux mondes. L'intertitre est la façon la plus efficace de l'époque du muet pour résumer le contexte – et est largement repris par le cinéma parlant. Watkins l'utilise comme point de vue extérieur et *a priori* plus objectif, sans animation, sans transition, esthétiquement de la manière la plus neutre possible. Fritz Lang, lui, stylise son carton pour mimer son discours, comme cela se faisait à l'époque, pour légitimer la place controversée de l'intertitre dans un film. Le contraste se voit dès la mise en page de ces intertitres : très vides pour les prolétaires, et très fournis pour les riches, et en forme pyramidale. Ce n'est donc pas qu'une question de vocabulaire.

Deux esthétiques de l'intertitre pour décrire le contexte du film. On pourrait dire qu'elle est scientifique chez Watkins tandis qu'elle est davantage poétique chez Fritz Lang.



La guerre franco-prussienne,
déclenchée en juillet 1870, provoque la
chute de l'Empire de Napoléon III.
En septembre, un Gouvernement de
Défense Nationale essentiellement
composé de républicains modérés prend le
pouvoir pour tenter de continuer la guerre.
C'est un échec.



Tief unter

Au plus profond

24 Marc Ferro, *idem* (p. 54)

Le Gouvernement de Défense Nationale signe un armistice, contre la volonté des parisiens. Les allemands récusent sa légitimité et exigent l'élection d'un nouveau gouvernement pour la signature d'accords de paix. Les élections de février 1871 ramènent une très large majorité de monarchistes au pouvoir.

der Erde lag die

Tief unter

Le mécontentement des parisiens s'exprime de plus en plus ouvertement dans ce que certains appellent les "clubs rouges". L'installation de comités d'arrondissement, en septembre 1870, concrétise ces revendications en un contre pouvoir qui plonge Paris dans un climat pré-révolutionnaire.

Stadt der Arbeiter.

der Erde lag die
de la Terre se trouvait

B – La mise en place rapide de la révolte

Une fois le contexte et l'anecdote causale énoncés (l'élément déclencheur en termes narratifs), l'étape suivante est celle de la mise en place de la révolte, souvent dans l'urgence et improvisée – autant de mots qui suscitent un intérêt esthétique et une excitation artistique certaine. Dans *La Commune*, cela passe par l'accumulation des individus dans un même endroit. Un plan-séquence part du foyer d'une famille qui, surprise par le bruit dehors, veut voir ce qu'il s'y passe et se heurte, à sa fenêtre, à un soldat qui leur demande de fermer les volets. Mais, désobéissante, elle sort dans la rue, attirée par les bruits de foule un peu plus loin. La caméra les suit. La femme, mère de famille, explique aux Parisiens et Parisiennes intrigué.e.s autour ce qu'il se passe : que l'armée de Thiers veut récupérer les canons de la Garde Nationale. De là, un premier mouvement de foule, à sa suite, se crée. Puis, arrivant sur la place publique déjà bien remplie de monde, ces nouveaux arrivants et nouvelles venues se joignent à l'attroupement. C'est par un slogan répété en chœur par les femmes « Les canons sont à nous ! » que l'ensemble des individus en colère devient une foule révoltée. La caméra a le champ en partie caché par les épaules, crânes ou dos des Parisiens et Parisiennes, mais elle capte l'intervention du Général, surcadré, en arrière-champ, qui prend la parole et impose à la foule de se disperser, avant de menacer d'employer la force des armes. Une fois, deux fois. Mais la révolte a lieu au moment où un soldat lève son fusil en signe de ralliement, imité par ses collègues. A ce moment, la frontière entre autorité et révoltés se brise, le maintien de l'ordre n'étant contenu

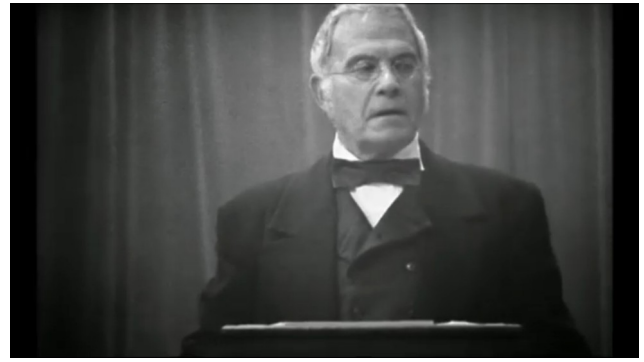
que par le grillage des soldats retenant la foule, et le peuple parisien envahit le champ, dans une joie immense qui clôt ce long plan. Si la caméra dans la dernière partie du plan, a peu bougé, tous les rapports de force à l'intérieur du champ, eux, ont évolué : d'une autorité crainte, on passe à une autorité vaincue, mais surtout, de l'individuel on est passé au collectif, de l'habitat à la place publique aussi le lieu a évolué, balayant d'un mouvement de caméra la propriété privée. Dans *Le Sel de la Terre* aussi on passe de l'individuel au collectif, mais l'accumulation se fait de manière plus genrée puisqu'à la protestation des hommes de la mine s'ajoute celle, un peu à l'écart au départ, des femmes au foyer, qui ont quitté leur foyer pour investir l'espace public, en hauteur par rapport à la mine. La stratégie esthétique de Biberman diffère plus radicalement de celle de Watkins, car Biberman multiplie les plans et les fondus pour créer son espace de grève, alors que tout est contenu dans des plans longs chez Watkins. Il y a d'abord avec Biberman la discussion des mineurs avec le porte-parole du syndicat, au bar, puis la discussion des femmes au fil à linge, et puis la réunion des deux, sur le lieu de l'accident qui déclenche la grève et la protestation. Ce n'est qu'une fois les deux réunies que la révolte peut commencer, puisque plus qu'une simple révolte ouvrière, il s'agit aussi d'une révolte féministe, les femmes investissant sans autorisation un lieu où elles ne sont pas naturellement bienvenues. Dans ces deux cas, la révolte se met en place rapidement, et le rythme, qu'il soit au montage ou au tournage, est central dans ces moments précis de soulèvement. Le rythme devient d'ailleurs l'arme principale des révoltés, puisqu'il faut agir avant l'arrivée de l'autorité. C'est ce que met en avant Rabah Ameur-Zaïmeche dans *Les chants de Mandrin*, lors de la séquence de construction de la barricade à une vitesse éclair après l'annonce de l'arrivée des Dragons, les soldats de l'époque. Bélistard s'exclame : « Camarades, c'est l'heure des barricades, on est encerclés ! Y a des Dragons partout, on peut pas partir : alors on se dépêche !! ». D'un enjeu politique, on glisse donc vers un enjeu esthétique, et plus certainement cinématographique. Tandis que c'était le mouvement qui primait dans le déclenchement de la révolte, c'est désormais le rythme qui prend le relais – c'est-à-dire deux éléments fondamentaux du cinéma.

C – Le face-à-face entre les révoltés et l'autorité : deux forces opposées ?

Le face-à-face avec l'autorité, qui suit la mise en place de la révolte, peut prendre plusieurs formes, des tentatives de négociations aux attaques répressives. J'énoncerai ici l'idée que dans le traitement respectif des deux camps peut se trouver un enjeu politique de représentation. C'est-à-dire qu'il me semble que s'attarder sur le moment où les deux partis se font face, c'est voir s'il n'y a pas déjà, dans la narration, des éléments qui penchent d'un côté ou de l'autre. Le face-à-face est neutre dans *Une chambre en ville* : les deux plans en noir et blanc se répondent, d'abord en silence, puis en

chantant, mais il n'y a pas de parti pris franc pour un camp ou un autre, par exemple. Il est déjà plus engagé dans *Le Sel de la Terre* : l'envoi par le patron et le shérif de briseurs de grève, et leur échec, témoignent d'une solidité de la révolte, d'une solidarité humaine, que l'on retrouve ensuite quand une voiture fonce vers le groupe de femmes, qui l'arrêtent, et sabotent le moteur pour l'arrêter. C'est encore plus marquant dans *Tempête sur l'Asie* où chaque camp est tiré vers son extrême : la caricature tyrannique d'un côté, l'héroïsation épique de l'autre. Souvent, un élément sonore de ce face-à-face est le silence, et un élément visuel est la séparation nette de chaque camp. La séparation géographique peut être accentuée par la couleur. C'est le cas dans *Eijanaïka* : la foule, dans des costumes surtout rouges, se distingue des soldats, dans un uniforme blanc. On retrouve aussi ce principe avec Jacques Demy, des manifestant.e.s en couleur face à des CRS en uniforme foncés. Rabah Ameur-Zaimeche opère l'inverse, en colorant les soldats (rouges et bleu-gris), tandis que les contrebandiers sont dans des couleurs de nature. Dans *La Commune (Paris, 1871)*, Peter Watkins filme en noir et blanc, ce qui affaiblit les différences de couleurs. En interrogeant à la fois les révolté.e.s et les soldats, la distinction entre les deux partis, dans ce film, n'est physiquement et esthétiquement pas nette (sauf par l'uniforme des soldats). Quelques séquences montrent clairement la différence entre les deux partis : quand ils sont explicitement face-à-face. Lors du rassemblement populaire pour protéger les canons, l'armée encadre les Communards et les Communardes, laissant parler leur général au milieu, avant le ralliement de la Garde Nationale. Dans ce plan, la caméra est parmi la foule, retenue par l'autorité. Une autre séquence est intéressante à étudier. Cette séquence arrive vers la fin du film, alors que les forces versaillaises reprennent du terrain. Le face-à-face passe par le montage. D'abord, la caméra, cachée derrière la barricade au côté des insurgé.e.s, les accompagne, les écoute. L'autorité n'est présente ici que par le son des coups de feu. Puis, en parallèle, Thiers annonce dans un discours la signature définitive de l'armistice avec la Prusse. A ce moment, des révolté.e.s, arrêté.e.s, sont encadré.e.s par des soldats, qui les recensent. Là on retrouve l'image plus classique des deux camps séparés : un général est assis à une table et note les noms de révolté.e.s, qui crient à la gloire de la Commune. Ce face-à-face est donc verbal, après avoir été armé. Le discours de Thiers migre vers la guerre civile, et la répression qui commence. Une chasse aux Communard.e.s débute alors à l'image, où les soldats fouillent les maisons, tirent un homme caché sous son lit, tandis que la voix de Thiers continue son discours, surplombant l'image. Le face-à-face devient celui de l'image et du son. Puis, les journalistes de la télévision versaillaise prennent la parole pour commenter, depuis leur plateau télé, les événements en direct : l'un d'eux parle de répression et annonce qu'il a reçu de la régie des images de Belleville, « des images, je dois dire assez spectaculaires et assez atroces », mais qu'il est de son devoir de montrer aux téléspectateurs et aux téléspectatrices. Logiquement, ces images arrivent ensuite, dans la continuité de celles aperçues

lors de la chasse aux Communard.e.s. Mais rapidement, la voix du deuxième journaliste couvre ces images par ces mots : « Je ne le souhaite pas, je préférerais qu'on ne montre pas aux téléspectateurs ces images qui sont par définition des images qui font appel à leurs sentiments à leurs instincts les plus bas. Il y a là une sorte de voyeurisme ignoble ; je pense que, il serait de très mauvais goût. ». Encore une fois, le son et l'image se confrontent, mais cette fois, à l'image on voit les soldats chercher, en vain, des révolutionnaires, tandis que la voix se retourne contre l'ordre de montrer les images, que l'on subit. Les soldats découvrent un Communard caché sous une table, qui, repéré, commence à les insulter, en direct donc. L'image confirme l'impression du journaliste, de cruauté, de voyeurisme et même, l'idée du voyeurisme s'associe à celle, diégétique, de la fouille des soldats dans les moindres recoins. Autrement dit, le face-à-face entre les Communard.e.s et les autorités se fait directement par les outils du cinéma – le montage, le son, l'image. Le plan qui suit les images du reportage de la télévision versaillaise revient sur l'arrestation des rebelles, les femmes en première ligne d'ailleurs, arrêtées, qui insultent les soldats, toujours en train de recenser : à nouveau, la séparation géographique a lieu, qui se traduit par des mouvements de caméras horizontaux allant des Communard.e.s aux soldats et vice versa, pour signifier la distance malgré la proximité. Pour conclure cette analyse, alors que le film a cherché à mettre les révoltés face à eux-mêmes en les faisant se poser des questions sur leurs idées et pratiques, c'est désormais à l'autorité de faire face à elle-même, ce qui sera aussi l'objet d'une autre séquence d'interview des soldats après la répression. A l'inverse, pour une scène narrativement analogue, dans *Eijanaïka*. La foule déferle sur l'île qui leur est interdite, où les soldats l'attendent. Elle s'arrête. Les soldats menacent de tirer si les révolté.e.s ne s'en vont pas. Les plans alternent, dans un champ-contre-champ avec en amorce les soldats et la foule en arrière-plan ou l'inverse. Mais plus on avance, plus chaque parti s'autonomise, chacun tente de se débarrasser de la présence de l'autre en amorce : le conflit a lieu au sein des plans. A l'inverse esthétique de *La Commune* donc, ce n'est pas le mouvement de la caméra qui relie et sépare les deux camps, mais le découpage et le montage de plans fixes. La distance géographique est maintenue dans un premier temps, avant que les femmes ne s'avancent, à l'initiative de la protagoniste, et urinent devant les soldats confus. La distance géographique est diminuée, alors que la distance psychologique est inversée : tandis que la foule était freinée par les armes des soldats du shogun, c'est elle qui a repris l'ascendant et déstabilise l'adversaire.



Le face-à-face dans *La Commune* : le montage fait alterner autorité et révolté.es, en plus de confronter le son et l'image.

D – Le discours aux insurgé.e.s, le discours du film.

Avant ou entre deux combats, souvent avant le dernier affrontement, peut avoir lieu l'événement narratif du discours aux insurgé.e.s. Dans *La Commune*, ce discours n'a pas vraiment lieu, c'est de plus en plus au micro des journalistes (en hors-champ) que les révolté.e.s s'adressent tour à tour, et par extension, sans doute au public – hypothèse que les intertitres accentuent, en s'écartant de plus en plus de la Commune pour élargir à d'autres sujets, plus contemporains et plus engagés, de l'ordre du discours politique. Donc, il n'y a pas vraiment de grand discours dans ce film (sauf ceux de Thiers à l'Assemblée, mais il ne s'adresse pas aux révolté.e.s). Laurent Bihl consacre un article à ces discours aux révoltés²⁵. Il questionne ces scènes par le biais de la récurrence et du pastiche. « À l'instar de l'orateur charismatique qui le prononce, le sermon révolutionnaire porte en lui une série d'archétypes ou de répétitions qui le font exister en tant que tel, au mépris de toute notion de réalisme, d'authenticité ou même de vraisemblance. On touche là au cœur de l'imaginaire de la révolte, du frisson palpable galvanisant les foules dont se délecte le spectateur, sans que l'on mesure forcément son désir mimétique ou la force de sidération contenue dans ce morceau de bravoure. », écrit-il. Il analyse une séquence de *Spartacus* qui consiste en un montage parallèle étonnant, entre le discours de Spartacus à ses troupes d'un côté, et celle de Crassus aux siennes de l'autre,

25 Laurent BIHL, « Le discours aux insurgés » rituel de la révolte à l'écran : du lyrisme au pastiche » in *Révoltes et révolutions à l'écran*, dir. Stéphane Haffemayer (p. 117-132)

simultanément. Bihl commence par analyser la posture des deux orateurs antagonistes : ce ne sont pas les mots de Spartacus qui ont de l'intérêt, mais la façon dont ils sont mis en scène. Spartacus est filmé de dos, s'adressant à la foule. Il n'est pas surplombant, tandis que l'arrière-plan est occupé par la foule d'esclaves. Celle-ci est ensuite filmée en plans rapprochés, qui individualisent donc certains visages et les lient à Spartacus par un champ/contrechamp : l'image c'est la foule, la voix c'est le leader. Crassus, lui, est filmé en plan général, de face, en contre-plongée ou de dos, en plongée, devant des cavaliers géométriquement agencés. Ces cavaliers qui écoutent n'ont pas droit aux plans rapprochés desquels ont bénéficié les esclaves – comme si c'étaient eux les esclaves d'une discipline aveugle. Il n'y a pas de contre-champ sur le discours de Crassus, sinon sur Charles Laughton, membre du Sénat, écœuré par ce discours déshumanisant. A la fin du discours de Crassus, les légionnaires l'acclament mécaniquement, comme la foule de pantins qui acclama, quelques années plus tôt, Hinkel dans *Le Dictateur* de Chaplin (à qui il ne suffisait que d'un geste pour activer le silence ou le bruit de cette masse). C'est donc, dans ce montage parallèle, un discours humanisé et un discours totalitaire qui s'opposent. Bihl conclut : « Le discours au peuple interroge finalement davantage le sens et la forme même de l'exercice, l'instant de cristallisation entre le meneur et la foule que l'épisode historique qu'il prétend apparemment restituer. Comme dans la réalité, la forme importe plus que le fond. »²⁶, avant de parler d'autres scènes de discours aux révoltés, qui passent souvent par le pastiche, ou le détournement. « La guerre est déclarée, à bas les pions, à bas les punitions ! Vive la révolte ! La liberté ou la mort ! Plantons notre drapeau sur le toit du collège ! Demain, tous, debout avec nous ! Nous jurons de bombarder à coups de vieux bouquins, de vieilles boîtes à conserve, de vieilles godasses, munitions entassées dans le grenier... » s'exclame l'élève Tabard, à la voix suraiguë, de *Zéro de conduite* dans le dortoir avant d'être interrompu par le surveillant et de mener la marche, drapeau en main, et que ne commence la bataille de polochons. Nous pouvons pareillement citer *Les chants de Mandrin*, quand la barricade est dressée à l'arrivée des Dragons, alors que Bélissard, se contente d'un discours réduit au simple nécessaire : « Camarades, pas de quartier ! Faisons cracher le feu à ces maudits dragons ! Pour Mandrin ! Pour la joie ! Et pour la beauté de nos rêves : Feu !!! ». Sans forcément y voir un effet parodique, on peut remarquer l'efficacité de ces quelques phrases, plus dynamiques et plus sincères, sans doute, que celles prononcées par les orateurs de longs discours. Il s'agit avant tout de mobiliser les troupes, de les remotiver. A force d'essorer le discours, qui est d'habitude l'arme de l'autorité diplomatique, les révolté.es japonais.e.s ne sont réduit.e.s qu'à un mot, Eijanaïka, à l'origine issu d'un discours. D'ailleurs, cet exemple montre bien le pouvoir hypnotique et dangereux des mots sur la foule. « Cela pose le problème du traitement de la foule, masse humaine, au cinéma : des

26 Laurent Bihl *idem*.

manifestations trop débridées peuvent vite tomber dans l'outrance, donc en décalage par rapport à l'émotion souhaitée. », note Bihl. Cette manipulation de la foule par une instance politique de l'opposition est justement le sujet du film de Shohei Imamura, ce n'est donc pas étonnant que ce phénomène passe par le discours, à la fois mobilisateur et didactique.

E – L'altercation, entre avancée et violence

Après ces discours, le conflit final arrive. Pour ne pas risquer de tomber dans le registre narratif de la bataille, il faudrait sans doute préférer le terme d'altercation ou de heurt, dont l'arrivée finale est un artifice du scénario. C'est en effet le moment qui se rapproche le plus du film de guerre ou d'action, mais qui doit s'en distinguer pourtant, d'où cette parenthèse lexicale. Quelles sont les différences entre une scène de bataille et une scène d'altercation ? La politique – même s'il y a des scènes de batailles très politiques et des altercations de révolte très peu politiques. Les enjeux sont à peu près les mêmes : la victoire ou la défaite, à la différence près que la révolte inclut presque son échec dans sa définition. Il est aussi possible de parler de répression, mais cela annonce directement l'issue violente, ce que nous étudierons juste après. Si Peter Watkins montre un peu ces scènes de violence entre les deux partis versaillais et communard, c'est surtout par le son qu'il crée la violence : par les coups de feu ou de bâton qui résonne lourdement. Dans le cas de *La Commune*, ce sont les soldats qui vont vers les insurgé.e.s barricadé.e.s, de même dans *Les chants de Mandrin*, où les rebelles ont anticipé l'arrivée des Dragons et les attendent prêts à tirer. Dans *Une chambre en ville* le trajet est plus ambigu. Ce sont les manifestant.e.s qui marchent, réunie en foule nombreuse dans un plan d'ensemble, vers un mur de CRS immobiles. Ce sont aussi les manifestant.e.s qui, après la joute verbale, lancent en premier les cailloux vers les forces de l'ordre, avant que ceux-ci chargent. Le découpage sépare les deux camps, de manière frontale. Pendant l'altercation, des plans de côté montrent la violence des coups échangés, que la musique dramatise encore plus. Dans *Eijanaïka*, les trajectoires sont encore un peu différentes. Géographiquement, les soldats sont de l'autre côté d'un fleuve qui ne doit pas être franchi. La foule incontrôlable le traverse, soit en barque, soit par le pont, et se retrouve unie de l'autre côté dans des plans d'ensemble haut perchés. Le contraste se fait par les couleurs : les soldats du shogun sont en blanc, les insurgé.e.s en couleurs. L'armée recule car en face, c'est une véritable marée humaine qui déferle et emporte tout sur son chemin, notamment les infrastructures, qu'elle écrase à deux reprises. L'armée ne fait que reculer jusqu'à ce que la foule s'arrête. C'est un conflit de position. Les avertissements de répression des soldats répondent aux provocations de cette foule insouciant, dansante et hilare. Le découpage ne sépare pas les deux camps, mais utilise l'amorce de manière assez significative. On voit les mains agitées des révolté.es au premier plan, devant les soldats étonnés mais prêts à réagir, et on voit plus

tard les canons de fusils en amorce, et derrière la foule qui recule, enfin consciente des dangers de la situation. Donc le conflit se joue dans la position et dans la trajectoire des protagonistes : ceux qui avancent sont ceux qui gagnent, et vice versa pour ceux qui reculent. Poudovkine joue avec cela dans *Tempête sur l'Asie*. La charge des cavaliers Mongols est relayée par celle du vent qui compromet l'arrivée des soldats Britanniques, qui ne peuvent plus avancer à cause de la puissance du vent, qui les fait chuter, rouler, ou qui les maintient sur place debout, avant que cette autorité ne soit accompagnée par des arbres que le vent vient déraciner un par un. Tout passe par le montage, selon l'idée qu'en ont théorisée les soviétiques, très rapide et didactique. Tandis que des plans fixes rapprochés de pattes de chevaux au galop et de groupe de cavaliers qui avancent devant la caméra se succèdent, ce sont des plans fixes plus larges qui statufient presque les soldats face au vent, aussi impuissants qu'amusants. On peut en effet rapprocher cette scène d'un gag de Buster Keaton luttant contre le vent dans une course sur place.

F – La mort de l'autorité

Un élément de l'altercation est intéressant à étudier : la mort d'un représentant de l'autorité. Dans *La Commune*, les Communard.e.s se réjouissent par exemple de l'exécution de deux généraux versaillais, qu'un intertitre annonce, mais on ne voit pas cette exécution, on l'apprend seulement, comme la population parisienne du XI^{ème} arrondissement qui l'entend à la télévision (« Moi je trouve ça formidable qu'on ait tué deux généraux, parce que nous on est en train de mourir de faim. C'est l'espoir d'avoir tué des généraux et c'est la misère qui nous tue. Alors faudrait quand-même changer les choses ! », dit une chômeuse, « Les canons c'est notre sang, on va pas pleurer sur la mort des généraux. La patronne elle a des airs gentils mais c'est quand-même une bourgeoise. Les bourgeois ils nous ont tout confisqué, trois révolutions et en plus ils nous ont pris notre bon dieu. Ça suffit ! », commente une autre femme). Les deux partis sont interrogés, c'est donc la joie d'une part et la tristesse, l'affliction, le choc de l'autre, comme si c'était normal de tuer un rebelle mais anormal d'abattre un membre de l'autorité. La mort d'un soldat est donc un objet de réflexion plus que de représentation. Dans *Les chants de Mandrin*, Rabah Ameur-Zaimeche franchit le pas et ose montrer explicitement et à plusieurs reprises la mort de Dragons. Une première fois en ouverture du film, comme nous l'avons vu, où Bélissard abat un à un les trois soldats venus récupérer le déserteur ; une autre fois lorsque les Mandrins viennent secourir le Percepteur, arrêté par les Dragons, et abattent trois des leurs, par égorgement ou coups de feu ; et une dernière fois depuis la barricade, où les soldats pénètrent dans l'enceinte du village au galop et tombent un par un sous les coups de feu des contrebandiers. La violence est explicite et la mort directe, mais le cadrage et le montage créent une sorte de pudeur malgré tout : seules quelques parties du corps gisant des soldats

sont dévoilées dans le cadre. Imamura aussi montre la mort de membres de l'autorité, quand des représentants politiques sont transpercés par des sabres et que jaillissent de leur corps des jets de sang écarlate. Ameur-Zaimeche n'est pas dans cette violence crue. Malgré tout, du sang coule aussi chez lui, qui travaille davantage sur le son pour faire résonner lourdement les coups de feu de ces fusils anciens qui, après avoir tiré, laissent s'échapper un filet de fumée du bout de leur canon.

G – L'issue de la révolte, échec et espoir.

A l'issue du conflit se superpose l'issue de la révolte. J'ai rappelé qu'on admettait en général dans la définition de celle-ci son échec, qui la distingue donc de la révolution, mais quelques films achèvent positivement leur insurrection. C'est le cas du propagandiste *Tempête sur l'Asie*, du militant *Le Sel de la Terre* et des doux-amers *Chants de Mandrin*, c'est-à-dire les films qui arrivent à mater l'autorité, par la violence, ou pacifiquement comme dans le film américain, qui se clôt par le regroupement de plus en plus de soutiens à la grève autour du foyer de la famille Quintero, comme un chantage silencieux qui fait renoncer le shérif à l'expulsion prévue. L'issue des *Chants de Mandrin*, imagine les contrebandiers réunis avec des ami.e.s dans une salle où le Marquis lit la Complainte de Mandrin, accompagné par deux musiciens dans un plan fixe unique, avant que les autres se mettent à danser. C'est le chemin inverse d'*Eijanaïka*, où la danse de joie s'avère funèbre, puisqu'elle est réprimée par le feu : la brève fusillade est d'abord filmée avec les soldats au premier plan qui tirent sur la foule, de dos, en train de faire demi-tour, puis une autre série de coups de feu, tirée en l'air, est cette fois filmée alors que l'armée est en arrière-plan et que c'est la foule défaite qui occupe la majorité du plan, devant. La répression de la Commune occupe la dernière demie-heure du film et prend plusieurs formes. Des plans montrent et font entendre la Semaine Sanglante directement. D'une part, les arrestations ont lieu et les révolté.e.s, hommes, femmes et enfants sont debout devant un mur face à la caméra qui les filme un à un, surveillé.e.s de loin par les soldats et accompagné.e.s en fond sonore des ordres du général : « En joue ! » « Feu ! » « Rechargez ! », et des coups de feu qui vont avec. D'autres plans bravent la loi du silence du condamné, quand certains rebelles se mettent à chanter, d'abord seuls puis en chœur « Le chant des ouvriers » de Pierre Dupont ou « La Marseillaise » de Leconte de Lisle, comme un dernier geste de révolte et de communion. Dans cette même séquence, longue, on voit directement un amas de corps morts par terre. Watkins a donc moins de remords à montrer la mort des révolté.e.s que celle de représentants de l'autorité (c'est sans doute un moyen stratégique pour orienter le pathos vers les civil.e.s). Mais ce n'est pas tout son geste. On retrouve cette répression dans les témoignages de personnes interrogées. Des femmes, qui étaient témoins de la révolte, sont à la fois indignées de la répression, et contentes que cela en finisse. Des soldats sont interrogés, l'un d'eux, autour du silence des autres,

s'exclame « On a tué des Communards, c'est normal. C'est d'la merde. Ça se croit français, mais c'est rien du tout franchement. Ils veulent l'anarchie, le pognon, ils veulent tout prendre. Moi j'ai tué sans remords ! ». D'autres tiennent des propos plus angoissés des sortes de plus jamais ça, des regrets abasourdis, des airs tristes d'avoir dû tirer sur des compatriotes, des femmes et des enfants notamment. Si la victoire finale est acquise aux Versaillais, l'issue de la révolte est plus contrastée dans ces témoignages. Un soldat va même jusqu'à critiquer ce qu'est devenue l'armée à ce moment, qui est allée trop loin, qui a perdu ses valeurs, et dénonce le zèle de certains soldats durant la répression qui, selon lui, n'avait pour unique but que de monter en grade. Enfin, Watkins entrecoupe les plans avec des intertitres historiques et rétrospectifs, tel que : « Le spectre de la Commune justifiera durablement en Europe la conduite d'une politique répressive à l'égard des mouvements socialistes révolutionnaires, non seulement par Bismarck et les pays monarchistes, mais également par les Républiques conservatrices, existantes ou à venir. », qui érige donc entre les lignes la Commune en modèle insurrectionnel. Malgré l'échec inhérent des révoltes, Butler écrit : « Même lorsqu'ils sont réprimés, les soulèvements gardent le pouvoir d'exprimer des idéaux. Le lendemain de la défaite est aussi le moment où l'histoire du soulèvement devient racontable. Ce n'est qu'avec le recul qu'un soulèvement devient une histoire autonome avec un début, un milieu et une fin, parfois l'histoire d'une lutte courageuse qui illustre l'attachement aux principes de liberté et de justice. »²⁷.

3) Les lieux indécis de la révolte : extérieurs, intérieurs, et barricade.

Après avoir vu les personnages et les péripéties de la révolte, penchons-nous sur son lieu. On l'a déjà un peu vu, la révolte est une question d'occupation de territoire, que ce soit le piquet de grève, la rue des manifestants, à l'extérieur, mais aussi le siège ou la perquisition, à l'intérieur donc. L'un de ces lieux est symboliquement lié à la révolte, la barricade.

A – Les lieux extérieurs : du champ des possibles aux impasses déçues.

D'abord, la révolte c'est vulgairement sortir dans la rue, donc occuper un espace extérieur et public pour protester. C'est ce que montre sans attendre *Une chambre en ville*, qui s'ouvre sur une rue de Nantes donnant sur la cathédrale. De part et d'autre, CRS et manifestant.e.s. Les premiers plans, de biais, permettent d'évaluer la largeur de la rue. Mais bientôt, quand la foule chante ses revendications en petits groupes, le découpage et le montage de ces bribes tendent à élargir la rue de

27 Judith Butler « Soulèvement », in *Soulèvements* dit. G. Didi-Huberman (p. 30)

manière impossible. Toute la séquence est construite avec une série de faux raccords : une figurante apparaît par exemple sur tous les plans, à plusieurs endroits au même moment donc, de même que si l'on s'amusaient à coller but à bout les groupes filmés les uns à côté des autres, ils dépasseraient sans doute de la largeur de la rue. Maladresse ou choix volontaire, cela manifeste toutefois l'idée d'une occupation et appropriation de l'espace public par une foule. C'est d'ailleurs dans les limites de ces espaces que les cinéastes peuvent créer l'impression du nombre : c'est plutôt la densité qui compte. Imamura, avec ses vagues humaines, joue à la fois sur le nombre et la densité, en alternant entre des plans serrés sur des groupes qui investissent l'ensemble du cadre, et des plans plus large qui laissent un peu de place au paysage extérieur, mais que viennent envahir petit à petit les insurgé.e.s. Ces paysages qui s'étendent à l'infini sont l'opportunité d'une émancipation : dans *Le sel de la Terre*, l'extérieur c'est l'occasion pour les femmes de quitter le foyer. Nombreux sont, dans ce film au décor de western, les plans sur des visages au regard lointain à la fois plein d'espoir et plein d'ambition. La différence entre l'occupation d'un espace urbain et celle d'un espace rural est principalement une question d'horizon : tandis que la campagne ou la nature offrent des espaces plus vastes et permettent des plans plus larges, la ville, elle, parfois fortifiée ou du moins délimitée par des bâtiments, obstrue souvent sa profondeur de champ. La majorité des *Chants de Mandrin* se passe en extérieur, la nature étant un moyen pour les contrebandiers de se cacher et de vivre à l'écart et à l'abri : les murs sont des murs d'enfermement, qui privent de liberté. Chez Poudovkine, ce n'est qu'en sortant du palais Britannique que Baïr, berger pris pour le descendant de Gengis Khan, peut se révolter et retrouver sa campagne traditionnelle. D'ailleurs, le montage alterné entre sa révolte et celle de la nature commence dès lors qu'il saute par la fenêtre, le plan d'après montrant deux bombes larguées sur le sol qui explosent. L'extérieur est un allié, pour *Spartacus* aussi dans ces plans généraux où les esclaves envahissent l'image et le paysage en marchant. Leur mouvement leur fait gagner du terrain et de la confiance, mais aussi, paradoxalement, de la visibilité : quand ils arrivent en ville ensuite, les esclaves sont acclamé.e.s par les riverain.es. On remarque curieusement le même phénomène dans *Le Sel de la Terre* : la grève, ayant lieu dans une usine en milieu rural, est soutenue par les syndicats d'autres villes plus lointaines, par un effet de contamination, qui y envoient du courrier. D'où l'idée que la conquête territoriale va avec la conquête idéologique. En ville, la révolte est un peu différente. Dans *Une chambre en ville*, la cathédrale couvre l'arrière-plan de la rue où la manifestation a lieu, comme un mur de fond, puis le portail de l'usine clôt le piquet de grève des métallurgistes. A chaque fois, l'horizon est fermé par le décor urbain. Une solution pour s'émanciper, c'est de casser les murs. C'est ce que fait la foule d'*Eijanaïka*, systématiquement : elle détruit une grande maison qui s'effondre complètement par terre, en tirant sur des cordes pour faire craquer les murs ; elle écrase des petits préaux en bois à l'entrée de l'île

qui lui est interdite ; elle fracasse les murs de la maison d'un haut-placé barricadé chez lui. Cette pratique de l'attentat permet symboliquement de gagner de l'espace, toujours dans cette idée de combat territorial et idéologique, mais ici de manière plus violente. Moins l'espace est grand, plus la radicalité semble nécessaire, et vice versa plus il est vaste. Le cas de *La Commune* est particulier. Le film se joue dans différents lieux parisiens. Tourné intégralement dans un seul grand studio aménagé, il est cependant censé se passer majoritairement en extérieur, dans les rues du XIème arrondissement. Mais le décor est minimaliste, on pourrait même dire symbolique (Mairie, Canon, Mont de Piété, Barricade, Place Publique). Entre les lieux couverts et les lieux extérieurs, on ne peut pas faire plastiquement de différence, celle-ci n'est que narrative, ne tenant qu'au fait qu'on nous dise que là c'est une place publique, ici un café... Il n'y a aucune végétation pour suggérer un espace extérieur, par exemple. L'effet est saisissant, puisqu'on oublie finalement le studio : les différentes pièces servent à plusieurs lieux diégétiques sans qu'on puisse réellement faire la différence. Un espace tantôt fermé peut servir plus tard à une scène supposée en extérieur, et cela n'est pas gênant. Au contraire, cette confusion du décor et des espaces permet de faire de ceux-ci des lieux indéterminés. Alors qu'ils étaient avant Mairie, Café ou Mont de Piété, ils peuvent se travestir pour les besoins du film, et passer d'un lieu intérieur à un lieu extérieur donc, c'est-à-dire à cette forme d'émancipation voulue par les insurgé.e.s. Lors de la traque des Communard.e.s par les Versaillais à la fin du film, un bout de rue s'avère appartement meublé avec un lit ou une table et inversement, selon une approche minimaliste du décor qui ressemble de plus en plus à une scène de théâtre, supposant un travail de l'imagination du public, et d'acceptation de l'artifice. Le décor n'est presque qu'un prétexte, l'essentiel étant ce qui s'y déroule et ce qui s'y dit. Ou plutôt, au départ le décor a son importance, et au fur et à mesure des échanges, des débats, des suggestions et des avancées de la révolte, le décor perd son statut pour devenir un espace quelque quasiment abstrait. Ce n'est sans doute que lors de la fusillade finale qu'il retrouve son rôle : les condamné.e.s, debout côte à côte, attendant de se faire fusiller, sentent soudain derrière eux le poids du mur d'enceinte de la place où, devant eux, gisent les premiers cadavres. Le geste de refuser l'intérieur pour préférer l'extérieur par besoin de liberté est redoublé par le fait de tourner en extérieur. Film en dehors des studios, c'est aussi une forme de libération, qui a été l'une des caractéristiques de la Nouvelle Vague en France, ou du néoréalisme en Italie après la Seconde Guerre Mondiale. Après les Vues Lumière, les fantasmagories de Méliès ont eu besoin des studios, une pratique qui s'est généralisée depuis à cause notamment du poids du matériel et des problèmes de lumière : tourner en-dehors de ces murs est à la fois contraignant et libérateur, à l'image d'une révolte.

B – Les lieux intérieurs : se protéger ou détruire.

Il y a cependant des révoltes qui ont lieu dans des espaces intérieurs clos. La situation n'est pas claire dans *La Commune*, entre l'espace diégétique (dehors) et l'espace filmique (dedans). Il y a des lieux diégétiques qui sont des espaces intérieurs, comme le café où s'échangent des dialogues constructifs sur la révolte, le local de l'Union des Femmes, ou encore l'école : ce sont dans ces espaces, aussi, que les idées se construisent. L'ambiguïté est bien moindre dans *Metropolis*, de Fritz Lang. La révolte éclate au sous-sol de la ville dans la cité des ouvriers. Toute la ville est souterraine, à l'exception du Jardin des Fils : cela crée une claustrophobie et une atmosphère de huis clos. Plus la révolte avance, plus l'espace occupé est grand et les plans larges afin de créer une sensation de nombre ; et plus le danger d'inondation est présent et les plans se resserrent, pour créer un effet dramatique. Mais globalement, la sensation du film est celle d'un groupe trop serré. On peut d'ailleurs comprendre l'inondation d'un point de vue métaphorique, comme la pression trop forte de l'eau qui finit par faire craquer son support, à l'image du peuple ouvrier qui fait craquer ses murs. De manière générale, et à l'exception de *Metropolis*, les espaces intérieurs sont liés à l'autorité (Adolphe Thiers qui parle à la chambre des députés ; le salon de l'Empire britannique préparant sa réunion avec le chef Mongol ; la salle de classe du professeur tyrannique de *Pink Floyd The Wall*), tandis que l'extérieur appartient aux rebelles. Dans l'architecture japonaise d'*Eijanaïka*, les espaces couverts ne sont pas forcément fermés, ce qui laisse l'opportunité à l'extérieur de s'introduire à l'intérieur, donc aux révolté.e.s de pénétrer la demeure des divers représentants de l'ordre. Mais c'est aussi l'espace des témoins, que ce soit l'appartement de la baronne dans *Une chambre en ville*, qui observe les heurts depuis sa fenêtre, ou le refuge des aristocrates dans *La Commune*, qui commentent et critiquent les événements en direct, au calme par rapport à la rue, mais pas totalement en sécurité ; il s'agit d'un espace non-investi ou déserté. Le réinvestir, c'est le transformer. Le dortoir de *Zéro de conduite*, réinvesti en terrain de jeu et de bataille d'oreiller, par exemple. Dans *Le sel de la terre*, les époux se retrouvent au foyer tandis que leurs épouses sont au piquet de grève. Cette inversion des rôles accompagne une inversion des espaces. Le foyer, désormais occupé par les hommes, est métamorphosé : tandis que le salon et la chambre étaient les principales pièces où ils traînaient, pour dormir ou jouer aux cartes, désormais ils font la vaisselle à la cuisine ou accrochent le linge dans le jardin – il s'agit d'une révolte pacifique résultant de l'engagement des femmes en-dehors de leur foyer, autrement dit l'autre face de la révolte féminine qui allait de l'intérieur vers l'extérieur. Plus que d'occuper de nouveaux espaces, les hommes abandonnent presque les pièces qui étaient les leurs, découvrant la difficulté de ces tâches ménagères chronophages. Avec le réinvestissement de ces espaces vient donc le réinvestissement du

temps. La dernière scène des *Chants de Mandrin* est intéressante à ce sujet : après avoir passé leur temps à vadrouiller dans la nature et de bourg en bourg, les contrebandiers finissent par une fête, en intérieur. Un long plan fixe constitue la majorité de la séquence : le Marquis lit la Complainte de Mandrin, devant une foule invisible. Le temps passe, et la complainte elle-même répétitive, installe une durée, qui scelle la victoire. Pendant la récitation, la foule invisible tape des mains, un peu avant la fin de la récitation, le montage intervient, montrant le public de contrebandiers. Puis les gens se mettent à danser dans ce même plan fixe, investissant donc l'espace de la pièce et l'espace sonore laissé libre, une dernière fois. Le film se termine par un plan du Marquis, dans un espace à moitié intérieur et à moitié extérieur, le haut d'une tour, le regard tourné vers la nuit calme et bleue, apaisé. Au contraire, loin de cette paix, les révoltes en intérieur sont souvent liées à la destruction. Dans *Eijanaïka*, les paysans et paysannes révolté.e.s détruisent des murs pour s'infiltrer chez leurs adversaires et y provoquer attentats, meurtres ou braquages. Une séquence est significative : elle commence à l'extérieur, avec un regroupement d'insurgé.e.s demandant à parler à un responsable politique, enfermé chez lui. Sans réponse, ils et elles décident d'assiéger son domicile. On est toujours à l'extérieur du bâtiment. Puis la caméra anticipe l'invasion et capte la destruction depuis l'intérieur. La logique esthétique n'est plus le suspense (savoir s'ils et elles vont rentrer ou non), mais le spectacle de la destruction. On retrouve celui-ci à son paroxysme à la fin de *Zabriskie Point*, avec l'explosion répétée de la maison, certes d'un point de vue extérieur, mais au sein de ses murs, par un pur plaisir esthétique, comme une pulsion créative que vient sublimer la musique de Pink Floyd. Le plaisir de la destruction, Pink Floyd l'expérimente d'ailleurs à nouveau dans la mise en scène d'Alan Parker, où les enfants saccagent la salle de classe et allument un feu de joie dans la cour de récréation, qui devient la scène de la révolte. C'est dans ce spectacle de la destruction que la révolte cesse d'être une simple revendication politique, mais devient une œuvre d'art radicale. L'espace intérieur détruit les stéréotypes qui l'accompagnent : en termes cinématographiques et deleuziens, cela correspond à peu près au passage d'un espace déterminé, avec ses fonctions précises, en espace quelconque, libéré de toute fonction. On pourrait dire que dans *La Commune*, Peter Watkins, en réutilisant les mêmes pièces du studio pour mettre en scènes divers lieux de la révolte, met en abîme cet espace quelconque dans la pratique même du tournage.

C – La barricade : entre destruction et construction, l'art révolté.

Le double mouvement de destruction et de construction qui constitue la révolte et qui touche directement l'espace où elle opère, se retrouve dans le lieu qui la qualifie le plus explicitement : la barricade. Il s'agit d'une fortification éphémère, à la fois civile et militaire. Diane Roussel explique que c'est un lieu festif, social, en ce qu'elle « crée aussi le peuple, dans le sens où elle provoque une

rupture dans le cours ordinaire du temps, un moment spécifique particulièrement éphémère qui crée de la fraternisation. »²⁸. L'historien Alain Corbin va jusqu'à la qualifier de « machine à fabriquer le peuple »²⁹. En d'autres termes, la barricade symbolise, par résumé, le peuple, uni et fraternel. Cette vision du peuple, assez romantique, s'accompagne en général de la scène phare, également romantique, de la mort barricadière, à l'image de Gavroche dans la littérature. Comment le cinéma s'empare-t-il de ce monument singulier, qui regorge autant d'un intérêt matériel concret que symbolique ? Il me semble que la barricade est un élément esthétique intéressant, d'abord visuel avant d'être dramatique. Sa construction en direct devient en fait la réalisation d'une œuvre d'art. On peut voir cela chez Rabah Ameur-Zaimche notamment. A la fin des *Chant de Mandrin*, la barricade est dressée à partir des meubles du marché : charrettes, tonneaux, sacs, tréteaux..., c'est-à-dire à partir d'éléments concrets de décor. Alors qu'ils étaient agencés en fonction de leur usage, ici et là dans le plan, ils prennent soudain une autre ampleur et changent de place, se retrouvent au premier plan. Dans un long plan aux mouvements latéraux, les objets qui constituent la barricade recouvrent peu à peu le champ à la fois en longueur et en hauteur, jusqu'à l'obstruer presque totalement. Ce geste, peut-être ironique, pose aussi la question du témoin : alors que depuis le début, le spectateur et la spectatrice étaient invité.e.s au sein de cette troupe de contrebandiers, arrive soudain une impression de distance, comme si d'un coup nous ne pouvions plus faire partie de la troupe, et que nous nous retrouvions du côté des Dragons. D'ailleurs, une fois l'édifice érigé, Bélissard criera, après un bref discours, « Feu ! » en pointant son fusil non pas directement vers la caméra mais dans sa direction, en face d'elle. Ce n'est qu'ensuite que les spectateurs et spectatrices ont, par le montage, l'occasion de se retrouver à l'arrière de la barricade. Mais la majorité des plans filme devant celle-ci, où l'œil spectral est témoin de la mort des soldats à ses côtés. Au contraire, Peter Watkins imagine un plan arrivant vers la barricade par l'arrière, où une Marseillaise retentit, chantée par deux femmes suivies par d'autres voix, et où en même temps le combat a lieu, rythmé par les coups de feu et les injonctions de tirer des révolté.e.s. On ne voit pas l'autorité coercitive, elle est présente uniquement par le son ; on ne dépasse pas la limite de la barricade, comme s'il s'agissait d'une frontière à ne pas franchir, pour une question de survie et que le film voulait protéger les révolté.e.s en même temps que les spectateurs et les spectatrices. Interrogeant les Communard.e.s retranché.e.s derrière la barricade, le journaliste réalise deux gestes qui font dialoguer le film et le public. D'abord, il demande aux participant.e/s du film s'ils ou elles seraient allé.e.s, à l'époque de la Commune, sur les barricades. Ce ne sont plus les personnages qui répondent mais leurs interprètes, et les regards vers la caméra qu'ils et elles envoient n'ont sans

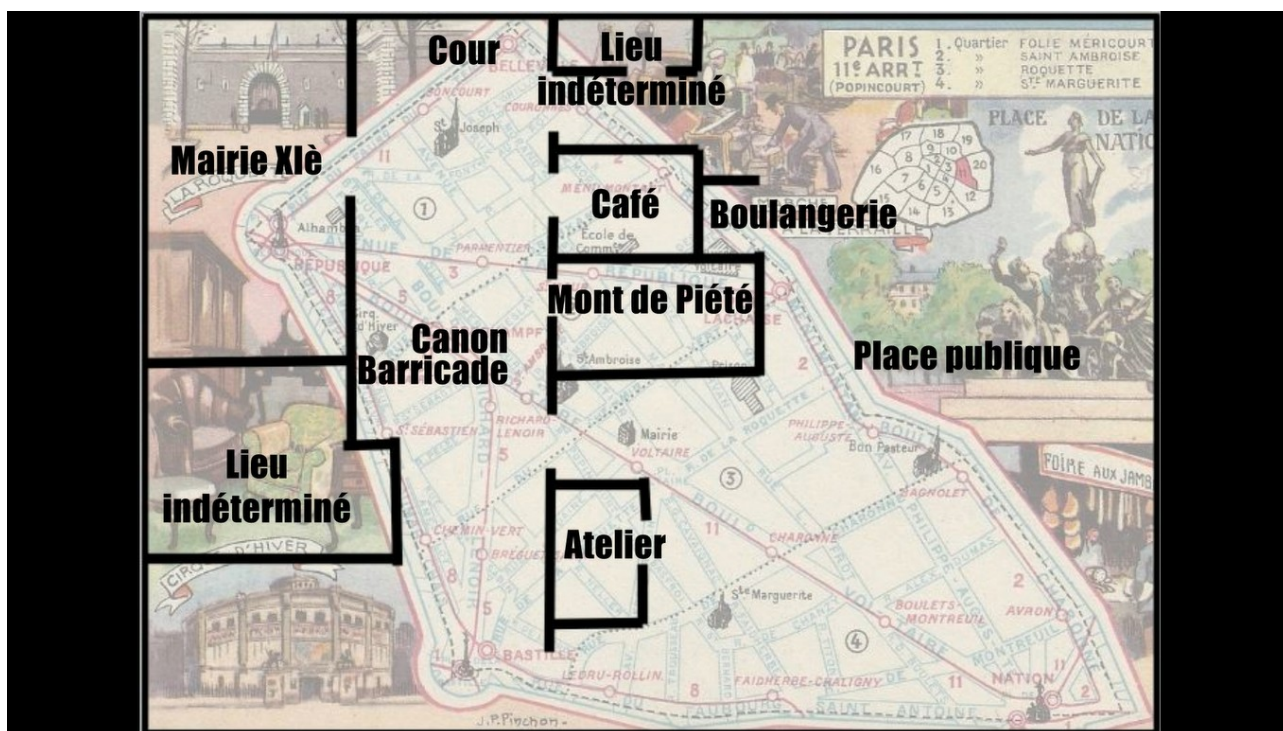
28 Diane Roussel invitée de « L'insurrection fortifiée », *Faire l'histoire*, ARTE (Patrice Boucheron), 11/09/2021

29 Diane Roussel, *idem*.

doute qu'une mission : renvoyer la question aux yeux qui les regardent. Puis un deuxième geste a lieu par la prise de parole d'une femme. Elle accuse directement journaliste, spectateurs et spectatrices de n'être là que pour regarder ces images, et de se complaire devant ces images au lieu de les rejoindre et de prendre les armes. Par le biais de la barricade donc, chaque chose est transformée : les objets en mur, les personnages en comédien.ne.s, l'écran en médiateur (voire en barricade, séparant deux espaces opposés). Dans la salle de classe de *La Commune*, les chaises et les tables deviennent un moyen de se barricader. La barricade, dont j'ai supposé que sa construction en direct avait un lien avec la création d'une œuvre d'art, se retrouve comme une scène de théâtre, pas seulement en terme de spectacle mais plutôt par rapport au partage du temps et de l'espace que ces mieux impliquent : la barricade est un lieu où la présence est illégale et contraire à l'ordre social. C'est une remarque que fait Georges Didi-Hubermann : « En 1848 comme dans la cité platonicienne, l'ordre républicain veut que chacun soit à la place à laquelle son travail l'oblige et ses capacités le destinent : les ouvriers à l'atelier, les législateurs à l'Assemblée et les gardes là où la défense de la communauté les appelle. Malheureusement, il existe un lieu – matériel et symbolique – où les rôles et les identités se brouillent, car le travail y consiste justement à se faire autre que ce que l'on est. Ce lieu s'appelle le théâtre. C'est son exemple qui pousse les ouvriers à construire cette scène où ils jouent le rôle du peuple en armes luttant pour sa liberté. Avant d'être un dispositif militaire, la barricade est un désordre des lieux et de leur usage. »³⁰. En faisant ce parallèle, Didi-Huberman insiste surtout sur les changements d'identités des comédien.ne.s de théâtre et des individus révolté.e.s plus que les changements de rôles qu'ils et elles incarnent. La scène de théâtre comme la barricade permettent d'être à une autre place que celle à laquelle on nous assigne, et donc de créer un certain désordre social : l'enfant n'est plus à l'école, la femme plus au foyer, l'homme plus au travail, ils et elles sont regroupé.e.s dans un même lieu qui n'existe pas, qui a été construit anarchiquement. En terme de cinéma, la question devient : comment enregistrer ce désordre ? Par le désordre directement, comme le fait Watkins, avec sa caméra errante ; mais il s'agit plutôt d'une accumulation hétérogène que d'un réel chaos. Par une forme de construction du désordre, selon la technique de Rabah Ameur-Zaïmeche, dont on qualifierait la barricade de bazar organisé : l'un des contrebandiers, voyant qu'un sac est tombé du haut de la fortification, le replace proprement. Robert Hossein trouve un autre moyen dans *Les Misérables* en projetant l'intégralité du conflit des barricades au ralenti, accompagné par la musique de Michel Magne : du chaos naît une tension au sein de l'image, entre le mouvement et le frein qu'on lui impose. En plus d'être un élément visuel, la barricade devient un réel événement dramatique intrinsèque à l'image. Cela justifie pleinement la présence de la barricade au cinéma, comme un double possible de celui-ci. J'avais suggéré très

30 Georges Didi-Hubermann, *Soulèvements*, *op cit.*

brièvement que l'écran de la salle de cinéma pouvait devenir une barricade entre le film et son public, qui devenait figure de l'autorité, hostile par inaction (nous y reviendrons plus tard) et derrière laquelle les personnages et leurs interprètes se protégeaient de leur rôle. La barricade fait le peuple comme la salle fait le public – des personnages collectifs. Mais n'insistons pas davantage, car les parallèles ont tendance à restreindre un objet à une seule signification. Pas la barricade.



Tentative de cartographie du film *La Commune (Paris 1871)* entre l'intérieur du studio et l'extérieur de Paris : j'ai essayé de représenter le studio dans lequel le film a été tourné, figuré par les traits noirs qui délimitent les pièces aménagées pour le tournage, en me basant sur la visite guidée qui ouvre le film. Mais ces espaces sont voués à changer de fonction, notamment les lieux indéterminés : par exemple, on peut se demander où est l'église, où est l'école, où est la pièce dans laquelle les aristocrates et les bourgeois se réfugient... Ce sont peut-être dans ces lieux indéterminés » que cela a été tourné. La limite de ce croquis est qu'il ne met pas assez en avant l'idée d'une bataille de position : les espaces sont tantôt entre les mains des Versaillais.e.s, tantôt entre celles des Communard.e.s. Dans le montage que j'avais proposé, qui dessinait ce plan en direct, j'avais suggéré deux couleurs, le bleu et le rouge, pour tenter de figurer ce conflit.

Nous pouvons à ce moment conclure que les composantes d'une scène de révolte, de ses personnages à ses lieux, en passant par ses diverses étapes, permettent de réfléchir le cinéma à différents niveaux. Si l'on reprend la terminologie de Godard on peut dire que l'on a vu les composantes d'un film politique de révolte. Désormais, il faut poursuivre la réflexion en analysant les éléments qui font révolte dans ces films faits politiquement, comment ils s'écartent des codes et normes du cinéma (industrie, dispositif) et ce qu'ils proposent à la place.

II/ Révolte du squelette des scènes : scénario, narration, mise en scène et production

1) Le scénario de révolte : mensonges, vérités et libertés d'expression.

A – Anachronismes et vérités historiques.

Commençons par analyser les aspects narratifs de ces films, voir comment ils désobéissent aux règles du scénario. Bon nombre des films du corpus sont d'un genre historique, ce qui implique une réflexion sur la fidélité à l'Histoire. Il est facile de changer un fait historique ou le caractère d'un personnage historique, pour desservir un propos quelconque. C'est ce que fait, par exemple, Veit Harlan dans le film de propagande nazi *Le juif Süß*, commandé par Goebbels, en inventant une révolte liguée contre le personnage éponyme, scène inexistante dans le livre dont l'histoire est tirée, pour en faire un film antisémite. La propagande, dans cet exemple nazi précisément (et non pas dans les films de Leni Riefenstahl), passe en entier par le scénario, alors c'est davantage une question de mise en scène chez les soviétiques, où le scénario n'est qu'une toile de fond. Pourtant, Poudovkine envisage le début de son film comme un documentaire sociologique, décrivant la vie des trappeurs mongols, renseigné par une série d'intertitres descriptifs. Ce n'est qu'ensuite que le film devient fictif, propagandiste et esthétiquement avant-gardiste. A partir de là, les séquences alternent entre descriptions (sociologiques, géographiques) et gestes politiques : la montagne où se réfugie Baïr après avoir provoqué un scandale sur le marché où il allait vendre sa peau, en pleine toundra, s'avère être le repère des partisans des Soviets, par exemple. Poudovkine considère réellement le scénario, à l'inverse de ses contemporains soviétiques qui le relèguent au second plan. Marc Ferro, en historien, écrit : « la plupart des cinéastes qui abordent le film historique identifient l'histoire à une et une seule de ses procédures, le récit de reconstitution ; et pas l'analyse ou la mise en question de ses problèmes que pose le passé ou son rapport au présent. » : « le cinéma peut, à partir de cela, dire n'importe quoi : au nom de la créativité de l'artiste, il y aura toujours une église (la critique) pour légitimer cette dérive. »³¹. Il prend l'exemple du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein, dans lequel il remarque un grand nombre de contre-vérités non valables, qui rendent compte cependant de façon sensible de ce que fut la Révolution de 1905. « C'est justement parce que ce film n'est pas une reconstitution mais une reconstruction qu'il atteint à une forme supérieure d'analyse historique. », conclut-il³². Par ailleurs, par le prisme des films historiques, c'est souvent le présent qu'on cherche à penser, plus ou moins implicitement, à travers des allusions ou des revendications anachroniques. Peter Watkins, lui, se débarrasse de cet artifice illusoire en parlant du

31 Marc Ferro, *Révoltes, révolutions, cinéma op. cit*

32 Marc Ferro, *ibidem*

présent sans se soucier du décalage visuel (costumes, événements historiques) entre les deux époques séparées de plus d'un siècle. C'est en fait l'histoire d'un siècle qu'il retrace progressivement. D'un point de vue scénaristique, les anachronismes sont nombreux dans le discours et les dispositifs du film (les chaînes de télévision, mais aussi l'utilisation du mot média par les citoyen.nes ; les réflexions sur la guerre d'Algérie, sur mai 68 et autres mouvements sociaux postérieurs à la Commune). Cependant, d'un point de vue historique et politique, sans doute n'est-ce pas faux pour autant. Entouré de conseillers historiques, Watkins cherche une forme de vérité historique sur la Commune dans ce souci de vérité. La fidélité envers une vérité historique est un moyen de s'opposer aux travers propagandistes d'une réécriture de celle-ci. Regrouper les diverses luttes historiques du siècle n'est pas une trahison historique, mais au contraire, une forme de condensé de l'histoire des luttes, toujours pleines d'espoirs finalement déçus. Par ces digressions anachroniques, Watkins définit ce qu'est une lutte politique et esthétique, mais aussi ce qu'elles sont dans notre monde asphyxié par les images. Il opère ce geste en 1999, de manière assez visionnaire donc, puisque cette tendance n'a cessé de croître jusqu'à l'extrême : ce qu'il critiquait de la télévision s'est amplifié avec l'arrivée d'Internet et des réseaux sociaux proposant des formats encore plus courts et hachés que ceux qu'il critiquait à la télévision. Une séquence du film met un peu ce principe en abîme : une institutrice communarde dit à une classe de filles issues de l'enseignement privé devenu laïc et public depuis l'installation de la Commune, que le cours d'histoire n'aura pas lieu, vu ce qu'il se passe en-dehors de la classe – dont on est témoin sonore, entre les bruits de coups de feu, de cris, et de chants révolutionnaires. L'autre institutrice demande aux élèves si elles savent ce qui se déroule dehors : l'Histoire se fait donc au présent. L'une des élèves est absente car partie se battre sur les barricades avec ses frères : cela construit une discussion sur l'engagement politique et militant des enfants qui veulent aller se battre. C'est là que naît l'Histoire, dans la pratique plus que dans la théorie, dans le présent du film davantage que dans le passé qu'il représente : il en va de même dans les scènes du café, qui parlent de la guerre d'Algérie ou des inégalités encore présentes aujourd'hui. La différence entre le langage et l'époque marque différemment le film d'Ameur-Zaïmeche. Cyril Neyrat revient sur ce point : « Choisir le XVIIIe siècle, c'est viser aujourd'hui. L'erreur eût été de regarder ces idées comme appartenant au passé, Ameur-Zaïmeche les a filmées au présent : dans des corps et des voix d'aujourd'hui. »³³. Selon lui, les films en costumes déguisent des propos sur le présent. Il reprend une phrase des *Histoire(s) du cinéma* de Godard : « Car on ne filme jamais le passé, seulement ce qui se passe ». Il se réfère Serge Daney au sujet de *La Prise de pouvoir par Louis XIV*, de Rossellini : « Si la plupart des films d'époque sonnent faux, écrivait à peu près Daney, c'est parce que les cinéastes veulent

33 Cyril Neyrat, « Notes pour les contrebandiers de Montreuil », janvier 2012, *Independencia*

filmer le passé, ce qui est impossible, car contraire à l'essence du cinéma qui est de filmer ce qui se tient ou passe devant la caméra, à tel instant. On ne peut pas filmer le passé, seulement « le moment où ça passe », selon l'expression du critique, c'est-à-dire le présent que tout passé a été. »³⁴. La présence physique est l'un des thèmes esthétique du film : toute l'histoire parle d'exister, d'être-là ou de n'être plus. Si le vocabulaire est partiellement d'époque, le ton et l'articulation sont très modernes. Par ailleurs, le film est marqué d'une empreinte autobiographique, on a vu que son auteur avait découvert la Complainte de Mandrin à l'école, et que ce texte l'a fortement marqué. Ainsi, vis-à-vis des contrebandiers, des références à leur anachronique origine arabe parsèment les dialogues d'une façon à la fois discrète et marquée. Lors de la visite de l'imprimerie, Bélissard, découvrant la fabrication du papier, fait une remarque ironique sur la présence de gélatine de porc dans les ingrédients. Ensuite, il explique que Lolotte, la mule confiée au colporteur pour transporter les livres imprimés, est d'une race mélangée en partie arabe. Plus tard, lors de la vente clandestine des Mandrins, le colporteur annonce avoir de la littérature chinoise et arabe, dont une version les *Mille et une nuits* dans une traduction non expurgée. Ces remarques, qui n'apportent pas grand-chose au récit en soi, ont tout de même une importance majeure dans l'enjeu esthétique du film. Un autre détail surprend : la première phrase des *Chants de Mandrin*, le livre que les contrebandiers écrivent et impriment, est une citation de l'une des premières phrases des *Chants de Maldoror*, œuvre écrite par le comte de Lautréamont, cent ans après la mort de Mandrin et sans aucun rapport avec celui-ci. Un détail anachronique donc, mais qui donne encore une fois du sens au propos du film, et sonne comme son art poétique : « Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! ». Ces références littéraires imaginent une époque anhistorique, un peu dans l'idée de Peter Watkins, même si Ameer-Zaimeche en donne une version plus poétique qu'historique. « Le film serait plutôt un patchwork anachronique d'influences diverses, où l'on annonce déjà des citations de Lautréamont, Rimbaud et... The Clash. »³⁵. On retrouve ce que Ferro louait chez Eisenstein d'une reconstruction plutôt qu'une reconstitution historique, et ce que Pierre Sorlin détecte chez Poudovkine : « *La Fin de Saint-Pétersbourg* [le film qui précède *Tempête sur l'Asie* dans la trilogie du cinéaste, nda] sous-estime l'importance de l'historiographie, surestime l'autorité du discours historique déjà constitué et universellement adopté, de manière à renforcer sa propre leçon politique par l'utilisation de ce discours. »³⁶. L'anachronisme historique permet de mettre en avant la volonté politique du discours.

34 Cyril Neyrat, *ibidem*

35 Cyril Neyrat, *ibid.*

36 Cité dans *révoltes, révolutions, cinéma, op. cit. (p. 108)*

B – La revendication : un élément extrême.

La revendication est l'un des éléments scénaristiques les plus aptes à accueillir la révolte narrative. A travers les répliques des personnages notamment, peuvent se cacher des discours politiques ou artistiques forts. Deux cas de figure se présentent alors : l'amas de revendications, et son contraire, le niveau zéro de celles-ci. Dans le premier cas, on retrouve *La Commune* et *Le Sel de la Terre*, deux films qui incarnent la convergence des luttes diverses à l'encontre d'un système (capitaliste, inégal). Écrire une histoire d'émancipation féminine et de lutte anti-patriarcale, anti-raciste et communiste en 1954 aux États-Unis – alors même qu'Hollywood s'apprête à cantonner ses personnages féminins à des rôles d'épouse, de mère et d'objet de beauté, soumises à des héros masculins peu respectueux, et à traiter les immigrés mexicains selon un point de vue blanc américain plutôt raciste – c'est complètement hors du temps et inédit. Dans le deuxième cas de figure, celui du niveau zéro de la revendication, on peut regrouper *Une chambre en ville*, *Les chants de Mandrin*, *Eijanaïka* dans une certaine mesure : ce n'est plus la convergence des luttes, mais la revendication contractée à son niveau le plus primaire. Les manifestant.e.s nantais.e.s chantent en chœur « Nous sommes ici pour défendre nos droits. », de manière très vague donc ; les Mandrins, eux, se battent pour leur survie et pour feu leur chef, sans revendiquer grand-chose d'autre, presque par principe. *Eijanaïka* en revanche s'organise en deux temps : la révolte paysanne s'insurge d'abord contre l'augmentation exponentielle du prix du riz, et quelques autres revendications de cet ordre-là (dans l'optique d'une convergence des luttes), mais finalement, la revendication qui triomphe, c'est le slogan « Et alors ? », aussi traduit « Pourquoi pas ? » et parfois « On s'en fout ! », qui sert de titre au film, floutant la différence entre le refrain d'une chanson et le refrain d'une lutte, et faisant de la revendication un simple prétexte, une lutte de principe. Le slogan chanté par les métallurgistes nantais et leurs allié.e.s, « Police, milice, flicaille, racaille ! », est là encore suffisamment vague pour qu'on oublie le motif de leur révolte, inexplicité dans le film : la grève devient une lutte quelconque. D'un point de vue narratif, cela frôle l'acte gratuit, sans utilité structurelle, mais qui ne peut pas être considéré comme anecdotique, puisqu'il constitue le noyau du film, à savoir la lutte. Ainsi, dans la structure du récit, en-dehors des étapes récurrentes qui construisent l'arc dramatique de l'histoire, ces revendications brisent l'efficacité fonctionnelle classique du récit, ou bien la nuancent, s'en amusent par un effet d'amplification ou de quasi anéantissement : l'amas de revendications noie l'efficacité narrative (à son paroxysme dans le film de Watkins, qui est une accumulation de réclamations et de réflexions normalement digressives pendant près de six heures, alors que l'avancée historique du récit passe essentiellement par les intertitres) alors que le niveau zéro l'élimine presque. Il y a une inversion des enjeux traditionnels

de la narration. Beaucoup de films de luttes utilisent le stratagème classique de l'histoire romantique pour structurer leur récit : c'est aussi ce que fait aussi Jacques Demy, en filmant en parallèle la passion naissante entre Édith et François, et la passion de la lutte, à travers la grève des métallurgistes (ce à quoi le cinéaste nous a habitué). Mais l'originalité d'*Une chambre en ville*, également empreint d'une dimension autobiographique, réside plutôt dans la place qu'il occupe dans la filmographie de son réalisateur : bien loin de la gaieté habituelle de ses comédies musicales (*Les Parapluies de Cherbourg* notamment), ici, la réalité est papable, le sujet est grave et sérieux, même si l'on reconnaît assez facilement l'esthétique colorée et singulière du cinéaste. C'est cela même qui valut des reproches à Demy, de quitter ses habitudes, et ce qui a participé à l'insuccès du film ; on accusa même l'influence militante d'Agnès Varda sur son mari. Mais c'est aussi l'une des œuvres qui lui tenait le plus à cœur de réaliser, justement pour sa part autobiographique tirée de souvenirs de jeunesse. Enfin, si ce n'est par les revendications des personnages, la révolte scénaristique peut passer par le geste : celui, par exemple, de Spartacus brisant le bâton du sénateur venu l'espionner, qu'il n'hésite donc pas à humilier. Quand on sait le rôle du Sénat aux États-Unis, un tel geste peut paraître insolent, d'autant qu'à cette époque (1960), le scénario était étudié par un comité de censure – et que l'auteur de *Spartacus* a dû modifier un certain nombre de détails qui, justement, ne passaient pas, notamment les répliques avec des connotations homosexuelles : passer par les gestes est un moyen de contourner et radicaliser la narration.

C – L'écriture du scénario : une étape à réinventer.

Au moment de l'écriture du scénario, il est possible de voir des manières de le réinventer. Ameur-Zaimeche laissait une place à l'improvisation. A la fin du film par exemple, lors de la récitation par le Marquis de la Complainte de Mandrin, Jacques Nolot, l'acteur, a un trou de mémoire. Bélissard, « chef » des contrebandiers joué par Ameur-Zaimeche, vient vers lui après un court moment et lui crie le vers suivant dessus, avec rage : « Du haut de ma potence, je regarde la France ! ». Ce geste improvisé se glisse parfaitement dans la scène et ravive la mémoire du Marquis qui reprend sa récitation. C'est cette prise qui a été gardée au montage, sans doute parce qu'elle rappelait mieux les souvenirs scolaires de récitation du cinéaste. Un autre moyen de contourner l'écriture verticale du scénario est de passer par une écriture collective, horizontale. Peter Watkins demande à ses acteurs et actrices de construire leur personnage, en leur donnant leur conditions de vie, leur milieu social, et en leur demandant d'écrire leurs répliques en se mettant dans sa peau. Le réalisateur explique qu'ainsi, il n'impose pas ses mots et ses visions du monde aux acteurs et actrices, et qu'il n'est pas forcément toujours d'accord avec leurs propos, mais que c'est le principe du film de capter l'hétérogénéité de la parole populaire. Un exemple parmi mille : le journaliste de la télévision

Communarde interroge une femme qui vient de haranguer la foule sur l'exécution d'un officier pourtant acquitté par la cour martiale. Sa réponse oscille en permanence entre l'actrice et son personnage, Marguerite Lachaise. « Le personnage de Margu(erite)..., euh, Marguerite Lachaise... », commence-t-elle, effaçant donc le statut fictif de son personnage, avant que le journaliste lui demande « Et vous personnellement ? » et qu'elle réponde en son nom : « Ah, moi personnellement je suis contre une exécution sommaire comme ça. Effectivement, il faut que les gens puissent se justifier. [...] Et lui n'avait rien fait, malheureusement. Il n'était pas traître. Enfin malheureusement pour lui parce qu'il s'est fait tuer. Et Marguerite Lachaise d'ailleurs, euh, a dit : mais puisqu'on l'a acquitté, il ne faut pas le tuer, ça serait un assassinat. Ce qu'il se passe c'est que Marguerite Lachaise a cru, puisqu'il avait insulté les gardes nationaux, que c'était un aristocrate, elle a cru vraiment qu'il avait trahi... ». Puis l'actrice commence à la défendre comme une avocate. Elle élargit son discours aux massacres perpétrés par la Commune, avant de les nuancer son propos en évoquant les assassinats commis par les Versaillais. On voit donc bien, dans la prise de parole des personnages, des hésitations entre le niveau de la fiction, celui de l'Histoire, et celui du documentaire. Dans *Le Sel de la Terre*, le jeune cinéaste Herbert J. Biberman et le scénariste Michael Wilson quittent la voie classique du scénario hollywoodien et inventent un mode nouveau d'écriture impliquant la population dont ils parlent. Leur but est d'éviter les stéréotypes. Lors de la création du protagoniste masculin, Ramon, alors qu'ils l'imaginaient comme un homme qui passe ses soirées à boire au bar, les membres de la communauté locale ont contesté cette idée, car c'était trop cliché, et le personnage a changé de caractère, sans perdre le côté autoritaire un peu décadent voulu par les hollywoodiens. Le film est par ailleurs parsemé de références à la culture mexicaine : on trouve dans la maison une photo encadrée du président mexicain, on entend des chansons folkloriques mexicaines, et les dialogues alternent entre l'espagnol et le spanglish : il y a une reconquête de la langue et de la culture. Par ailleurs, les acteurs néo-mexicains sont bilingues, et n'ont pas un accent prononcé, contrairement aux mexicains, ce qui limite le risque d'une image stéréotypée. Le scénario devient un instrument de résistance politique et esthétique, en ce qu'il reste une œuvre éphémère, qui n'existe qu'en vue d'être métamorphosé en images filmées, mais sans lequel aucun film n'est possible. Ce n'est qu'en 1960 que le scénariste blacklisté Dalton Trumbo, qui a dû écrire sous pseudonyme pendant la chasse aux sorcières, a pu réparaître sous son nom au générique de *Spartacus*, comme la victoire de la liberté d'expression. C'était l'une des conditions qu'il avait donné à Kirk Douglas, acteur et producteur du film, pour écrire le scénario. En d'autres termes, le scénario n'est pas uniquement la préparation d'un film politique, mais devient dans certains cas un objet proprement politique, même si son existence est destinée à être remplacée par la mise en scène, dont la mission est de le sublimer par l'image, de le traduire sans trop le trahir.

2) Mettre en scène la révolte : des films trans-genres.

A – Des images engagées.

« L'on pensait réglée la dénonciation par l'image à l'heure des médias de masse par Resnais et Godard, il n'en est rien, bien au contraire, les images n'étant ici jamais questionnées en tant qu'images. Les films n'ayant nul besoin de cinéastes, peut-être le seul moyen de faire des films politiques demeure-t-il de les faire politiquement [...] Politiquement, au sens d'une mise en scène de la coupure avec ceux qui, le plus souvent, ne sont pas nous. », explique Catherine Hass dans un article consacré aux films sur les Gilets Jaunes³⁷. Dans la mise en scène donc, les intentions de révolte narratives se retrouvent conjuguées aux gestes de désobéissance propres à la réalisation. La mise en scène inclut des choix visuels et sonores, dans l'image, dans le découpage, dans le montage, par le choix des musiques, des chants ou des points de vue. « Souvent, la résistance au pouvoir et à ses formes d'oppressions passe moins par les thèmes traités que par la forme adoptée, les moyens de représentations utilisés. », complètent Amiel et Moure³⁸, mettant en avant les dissidences de mises en scène plutôt que les scénarios rebelles. Pour lutter contre la « monoforme » télévisuelle qui gangrène l'audiovisuel et l'art cinématographique, Peter Watkins prend le contre-pied en filmant des plans-séquences longs de dizaines de minutes. Cela lui semble si important qu'il le notifie même dans un intertitre, pour justifier son choix artistique. Il avoue, dans le documentaire annexe au film : « Comme d'autres, j'ai pourtant encore envie de voir le documentaire comme un lieu d'expérimentation, une idée en mouvement, un cinéma du temps. »³⁹. Reprenant donc les codes du cinéma documentaire, entre micro-trottoir et reportage, c'est-à-dire des genres particulièrement télévisuels obéissant au modèle de la « monoforme », Watkins renverse la tendance par un traitement cinématographique de ces séquences. Le temps s'imprime sur l'image en même temps que les paroles des personnages. Il est également intéressant de voir comment Watkins recourt à l'utilisation des archives, un autre élément particulièrement présent dans le genre documentaire. Alors que les images sont fictives, tournées en studio, des photographies en noir et blanc d'époque viennent s'insérer dans le flux du film : celle de généraux versaillais notamment, mais surtout celles, plus terribles, de Communards fusillés. C'est lors du témoignage de Marguerite Lachaise que ces photos apparaissent, appuyant les crimes commis par la répression versaillaise, comme pour faire oublier ceux de la Commune. Comme si soudain l'artifice du cinéma avait rejoint la réalité. Deux images de cadavres fusillés se répondent à des moments différents du film : l'une créée lors

37 Catherine Hass, « Foules sentimentales – Le parti pris du peuple dans quelques films sur les Gilets jaunes », (p. 24-28) *Cahiers du cinéma* n°784 (février 2022)

38 Vincent Amiel et José Moure, op. cit. (p. 509)

39 Geoff Bowie *L'horloge universelle – La résistance de Peter Watkins* (2000)

du tournage, l'autre piquée dans les archives. « Dans l'utilisation des archives, en simplifiant beaucoup, il y a deux options, ou deux tendances : soit on donne la priorité au commentaire dans la narration, soit on donne l'avantage aux images. », explique le documentariste Yves Jeulan⁴⁰, c'est-à-dire que selon lui, c'est soit le discours de la voix (d'un témoignage par exemple) soit celui de la trace (d'une photo) qui est sublimé dans le film documentaire. Watkins, lui, mêle un témoignage fictif et une image réelle, ce qui brouille les pistes de son ambition scientifique – mais qui accentue de fait le discours de l'image. L'irruption d'une image réelle dans la succession d'une image fabriquée crée une ambiguïté historiographique, comme si le roman historique devenait soudain livre d'histoire. Il me semble judicieux de parler ici du film d'Andrei Wajda *L'homme de fer*, qui reconstitue une grève contemporaine en Pologne (fabrication d'images) et intègre au fil du film des images d'archives du président polonais de l'époque, Lech Walesa, notamment lorsqu'il signe l'autorisation de création des syndicats voulue par les grévistes. La frontière entre l'image fictive et l'image d'archive est totalement brouillée. Dans le film de Peter Watkins, la différence est visible entre les deux types d'images, il y a moins la volonté de tromper que celle de surprendre. L'image d'archive est fixe, une photographie, accompagnée d'une voix, celle de l'actrice interprétant Marguerite Lachaise, qui raconte l'histoire de façon documentaire, en historienne ; l'amas fictif de cadavre qu'on voit plus tard dans le film est prise dans le mouvement de la caméra, parmi d'autres éléments du champ visuel et sonore, sans voix-off ni commentaire, après qu'on ait vu les soldats tirer. Cela résonne avec un aveu du cinéaste : « Nos yeux nous sont devenus extérieurs, comme s'ils avaient été happés par une machine qui nous dépasse. Le sang n'est plus dans les rues, ce sont nos yeux qui saignent. »⁴¹. La différence entre ces images repose sur la croyance spectatorielle. « Tout ce qui est filmé peut avoir été simulé. Mais ne l'est pas toujours, par exemple dans les actualités de guerre, les spectateurs "savent" que les morts ne sont pas simulés. Alors que dans les films narratifs (les "fictions") tous les spectateurs "savent" que les comédiens jouent la mort mais ne meurent pas. Pourquoi ? Sur l'écran, ça se ressemble. Sur l'écran mental dans la tête du spectateur, ça se ressemble aussi mais la confusion, là, n'est pas possible. Pourquoi, encore ? Parce que dans un cas, cinéma dit de fiction, il y a un récit, des personnages, donc un enchantement ; alors que dans les archives filmées des guerres ou dans celles de la Préfecture de police il n'y a que des anonymes, sans histoire. », explique Jean-Louis Comolli⁴². Inclure des images d'archives dans des films de fiction, c'est donc inclure une question de croyance vis-à-vis de la mise en scène : une fois l'archive

40 Yves JEULAND, « L'écriture documentaire avec des images d'archives », *Sociétés & Représentations*, 2010/1 (n° 29), p. 175-190.

41 Geoff Bowie *op. cit.*

42 Anne Fauquembergue et Nathalie Lopes, « Comment filmer politiquement ? Entretien avec Jean-Louis Comolli », France Culture (01/11/2018)



L'image d'archive : un détail d'une photographie d'époque. L'image du tournage : un photogramme d'un plan du film.

exposée, la mise en scène paraît fausse, discutable, problématique. En d'autres termes, faire une mise en scène politiquement c'est la renvoyer à ses limites et ses contradictions. Dans *Les chants de Mandrin*, la mise en scène est liée à l'esthétique de l'improvisation voulue par le scénario. Le cinéaste écrit dans sa note d'intention : « Inventivité de l'écriture, volonté de mettre en scène, oui ; en même temps qu'enregistrement du geste brut, ruptures de forme et de ton. Des évasions, des éclats, la part de chant et du cri. Dans l'agencement des fragments d'intrigue, dans la composition des séquences, doivent s'imposer des moments différents qui n'appartiennent qu'à l'instant, qu'à l'élan. » « Échappée liée au corps, à la fois concrète, faite de sensations et de rythmes charnels ; et symbolique, cristallisant toutes les aspirations à la liberté. ». Cette intention esthétique se traduit par de longues séries de plans sur des chevaux qui trottent ou galopent, sur des arbres et des champs, comme des parenthèses dans l'aventure de ces contrebandiers vivant au jour le jour. En s'appuyant sur les concepts de Rancière, Cyril Neyrat commente à ce sujet : « Régime de sens, également régime du sensible : la démocratie, dans *Les Chants de Mandrin*, ce n'est pas tant le mode de vie des contrebandiers, l'idéal qu'ils défendent, que la manière dont le cinéma ne cesse d'ouvrir l'espace de partage d'une multitude de présences sensibles, un espace commun où l'homme en lui-même se risque dans chaque geste, parole, sourire, regard, et engage un infini qui le dépasse. »⁴³. Le concept de « partage du sensible » de Jacques Rancière convoqué ici a la caractéristique de mêler des considérations politiques et esthétiques : pour le philosophe, la vie en société est faite d'inégalités. Pour que l'égalité advienne, il faut bousculer la structure en place, ce que Rancière appelle le « partage du sensible ». C'est un cadre de perception : il y a des gens qu'on écoute, voit, d'autres qu'on ne voit pas, n'écoute pas (ou autrement). La survenue de l'égalité c'est la transformation du partage du sensible, c'est ce qu'il appelle la démocratie : par exemple, le fait que les femmes obtiennent le droit de vote, alors qu'avant elles ne l'avaient pas et ne pouvaient pas exprimer leur vœu dans le scrutin, c'est un acte démocratique (au-delà du fait de voter, c'est le geste de réclamer et d'obtenir ce droit qui est démocratique, selon Rancière). Dans le domaine artistique, il applique ce concept en catégorisant deux régimes : le régime représentatif, qui hiérarchise les

⁴³ Cyril Neyrat, *op. cit.*

sujets et les arts, qui raconte une histoire (fictive) et doit correspondre aux critères de convenance et aux codes de l'époque ; et le régime esthétique, qui met en scène son propre langage, met à égalité les sujets (plus de sujet noble ou de sujet bas), les mélange, dans une indifférence des valeurs et des codes – et qu'on date en général du romantisme, en littérature. On retrouve la *Liberté* de Delacroix, poilue sous les bras, dérogeant donc à la figure de l'allégorie telle qu'elle est définie dans la peinture classique. On pourrait dire qu'en mettant à égalité les chevaux, les arbres et les contrebandiers, Ameur-Zaimeche ancre son film dans un régime esthétique – qui est fondamentalement politique, puisqu'il crée l'égalité en bousculant les règles de l'art. Le choix des gros plans des *Chants de Mandrin* devient, dans ce film, l'expression du charnel, du sensible à la fois de la chaire humaine, mais aussi de la nature qui respire à côté des personnages. On peut également appliquer ce régime-là à l'utilisation des images d'archives parmi des images fabriquées, puisque les images ont d'un coup, le même statut : ce sont des images, aucune d'elles n'a plus de valeur qu'une autre. Comment comprendre la séquence des barricades dans *Les Misérables* de Robert Hossein, détachée du reste du film par son ralenti intégral ? A rebours de cette idée d'égalité esthétique, le choix du cinéaste est plutôt de créer un moment à part dans le film. Mais, on l'a déjà un peu vu dans l'analyse des personnages, en regardant bien le fonctionnement interne de cette séquence, on saisit la peur de la mort qui soumet tous les personnages dans cet affront final, qu'il s'agisse des soldats ou des révoltés. Par ailleurs, le fait de ralentir l'image ralentit toute l'action, chaque personnage étant désormais réduit à la même allure. La lumière, très sombre, de la scène, obscurcit les différences entre les deux partis, le principal élément lumineux étant créé par les balles qui s'enfuient des fusils dans des jets de feu allant de part et d'autre du cadre. Si au départ la différence est claire entre le devant et l'arrière de la barricade, reliés par un champ-contre-champ, au fur et à mesure des choix de découpage de la scène, ce contraste s'estompe et l'image retrouve son discours d'égalité : ce sont des Hommes (hommes, femmes et enfants) qui s'affrontent et s'entre-tuent, plutôt que des adversaires qui s'opposent. La scène de heurt devient une scène de boucherie aux idéaux perdus, où c'est l'instinct de survie qui prend le dessus dans chaque camp, tandis que l'image se couvre de flammes et de fumée jusqu'à l'explosion finale qui oblige soldats et révoltés à se coucher sur le même sol jonché de cadavres pour se protéger. C'est cette explosion finale des bombes artisanales fabriquées par les insurgés qui met un terme à la musique, pesante, qui surplombait les deux camps, les réunissant par la même occasion sous le joug d'un même régime de violence subie par un système oppressant et autoritaire : c'est dans la mort et sa crainte que les Hommes sont égaux. Si l'image les met à égalité, la musique, elle aussi, résonne de manière oppressante et pesante sur les deux camps.

B – Les chansons de la révolte : refrains connus du grand public.

La transition est faite de l'image à la musique : les transgressions musicales sont coutumes dans les films du corpus, et un traitement particulier est fait aux chants, pratique courante dans les révoltes. « La Complainte de Mandrin » a construit la postérité de Louis Mandrin, créant le héros qu'il est devenu malgré la vérité historique : par exemple, le hors-la-loi a été pendu à Valence, mais pour la rime, on l'a pendu à Grenoble. Dans la version filmée par Ameur-Zaïmeche, la Complainte est récitée par le Marquis, accompagné par deux instruments. A l'origine, la complainte était écrite sur un air d'opéra connu à l'époque, faisant donc d'un genre musical noble un chant de contrebande : cette audace est soulignée par le cinéaste qui fait réciter la Complainte par le Marquis, issu de l'aristocratie bien qu'allié des Mandrins. Le chant est un moyen d'ancrer et de partager une mémoire collective. Historiquement, la Commune a été à l'origine plus ou moins directement de deux chants révolutionnaires. « Le temps des cerises », écrit certes quelques années avant l'insurrection par Jean-Baptiste Clément, opposant à Napoléon III et communard ensuite, a été mis en musique en 1867 par Antoine Renard. Pendant la Commune de Paris, se déroulant au printemps, à la saison de cerises, ce chant lui a été associée assez naturellement. Le film de Peter Watkins se termine par la reprise *a cappella* de ce chant par les journalistes communard.e.s, pendant le générique de fin. Les paroles de « L'Internationale » sont écrites en 1871 par Eugène Pottier, conséquemment à la répression des révolutionnaires par Adolphe Thiers, mais la partition musicale n'arrivera que dix-sept ans plus tard avant de s'imposer dans le monde entier. La chanson n'apparaît pas dans le film de Watkins. Ce sont des chants datant de la Révolution Française qui parsèment le film, à commencer par « La Marseillaise » et « La Carmagnole ». Le premier n'est plus, à l'époque de la Commune, l'hymne national (il l'avait été de 1795 à 1804 et le redeviendra sous la Troisième République en 1879) : c'est donc en tant que chant contestataire qu'il est utilisé. Dans le film, elle revient à plusieurs moments, notamment quand il faut reprendre des forces, dans le combat final derrière les barricades, ou en chœur lors de la répression de la Semaine Sanglante. Originnaire du Piémont, « La Carmagnole », elle, créée en 1792 comme « La Marseillaise », grâce à son air plus claironnant et sa tonalité dansante, est utilisée dans le film pour célébrer des victoires, notamment la défense des canons que voulait reprendre la Garde Nationale, qui est l'acte déclencheur de l'insurrection. Un autre chant revient plusieurs fois dans le film, « Le chant des ouvriers », écrit et composé en 1846 par Pierre Dupont, un célèbre goguettier républicain. C'est surtout le refrain de cette chanson qui ponctue le film : « Aimons-nous et quand nous pouvons Nous unir pour boire à la ronde, Que le canon se taise ou gronde, Buvons, buvons, buvons! À l'indépendance du monde! » et sonne comme un chant d'honneur lors de la répression finale, repris en chœur par les

Communard.e.s condamné.e.s, au même titre que « La Marseillaise », donc. Le chant est un moyen d'unir la foule. Mais le geste de répéter ces chants à plusieurs reprises peut être vu comme une astuce pour réveiller le public, sinon directement par son implication dans le chant, du moins par l'assimilation du chant dans sa tête. La différence entre un couplet et un refrain tient au fait que le refrain est plus facilement retenu et rassembleur, tandis que le couplet est plus spécifique. On pourrait dire que le slogan « Eijanaïka » scandé sans fin obéit à la même double logique : il unit la foule euphorique et convoque le public, d'autant plus que c'est un mot dont le sens n'est jamais tout-à-fait le même, qui est réduit à une sonorité plus qu'à une signification. D'ailleurs, dans les sous-titres, il est parfois transcrit tel quel (Eijanaïka) et non traduit. Les jeux de sonorité de ces slogans résonnent également dans *Une chambre en ville*, quand les grévistes chantent en chœur : « Police, milice ; flicaille, racaille ! », accompagné par la partition musicale correspondant à l'air entonné. Ce refrain déborde de la foule qui le chante, envahit l'écran comme un écho, sous diverses formes : d'une part, le chœur continue de le scander alors que les heurts ont commencé. La voix n'émane plus directement de l'image mais devient une acousmatique (c'est-à-dire sans qu'on en connaisse la source). D'autre part, dans la partition musicale de Michel Colombier, les quelques notes qui accompagnent ce slogan reviennent, indépendantes, sans les paroles, dans la mélodie, qui se retrouve contaminée par cet écho. Par ailleurs, proprement au film de Jacques Demy, on note une différence entre ces chants d'union des grévistes revendiquant leurs droits, et le reste des répliques. Comme le film est entièrement chanté, le chant n'est plus une exception mais devient la règle, mais entre les paroles quotidiennes et les refrains de révolte, justement, on note une nuance. Déjà, les répliques du quotidien sont individuelles tandis que celles des manifestations sont collectives. Mais surtout, les paroles quotidiennes n'ont pas spécialement les jeux de sonorité, de rimes et la musicalité propre aux chansons ; alors que les paroles de révolte sont construites comme des chants, comme si justement il fallait que celles-ci restent en tête. Seule un ou deux autres airs d'amour passionné entre Édith et François sont construits comme des chansons : une façon subtile pour le cinéaste de mettre en parallèle les deux révoltes, sociale et amoureuse, qui alternent dans le film. Dans le genre de la comédie musicale classique, les scènes chantées sont détachées du reste du film – ce que Jacques Demy efface en signant un film entièrement chanté. Souvent, on peut associer ces séquences chantées à des clips. L'esthétique du clip permet en effet de faire du chant une œuvre à part entière, tout en raccrochant celle-ci au reste du film comme les wagons d'un train. Le fil rouge est un prétexte à l'enchaînement des musiques. C'est le cas dans *Pink Floyd – The Wall* d'Alan Parker. Le film, en plus de raconter l'histoire traumatisée de Pink et de reprendre les titres du Floyd, crée des clips musicaux dont l'un des plus célèbres est « The Wall », mettant en scène écolier.e.s insurgé.e.s et professeur tyrannique, selon l'esthétique des scènes de révolte. La séquence

commence en classe, où le professeur lit à voix haute un petit mot écrit par Pink, pour l'humilier. La mise en scène suggère le point de vue de l'élève en se mettant à sa hauteur. La musique commence quand arrive ensuite une brève description du professeur, mangeant en face de sa femme dans un appartement très bourgeois, puis fouettant ses élèves dans des flashes de montage. Puis vient la description de l'école, mise en scène comme une usine à écolier.e.s : les uns derrière les autres, les élèves, en uniforme et à la queue leu leu, sont transformé.e.s en pantins étudiant sans individualité, masqués, assis à un bureau. Plusieurs plans alternent entre cet avant et cet après. Puis dans un plan en hauteur, en plongée, les enfants déambulent mécaniquement entre les murs de l'école-usine. Après, deux colonnes d'enfants-poupées marchent militairement de part et d'autre leur professeur que l'on rejoint par un travelling avant. Des gros plans s'enchaînent ensuite : les pieds des enfants qui marchent en cadence, le visage du professeur qui crie, les enfants-poupée qui marchent, vu.e.s de haut en plongée, les pieds des enfants, à nouveau, puis un plan frontal centré sur le professeur, entouré par les deux rangées d'élèves qui marchent presque militairement au rythme de la chanson. Ensuite arrive le célèbre plan large en plongée occupé par une foule d'enfants bien rangé.e.s qui se met à chanter « We don't need no education, we don't need no self control ». C'est là où les codes du clip rejoignent ceux du cinéma : le chant n'est plus surplombant, en off, mais devient in et diégétique. A ce plan général sur les enfants réuni.e.s en foule répond un gros plan sur la tête du professeur, seul, qui crie encore plus fort. Les enfants chantent ensuite dans la salle de classe, puis un plan es montrent en extérieur, habillé.e.s d'un uniforme classique, les élèves reprennent le refrain contestataire. Un dernier élément narratif intervient : les enfants masqué.e.s, sur un tapis roulant, tombent dans une machine qui en fait de la chaire à pâté. Ce n'est qu'ensuite, en classe, qu'ils et elles retirent ce masque de poupée, crient et saccagent les lieux, pendant que le solo de guitare les accompagnent, c'est-à-dire quand il n'y a plus de paroles. Le refrain revient plus tard, chanté par les enfants réuni.e.s à nouveau en chœur, dans la cour de récréation en feu, avant de laisser la guitare reprendre son solo. Une dernière fois, le refrain est chanté par les voix d'enfants mais de façon acousmatique. L'intérêt du clip naît dans le rapport qu'il établit entre l'image et la musique, c'est-à-dire dans la façon dont l'image interprète la musique, et non l'inverse que l'on voit dans les films, où une musique, originale ou non, accompagne et donne un sens à une image. Dans le clip d'Alan Parker, par une narration et une esthétique forte propre à cette séquence spécifiquement, l'image surplombe presque la musique, à l'inverse du principe du clip, qui devient cinématographique. D'ailleurs, la séquence se termine par un retour en classe, sans musique, où le jeune Pink est assis, en salle de classe, dans le prolongement du cours qu'on avait quitté le temps du clip et de la chanson. Ce retour à la réalité est marqué par un changement de ton : aux élans expressionnistes, baroques et quasiment esthétisants du clip, succède la froideur d'un réalisme soudain, suggérant que

tout cela n'était qu'un rêve de l'élève. (C'est la même illusion rêveuse qui clôture *Zabriskie Point* après la série d'explosions anti-naturalistes imaginée par l'étudiante, accompagnés par les notes du même Floyd). Le clip est écrit donc comme un court-métrage avec un début, un milieu, et une fin.

On comprend alors comment la musique originale est également sujette à révolte, en tant que telle. Le choix du compositeur, d'abord, est important : c'est Sol Kaplan, victime du maccarthysme, qui signe la bande originale du *Sel de la Terre*, rejoignant le scénariste, le réalisateur et le producteur blacklistés. Michel Colombier, en acceptant de composer la musique d'*Une chambre en ville* après le refus catégorique de Michel Legrand, compositeur attitré et ami de Jacques Demy, choisit une tonalité épique et dramatique lors des conflits sociaux, et globalement triste et mélancolique. Loin du film « en chanté » qu'avait été *Les parapluies de Cherbourg* quelques années auparavant, *Une chambre en ville* adopte une tonalité grave, « parce que la vie est grave, ça se termine toujours de la même façon », raconte le cinéaste interrogé par Christian Defaye pour une émission Spécial Cinéma à la sortie du film en 1982. Colombier a été formé par Michel Magne, qui signera, la même année 1982, la bande originale des *Misérables* de Robert Hossein, dans un ton également tragique, mais plus lyrique et pesant que la composition assez hollywoodienne de Colombier pour Demy. La stratégie de Shin'ichiro Ikebe, le compositeur de la musique originale d'*Eijanaïka*, est différente : lors des séquences d'assassinats de hauts responsables ou de braquages, par le groupe cagoulé engagé par le patron opportuniste, la musique qui accompagne les images est très rythmée et légère, elle sonne d'une drôle de façon, quasiment comique, dans des airs surprenants de cartoon. L'ironie qui émane de ces séquences vient du décalage entre la violence des images et la légèreté de la musique ; le discours est ambigu : est-ce une façon de décrédibiliser les braqueurs ou les chefs ? Ou la situation en général ? Le sujet du film étant la manipulation à des fins politiques d'une foule par des groupuscules, on peut se demander si la musique ne vient pas en effet railler tout cet engrenage fait de quiproquos. La partition de Shin'ichiro Ikebe habille le film de son discours tragi-comique, entre des airs japonisants et d'autres aux sonorités plus occidentales, à l'image du protagoniste du film, Gengi, qui revient au Japon, de retour des États-Unis où il veut emmener sa femme Iné. Il y a donc un mélange d'influences, la musique dépasse les frontières et les genres du drame historique. La musique de ces films inscrit et écarte à la fois le film d'un genre et d'un héritage précis. Au cinéma, la musique a la capacité de dicter les émotions du public et de rythmer le récit. Elle dépend donc entièrement du montage du film, qui détient les clés de la fabrication du rythme.

C – Confondre et défaire les montages.

Un succinct mais célèbre retour à Jean-Luc Godard nous apprend que le montage est la seule invention du cinéma. Au moment où il écrit son manifeste « Que faire ? » où il défend la manière de

faire politiquement des films, il réalise des ciné-tracts et autres films de montage avec le groupe Dziga Vertov, dont le but est de produire des films militants d'orientation maoïste. Le nom du collectif fait écho au cinéaste soviétique, qui a réalisé notamment *L'homme à la caméra* et qui fut l'un des plus célèbres cinéastes de l'avant-garde soviétique. Cette période de l'histoire du cinéma russe mêle directement l'esthétique et le politique, puisqu'il s'agit d'inventer des formes nouvelles de cinéma, art naissant, pour y diffuser l'idéologie, elle aussi naissante. La théorie du montage soviétique, largement initiée par Sergueï Eisenstein (*La grève*, *Le cuirassé Potemkine* notamment), est celle d'un montage de la rupture, de la discontinuité, un montage discursif et dialectique – à l'opposé du montage américain, linéaire, qui va chercher le raccord et la fluidité (sur le modèle de Griffith, inventeur notamment du montage parallèle). On remarque qu'en plus d'une opposition artistique entre Eisenstein et Griffith, un dissensus politique les sépare, l'un étant communiste et l'autre proche de l'ultra-nationalisme américain. Vsevolod Poudovkine fait partie des avant-gardes soviétiques. *Tempête sur l'Asie* est le dernier volet d'une trilogie commencée avec *La Mère* et complétée par *La fin de St Pétersbourg* (1926 et 1927). Poudovkine s'oppose à ses contemporains dont Dziga Vertov, qui s'extasie de l'œil neutre de la caméra, en privilégiant le rôle de l'auteur : le scénario joue un rôle important et ne doit pas être négligé dans la construction du film. En adaptant le roman de Novokhonov, après avoir adaptée la nouvelle de Maxim Gorki *La Mère*, il donne à l'histoire un rôle primaire, que le montage doit sublimer. Il y a dans le montage de *Tempête sur l'Asie* des séquences typiquement soviétiques, mais assez éloignées des métaphores d'Eisenstein. Poudovkine montre du concret plutôt que des symboles, le paysage y joue un rôle majeur, du début à la fin. Le paysage sert de fil rouge. Lors de la révolte finale de Baïr, découvrant l'escroquerie et l'hypocrisie des Britanniques, on a droit à un curieux montage alterné : d'une part, les Mongols, à cheval, foncent dans une prairie, soulevés contre les oppresseurs, qui eux, courent, armés de fusil, vers les rebelles ; d'autre part, le vent souffle et vient déraciner les arbres. Mais le parallèle métaphorique n'est pas si parallèle que cela, puisque le vent dérange voire bouscule les soldats Britanniques, qui luttent vainement contre la tempête. Il y a un démenagement du comparant dans l'espace du comparé. Un montage parallèle (inventé par Griffith) n'aurait pas croisé les deux histoires : le vent n'aurait déraciné que les arbres et les Mongols n'auraient piétiné que les Anglais. Cet effet de montage, qu'on pourrait qualifier de montage pragmatique, se distingue à la fois du montage métaphorique d'Eisenstein et du montage linéaire de Griffith, en mélangeant les deux. Poudovkine préfère l'application concrète de l'idéologie soviétique (la révolte contre l'impérialisme) aux détours symboliques de ses congénères. D'ailleurs, un événement biographique du cinéaste russe est intéressant : en 1920, avant ses études de cinéma, il découvre *Intolérance* de Griffith, qui le conquiert. Son cinéma peut être considéré comme une réponse à l'Américain, selon

les codes soviétiques. Poudovkine a beaucoup voyagé, notamment en Europe, ce qui a sans doute dû participer à ce mélange culturel – et il n’adhère au PC qu’en 1932..., il est donc un peu à l’écart du soviétisme pur. Il prouve que la frontière entre ces deux théories du montage n’est pas si infranchissable que cela. D’ailleurs c’est le cinéma soviétique qui a influencé les jeunes américains qu’étaient Biberman, Wilson et Jarrico, l’équipe du *Sel de la terre*, qui voulaient utiliser le cinéma pour faire passer des idées progressistes. Dans le montage du film, pour lutter contre le leadership du couple central qu’on attendrait dans un film classique hollywoodien, le récit est partagé en permanence avec d’autres personnages, ce qui parasite l’idée même d’un leadership et vient directement de l’influence soviétique des réalisateurs. Lors des réunions syndicales par exemple, Ramon et Esperanza ne sont que témoins, la parole est partagée et collective. Donc, le film américain a des tendances soviétiques tandis que le film soviétique a des tendances américaines ! Au-delà de cette dispute théorique du montage, Peter Watkins prend le parti de tourner de longs plans séquences de plusieurs dizaines de minutes, quitte à y intercaler des intertitres au montage. La succession de ces séquences dans le film n’est pas forcément chronologique, puisque de temps en temps les personnages regardent à la télévision les journalistes de Versailles, qu’on a déjà entendu plus tôt dans le film ou qu’on verra plus tard directement et non par l’intermédiaire d’un poste de télévision. Le montage n’est pas linéaire. On pourrait suggérer qu’il est horizontal, spatial, dans le sens où il fait se succéder des moments qui ont lieu en même temps. Le montage n’est pas didactique non plus. On pourrait le qualifier de montage d’exposition, car il ne montre pas une seule voie possible, mais une infinité. Par ce geste, Watkins réalise son objectif esthétique et politique ; et c’est par le montage qu’il peut établir le point de vue du film.

D – Choisir son point de vue : découpage et gestes forts.

Nécessairement, deux points de vue se confrontent : celui des révolté.e.s et celui de l’autorité. Dans le traitement de la scène se trouvent des partis pris qui penchent vers l’un ou l’autre des camps. C’est dans les intertitres que cela se fait dans *La Commune*, c’est-à-dire dans l’introduction d’une autre forme de discours : le narrateur de ces intertitres prend le parti des Communard.e.s et décide de quitter celui scientifique de l’historien. La fin du film condamne la répression de la Semaine sanglante. Alors que les affrontements entre CRS et grévistes étaient filmés de manière assez neutre chez Jacques Demy, la dernière altercation est fatale à François Guilbaud. S’il s’agit peut-être d’une stratégie scénaristique pour faire surgir le pathos, on peut toutefois dire que c’est aussi la mise en scène d’une violence policière, qui plus est d’un meurtre. Ce geste-là perd un peu de l’innocence du



Une chambre en ville : la mort de François Guilbaud, tué par un CRS, rompt-elle la neutralité politique du film ?

pathos pour empiéter sur le terrain d'un engagement politique plus clair. Alors que le film laissait le doute planer sur ses intentions politiques, par ce dénouement tragique l'avantage est donné aux grévistes – qui étaient les plus violents dans ces heurts, provoquant l'affront et brûlant des voitures. On peut questionner le fait de faire des martyrs : est-ce que cela a pour effet de glorifier l'action révolutionnaire ou de condamner la répression autoritaire ? Dans *La Commune*, un intertitre explicite directement l'enjeu, en expliquant que la victoire violente des Versaillais a été érigée en modèle pour la répression des révoltes à venir. C'est un peu le même objectif qu'on ressent à la fin d'*Eijanaïka*, car la fusillade finale est un ordre du shogun qui arrive après sa victoire et le retrait de la foule, comme un acte de vengeance d'avoir voulu se soulever. Mais le film se termine par une autre idée : Iné se couche à l'endroit où Genji a été tué et recouvre le sable ensanglanté de son mari avec de la terre, en répétant que ça n'est pas fini. Après avoir condamné la répression gratuite de l'autorité, c'est à une ode au soulèvement qu'Imamura offre dans les dernières secondes de son film – et le générique défilera sur des images, en noir et blanc, de la foule joyeuse franchissant le pont interdit. La fin d'*Une chambre en ville* est ambiguë, parce que la mort de Guilbaud semble le punir de son action, alors même qu'il est victime des violences policières. Dans le même geste de sa mort, deux idées se contredisent. Il donne raison à la Comtesse, qui suit la scène depuis sa fenêtre et trouve ces affrontements grévistes pathétiques. Mais en faisant mourir son héros, Demy provoque quand-même un quelque chose d'autre que j'ai du mal à exprimer, plus colérique et engagé. En fait, le souci de la séquence résiderait dans l'absence d'engagement clair du cinéaste. C'est cela qui brouille les pistes, par rapport aux autres films qui glorifient ou condamnent. Lui semble ne faire ni l'un ni l'autre, il montre un fait presque désincarné (on ne sait pas exactement quel CRS est coupable). Il n'y a pas de point de vue explicite, les affrontements étant filmés dans des plans de

côté mêlant les deux partis de façon indistincte. Le point de vue ne s'arrête pas aux revendications des révolté.e.s et au combat pour la légitimité du soulèvement, ou à leur histoire : il passe par la mise en scène de celui-ci directement, dans le découpage notamment. Dans la scène de la barricade des *Chants de Mandrin*, les Dragons sont filmés de dos, et leur cadavre sont mal cadrés tandis que la barricade est bien centrée dans l'image, ayant réussi à imposer son autorité. Les Dragons arrivent comme des parasites dans le plan, ce sont eux qui tentent de renverser ce nouvel ordre esthétique imposé par les Mandrins. Il y a une inversion : alors que les fortifications étaient réservées aux soldats, celle érigée par les contrebandiers prend le contre-pied et perturbe la logique, faisant des soldats les rebelles s'attaquant à la forteresse.

La mise en scène est donc le terrain de la révolte cinématographique inaugurée par le scénario. Mais il ne faut pas oublier qu'entre ces deux étapes de réalisation, la production du film est indispensable, et que c'est par là que l'on peut véritablement « faire politiquement » un film, en-dehors du dispositif normé. Dans la production donc, se trouvent un certain nombre d'éléments qui proposent des alternatives à la production classique des films. Par production s'entend le financement et le budget du projet, mais aussi les choix de casting, le tournage et la distribution ; il s'agit de toute la chaîne parafilmière qui s'étend de l'écriture à la projection du film. Comme nous avons déjà évoqué les manières de contourner l'écriture verticale et individuelle du scénario dans la partie qui lui était consacré, nous n'y reviendrons pas ici.

3) Production d'une révolte : contourner les interdictions, réinventer le dispositif

A – Produire contre la production et malgré l'époque.

La maison de production d'un film, en concurrence avec d'autres, est un choix important. Peter Watkins expose dans son film, par le biais d'intertitres, les procédés de production de son film et des films en général. Les références à la production du film ne sont pas réduites aux logos inauguraux des maisons de production ou au générique de fin, mais parsèment l'ensemble du film, jusqu'à envahir le propos des personnages. Le cinéaste anglais a découvert après coup que la société 13 Productions, qui produisait son film, était détenue à 87% par le groupe Lagardère, et a décidé d'ajouter un entretien en prologue de la version diffusée en salles (3h30), dans lequel il condamne les liens entre le groupe d'armement et la société de production, comme si ce choix de production était nocif au film lui-même. Quand la société de production est institutionnelle, les problèmes

d'argent sont limités. *Tempête sur l'Asie* est financé par l'État : il n'est pas contestataire et bénéficie donc d'une aide conséquente et d'une diffusion nationalisée. S'il s'agit de grandes majors comme Universal, voulant réaliser le péplum de l'année avec *Spartacus*, en compétition avec les autres majors, on peut aussi se dire que le budget va suivre. Quand l'UFA produit *Metropolis*, sa volonté est de rivaliser avec les superproductions hollywoodiennes, d'où le budget de six millions de reichsmarks, qui en fait le film le plus cher de l'histoire à son époque. Cependant, on reste dans le format classique de production, bien que les budgets explosent – on retrouve une volonté de spectaculaire, parfois loin des ambitions de ces films de révolte. Il y a une différence entre les films au budget quasiment illimité et à la distribution garantie, et les films faits en marge. Ceux-là sont plus naturellement en adéquation avec leur propos marginal et contestataire. C'est d'ailleurs ce ton contestataire qui freine certaines productions. Produire un film qui met en scène une révolte semble être une vraie prise de risque. Produite pour sept millions de francs par Arte, le musée d'Orsay et 13 Productions, *La Commune (Paris 1871)* a été conçu pour la télévision. Mais c'est justement la télévision qui est largement critiquée par le film : un média de masse qui reproduit le même format

La participation active des comédiens à la réalisation de ce film constitue précisément ce qui fait peur aux médias mondiaux, et représente probablement l'une des raisons premières des refus de financement de la part des nombreuses chaînes de TV sollicitées pour apporter un soutien...

...Mais de plus en plus d'écoles et d'universités de cinéma limitent leur apprentissage à une réalisation de type hollywoodienne ou publicitaire. Ce type d'éducation revient à reproduire une culture populiste consumériste et violente.

asservissant selon le cinéaste (format qui a aussi contaminé les films de cinéma) : le carton de gauche s'en prend aux chaînes de télévision qui craignent ce qui ne rentre pas dans le moule, celui de droite s'en prend aux écoles de cinéma, qui se mettent à enseigner comment remplir ce moule télévisuel. Ces deux cartons ne se succèdent pas dans le film, mais dans la pensée du cinéaste ils représentent deux étapes, dont la conclusion serait la corruption du cinéma en média de masse. D'ailleurs, il existe deux versions du film, l'une de 5h45 pour la télévision, et l'autre de 3h30 pour le cinéma, ce qui implique probablement deux types de réceptions différentes (l'une solitaire, l'autre collective) Se détourner du risque de faire du cinéma de masse, c'est donc chercher à produire autrement. C'est le problème majeur auquel ont dû se confronter les créateurs du *Sel de la Terre*. Le film s'inscrit dans le genre en vogue de films sur des héros révoltés, thème que chaque major hollywoodienne décline à sa façon : « Au cours des années cinquante, à un moment où le cinéma américain s'embourbe dans les intolérances du maccarthysme, plusieurs superproductions

racontent des révoltes célèbres, en privilégiant les héros qui en étaient les meneurs. Cette vague de films se prolongera jusqu'au début des années soixante, faisant du cinéma un lieu de liberté mythique, capable de transfigurer un quotidien de contrainte en donnant l'illusion que l'Amérique correspond aux grands acteurs qui figurent ce mythe : Kirk Douglas dans *Spartacus*, Paul Newman dans *Exodus*, Humphrey Bogart dans *Mutinerie sur le Caine*, Marlon Brando dans *Les révoltés du Bounty*. »⁴⁴. V. Amiel et J. Moure ajoutent : « Ce ne sont pas des films engagés dans la promotion d'un parti politique ou d'une rupture idéologique, mais des films de dénonciation ponctuelle, défendant un état d'esprit et une certaine conception démocratique – s'apparentant d'ailleurs, pour beaucoup d'entre eux à la tradition populiste américaine. Ils jouent le jeu du spectacle, de la dramaturgie traditionnelle, de l'héroïsation des personnages, et ils adoptent un mode de représentation réaliste, confortant de ce point de vue l'idéologie dominante. »⁴⁵. A la différence de ces films, les cinéastes du *Sel de la Terre* ne pouvant rien créer au sein des studios et des majors hollywoodiennes à cause de leur bannissement, vont inventer la production indépendante, première entorse à la règle. Toujours dans l'inédit, ils créent un comité de production – ce qui a donné lieu à une écriture collective du scénario en plusieurs étapes : le recueil des récits des familles ayant vécu l'histoire qui inspira le film, les premières versions du scénario et les corrections qui ont suivi – mêlant les professionnels d'Hollywood à des membres de la communauté locale. Autre fait jamais vu dans la production de ce film, la participation du syndicat, dans toutes les étapes de création, jusqu'à sa distribution : en effet, malgré une avant-première à Silver City (ce qui est déjà bizarre pour l'époque) et des avis plutôt positifs des médias locaux, les salles de cinéma étasuniennes ont largement boycotté le film, refusant de le diffuser uniquement pour des raisons politiques dissimulées sous des raisons artistiques (un film avec pas assez de budget et d'expertise pour être professionnel : officiellement donc, le boycott du film est celui de sa forme plus que de son fond), et c'est par un réseau de salles syndicales que le film a pu avoir un public dans les grandes villes, accompagné d'un succès relatif. C'est sa distribution à l'étranger, à Mexico, qui a rapporté des recettes à ses créateurs, en plus d'un accueil triomphal. Les effets de cette censure sont les mêmes que ceux que vit Peter Watkins depuis le début de sa carrière, tous ses films étant interdits (on pense notamment à *Punishment Park*, féroce et antiaméricain lors de la guerre du Vietnam, et logiquement interdit de sortie). Prévu pour la télévision, *La Commune*, film en deux parties, y a été diffusé un soir, en une fois : du fait de sa longue durée, l'épisode de la Semaine Sanglante a été diffusé à 3h30 du matin, alors que la majorité des téléspectateurs et téléspectatrices étaient endormi.e.s. Le film n'a donc pas pu avoir l'impact escompté, puisqu'il s'agissait d'une scène

44 Béatrice Fleury-Vilatte, Marc Ferro (dir), *op. cit.* (p. 171-172)

45 Vincent Amiel et José Moure, *op. cit.* (p. 514)

idéologiquement centrale du film. Au sujet du cinéma africain, Béatrice Fleury-Vilatte note qu'une double censure « commerciale et politique, va priver les cinéastes de ce réservoir thématique que sont les révolution. » : mais on peut généraliser son propos en disant que l'absence de production, de distribution et de liberté d'expression freine la création⁴⁶, à toute époque et dans tout pays, même en France, dans les années 30, puisque *Zéro de conduite*, (1933), considéré comme un pamphlet libertaire, a été interdit jusqu'en 1946.

Nous pouvons revenir à la question de John Gianvito « Si les films étaient incapables de susciter le moindre changement, pourquoi seraient-ils si nombreux à se voir censurés dans tant de pays ? »⁴⁷. La raison dépend dans un premier temps du contexte de fabrication du film. Il est évident que la chasse aux sorcières a été à l'origine de la création du *Sel de la Terre* et que le film y répond à sa façon plus ou moins déguisée. On peut évoquer aussi ici *Les chants de Mandrin* contemporains des Printemps arabes (2011), dans un climat post-2001 méfiant à l'égard des populations arabo-musulmanes. L'historien Christian Delage prend l'exemple d'un film co-écrit par Berthold Brecht, *Ventres glacés*, de Slatan Dūdow (1932). Ce film raconte l'histoire d'une communauté de chômeurs habitant non loin de Berlin, et de luttes politiques contemporaines, précédant donc l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Le film est interdit par la République de Weimar. Brecht raconte les conditions de production et de tournage du film : « La seule aide que nous ayons reçue est venue des associations sportives communistes qui ont dirigé les mouvement ouvriers sportifs (...). Les difficultés pour nous procurer des moyens financiers de manière continue ont fait durer la réalité du film plus d'un an tandis que les circonstances en Allemagne évoluaient à un rythme rapide (fascisation, montée du chômage etc.). A peine terminé, le film a été interdit par la censure. Son contenu et ses intentions apparaissent au mieux dans l'exposé des motifs pour lesquels la censure l'a interdit. ». Le film a été jugé comme un attaque contre la sociale-démocratie par le ministère de l'Intérieur de l'époque, à cause du destin tragique du protagoniste incapable de rejoindre la lutte, et disqualifié par le décret-loi Brüning, qui supprime l'allocation chômage pour les jeunes et le pousse à la mort. Ces exemples reflètent l'idée de la nécessité de faire un film pour exprimer sa liberté et son opinion sur la situation actuelle dans un contexte hostile, d'où la volonté de lutter coûte que coûte pour trouver une production. Ameer-Zaimeche lui, est passé par sa propre société de production, Sarrazink, façon de se garantir une certaine liberté de création. Même Jacques Demy, cinéaste populaire et reconnu, a eu des difficultés à trouver une production pour *Une chambre en ville*. C'est finalement la première femme française dans la production de films, Christine Gouze-Réнал, qui a accepté de

46 Béatrice Fleury-Vilatte, dir. Marc Ferro, *op. cit.* (p. 193)

47 John Gianvito cité par Nicole Brenez dans « John Gianvito, la contemplation productive », *Cahiers du cinéma*, n°676, mars 2012, p. 80 et 81

prendre le risque, c'est-à-dire la belle-sœur de François Mitterrand, fraîchement élu à l'Élysée (1982), et épouse de Roger Hanin, acteur engagé politiquement auprès du président, oscillant entre les socialistes et les communistes. La production du film aurait ainsi pu être qualifiée de propagandiste, mais cela n'a pas eu lieu, sans doute du fait du désengagement politique de Demy au profit d'un parti pris esthétique fort. Par ailleurs, si un remake du *Sel de la Terre* tel qu'il avait été envisagé assez récemment, on comprend qu'il n'aurait pas eu beaucoup de sens, puisqu'il n'y aurait pas ce contexte hostile de production et de censure – même s'il y a sans doute encore des films qu'il vaut mieux ne pas faire. De manière générale, plus le contexte politique est tendu, plus la production d'un film de révolte est difficile, et ce quel que soit le régime du pays (démocratie, république, monarchie, dictature...) et plus fort est le désir des artistes à réaliser des scènes de révoltes cinématographiques en réinventant la manière de produire. Car après avoir trouvé des financements, il faut trouver des acteurs et des actrices prêt.e.s à jouer dans le film.

B – Acteurs, actrices, personas et personnages : de l'engagement individuel des participant.e.s

Quand on pense à Kirk Douglas, la première image qui nous vient en tête, c'est Spartacus. Le personnage incarne l'acteur – et en tant que producteur, Douglas incarne le film plus que Kubrick. Il raconte que le choix des acteurs n'a pas été évident, mais il parvient tout de même à rassembler plusieurs grands noms du cinéma américain de l'époque comme : Laurence Olivier, Charles Laughton et Peter Ustinov. Malgré les difficultés de production, Jacques Demy réunit également une série d'acteurs et d'actrices en vogue : Richard Berry, Dominique Sanda, Jean-François Stévenin, Danielle Darrieux et Michel Piccolli (après les refus de Gérard Depardieu et Catherine Deneuve, dans les rôles principaux, ne voulant pas être doublé.e.s sur tout un film). Incarner un héros ou une héroïne de révolte en étant une star n'est pas la même chose que de l'incarner en étant inconnu.e. D'une certaine manière, par le choix du casting, Jacques Demy et Kirk Douglas ne prennent pas de risques avec ces affiches de prestige, mais ce sont les acteurs et actrices qui engagent leur carrière. Que dire de Rabah Ameur-Zaimèche, réalisateur des *Chants de Mandrin*, qui interprète Bélissard dans ce film, c'est-à-dire un substrat du chef des contrebandiers ? Cela rejoint la dimension autobiographique de son film, en plus de faire de la troupe de contrebandiers une troupe de théâtre ou de film : le réalisateur n'est plus un chef, mais un collaborateur, pourtant Ameur-Zaimèche est très présent et s'il y a improvisation dans son tournage, il sait où il veut aller, à l'image de Bélissard assez prévoyant et sûr de lui. « Bélissard » apparaît comme un prête-nom du cinéaste plus qu'un personnage qu'il interpréterait. Cette hypothèse n'est pas sans suite, puisque l'imprimeur, Jean-Luc Cynan, est joué par le philosophe Jean-Luc Nancy : entre les lignes de la discussion qu'il a avec Bélissard, c'est presque un dialogue entre le cinéaste et le philosophe que

l'on entend. Dans *La Commune*, l'acteur qui interprète Joachim Rivière, le journaliste du *Père Duchêne*, s'appelle vraiment Joachim. L'engagement des acteurs et actrices, sans forcément aller jusqu'à donner leur nom au personnage, est une décision qui dépasse le cadre du film et entre dans la persona de la star (c'est-à-dire son image publique). D'autre part, le recours à des acteurs et actrices non-professionnel.le.s est un choix qui éloigne le film du box office. Le rôle principal masculin du *Sel de la Terre* est tenu par un acteur non-professionnel, Juan Chacon, un mineur du coin, alors que le personnage de son épouse est incarnée par Rosaura Revueltas, une actrice professionnelle. Approfondir cet exemple permet de bien comprendre les enjeux du casting : l'actrice sera à son tour blacklistée pour avoir participé à ce film, tandis que l'acteur d'un jour retrouvera sa vie d'avant, n'incarnera pas d'autres rôles au cinéma. L'enjeu est donc plus important pour l'acteur ou l'actrice professionnel.le, puisque sa carrière est en jeu. Par ailleurs, dans un cinéma classique ou grand spectacle, on ne peut pas faire dire ou faire faire n'importe quoi à une star, ce qui est sans doute plus toléré pour des comédiens amateurs et des comédiennes amatrices. Peter Watkins engage dans *La Commune*, près de 300 acteurs et actrices qui n'ont jamais joué, sans papiers, chômeurs, chômeuses, citoyen.ne.s lambda, et quelques comédien.ne.s professionnel.les, venant de Paris et de sa banlieue, de Picardie, du Nord-Pas-de-Calais, du Limousin, de Bourgogne, d'Algérie, du Maroc et de Tunisie. Le cinéaste raconte le long travail de recherche qui a impliqué les participant.e.s du film, qui devaient créer leur personnage, réparti.e.s entre les genres, les classes, les métiers, les partis politique de ceux-ci. Les recherches ont aussi été orientées sur les conditions de vie de l'époque, des femmes, mais aussi de l'Église, de l'école, des problèmes sanitaires et d'eau... « A une étape plus avancée de ces recherches, les acteurs constituèrent différents groupes en fonction de leurs rôles (l'Union des Femmes, les bourgeois opposés à la Commune, les soldats de la Garde Nationale, les officiers et les soldats de l'armée versaillaise, les élus de la Commune...), pour débattre de l'histoire des personnages qu'ils interprétaient, et pour réfléchir aux liens existant entre les événements de la Commune et la société contemporaine. »⁴⁸. Cela n'aurait pas été possible avec des célébrités, pour qui le temps est compté entre les tournages. Le casting non-professionnel devient un atout dans la création. Le générique de fin du *Sel de la Terre* est assez riche à étudier : il sépare le casting professionnel (cinq acteurs, une actrice) et le casting amateur (treize acteurs, cinq actrices) et s'achève par l'évocation des autres frères et sœurs de la mine locale qui ont participé au film. Le choix d'un casting hétérogène est donc mis en avant, comme une originalité de ce film sur d'autres films contemporains. Au contraire, le générique de *La Commune* ne marque aucune différence, triant simplement les acteurs et actrices par groupe de

48 « Le langage de l'action politique dans *la Commune (Paris 1871)* de Peter Watkins : « selmaire » et utopie », François Bovier et Cédric Fluckiger (mis en ligne le 10 avril 2013)

personnages (les enseignantes, les membres de l'Union des Femmes, les jeunes, la Garde Nationale...), reprenant ainsi la façon dont le film a été construit et imaginé. Ce n'est que par hasard qu'on tombe, en lisant la liste des acteurs du 66ème bataillon, sur le nom d'Arthur Harari, acteur et futur cinéaste, ou qu'on découvre celui de Joachim Gatti, fils d'Armand Gatti, propriétaire du studio de la Parole Errante où a été tourné le film, dans le rôle de Joachim Rivière, le journaliste du *Père Duchêne* allié à la Commune, ou celui de Gérard Watkins, fils du cinéaste et acteur professionnel, en journaliste de la Commune (celui-même qui s'était présenté en tant que Gérard Watkins au début du film avant d'enfiler le rôle du journaliste). Le mélange des membres du casting sans distinction participe à la volonté d'un film démocratique, où chacun et chacune est à égalité. Dans ces génériques, les individus reprennent cependant le dessus sur la foule qu'ils ont formé dans le film. On comprend également qu'il faille un grand nombre de figurant.e.s pour créer la foule, ce qui rallonge considérablement la liste des participant.e.s. Le nombre de figurant.e.s d'un film a été, notamment dans les grandes fresques historiques hollywoodiennes, un gage de qualité et un argument de vente. C'est un élément important dans le budget du film, qui souvent essaie de trouver des astuces pour faire une foule avec un minimum de personnes (on retrouve par exemple des maladrresses chez Jacques Demy avec plusieurs visages à différents endroits au même moment, mais aussi des plans frontaux ou en légère contre-plongée qui permettent de cacher l'espace et de combler le petit nombre d'individus par un travail du son plus fort et plus disparate). Ces effets passent par le découpage et le montage sonore, comme si le budget avait été consacré au casting principal et aux effets spectaculaires, et non à celui des figurant.e.s, tout aussi important pour faire la révolte. Tout le contraire de Watkins, donc, qui opère une égale répartition du budget entre les participant.e.s, le film devenant ainsi ce qu'il raconte, une parenthèse révolutionnaire utopique.

D – Tourner la révolte, c'est se révolter.

Le tournage, enfin, est le territoire concret de ces révoltes cinématographiques. On l'a vu avec Rabah Ameer-Zaimeche qui laisse une place importante à l'improvisation pendant le tournage, qui s'est étendu sur un mois dans le Larzac. Mais cela peut se faire autrement. Du domaine de l'anecdote, cette idée de Jacques Demy est néanmoins intéressante : lors du tournage d'*Une chambre en ville*, dans les scènes de heurts entre CRS et manifestant.e.s, les figurant.e.s changeaient régulièrement de camp, passant de frappant à frappé et vice versa, pour que chacun.e puisse taper sur chacun.e. Cela se conjugue bien avec la volonté de créer une égalité entre les deux partis. Plus notable est le tournage de *La Commune*. Le film s'ouvre de manière inattendue, par une caméra à l'épaule qui avance dans les locaux, passe devant un groupe et s'arrête devant deux personnages, un homme et une femme, qui se présentent tour à tour, en tant qu'acteur et actrice, puis comme

personnage, exposant également le thème du film. Le journaliste ajoute : « Ces locaux sont actuellement investis par Armand Gatti et sa compagnie La Parole errante. En avril de cette année, Peter Watkins et 13 Production ont entamé la construction du décor du film et ont essayé de recréer l'atmosphère du XI^e arrondissement pendant la Commune de Paris. Nous voudrions maintenant vous présenter l'espace où nous avons travaillé pendant trois semaines. », donnant au lieu de tournage, qui devient le lieu diégétique, un poids considérable. La Parole Errante est un espace de création, couplé à la Maison de l'arbre, repris par Armand Gatti respectivement en 1985 et 1998. C'est à cette adresse que Georges Méliès avait installé ses studios un siècle auparavant. Tourner un film sur la Commune dans ce lieu, c'est donc d'une certaine manière réinvestir le hangar de son rôle de studio, lui faire revivre une histoire de cinéma – qui plus est celle de Méliès, cinéaste à la carrière tragique, effacé par l'industrie du cinéma critiquée par Watkins. Par ailleurs, l'œuvre théâtrale d'Armand Gatti, profondément engagée et militante, rejoint celle de Watkins puisque Gatti tourne avec des jeunes en rupture ou des détenu.e.s par exemple, donc des comédien.ne.s non professionnel.le.s. Le tournage s'est déroulé sur treize jours. « Dans certaines scènes, le film prend une *forme* entièrement différente : parfois, la caméra est statique (à l'exception de quelques légers déplacements à gauche ou à droite), lorsqu'elle enregistre les discussions animées au sein des différents groupes de Communards (les acteurs parlent entre eux, sans l'intervention du réalisateur ou de la télévision communale) ; ces séquences, de près de trente minutes chacune, furent tournées sans autre interruption que celles imposées par les changements de bobines. », évoque le cinéaste dans un article qui fait le bilan de son projet⁴⁹. Enchaîner des plans séquences avec un casting de comédien.ne.s amateur et amatrices, dans un délai de moins de deux semaines et avec un budget restreint, c'est forcément accepter les imperfections et favoriser les errances de la caméra. On peut d'ailleurs facilement faire le parallèle entre le lieu du tournage, la Parole Errante, et le projet de Watkins, qui est aussi une errance de la parole – errance fertile, positive, et non flottante. L'imperfection est une sorte de révolte en soi, par rapport à un cinéma classique propre et millimétré. Les bégaiements d'un acteur cherchant son texte, les tremblements de la caméra, les mises au point tardives, les faux raccords, ne sont pas les signes d'un manque d'exigence de la part du cinéaste mais reflètent plutôt une quête de naturel, dans la volonté d'un cinéma sincère. Le tournage, pour Rabah Ameur-Zaïmeche, c'est la vie du film : « On s'adapte tout le temps, dit-il, on laisse entrer qui a la volonté de participer, et de cette fusion des énergies on obtient toujours quelque chose de remarquable. On considère le film comme un être doué de conscience et qui réclame plus qu'un scénario, du jeu ou de la technique. C'est de la vie avec tout ce qui s'accroche autour. »⁵⁰.

49 Peter Watkins, « *La Commune*, problèmes et satisfactions », *Media crisis*, pp. 193-194

50 Site du film.

Pendant le tournage, ses acteurs et actrices pouvaient entrer et sortir du plan quand ils avaient une idée ou étaient au contraire, en panne d'inspiration. Sylvain Roume, acteur sur le film, raconte qu'Ameur-Zaïmeche savait parfaitement ce qu'il voulait et qu'il y parvenait d'une manière ou d'une autre au bout d'un moment, reconnaissant par là que ces libertés ne se sont pas noyées dans un mouvement flottant, mais ont été fécondes. Il me semble que les attentes du tournage sont calibrées par le budget du film. En effet, le cas de *Metropolis*, de l'ordre des superproductions, n'a rien à voir avec ces tournages plus libres et moins onéreux. Fritz Lang a retourné plusieurs fois de nombreuses prises compliquées, jusqu'à épuiser ses acteurs et actrices, pas forcément professionnel.e.s (notamment Brigitte Helm, l'actrice principale qui n'avait jamais jouée avant ; et les figurant.e.s de la Cité des Berlinoises.e.s inexpérimenté.e.s), les faisant jouer dans des conditions difficiles (eau froide, bûcher). Le tournage s'est étalé sur près d'un an (310 jours) dans un objectif de grosse production à grand spectacle. Ce n'est pas le même problème que les autres films du corpus où la production est un enjeu en tant que telle : il ne s'agit n'est plus tellement d'être rentable, mais déjà d'être vu. Du coup, le tournage ne cherche pas à créer du spectaculaire. Le tournage peut-il devenir révolte ? Après tout, Watkins investit un lieu pendant deux semaines ; Demy bloque une rue de Nantes le temps de filmer ; et les détracteurs de grève mis en scène dans *Le Sel de la Terre* peuvent être vus comme des incarnations des agents du FBI et autres figures de l'autorité ayant l'objectif de bloquer le tournage du film : tandis que la distribution du *Sel de la terre* dans les salles syndicales peut être interprété comme l'investissement d'un espace étranger au cinéma par celui-ci. Sans doute qu'ici plus explicitement qu'ailleurs est valable l'expression qui dit que film de fiction est comme un documentaire sur propre son tournage.



Photogrammes de *Metropolis*, témoignant d'un budget conséquent dans les décors et effets spéciaux et des figurant.es.

Dans son processus de création, le film de révolte devient un révolte cinématographique en contournant, dénonçant, évitant, réinventant les étapes de fabrication du film jusqu'à sa projection. Ce n'est pas seulement par défaut que ces films de révolte dérogent aux codes du dispositif du cinéma, mais aussi par choix. Ces anecdotes, notamment sur le scénario ou la production du film, ne sont pas toujours visibles dans le film projeté, et ce n'est souvent qu'en se documentant qu'on découvre les détails qui font de ces films des exceptions – d'où l'intérêt des making-off et interviews des cinéastes. Mais le contexte dans lequel le film sort, lui, est primordial et directement palpable, le film s'adressant à un public contemporain. Une anecdote cubaine est assez parlante. En 1898, deux opérateurs de la Vitagraph vont à Cuba pour filmer des scènes de la guerre d'indépendance. Le film *La bataille de San Juan* qui en résulte pose dès sa sortie plusieurs questions, dans l'engouement de ce qu'il produit dans la presse : « Quand [le réalisateur] Albert Smith rentra [...] avec son film sur la colline de San Juan, il était inquiet : malgré l'apparition qu'y faisait Theodore Roosevelt, le film ressemblait plutôt à une promenade banale, et ne correspondait en aucune façon à *La Charge de la colline San Juan* annoncée à grands bruits dans les journaux. » (selon l'historien Erik Barnouw⁵¹). Les exploitants réclament les bobines des vues documentaires tournées à Cuba, mais la Vitagraph refuse sa sortie et le réalisateur doit retourner le film, avec des maquettes, des nuages de fumée et des bateaux de carton. Le montage final combine ces plans fabriqués à des prises de vues documentaires de Cuba et le film devient le grand succès du reportage, et ce devant la naïveté du public qui ne pouvait pas faire la différence entre les images spontanées et les images reconstituées. Que retenir de cette anecdote ? D'abord, que les images sont sources de conflit, mais aussi qu'elles sont les véhicules de trucages et de mensonges. Mais surtout qu'elles sont projetées afin d'être regardées par des publics. Il me semble donc indispensable de poursuivre ma réflexion en abordant la projection et la réception des films de révolte, d'autant plus que, revendicatif, parfois militant pour des causes fortes, ils s'adressent a priori plus directement aux spectateurs et spectatrices que d'autres films moins engagés (ils s'adressent à proprement parler ; d'autres films s'exposent devant le public). « Au-delà du geste du créateur ou du producteur, l'écho sociétal du cinéma prend sa pleine ampleur dans les consciences politiques qu'il génère. », écrivent Moure et Amiel⁵². Si les films sont empêchés par les autorités (production, distribution, État...) c'est qu'on craint qu'ils aient un effet néfaste sur le public.

51 Cité dans *Révoltes, révolutions, cinéma*, dir. Marc Ferro (p. 147)

52 V. Amiel et J. Moure, *Histoire vagabonde du cinéma*, op. cit. (p. 508)

III/ Quelle performativité pour ces scènes de révolte ?

1) Effets de ces films sur le public : révoltes dans la salle, pas dans la rue.

A – “Spectateurs de tous pays, unissez-vous...” ou : les étranges manipulations du public.

La première question qui émerge de ces réflexions concerne le but de ces films. Pourquoi réaliser des films de révolte ? Peut-on y voir des appels à la révolte ? Cela dépend du traitement du film : voir *La Commune* à sa sortie ou aujourd’hui provoque sans doute le même effet, entre le dépit, la colère et la frustration face à une impuissance collective. Mais avec ces détails provocateurs adressés directement aux spectateurs et spectatrices, un autre sentiment est envisagé : celui d’une agression, d’une culpabilité soudaine. « Faire un film politiquement signifie que l’on s’interroge sur la fonction des images et des sons et la place que l’on a supposée pour le spectateur. Quel effet le film produit-il sur le spectateur ? Comment est-il conduit à penser telle ou telle chose ? »⁵³. Les détails inhabituels de ces œuvres, étudiés jusqu’ici, ont l’occasion de perturber le spectateur et la spectatrice, donc de les impliquer dans le phénomène de réception des films : ils et elles remarquent ces détails insolites ou anachroniques. Dans les révoltes aux issues positives (*Tempête sur l’Asie* et *Le Sel de la Terre* : les films partisans), on peut sans doute déceler plus explicitement la volonté de soulever le public, les personnages étant, à la fin du film, eux-mêmes debout (à cheval ou en masse autour d’une maison), face à une salle assise. L’ambition du cinéma soviétique était véritablement de provoquer le public. A la fin du *Cuirassé Potemkine*, Eisenstein avait d’ailleurs eu l’ambition de faire rentrer dans la salle une proue de bateau déchirant l’écran et remplaçant la proue du bateau filmé, pour surprendre le public. « A l’époque où il tourne *Potemkine*, il souligne bien que les émotions qui importent ne sont pas celles qui apparaissent sur l’écran mais celles que doit ressentir le spectateur qu’il faut “façonner dans le sens désiré à travers toute une série de pressions calculées sur son psychisme”. », écrit Didi-Huberman avant d’ajouter : « Les larmes versées comme les poings levés, des fusils qui descendent en ligne, une mère qui remonte en portant son enfant mort, un lorgnon qui pend ou un landau qui dévalent les escaliers sont autant de stimuli destinés à labourer le cerveau des spectateurs trop prompts à croire la guerre finie et la défaite des armées blanches. »⁵⁴. Pour Eisenstein et les avant-gardistes soviétiques, la force du cinéma est de pouvoir contrôler la foule qui le regarde, et de pouvoir diriger ses réactions (c’est aussi dans ce sens qu’on comprend la phrase attribué à Lénine : « Le cinéma est pour nous le

53 A. Fauquembergue, « Entretien avec Jean-Louis Comolli » *op. cit.*

54 Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, *op. cit.*

plus important de tous les arts. »). Il y a ailleurs dans le monde des anecdotes dans l'histoire de la réception des films, qui témoignent d'une performativité de ces films de révolte. « Le 12 juin 1919, dans un numéro de *Vörös Films*, Reszö Vari publia une lettre envoyée au ministre de l'Intérieur par un lieutenant général de l'armée impériale et royale qui commandait toutes les usines et les mines employées à la production de la guerre. Indigné, il attirait l'attention sur les "applaudissements déchaînés des travailleurs et leur famille quand les scènes révolutionnaires des films apparaissaient sur les écrans dans les districts miniers." », raconte Istvan Nemeskürty au sujet d'un film hongrois⁵⁵. Ailleurs, « les personnages politiques qui apparaissaient à l'écran étaient applaudis ou hués selon l'opinion des spectateurs ou... les fluctuations des événements. C'est ainsi qu'on commença à contrecarrer ce type de film sous prétexte d'atteinte à l'ordre public et il disparut peu après. », relate Guy Hennebelle du côté du cinéma documentaire militant au Mexique⁵⁶. Dans ces cas, la révolte à l'écran contamine, idéalement, la salle. Si les films veulent impliquer le public dans leur dispositif en lui faisant oublier qu'il est face à un film, alors ces faits (exceptionnels) sont des exemples de réussite. Mais bien souvent les films qui soulèvent de la sorte sont des films partisans, qui ne prêchent que des convaincu.e.s : c'est la limite de ce cinéma militant unilatéral. Ces faits ressemblent à un idéal de performativité des films de révolte, mais cette performativité dépend du traitement qu'ils font du soulèvement. De fait, le contexte politique joue largement en faveur ou défaveur de la performativité du film, et sans doute le genre du film est-il aussi responsable de cela : un documentaire serait plus prompt à provoquer des sentiments de révolte qu'un film de révolte, sans doute du fait de la réalité de ses images. En France, un équivalent récent de performativité a eu lieu lors de projections d'*Un pays qui se tient sage* de David Dufresne, abordant les images de violences policières et provoquant des réactions houleuses dans la salle. On pense cependant, et bizarrement, au récent film de fiction *Joker* de Todd Philipps, qui s'achève par une séquence de contestation sociale dans la rue érigeant le Joker en leader révolutionnaire – de manière assez étrange cependant, puisque le film n'est pas revendicatif et que son héros n'est pas révolté. Malgré tout, ce symbole a été repris dans de nombreuses manifestations, dans lesquelles défilaient donc des hommes et des femmes maquillé.e.s ou masqué.e.s en costume de Joker. Dans cet exemple de blockbuster américain (qui n'a rien de film « fait politiquement », mais qui a eu la capacité de rassembler un large public à travers le monde), ce sont les spectateurs et les spectatrices qui se sont approprié.e.s les éléments de la fiction et qui les ont adaptés à la rue : il y a eu une réelle performativité du film dans la société. On comprend donc très bien le rôle et l'importance de la

55 I. Nemeskürty, *Le cinéma hongrois*, cinéma/pluriel (p. 126-7), cité par B. Fleury-Vilatte in *Révoltes, révolutions, cinéma* dir. Marc Ferro op. cit. (p. 124)

56 Guy Hennebelle, *Les cinémas de l'Amérique latine*, Lherminier (1981), cité par C. Delage in *Révoltes, révolutions, cinéma*, dir. Marc Ferro (p. 146)

distribution d'un film. La distribution c'est le passage du film de la sphère privée à la sphère publique, et, dans le cas des films de révolte encore plus, le passage de l'individuel au collectif. Si *La Commune* avait été mieux diffusé, sans doute aurait-il eu plus d'impact sur son public et aurait-il ouvert plus de dialogue – par opposition, on comprend aussi bien la méfiance des états autoritaires et des grosses productions à diffuser des films aussi engagés : ils pourraient avoir un effet réel sur le public. Et on comprend aussi la limite idéologique des blockbusters, liée à leur grande distribution – un message trop ouvertement revendicatif ou engagé serait problématique (seul Netflix diffuse, paradoxalement, des grosses productions au discours anti-système, en en faisant, toujours paradoxalement, un argument de vente). Au-delà de ces exemples particuliers, on peut évoquer de manière générale les éléments qui permettent de créer une relation entre le public et le film, et qui esquissent une performativité potentielle, à commencer par la puissance des chansons et leur capacité à rester dans la tête : c'est une façon efficace et discrète de faire rentrer le film dans l'esprit



Le Joker, un héros révolutionnaire malgré lui: est-il acclamé comme une rock star ou comme un leader contestataire ? des spectateurs et spectatrices : d'où la nécessité de trouver des refrains faciles à retenir, comme ceux qu'on entend dans les manifestations (le « Police milice, flicaille racaille », ou le « Eijanaïka ! Eijanaïka ! », ou encore le « Buvons, buvons, à l'indépendance du monde » de *La Commune*). L'implication du public par la musique et les paroles peut également se faire par anticipation : au lieu ou en plus d'avoir la chanson dans la tête, le spectateur ou la spectatrice peut anticiper certaines rimes ou certains vers (notamment dans « La Complainte de Mandrin », qui se base sur la répétition et avance avec des rimes riches). Quand les insurgé.e.s chantent en chœur « La Marseillaise », l'hymne national français désormais bien connu de tous et toutes, rassemblant les

supporters et supportrices devant leur télévision aux joueurs et joueuses sur le terrain, et les révolté.e.s à leur barricade aux spectateurs et spectatrices devant leur écran – dans les deux cas, lors d'un match ou lors d'un film, l'écran est à la fois ce qui sépare et ce qui relie, il est à la fois le quatrième mur et sa négation –, il y a un dialogue qui s'installe d'office entre les deux espaces partageant le même air. D'ailleurs, la passion du sport comme la passion de la lutte a quelque chose de semblable dans le rapport au temps : les matchs de sport ne sont pas des objets télévisuels fabriqués, montés et hachés, ce sont des moments filmés en direct. En plus de la musique, un autre élément qui lie public et film est la répétition d'un motif : on pense ici aux regards-caméra, omniprésents dans *La Commune*, dont l'effet est d'interpeler celui ou celle qu'ils regardent. Ce motif appuie sur la volonté performative du film – qui est à lui seul une application concrète de la performativité, à la fois du langage (« Feu ! » donne lieu à un coup de feu) et des actes (la révolte en train de se faire, de se défaire, de se refaire). Cependant, dans la plupart des cas, la performativité ne fonctionne pas ou du moins pas durablement – Eisenstein lui-même est contraint de faire face à son échec, ne provoquant souvent qu'une moue dubitative du public devant ses métaphores abstraites. La volonté, dans l'écriture du film, de créer une empathie du public pour un personnage révolté est plus difficile à mener qu'une empathie pour un personnage quelconque, parce que le personnage révolté est engagé politiquement et que ce parti pris narratif est risqué, tous les spectateurs et spectatrices ne pouvant partager ces avis – quand ils sont très tranchés. Dès lors, si l'appel à la révolte initié par un personnage en direction des autres personnages fonctionne, celui à destination du public s'avère moins unanime – et c'est souvent le cas dans les analyses de réceptions ou dans les critiques autour de ces films : *Le Sel de la Terre* a été mal distribué pour son aspect amateur, afin de dissimuler les problèmes politiques qu'il posait, et il a été critiqué au nom des idées communistes qu'il véhiculait ; Peter Watkins, lui, aurait eu l'argument qu'il n'a pas écrit lui-même les répliques de ses personnages, même si son film est une interpellation forte lancée au public à ouvrir les yeux et réaliser ce qu'il se passe, sans forcément inciter le public à descendre dans la rue, mais au moins à ouvrir les yeux sur la situation.

Alors s'ils ne sont pas tout-à-fait des appels à la révolte, les films de révoltes peuvent au moins être des appels à la réflexion. Au lieu d'inciter à la révolte, les films permettent de réfléchir à cette pratique contestataire, à ses avantages, à ses limites (notamment pas la répression qui mène à son échec) : une révolte qui échoue est-elle plus intéressante qu'une révolte qui réussit ? La première est plus engagée, tandis que la deuxième est davantage militante voire partisane. La première propose une pensée sur le fait révolté – et en général sur le cinéma qui le représente. La deuxième réfléchit moins aux effets et plus à l'idée. Youssef Ishaghpour en parlant d'Eisenstein, distingue clairement

les deux stratégies esthétiques : « contre la “distanciation” brechtienne, il affirme et revendique le “pathétique”. »⁵⁷. Au-delà de la stratégie pathétique du film (qui fond le public dans le film), qui est une stratégie narrative, une autre énonciation des arts de la représentations, une stratégie de la réalisation, est en effet théorisée par Berthold Brecht dans le domaine du théâtre : la distanciation, c’est-à-dire le fait de constamment rappeler au public qu’il s’agit d’une œuvre d’art, artificielle, fictive, et non de la réalité, de briser le contrat de crédulité consentie passé entre une pièce ou un film et la salle du public, qui accepte de croire à la réalité de ce qu’elle va voir, et de bannir la catharsis aristotélicienne, l’effet d’identification aux personnages, qui, selon Brecht, est un effet manipulateur et pervers de l’art. Ainsi, le spectateur et la spectatrice ne doivent pas être passifs ni passives, mais doivent considérer « ce qui se déroule sur la scène d’un œil investigateur et critique » (Brecht), et appréhender l’histoire sans s’identifier à celui ou celle qui la présente. La distanciation concerne aussi l’acteur et l’actrice, qui doivent être distant.e.s vis-à-vis de leur personnages. Si les films de révolte tendent vers l’implication de leur public, peut-être que la distanciation, qui est née d’une volonté politico-esthétique de rendre actif le public devant son théâtre critique et réflexif, est un moyen de lui faire comprendre les enjeux de la révolte du film, et du contexte contemporain en-dehors de la salle. On peut considérer *La Commune* de Peter Watkins, comme un film brechtien, en ce qu’il brise effectivement toute illusion et toute immersion factice dans l’œuvre : quand il y a immersion, c’est intellectuellement et non sentimentalement. Lors de la première émission de la Télévision Communale, la journaliste Blanche Capellier interroge un homme, Joachim Rivière, journaliste au *Père Duchêne* : “Donc vous êtes fictif?”, demande-t-elle, sur quoi il répond : “Complètement fictif. Si je suis présent dans ce film c’est pour témoigner de l’importance de la presse écrite dans le processus révolutionnaire de la Commune.”. La journaliste conclut : “Durant ce film nous allons souvent utiliser des citations du *Père Duchêne* et du *Cri du peuple* qui, elles, sont authentiques.”. Watkins n’essaie pas d’amadouer son public, de lui faire verser des larmes, ou de le faire rire, mais de le faire penser, à l’image de ses personnages qui ne cessent de se remettre en question – toute une partie de la fin du film ressemble plus à des interviews d’acteurs et actrices que de leur personnage, toujours dans le but revendiqué de s’en prendre à la monoforme télévisuelle. Le cinéaste a écrit un essai sur ce sujet, dans lequel on peut lire notamment : « Cette Monoforme est faite pour piéger – attraper et retenir l’attention du public sur une longue durée. Elle est organisée de façon à donner des réponses prédéfinies, ce qui signifie que, avant même que l’audience ait vu un film ou un programme télévisuel monoformes, le producteur sait déjà comme ils (l’audience) vont réagir – ou du moins c’est son intention. Aucune possibilité n’est donnée à une quelconque

57 Youssef Ishaghput (*Le cinéma*, 2001, p. 42-43) cité par Vincent Amiel et José Moure dans *Histoire vagabonde du cinéma*, op. cit. p. 512.

réaction de l'audience, qui pourrait différer de celle qui a été créée à l'avance. »⁵⁸ (trad. de l'auteur). Lutter contre la monoforme revient non seulement à faire en sorte que le spectateur et la spectatrice deviennent des personnages témoins dans cette insurrection, entendant tous les points de vue et se faisant consciemment ou non un avis sur les questions que le film aborde, mais aussi à ce qu'ils et elles en deviennent les acteurs et actrices. C'est le sens et le but de la distanciation chez Brecht, dont on a également rapproché *Les chants de Mandrin*. Cyril Neyrat voit dans l'œuvre d'Ameur-Zaimeche des signes de ralliement à Brecht, notamment quand le cinéaste veut « déplacer, étranger, pour faire mieux voir et entendre les raisons des colères et des luttes mêlées à l'irraison des affects et des élans. » et que « ses acteurs ne cherchent pas à incarner, à représenter des contrebandiers du passé. Ils se contentent de se déguiser, de porter leurs vêtements, de jouer (avec) leurs rôles. Brecht, à nouveau : le déguisement du passé rend visible ce qui reste englué dans l'ordinaire du présent : des manières d'être, des comportements individuels et en commun. »⁵⁹. L'étrange effet anti-naturaliste (certains diraient qu'ils jouent mal) découle de cette lecture brechtienne du film. Pour résumer, les diverses stratégies pour interpeler les spectateurs et spectatrices obéissent au même désir de réaction de leur part : ils et elles ne doivent pas regarder ce film avec indifférence et doivent se sentir concerné.e.s. La limite de ce mode de représentation de la distance est qu'il est plus à même de déconcerter, voire de décourager les spectateurs et spectatrices à suivre le film : on peut tout-à-fait se demander si les stratégies pour supprimer la distance créent paradoxalement une distance, malgré leur objectif commun d'« activer » le public – ce qui remet d'office en question la notion de performativité. Un commentaire d'un internaute ayant vu *Les chants de Mandrin* est assez frappant : « Vu hier le film au pied de la BPI du centre Pompidou, dont les ouvrages sont garantis sans gélatine de porc contrairement aux Chants de Mandrin imprimés sur d'impies papiers d'Auvergne bon pour l'« acto da fé ». Foutre le feu à Beaubourg (cette ferme générale de la Qulture) voilà ce qu'auraient dû m'inspirer ces modernes fils de Mandrin si par ailleurs cette ode à la vraie vie (la non abstraite) dont les femmes et la gnôle n'en sont pas les moins honorées héroïnes durant leur film qui, on le sent, leur doit beaucoup et la beauté des images du causse et des acteurs ne m'avait enclin à de plus doux hospices (le Lao Siam de la rue de Belleville, en l'occurrence). Il demeure toutefois qu'entre mandrins et bourgeois, occident et orient, partisans des révolutions, des

58« This Monoform is designed to entrap - to catch and hold the attention of the public over prolonged periods of time. It is organised to create pre-determined responses, which means that before the audience sees any Monoform film or television programme, its producers already know how they (the audience) will react - or at least such is the intention. No allowance is made for any reaction from the audience which might be different to the anticipated and created one. » in *Notes on the media crisis*, Peter Watkins (p. 4)

59 Cyril Neyrat,, *op. cit.*

réformes ou des demis-tours, bien des méandres sont nécessaires encore et des alambiqués détours obligés, tout comme ce commentaire, pour qu'entre eux ne brûle pas plus que le torchon (dont on fait le papier pour écrire les pamphlets). »⁶⁰. Il y a une certaine impuissance qui demeure, malgré l'admiration, malgré la connaissance, malgré les sensations que le film provoque sur ce spectateur, à passer à l'action, qui viendrait de la beauté du film, du confort mis en place lors de son visionnage. Cela rejoint ce que souligne Michel Estève sur le cinéma politique de manière plus générale : « les films politiques engagés ou militants sont toujours suspects, quelle que soient la sincérité et la conscience politique de ceux qui les font. Inciter par un film à la révolte ou à la révolution a obligatoirement quelque chose d'inauthentique du simple fait que celui (le cinéaste) qui profère cette incitation, réfugié à l'abri de sa caméra, reproduit nécessairement cette distance de la pensée à l'acte. »⁶¹. La stratégie de Watkins pour échapper à cet écueil est de faire du politique un objet et non un sujet, c'est-à-dire un contenu où forme et le fond seraient indépendants et indistincts l'une de l'autre – bien qu'il ait pris le parti de briser l'objectivité classique du documentaire.

Deux émotions sont intéressantes à étudier concernant les films de révolte. D'une part, le choc (souvent lié à la répression), cherchant par le tragique, le pathétique, le sentiment d'injustice, à révolter le public. Le choc suppose que l'image porte une part de vérité, et que c'est justement cela qui est choquant : il y a une forme de traumatisme, plus ou moins prononcé, qui naît de ces images. Le choc peut s'accompagner de larmes, mais sa force est de rester en mémoire, de s'ancrer dans le psychisme et d'imprimer une empreinte durable. Le choc ouvre vers une forme de performativité intéressante : l'individu choqué par ces révélations, propos ou images, peut se retourner contre elles. C'est le principe de la propagande : faire porter à l'image un discours unilatéral et sans appel. Provoquer le choc est une stratégie facile pour manipuler le spectateur et la spectatrice. Une autre émotion est sans doute plus intéressante à étudier, car plus complexe à élucider : le rire. On peut le considérer comme l'un des premiers réflexes spectatoriels, et le plus communément partagé. L'intérêt qu'il revêt est l'écart qu'il oblige à avoir vis-à-vis du film. Il implique une distance : dans une logique de sympathie et d'intégration du spectateur et de la spectatrice dans l'œuvre, le rire trahit une distance et crée un rapport de force entre celui ou celle qui rit et celui ou celle dont on rit ; et dans une logique de distanciation, le rire trahit également une faiblesse du spectateur et de la spectatrice concernant la visée réflexive qu'il ou elle est censé.e avoir sur le film. Le rire exige une attitude détachée par rapport à ce qui nous fait rire. Il est de l'ordre de l'instinct – ne parle-t-on pas d'ailleurs également d'instinct de révolte ? Didi-Hubermann évoque un fait relaté dans les

60 Commentaire publié par « Amo », le 6 février 2012 (disponible sur le site du film).

61 Michel Estève, « Bernardo Bertolucci », in *Etudes cinématographiques*, n° 122/126 (1980), p. 52 (cité par Christian Delage dans *Révoltes, révolutions, cinéma* dir. Marc Ferro, p. 85).

Souvenirs de Tocqueville se situant à Paris en juin 1848, c'est-à-dire en pleine insurrection : « Nous sommes à l'heure du dîner, dans un bel appartement de la rive gauche, dans le VIIème arrondissement. La famille Tocqueville est réunie. Dans la douce soirée retentissent soudain les coups de canon tirés par la bourgeoisie contre la canaille ouvrière insurgée – des bruits lointains, sur la rive droite. Une jeune domestique qui sert à table et revient tout juste du faubourg Saint-Antoine insurgé laisse échapper un sourire. Elle est congédiée sur-le-champ. N'y a-t-il pas dans ce sourire le véritable signe du *soulèvement* ? »⁶². Le lien entre le rire et la révolte, poétisé ici par Didi-Hubermann, a son écho dans le rire échappé face à un film de révolte – un rire qui peut à la fois individualiser un spectateur et unir un public. Sans doute est-ce un peu similaire quand on sourit de l'ambiance joyeuse de la fin des *Chants de Mandrin*, avec les contrebandiers victorieux : on fait un peu partie de leur troupe. Peu de films de révolte sont comiques, mais une séquence d'*Eijanaïka* met directement ce rire en scène : lorsque les femmes urinent devant les soldats, la foule éclate de rire. De mon expérience personnelle, voyant le film en salle, j'ai été témoin, à ce moment, du rire de plusieurs personnes du public, en adéquation avec la foule filmée. C'était d'ailleurs le seul moment de la séance où autant de personnes ont ri en même temps. De quoi donc riait-on ? Du geste déplacé de ces femmes ou du rire qu'il provoquait dans le film – comme une contagion du rire diégétique dans la salle ? *Eijanaïka*, par son côté farce aux aspects un peu grotesques, est le film le plus comique du corpus, dépeignant les rouages politiques et sociaux sous des traits d'humour parfois noir, mais s'achève tragiquement, dans un ton soudain sérieux (après la répression sanglante et absurde, qui met un terme à la joie des carnavalier.es et à celle du cinéaste). Fallait-il rire – car c'est ce rire qui a gonflé d'orgueil le shogun qui, humilié, a ordonné à ses hommes de tirer sur la foule ? De même peut-on être pris d'un éclat de rire en entendant les CRS chanter, notamment l'officier entonner « Bon sang, bon sang d'bonsoir, ces femmes et ces enfants, me cassent les oreilles ! », dans son mégaphone – car n'étant pas encore habitué.e au tout-chanté, et ces paroles arrivant au début du film, on est pris de court et, en réponse à l'effet de surprise, on peut éclater de rire. D'un coup, voilà qu'on se moque d'une figure de l'autorité – et cette fois-ci, tout.e seul.e, car les grévistes, en face, ne rient pas. Il y a donc une différence entre le rire au sein de la narration et le rire que celle-ci provoque. Un détour par Henri Bergson, qui a théorisé le rire, nous permet de comprendre son rôle social. Pour lui, le rire est, d'un point de vue mécanique, « une anesthésie momentanée du cœur, pendant laquelle l'émotion ou l'affection est mise de côté ; il s'adresse à l'intelligence pure. »⁶³. Mais il agit dans un groupe : « le comique naîtra, semble-t-il, quand des hommes réunis en groupe dirigeront tous leur attention sur un d'entre eux, faisant taire leur

62 Georges Didi-Hubermann, *Soulèvement op. cit.* (Introduction)

63 Henri Bergson, *Le rire* (1900)

sensibilité et exerçant leur seule intelligence. », c'est-à-dire que le rire a un caractère un peu humiliant pour celui ou celle qui le subit. Bergson parle de « brimade sociale ». Où cela nous mène-t-il dans notre réflexion ? Accompagner le rire d'une révolte (dans le cas d'*Eijanaïka* donc), reviendrait à se mettre du côté des révolté.e.s, à les soutenir : on peut sans doute parler ici de performativité. Rire devant une scène de révolte (dans le cas d'*Une chambre en ville*), est différent et dépend plus de ce dont on rit : si le rire est dirigé vers les CRS qui chantent, peut-on dire qu'on est complice des grévistes ? Ou bien rit-on du film en général, de son parti pris esthétique, comme un rire nerveux, de surprise (auquel cas c'est de la révolte qu'on ritait) ? Le rire est donc à double tranchant, mais dans un cas comme dans l'autre il témoigne d'une activité humaine qui dépasse les émotions (sympathie/antipathie) ou la réflexion (pour/contre) : il est une intervention du corps, assis au fond de son fauteuil, alors que les émotions et la réflexion sont des activités de l'esprit. Il me semble d'ailleurs qu'ici le rire est davantage un signe de révolte que les larmes, puisque celles-ci sont le signe d'une forme de sympathie pour les personnages, et que les films, en mettant en scène leur mort, provoquent plus volontairement un sentiment de chagrin, de tristesse, de choc. Au contraire, le rire est à la fois le symbole d'une distance et celui d'une reconnaissance vis-à-vis des personnages et du film lui-même. On rit de et on rit avec ou contre (car le rire suppose de comprendre de quoi on rit, alors qu'on n'a pas forcément besoin de comprendre pour quoi on pleure). Par son effet humiliant, le rire impose un renversement dans le rapports de force. Daniel Percheron parle d'un rire « frondeur », terme intéressant qui qualifie le rire qui n'est pas prévu par le cinéaste, que le spectateur ou la spectatrice lâche à contresens du film, comme, explique-t-il, un refus soudain de croyance. C'est ce rire qu'on laisserait échapper devant les premières minutes d'*Une chambre en ville*. Percheron prend aussi l'exemple du fou rire dans l'ascenseur de *La Mort au trousses*, c'est à dire un fou rire diégétique, qui nous rapproche du cas d'*Eijanaïka*, et le décrit comme un rire teinté de jaune. « Cette grande pouffe, selon toute vraisemblance, aura gagné une bonne partie de la salle. »⁶⁴, et ce malgré sa conscience du danger de la situation. J'émettrai l'hypothèse que le rire, dans un film de révolte, émane d'une situation de politiquement incorrect, c'est-à-dire une situation qui défie les dogmes du discours et de l'éthique. Le politiquement correct est un outil d'adoucissement d'une situation. On a souvent lu le politiquement correct comme une censure, et idéologiquement il a été rapproché des idées d'une gauche progressiste. Le politiquement incorrect apparaît au contraire comme une défense de la liberté d'expression, au nom d'une vérité opposée à la langue de bois reprochée au politiquement correct. Le politiquement incorrect est un discours transgressif, un discours moqueur, d'où sa capacité à provoquer le rire, à

64 Daniel Percheron « Rire au cinéma » ; in *Communications*. Psychanalyse et cinéma, dir. Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz. (pp. 190-201)

force de piétiner les codes de la politesse et les normes sociales. Le fait d'uriner devant des soldats est politiquement incorrect, de même que de faire chanter à un CRS « bon sang, bon sang d'bonsoir » dans un mégaphone : ce sont des choses inattendues qui peuvent choquer, car contraire aux mœurs : le propre de la révolte étant de rompre avec certaines pratiques sociales jugées injustes, on comprend l'usage du politiquement incorrect dans ces scènes. Dès lors le politiquement incorrect est associé, au cinéma, à un esthétiquement incorrect, qu'il soit narratif, audio ou visuel. Rire devant le politiquement incorrect revient en creux à reconnaître les limites du discours politiquement correct ainsi moqué, et donc à reconnaître au politiquement incorrect une légitimité d'expression. Pris.e.s au piège, en quelque sorte, par le rire qu'il et elle déclenche, le spectateur et la spectatrice se retrouvent complices. Ces deux incorrects conjugués provoquent, ou le choc ou le rire. Devant l'étrangeté du film de Jean Vigo, un critique écrit à la sortie du film : « Une œuvre exceptionnelle que l'on va siffler et discuter... Un film dont on ne comprend pas qu'un grand circuit commercial se soit assuré la distribution. Haineux, violent, destructeur, rancunier, il semble gonflé de toute l'amertume que son auteur doit garder d'un misérable passé de pensionnaire. Infecté de grossièretés, nocif et âpre, il stigmatise les pédagogues vicieux et bornés et chante avec désespoir un hymne à la liberté. Photographie confuse et mauvaise, qui ajoute à l'angoisse de l'histoire. Œuvre ardente et hardie. M. Jean Vigo en est l'auteur : un Céline du cinéma. » (Pierre Ogouz, dans *Marianne*). En plus d'interroger son intrusion dans le circuit de distribution des films, cette remarque met en avant le ton du film, novateur, sans tabous, et absolument incorrect. La grossièreté de l'histoire se confond avec la photographie « confuse et mauvaise » du film. Les corps mal formés des adultes font un lien entre l'horreur et le comique, créant une ambiance cynique qui peut faire rire comme elle peut choquer (dans les principes similaires du politiquement incorrect). Ce cynisme du rire rapproche la révolte du burlesque, le ton qui consiste à parler de sujets graves avec un ton léger. D'ailleurs, le pion de *Zéro de conduite*, s'ennuyant dans la cour de récréation du pensionnat, imite la démarche de Charlot. On pense alors à une scène des *Temps Modernes* de Chaplin (1935), où le Vagabond se retrouve à la tête d'une manifestation ouvrière malgré lui, voulant rendre un drapeau tombé d'un camion et l'agitant pour prévenir son chauffeur qui s'éloigne, tandis que surgit la foule en colère derrière lui, avant que ne débarque la police pour démanteler la manifestation et qu'elle n'arrête l'innocent vagabond. Si on rit de la situation, ce qui est le but de la scène, il y a quand-même un aspect cruel et sérieux qui rend ce rire piégeux et coupable, à son tour incorrect. Un film de révolte n'est pas spécialement comique, mais rire devant (ou dedans) devient un geste de révolte au même titre que le sourire de la servante de Tocqueville ou qu'un poing serré levé au-dessus de sa tête. S'il y a eu des révoltes dans la salle de cinéma lors de projections de films de révolte, on peut tout aussi bien dire que des éclats de rires partagés par le public sont des formes de

soulèvement face au film et face au cinéma puisque rire, quelque part, c'est sortir de la diégèse, mais c'est aussi s'ancrer dans le dispositif d'un événement public, social et collectif.



Le rire provoqué par la révolte : mauvais réflexe ou instinct social de révolte ? L'autorité, humiliée, se vengera.

B- Les spectateurs et les spectatrices s'évadent-ils et s'évadent-elles du cinéma ?

Qu'est-ce que tout cela dit du spectateur et de la spectatrice ? La plupart du temps, ils et elles ne se manifestent pas lors d'une projection, ils et elles regardent, ils et elles réagissent intérieurement tandis qu'à l'écran, les personnages agissent et réagissent extérieurement (dans le sens où les pensées ne restent pas des pensées mais deviennent des paroles). Comme le souligne Jean-Louis Comolli : « Au cinéma, moi, spectateur, je ne suis pas en train de me faire tuer ou de risquer de me faire tuer, je suis d'entrée de jeu dans une distance par rapport à ce qui est montré sur l'écran, même si je peux m'identifier à des personnages, même si je peux projeter mon monde mental sur l'écran, je ne suis pas compromis au sens vie/mort par le film. »⁶⁵. Dès lors, on pourrait aisément constater que la salle est passive et distante, face à un écran sur lequel le but des personnages est d'être en permanence actifs et toujours actives pour faire durer la révolte. Une image de *La Commune* est très forte à ce sujet, incitant le spectateur et la spectatrice à réagir. Une Communarde est interrogée par le journaliste. Elle le regarde, puis regarde la caméra droit dans les yeux et dit, en alternant son regard entre le journaliste et le public : « Moi, ce qui me fais chier le plus, c'est qu'il y ait encore vous qui soyez en train de filmer ça, et que vous êtes là en train de regarder ça, et que vous en avez rien à foutre. Que ce soit un film ou que ce soit la réalité, vous restez tout le temps aussi baba, et c'est ça que j'ai envie de tuer. ». Le journaliste rétorque, hors-champ : « Vous pensez que j'en ai rien à foutre, vous pensez qu'on n'en a rien à foutre ? », et elle répond : « Bah je pense que souvent vous en avez rien à foutre autrement vous seriez ici avec nous. ». Et un homme ajoute : « Vous vous cachez derrière votre télévision, vous nous regardez crever vous bougez pas ». Dans le plan suivant, qui expose le point de vue d'une autre femme, on retrouve la femme interrogée, un fusil à la main, qui point le canon vers la caméra, en lui lançant un

65 A. Fauquembergue, *op. cit.*

regard noir, avant qu'un homme ne détourne l'arme de sa cible. Ce geste, directement adressé au public, sonne comme une déclaration de guerre, mais aussi un aveu du film de faire réagir les gens qui le regardent. De ce point de vue, le regard-caméra est un moyen de créer une interaction avec le public. Jacques Rancière, en s'interrogeant sur l'opposition entre passivité et activité du public, reproche deux choses au théâtre (et on pourrait les étendre au cinéma) : d'une part, l'ignorance du spectateur et de la spectatrice, qui se constate dans l'idée que regarder est le contraire de connaître, et d'autre part, leur passivité, avec l'idée que regarder est le contraire d'agir. « Être spectateur c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir. », écrit-il⁶⁶. Il oppose deux visions du théâtre, l'antique de Platon, qui met en avant le pathos que les ignorant.e.s vont voir des Hommes souffrir ; et la moderne, qui cherche à impliquer le public soit par l'empathie, soit par l'observation critique – selon le principe de distanciation. Rancière cherche à décrire ce qu'est le public et le définit par le nombre, par la collectivité, voire par la communauté qu'il regroupe. Il fait d'ailleurs un parallèle entre le corps social (politique) et le corps spectatorial : « Entendons par là la communauté comme manière d'occuper un lieu et un temps, comme le corps en acte opposé au simple appareil des lois, un ensemble de gestes, de perceptions et d'attitudes qui précède et préforme les lois et institutions politiques. »⁶⁷. Dans le vocabulaire qu'il utilise (« occuper un lieu et un temps »), on reconnaît un vocabulaire de révolte, et on a l'impression que la fabrication du peuple et celle du public sont étroitement similaires. Pourtant, lors de la projection d'une scène de révolte dans une salle de cinéma, deux foules s'opposent : celle à l'écran, debout, et celle sur le fauteuil, assise. Ce contraste rendrait compte d'une certaine impuissance du cinéma (ou du théâtre) politique à soulever son public, mais Rancière retourne le problème : « Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ? »⁶⁸. Pour Rancière, la raison (et d'une certaine manière l'échec) de ces oppositions est que les dramaturges et les cinéastes imaginent qu'étant actif, le public va ressentir ceci ou cela, et parie là-dessus : on retrouve précisément ce que Peter Watkins reprochait aux producteurs de monofformes. Rancière compare cette volonté à celle d'un maître enseignant son savoir à un élève, de manière unilatérale et verticale (« ce que le spectateur doit voir c'est ce que le metteur en scène lui fait voir »). Mais il brise le duo entre l'artiste et le spectateur (le maître et l'élève) en ajoutant une troisième chose inconnue et naturelle, que ni l'un.e ni l'autre ne connaît et

66 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008 (p. 8)

67 Jacques Rancière, *idem.* (p. 12)

68 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé op. cit.* (p. 18)

qui permet de vérifier le dialogue entre les deux et d'effacer la transmission de cause à effet voulue par l'artiste (on retrouverait ici le rire frondeur de D. Percheron). C'est cette chose qui construit et permet l'émancipation du spectateur et de la spectatrice. L'émancipation est « le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. », explique Rancière. De ce constat initial naissent des interactions nouvelles, basées sur « l'égalité des intelligences » qui échangent des « aventures intellectuelles ». L'interaction se fait malgré la séparation qui persiste entre elles et eux, chacun et chacune utilisant « le pouvoir de tous pour tracer [son] propre chemin. ». Ainsi l'enjeu des performances (théâtre, art contemporain, mais aussi cinéma), quelque soit leur objectif vis-à-vis du public (enseigner, jouer, parler, faire de l'art ou regarder) n'est pas d'activer une communauté, mais d'activer une égalité entre chacun et chacune (ce que Rancière appelle « la capacité des anonymes »). Il conclue en expliquant que « cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations. »⁶⁹, j'ajouterai que ces activités de l'esprit sont de deux types : intellectuel ou émotionnel. Sans doute est-ce pour cette raison que le Joker a été vu comme un héros révolté, et par cette idée que j'ai fait un rapprochement inédit et inconscient entre le « Je suis Spartacus » du film de Kubrick et le « Je suis Charlie » qui a émergé suite aux attentats visant Charlie Hebdo – qui est encore, de ma part, un déplacement de l'univers de la fiction dans la réalité, les deux slogans transformant une somme d'individus en foule unie et solidaire. L'émancipation selon Rancière consiste en un brouillage de la frontière entre celles et ceux qui agissent et celles et ceux qui regardent. De ce point de vue, les regards-caméras des personnages de *La Commune* sont très significatifs, puisque les regardants (spectateurs et spectatrices) deviennent les regardé.e.s et que les regardé.e.s (personnages) deviennent les regardants. Mais ces regardé.e.s (spectateurs et spectatrices) ne deviennent pas des agissant.e.s, acteurs ou actrices, pour autant, puisqu'ils et elles restent assis.e.s sur leur fauteuil, tandis que les regardant.e.s (personnages), pour le coup, regardent la caméra comme ils et elles regardent les soldats qui vont les exécuter, donc deviennent des observateurs ou observatrices ; et l'écran un miroir. Un coup, le fusil du soldat japonais est en amorce du plan, sortant de l'écran et visant la foule, comme si le public le tenait dans ses mains criminelles ; le plan d'après, les soldats visent du côté de la caméra, donc vers le public. Qui s'émancipe – puisque les spectateurs et spectatrices du film deviennent des acteurs passifs et actrices passives de la vie sociale, et que les acteurs et actrices du film deviennent les spectateurs et spectatrices de la vie sociale ? C'est que l'émancipation va dans les deux sens : l'acteur est autant spectateur que le spectateur n'est acteur (idem avec les spectatrices/actrices).

69 Jacques Rancière, *idem* (p. 21)

L'institutrice communarde apprendra tout autant de son élève qui lui répond que les Communard.e.s veulent l'égalité alors que les Versaillais.e.s veulent l'inégalité, que l'élève aura appris de son institutrice des éléments de son enseignement. On comprend ainsi que l'émancipation du spectateur et de la spectatrice rejoint la notion du « maître ignorant » de Rancière, et son idée de la démocratie comme un régime d'expansion infinie de l'égalité. Ce qu'un film de révolte dit des spectateurs et des spectatrices n'est alors pas forcément qu'il faut qu'ils et elles se révoltent ou réfléchissent simplement à la révolte, mais qu'il faut qu'ils et elles voient ce film apparemment différent des autres comme un film comme les autres, ou bien (ou plutôt dans un deuxième temps), qu'il faut qu'ils et elles voient les autres films à partir de ce film-là, en prenant ce film-là comme référent pour les autres films qu'ils et elles ont vu et verront. C'est là que le renversement opéré par la révolte dans le film opère dans la vie – et c'est là que, sans doute, la performativité du film se concrétise, plus que dans le passage utopique et probablement peu probant du film à la rue. *La Commune* affirme son objectif d'être un film contre les autres films ; de même qu'*Une chambre en ville* expose sa volonté double d'être à la fois un film différent des autres dans sa forme (chanté) et un film différent dans la filmographie de son réalisateur ; de même que le discours sur les mineurs néo-mexicains et la condition des femmes du *Sel de la Terre* se veut à l'opposé des visions stéréotypées qu'en suggèrent les autres films de son époque ; de même qu'on peut dire que *Les chants de Mandrin* ou *Eijanaïka* se présentent comme des films historiques dressés contre les films historiques, et que donc le genre dans lequel le film s'inscrit se retrouve corrompu par la présence même de ces films dans son corpus. A ce propos, *Le Sel de la Terre* a d'abord été considéré comme un film sur la grève, puis comme un film sur le travail, avant d'être repris par les études féministes : cela tient du fait que c'est un film transgenre (« genre » à comprendre dans le sens cinématographique du terme), qui met en scène une convergence des luttes. De même, *La Commune* détruit les genres plus généraux du cinéma en brouillant complètement les frontières entre fiction et documentaire. Les spectateurs et les spectatrices, face à cela, se retrouvent face à quelque chose d'inédit et, donc, de déboussolant, qui s'impose à leurs yeux et à leur entendement, car finalement on oublie que les gens chantent dans *Une chambre en ville*, comme on oublie que les yeux nous regardent dans *La Commune*, car les films nous les ont imposé comme des normes, tout le reste devenant de ce fait « anormal ». En plus de se vouloir politique, la performativité de ces films est esthétique : c'est le retournement de la politique vers l'esthétique qui a lieu à la fin de *La Commune* quand les acteurs et les actrices parlent du film qu'ils et elles sont en train de faire par rapport à ce qu'ils et elles ont voulu faire, et de ce qu'ils et elles ont appris, devenant spectateurs et spectatrices de leur performance à la manière des participant.e.s de *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin. Un détour par la conclusion de ce film documentaire de 1960 est

enrichissant concernant notre réflexion sur *La Commune*, puisque les deux cinéastes discutent entre eux du résultat de leur film, qui se voulait une expérience de ciné-vérité, et qu'ils constatent une forme d'échec : « Les gens quand ils sont un peu plus sincères que dans la vie, on leur dit "ou bien vous êtes des comédiens, ou bien vous êtes des exhibitionnistes". », avoue Edgar Morin. La stratégie de Peter Watkins est de faire surgir la vérité d'une fiction – sous forme de documentaire. C'est justement de cette confrontation que naît une forme de ciné-vérité à l'inverse de celle proposée par les formats télévisuels. La Monoforme critiquée par Watkins, semble soudain artificielle. C'est ce dont témoigne une actrice du film, spectatrice introspective de l'expérience qu'elle a vécue, dans le documentaire qui accompagne le tournage du film : « Depuis ce film, la télé... Alors c'est pas qu'elle ne m'intéresse plus, c'est très bizarre ce qu'il se passe, c'est que... elle m'exaspère. Alors là-dessus euh, Peter Watkins il m'emmerde parce que... en même temps ce film nous montre que ouais vraiment décidément la télé c'est franchement pas terrible ce que je regarde. Mais je reconnais que je suis un légume moi... le soir euh... ouais je regarde, et pis faut absolument que je regarde hein. Absolument. N'importe quoi. Et même plus je suis fatiguée, plus de regarde des nullités. », tandis qu'une autre avoue au contraire qu'elle sera « moins dupe de cette soupe qu'on [lui] donne à bouffer, de la télé là... »⁷⁰. Ce que dit la première femme est un aveu de contrôle malgré elle de la télévision dans sa vie – comme une addiction de laquelle elle n'arrive pas à se dépêtrer, une addiction du flux d'images sans intérêt reconnaît-elle mais devenu nécessaire, tandis que la seconde veut s'en émanciper. On pourrait résumer en disant que le seul objectif de ces images télévisuelles est d'exister, d'être là en permanence pour attirer l'œil qui la regarde. Mais dans le film de Peter Watkins, les images ont également ce pouvoir asphyxiant, obnubilant, fascinant : la différence c'est qu'au discours unique de l'image brute et brève de la télévision, celle de Watkins cherche à embrasser le plus de points de vue possible (mais au fur et à mesure, elle se concentre sur un seul point de vue, celui des révolutionnaires à qui elle donne ses lettres de noblesse). Les images existent malgré tout, au même titre que les paroles, qui fusent dans les yeux et les oreilles des spectateurs et spectatrices : bien que différentes des autres dans leur dessein, elles ont la même existence, elles sont présentes et cherchent à s'imposer, comme le point de vue des révolutionnaires a fini par s'imposer au film. Un intertitre de *La Commune* (ci-dessous) se distingue des autres, posant une question directe et simple. Ce n'est qu'après que l'on comprend qu'il s'adresse à l'Union des Femmes, sans contexte, de sorte que le spectateur et la spectatrice le comprend d'abord pour lui/elle. Le statut du spectateur et de la spectatrice évolue : de témoin, il était passé à accusé (passif), et d'accusé, il devient juge – émancipé.e des images qu'on lui impose.

70 Geoff Bowie, *L'horloge universelle*, op. cit.

Jusqu'où êtes-vous prêts à aller?

C – Le cinéma de révolte est-il une révolte du cinéma ?

Cela nous amène à une autre question : qu'est-ce que tout cela dit du cinéma ? On peut séparer deux tendances du cinéma politique, ceux qui exposent des critiques de situation et ceux qui réalisent des films dissidents. Qu'implique pour le septième art, un cinéma politique fait politiquement ? « Faire des films politiquement ne consiste pas à mettre des débats politiques dans un film, mais à interroger le fonctionnement même du film comme leurre et revient à faire peser sur le cours même du film une tension ou une menace qui fragilisent l'étanchéité voulue du spectacle. », avoue Comolli. La notion de spectacle est centrale car le film de révolte balance en permanence vers la tentation du spectacle (et d'une certaine façon, il est un spectacle du fait de son envergure : les foules, la violence...). L'enjeu théorique des films de révoltes cinématographiques serait de briser le spectacle, d'une certaine façon, donc redéfinir le cinéma par un autre critère. Les films de révolte sont-ils dans les faits des révoltes contre les films ? On comprend le problème d'une œuvre comme *Tempête sur l'Asie*, qui assouvit le spectacle à l'idéologie de la jeune Union Soviétique, dans un but non d'émancipation mais d'asservissement du public à la cause. La propagande repose justement sur l'effet pervers de noyer le discours dans le spectaculaire, c'est-à-dire de cacher le fond sous la forme. Les films d'Eisenstein, qui voulaient réveiller le public, n'entendaient sans doute cela qu'afin de rendre passive leur réflexion sur les images, au nom de l'idée que ce qui est vu est forcément vrai. C'est le discours de *Metropolis* : une fois « éveillée », la foule de la Cité des Ouvriers est aveuglée par la masse, par les discours de Maria, elle-même hypnotisée par le pouvoir – et symboliquement substituée par un robot : on peut lire dans ce geste du cinéaste un moyen d'illustrer le fait même de la propagande et du discours populiste, mais par contamination, c'est la révolte qui est également critiquée, initiée par ce même robot, et la fureur aveugle des ouvrier.e.s qui saccagent tout, y compris la salle des machines. Le film a d'ailleurs été

largement analysé comme un film « pré-nazi » (six ans à l'avance), avec de nombreuses anecdotes le rapprochant de l'idéologie hitlérienne et du cinéma de Goebbels. Le flou sur ce film au discours ambigu est tel qu'il a également été interdit en Italie et en Turquie, pour « tendance bolchevique ». L'impossible interprétation de *Metropolis* souligne la puissance des images, mais aussi leur limite. D'une part, les images sont plus fortes que leur signification, mais d'autre part, cela induit qu'elles peuvent être lues n'importe comment et à des fins biaisées. Un exemple français récent est assez parlant : la polémique autour de *Bac nord* (Jimenez, 2021) repris par les discours d'extrême-droite, flattant le film d'exposer la vérité sur les quartiers nord de Marseille. Qu'est-ce que cela veut dire, qu'un film soit repris par un discours politique – sachant que l'autre polémique autour de ce film concernait le traitement de la foule révoltée, accusé de faire des habitant.e.s des quartiers nord de la ville des animaux ? Il y a eu à la sortie du film, un discours critique qui parlait d'un film « pro-flic », et un autre, plus mitigé, qui préférerait parler d'un film sur la police, plus simplement, ni pour ni contre. On pourrait dire que si ces diverses polémiques ont eu lieu, c'est que le discours du film était noyé sous ses effets de montage rapide et de scènes d'actions spectaculaires qui ne se remettaient pas en question. On a retrouvé la même polémique – pro ou anti-flic – dans *Les Misérables* de Ladj Li (2019), mettant en scène une banlieue difficile de Montfermeil du point de vue de trois policiers de la BAC, là encore avec la volonté d'impressionner. D'ailleurs, suite à la sortie de ce film, le président Emmanuel Macron avait décrété qu'il fallait vraiment faire quelque chose pour les banlieues, récupérant donc le film à son envie à une époque où le pays était particulièrement déchiré. « Même les films qui traitent aujourd'hui explicitement de politique ne mettent en jeu l'ensemble des rapports de force. Ils en choisissent la part la plus médiatique, la plus spectaculaire. », se désole J-L Comolli, pointant du doigt une tendance du cinéma contemporain à se vouloir engagé mais à finir par ne pas l'être à force de grandiloquence. Finalement, les problèmes qui concernaient à la base le cinéma de propagande se retrouvent dans le cinéma de divertissement ou dans un cinéma qui se veut politique ; des cinémas qui cherchent sans doute plus le profit et la polémique que la création d'un vrai discours politique. Mais on peut également se dire que le cinéma militant, dit de contre-propagande, aussi, a ses limites : on lui a souvent reproché d'être aussi pervers et manipulateur que le cinéma auquel il s'opposait. « Pourra-t-on encore filmer, après 1945, avec la même ingénuité qu'avant, sachant que le cinéma a pu simultanément porter l'imaginaire des artistes et celui des dictateurs ? », écrit C. Delage à propos du cinéma italien⁷¹. La seule solution pour se défaire de cette réputation est sans doute de faire autrement, radicalement différemment. C'est là qu'on retrouve l'ambition de Peter Watkins contre la Monoforme. Sa réflexion sur les médias rejoint celle de Jean-Louis Comolli : « la logique spectaculaire qui

71 C. Delage in *Révoltes, révolutions, cinéma*, dir. Marc Ferro (p. 83)

commande toutes les chaînes de télé, y compris l'information télévisée, a décidé [...] que spectatrices et spectateurs seraient ennuyés par les explications, qu'il fallait "faire bref" (la pub !). Il y a donc une logique qui suppose un spectateur fatigué, lassé, inattentif, pressé de "consommer" la suite... Tout a été fait pour empêcher que les luttes politiques ne deviennent de grandes sagas, alors qu'elles le sont, et permettent du même coup non seulement de nourrir des récits mais de comprendre ce monde qui est le nôtre et que nous ne pouvons pas penser ! »⁷². Le cinéma deviendrait à l'inverse le lieu de la pensée, pour contrer ces discours plats et créer de réels débats. En soulevant la question « peut-on parler de contre-information lorsque celle-ci est produite dans le cadre d'un État, fut-il révolutionnaire ? », Nicole Brenez nuance la différence entre l'Information (c'est-à-dire l'information officielle, qui souvent désinforme) et la Contre-information (celle qui veut prendre le contre-pied), reprochant à cette dernière d'être une désinformation déguisée. Pour briser cette dichotomie, elle convoque ce qu'elle appelle l'« Ur-information », c'est-à-dire l'information originelle, qui n'est passée par aucune médiation, l'information brute, qui précède l'information officielle et qui est reprise ensuite par les médias comme une matière première. Le cinéma, dans cette querelle d'informations, est un médium comme un autre et se saisit de cette Ur-information. *La Commune* ne déroge pas à la règle : le fait historique, exposé dans les intertitres, ne peut pas se séparer d'une interprétation, celle que le film en fait (l'image), puis celle que l'écrit peu à peu corrompt volontairement. Ainsi, un film qui s'attache à une réalité passée, ou qui se veut proche d'une réalité contemporaine, qui prend parti pour l'un ou l'autre des camps, est forcément problématique, et le cinéma devient un instrument du pouvoir au service de l'ordre du monde. C'est justement le reproche que fait Guy Debord au cinéma – annonçant les critiques plus récentes de Watkins ou Comolli à l'égard de la télévision, dans le champ du cinéma. Quand il écrit *La Société du spectacle*, en 1967, dans un climat pré-soixante-huitard, il définit le spectacle comme un outil du pouvoir pour faire valoir son idéologie dominante, et ce quelque soit le parti pris du créateur de spectacle. Le spectaculaire, pour lui, est une manipulation qui asservit l'esprit. Pourtant, ce même Guy Debord adapte son livre à l'écran, dans un film du même nom. Comment peut-on justifier ce geste paradoxal ? On pourrait le rapprocher de celui de Peter Watkins qui reprend les codes du genre documentaire pour le critiquer et s'en écarter finalement. Car la voix-off du film de Guy Debord est autoritaire et impose son point de vue communiste aux spectateurs et spectatrices, reproduisant d'une certaine façon les travers de ce qu'il dénonce – ce que ne fait pas Watkins, sauf à travers l'évolution de ton des intertitres de moins en moins objectifs. Debord considérerait-il ainsi le cinéma non plus comme un art ou un médium, mais plus comme un événement social, regroupant

72 A. Fauquembergue, « Entretien avec J-L Comolli) *op. cit.*

des individus différent.e.s devant une même œuvre ? Par la forme radicale de ses films, et par l'usage détourné qu'il en fait, la critique du cinéma et des images est aussi celle de leur réception.

S'il on revient à nos films de révolte, on peut faire un constat paradoxal : que le film à l'issue positive (la victoire des révolté.e.s) est problématique car il est aussi propagandiste et manipulateur que les films auxquels il s'oppose ; et que le film à l'issue tragique (la victoire de l'autorité) est aussi problématique parce qu'il reproduit l'ordre du monde. La limite des films de révolte est la même que la limite des révoltes. Du point de vue de la fabrication de ces films, on voit aussi très bien que ces films de révoltes pensés politiquement sont marginaux et touchent peu de monde, à l'inverse des films qui reproduisent le schéma donné (sauf le cinéma de propagande qui, lui, bénéficie d'une plus grande visibilité à des fins politiques). Dans les deux cas donc, le cinéma avoue son impuissance à pouvoir changer les choses et le monde et sa difficulté à s'inscrire dans une troisième voie, entre la vie réelle et la vie racontée par les médias. Dès lors, une solution stratégique serait de s'écarter de l'esthétique réaliste et fidèle pour s'inscrire dans une autre dimension, plus directement cinématographique. Une tendance que l'on peut remarquer dans les films de notre corpus, la volonté de s'abstraire du réel : c'est un monde qui chante chez Jacques Demy, un monde anachronique chez Ameur-Zaimeche, poétique et épique chez Poudovkine, un monde cynique et simplifié chez Imamura, utopique chez Biberman et supraréaliste chez Watkins... L'écart vis-à-vis de la réalité passe par ces choix esthétiques, qui deviennent des choix politiques. C'est peut-être en ne pouvant plus être repris par les discours politiques que les films sont politiques et en refusant le réalisme le plus pur qu'ils peuvent parler de la réalité. On remarque là encore un paradoxe : le film de révolte est malgré tout un film profondément concret, du fait de son sujet même, dont on a vu qu'il impliquait des éléments ancrés dans une réalité propre à son époque. La réalité serait le dernier obstacle dont il faudrait s'affranchir, puisque, reprise par le médium du cinéma, elle est forcément déformée et corrompue, donc fallacieuse, diraient les détracteurs du septième art. On a donc à faire *a priori* à un cinéma impossible, parce que le cinéma repose sur l'image et que l'image repose sur le réel. Une solution a été de se débarrasser du cinéma (comme médium, comme forme). C'est là qu'on retrouve l'ambition des États Généraux du Cinéma, qui avaient décidé en 1968, de faire pression pour annuler le Festival de Cannes, c'est-à-dire le grand rendez-vous du Cinéma ; et qui avaient la volonté de faire du cinéma autrement. Jean-Luc Godard, par exemple, se débarrasse à plusieurs reprises de la prise de vue en y substituant des images noires, pour contrer le discours ambigu et mensonger de la prise de vue. Le tableau noir « [violent] et polysémique » est analysé par Nicole Brenez, qui en décline sept fonctions : il « symbolise la façon dont l'idéologie obscurcit le monde / rompt la chaîne des représentations / dresse un barrage contre

les images usuelles / atteste l'impossibilité de produire une image révolutionnaire dans un monde capitaliste / ménage un temps pour la réflexion / soutient l'écoute du son / réserve une place pour les images que l'on ne sait pas encore réaliser. » « L'image noire constitue l'élément plastique le plus manifeste dans une relation non-mimétique, non-reproductive des images au monde, puisqu'il ne s'agit plus de le reproduire mais bien de le changer. »⁷³. Ce geste fort de Godard brise totalement l'idée du cinéma en effaçant l'image. Ce même Godard qui disait que le cinéma c'était vingt-quatre fois la vérité par seconde – en fidèle ami et partisan de Bazin –, se retrouve cette fois à utiliser des images noires, qui seraient soudain plus aptes à capter la réalité que toutes celles qu'il a fabriqué auparavant ! Watkins dans le montage de *La Commune* intègre des cartons noirs de temps en temps, ne laissant que le son, après ou avant des intertitres, ou parfois indépendamment d'eux, comme des pauses pour les yeux, quelques secondes pour se concentrer sur autre chose que l'image, sur le son (les chants, les coups de feu, les cris) qui lui ne s'estompe presque jamais. Ce ne sont pas les tableaux noirs qui servent à des transitions (fondu au noir par exemple), mais des images sans image, qui brisent la continuité et la fluidité du mouvement illustré. On pourrait dire de même pour les séquences qui ne servent pas proprement à faire avancer la narration : les digressions sur les chevaux ou la nature des *Chants de Mandrin*, par exemple ; le montage de plans qui s'accumulent à la fin d'*Eijanaïka* pour créer un carnaval d'images... Ce sont des moments à la fois anti-cinématographiques (ils se détachent de la tension narrative) et essentiellement cinématographiques (des images en mouvement), qui permettent donc de redéfinir un autre cinéma possible, qui accepte ses limites et fait avec elles. C'est en se critiquant lui-même que le cinéma devient politique, de même que c'est en réfléchissant à ses limites qu'une révolte peut se reconstruire et perdurer, comme on le voit dans *La Commune*, mais aussi dans *Eijanaïka* ou *Le Sel de la Terre* (avec le renouveau apporté par les femmes). L'invention est une part importante de la révolte (ce qui a permis à la Commune de Paris de durer si longtemps), comme elle l'est du cinéma : inventer des formes nouvelles permet de se démarquer du reste des films qui répètent entre eux les mêmes motifs. Nous pouvons mettre cela en parallèle avec les deux procès que Walter Benjamin fait au cinéma en tant qu'art de la reproduction : la reproduction à l'infini d'une œuvre d'art la détache de son aspect traditionnel et unique d'une part, et par sa reproduction en série, elle actualise la chose reproduite en s'offrant au spectateur et à la spectatrice, d'autre part. Benjamin fait d'ailleurs lui-même un parallèle astucieux entre les films et les mouvements de masse. « L'action des masses sur la réalité et de la réalité sur les masses représente un processus d'une portée illimitée, tant pour la pensée que pour la réceptivité. »⁷⁴. Avec l'idée d'une critique de l'image, cette portée illimitée se réduit, tandis

73 Nicole Brenez, *Manifestations. op. cit.* (p. 40-41)

74 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée » (1935).

qu'augmente la réflexion du public. Chaque spectateur et spectatrice objectivement est face au même film, mais on a vu qu'ils et elles se créent un film plus subjectif. On pourrait rétorquer que si chaque copie de film est objectivement la même, elle crée néanmoins des séances différentes et uniques, alors sa reproduction mécanisée peut être mise en relation avec les révoltes, qui se propagent d'un pays à un autre en prenant des formes assez similaires, tout en y intégrant ses spécificités. Les films dont on dit qu'ils ont révolutionné le cinéma (dans l'invention de formes nouvelles et dans la rupture avec des règles préétablies) ne sont pas des films de révolte, mais les films de révolte, quelque soit leur nationalité et leur époque, ont cherché à recréer le cinéma autrement. On pourrait citer *Giù la testa (Il était une fois la révolution)* de Sergio Leone (1971), qui s'ouvre par une longue citation de Mao Zedong, étendue sur plusieurs intertitres, définissant ce qu'est la révolution (et ce qu'elle n'est pas), dans une formulation que l'on peut également prêter au cinéma, opposant dès lors un cinéma violemment pudique (politiquement vide) à la proposition de Sergio Leone. « La révolution / N'est ni un dîner de gala / Ni une œuvre littéraire / Ni un dessin, ni une broderie / On le la fait pas avec... / Élégance et courtoisie. / La révolution est un acte de violence... Mao Zedong ». Remarquons tout de même les limites du projet de Leone, puisque selon la citation, l'œuvre littéraire (et sans doute l'œuvre artistique en général) n'est pas une révolution. Néanmoins, le premier plan du film, après cette citation, met en scène un jet d'urine contre un arbre habité par des insectes, façon pour le réalisateur de contredire le dictateur chinois et mettre en application ses propos énoncés juste avant. L'urine, dans ce qu'elle a de triviale et de crade, est un moyen de rompre avec la pudeur d'un cinéma éloigné de la réalité (et de westerns hollywoodiens trop propres). C'est le même geste qu'opéra Delacroix en peignant de poils sous les aisselles de sa Liberté. Si Sergio Leone réinvente le western, c'est avec des corps sales, suants, crades, imparfaits – c'est avec des personnages qui sont plus proches de la réalité que ceux qui étaient encore un peu trop acteurs ou actrices. La citation de Mao, reprise par Leone, devient un art poétique du cinéaste qui expose rapidement ses codes à lui (gros plans, musique sifflée, grands espaces) et les impose au genre. C'est sans doute ici plus qu'ailleurs que la révolution annoncée dans le titre du film opère, puisqu'on peut dire que Sergio Leone a révolutionné le western, non par le scénario, mais par le discours de l'image, ce qu'elle permet, ce qu'elle ouvre et ce qu'elle ferme. Les films de révolte sont, pour les cinéastes politiques, des moyens de légitimer la recherche de nouvelles formes au nom d'une esthétique adaptée au thème qu'ils traitent : à monde nouveau, forme nouvelle, ce que disaient déjà les avant-gardes soviétiques pour inventer leur cinéma. C'est ce que Godard réalise en 1968, reniant la partie nouvelle vague de sa filmographie pour se concentrer sur des films militants à partir de *La Chinoise*. Donc, après avoir détruit les codes de la représentation cinématographique avec d'autres « Jeunes Turcs », il s'attaque à l'image elle-même, à ce qu'elle ne peut plus dire, pour

trouver un autre moyen de la faire parler, revenant à des films qu'on croirait plus amateurs. Comme si ses films révolutionnaires de la Nouvelle Vague (d'*A bout de souffle* à *Pierrot le fou*) n'étaient pas si révolutionnaires, et qu'il fallait qu'ils soient engagés et révoltés, pour être vraiment révolutionnaires – c'est-à-dire qu'une forme révolutionnaire ne suffit pas non plus à la révolte, mais qu'il faut un fond de révolte pour l'accompagner. On peut cependant lui rétorquer qu'à radicalisation esthétique (et politique) correspond une forme d'élitisme spectatorial, puisque les films sont moins accessibles et moins visibles à tous et toutes. On a donc à faire à un nouveau paradoxe : que le film politique fait politiquement est réservé malgré lui à une élite intellectuelle, tandis que le film politique réalisé selon les standards de mode de l'époque, lui, est populaire.

Conclusion : le cinéma est-il impossible ?

J'ai essayé de jumeler dans ma réflexion deux axes de lecture du cinéma politique : celui qui se concentre sur formes choisies par les cinéastes pour exprimer leur lutte ; et celui qui se penche sur l'impact produit sur le public, en considérant le cinéma à la fois comme un art et comme un lieu public. Aussi puis-je conclure que les scènes de révolte qui sont cinématographiques sont celles qui se révoltent contre les cinémas (l'art et la salle) en réinventant en permanence des moyens de se renouveler et d'exister malgré les oppositions auxquelles elles sont confrontées. Comme disait Santiago Alvarez, le fondateur du cinéma révolutionnaire cubain, « un artiste révolutionnaire ne cesse de chercher. Un artiste qui se repose est mort. »⁷⁵. Les mises en scène de révolte doivent se débarrasser des facilités du spectacle que les révoltes proposent afin d'être à proprement parler, des scènes révoltées. Malgré tout, une tendance des films politiques à assumer son spectacle, se rapprochant du cinéma divertissant, se justifie avec l'ambition de toucher un large public, de transmettre le message au plus grand nombre. C'est ce que signifie l'aveu de Costa-Gavras : « Le cinéma politique comme le cinéma de divertissement doit être fait pour tous les spectateurs, à cette différence près que l'esprit et le but en sont opposés. »⁷⁶. Marco Uzals va plus loin et relève deux pièges des films politiques français, qui sont les excès de chaque stratégie : « d'un côté les films-dossiers, tenus de porter haut le devoir de politique comme on dit en histoire « devoir de mémoire », petits soldats de la fiction chargés des armes du documentaire mais arborant le bouclier de la tête d'affiche ; et de l'autre un radicalisme formel qui se décréterait a priori politique par la seule sécheresse expérimentale et donc commercialement marginale de son geste. »⁷⁷. Ce sont en effet les deux tendances qui ont émergé, apparemment incompatibles l'une de l'autre. Celle de *La Fracture* de Catherine Corsini (2020) contre celle du *Livre d'images* de Jean-Luc Godard (2018).

Au cours de notre réflexion, nous avons cependant pu voir, à rebours de la volonté de spectacle, plusieurs formes positives que ces soulèvements esthétiques pouvaient prendre, en plus de l'identité et de l'engagement personnel des membres de l'équipe du film (acteur, actrice, cinéaste, producteur, productrice, compositeurs...) : l'improvisation plutôt que le scénario en bonne et due forme, l'écriture horizontale plutôt que verticale, ou le casting amateur au lieu des célébrités, afin de se libérer des arguments de vente d'un film. Si le cinéma est une industrie, et qu'il paraît difficile de

75 Cité par Nicole Brenez in *Manifestations*. (p. 27)

76 « Entretien avec Costa-Gavras et Jorge Semprun », *Cinéma 70*, décembre 1970.

77 Collectif, « Introduction », *Filmer la France*, Cahier du cinéma n°784 (Paris, février 2022)

faire des films en-dehors de cette industrie, sans la prendre en compte ou indépendamment d'elle, il est cependant possible, on l'a vu, de trouver des solutions pour limiter son pouvoir. Il me semble exagéré d'opposer radicalement le divertissement et l'art d'un point de vue qualitatif, mais on peut cependant les distinguer vis-à-vis de leurs intentions : le cinéma de divertissement (de spectacle) a pour but de remplir les salles, donc une vertu sociale de regrouper un public devant une œuvre, pour une durée limitée ; le cinéma qui ne cherche pas le divertissement, lui, a pour but d'exister et d'être vu, donc une vertu démocratique de faire parler de lui, non pas forcément dans un lieu défini mais par le partage, le bouche-à-oreille, l'échange (de s'installer dans le temps) non pas tellement comme les classiques du genre, mais plutôt afin de ne pas tomber dans l'oubli. Être marginal sans être oublié. Les films de révolte écrivent une autre histoire du cinéma, qui n'est pas attachée à une époque précise, ni à un pays délimité, qui n'est pas assignée à un genre en particulier, mais qui est agencée autour de l'idée de réinventer sans cesse le cinéma, à rebours de toute étude donc, ou de toute classification – comme une histoire du cinéma qui n'en serait pas tout-à-fait, un cinéma du « Pourquoi pas ? », pour reprendre l'une des traductions du film de Shohei Imamura *Eijanaïka*, qui résonne d'un coup comme un cri du cinéaste de faire ce qui lui plaît, au mépris des règles de l'art.

Plus généralement, ce que cette recherche a essayé de faire, c'est de voir comment faire dialoguer le fond d'un film avec sa forme. Comment parler de révolte de manière révoltée. E. Barot parle de « cohérence artistico-politique » à propos du cinéma de Watkins (« Le cinéma comme démocratie et pour la démocratie [...] au sens où par lui-même, par ses contenus, par ses modes de construction, et par son mode de production, il doit incarner sa propre finalité – l'émancipation – c'est-à-dire toujours déjà être le principe auquel il s'ordonne. »⁷⁸). C'est-à-dire, comment faire de la forme d'un film un discours et non simplement la toile sur lequel on peint une scène ; comment agencer de la cohérence au sein d'une œuvre (et s'amuser de cela en imaginant des contradictions qui, brisant avec cette cohérence, deviennent alors significatives). Nous pouvons essayer d'ouvrir cette réflexion à d'autres genres cinématographiques : comment, par exemple, un film d'amour pourrait-il être fait de manière amoureuse ? Sous cette formulation, j'admets, un peu facile, se trouve cependant des réflexions sur le cinéma et sa capacité de représenter (ce que le cinéma de révolte a cherché à interroger).

Les films politiques qui ne mettent pas forcément en scène des révoltes telles que nous les avons vues ici, en passant par le cinéma expérimental notamment, s'attaquent directement aux images, à la narration, aux limites de la représentation, en y opposant des formes radicales. Dans sa réflexion sur la représentation du Lumpenprolétariat dans le cinéma d'avant-garde, Nicole Brenez détecte quatre

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

gestes artistiques capables de définir cette communauté spéculative et de s'affranchir de cette définition. Un premier geste consiste à décrire et contester l'ordre symbolique (« expérimenter les moyens de détruire les images dominantes : les effacer, les déchirer, les trouser, les arrêter, les remplacer... A leur place, il faut substituer, non pas une autre image, mais des images nécessairement multiples. »⁷⁹). Un autre geste artistique revient à identifier et différencier (Brenez reprend l'idée de l'historienne Arlette Farge de donner un visage aux « sans-visages »). Ensuite, il y a le geste d'interroger la définition du pauvre : on peut comprendre cela comme une volonté d'interroger également les *a priori* que le public aura sur les pauvres, dans l'idée d'initier une réflexion. Enfin, Brenez évoque un dernier geste : métamorphoser le cinéma lui-même, c'est-à-dire que le film ne le « considère pas comme extérieur à des rapports de force symboliques, donc et au minimum (un minimum déontologique), refuse son propre statut de régulateur social, de pacifiant voire d'émollient politique, et pour contribuer à changer l'ordre des choses, commence par pulvériser l'ordre du discours. »⁸⁰. Brenez cherche donc à définir positivement des moyens de faire politiquement des films, dans une ambition très fidèle à Godard. Elle prend aussi l'exemple de cinéastes directement engagés dans la lutte armée, que ce soit la Rote Armee Faction (RAF) en Allemagne, ou l'Armée rouge au Japon. L'ambition de ces films est de légitimer la lutte armée, l'action contestataire, dont le cinéma devient un porte-parole. C'est ce qu'en disent Fernando Solanas et Octavio Getino dans leur essai *Vers un troisième cinéma* : « L'existence d'un cinéma révolutionnaire n'est pas concevable sans l'exercice constant et méthodique de la pratique, de la recherche de l'expérimentation. Bien plus, c'est l'obligation pour le nouveau cinéaste de s'engager, de s'aventurer dans l'inconnu en faisant parfois un saut dans le vide, en s'exposant à l'échec, comme le fait le guérillero qui s'engage dans des chantiers qu'il ouvre à coups de machette. C'est dans cette aptitude à se situer en marge du connu, à se déplacer au milieu des dangers continuels, que réside la possibilité de découvrir et d'inventer des formes et des structures cinématographiques neuves qui servent à une vision plus en profondeur de notre réalité. »⁸¹ Ce n'est plus un cinéma de révolte, mais un cinéma révolutionnaire à qui on a affaire, plus militant et plus radical, mais encore moins accessible. D'où l'idée que plus le cinéma est engagé dans une cause ou une lutte, plus sa forme est radicale, et moins il est accessible au public, car moins il correspond aux standards attendus dans les salles de cinéma. Dès lors, ces films deviennent leur sujet à proprement parler : des individus en révolte qui n'arrivent pas à renverser définitivement le régime esthétique et industriel du cinéma. Faire la révolution du cinéma ne serait pas possible sans passer par une

79 Nicole Brenez, « Traitement du Lumpenprolétariat dans le cinéma d'avant-garde », in *Manifestations* (p. 204)

80 Nicole Brenez, *ibidem*

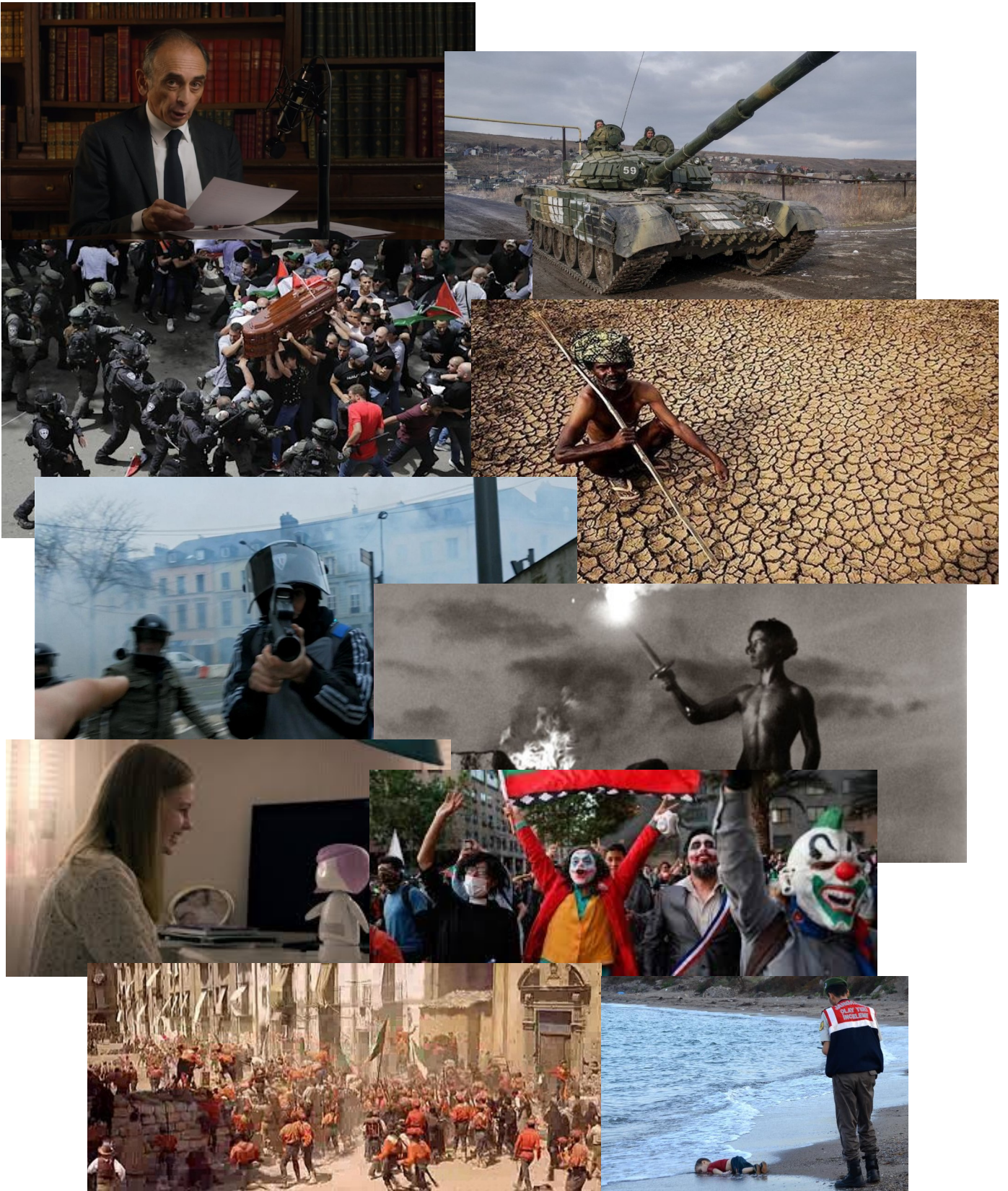
81 Fernando Solanas, Octavio Getino « Vers un troisième cinéma », in *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, p. 107 CinémAction, n° 101, 4

révolution de son dispositif, notamment de distribution. Mais là où la révolution artistique rejoint une forme de révolution politique, c'est que pour changer ce système de production, il est sans doute nécessaire d'en passer par un changement radical de modèle économique et social. Si cela a effectivement eu lieu aux débuts de l'URSS, on peut alors redouter qu'une telle révolution politico-artistique soit vite entravée par un discours propagandiste – et que ce cinéma de l'à côté soit repris par le pouvoir au lieu de le contester, comme un agent social politique. Il faut prendre avec des pincettes l'idée d'une révolution du cinéma, et laisser ces films exister en marge et contre les autres.

Enfin, ce que cette réflexion nous a permis de comprendre, c'est le pouvoir du cinéma par rapport aux autres médias et arts : dans le combat des images, le cinéma (lieu) est l'inverse de la télévision, collectif, envahissant, réflexif... Nous pourrions alors réfléchir au rôle des plateformes. Un exemple récent issue de la fiction est assez intéressant pour être mentionné, bien qu'il ne s'agisse pas directement d'un film de révolte : *Don't look up !*, d'Adam McKay. Mettant en scène l'hypocrisie et l'inaction gouvernementales et médiatiques face au changement climatique malgré les alertes scientifiques, le film, diffusé sur Netflix et vu par un grand nombre d'abonné.e.s, a donné lieu à une manifestation écologiste en France, nommée « Look up ! » : il y a une reprise du slogan du film dans la rue, une forme de performativité qui met mal à l'aise quant au rôle des plateformes, puisqu'elles sont à la fois directement responsables des travers économiques, sociaux et écologiques de la société, et qu'elle diffuse ces contenus pour faire réfléchir les consommateurs et consommatrices sur ce mode de société, justement. L'avantage de la plateforme par rapport à la salle de cinéma est, d'un point de vue pragmatique, qu'elle est plus accessible et atteint plus de monde, bien que son contenu soit réservé à ses client.e.s, mais son inconvénient est que la réception des films y est désincarnée, individualisée, privatisée. Voir un film de révolte seul – ce qui est un autre cas de figure que de le voir en groupe dans une salle – crée un autre décalage, et peut-être dans ce cas plus qu'ailleurs on se rend compte de ce qu'est la sensation collective du public. A travers l'expérience du rire, on a pu notamment voir l'importance du groupe, son influence dans la séance : seul face à son écran, les expressions sont sans doute diminuées, et la réflexion qui naît devant ces films est encore plus individuelle, le spectateur ou la spectatrice ne faisant face qu'à lui et elle-même. Cependant, si les films de plateforme atteignent plus de monde, le débat qui émerge *a posteriori* est assez semblable aux débats qui naissent après une séance de cinéma. L'enjeu de ces films est donc de provoquer le débat public. Ce penchant polémiquant du cinéma peut se rapprocher du penchant populiste des politicien.ne.s, desquels le discours est principalement centré sur la forme plus que sur le fond. L'image a envahi la vie politique, et ce qui était *a priori* neutre (une image) est devenu l'objet de partisaneries – et il en va de même du cinéma. Le double mouvement de croyance et de

doute vis-à-vis des images qui circulent crée un conflit de confiance : qui croire le plus, ou peut-être davantage, qui ment le moins ? Sans doute la solution est-elle dans le geste artistique et politique de faire dialoguer les images, pour faire dialoguer celles et ceux qui vont les voir : il n'y a pas de débat public intéressant sans débat d'images intéressant. L'avantage des plateformes et du cinéma là-dessus est de pouvoir proposer des films d'une longue durée (par rapport à la télévision, dont on a vu la réticence à diffuser *La Commune* et ses 5h45), c'est-à-dire des films à rebours du format de quelques minutes utilisés par les médias pour diffuser le plus d'informations dans un temps record, sans laisser le temps à l'audience de réfléchir à ces informations, leur origine et leur signification. L'avantage du cinéma est de pouvoir s'extraire de cette mode du buzz, qui cherche la polémique et ne dure en général qu'un ou deux jours avant d'être remplacée par une autre polémique (quelque soit le domaine de ces sujets, le show-biz et la guerre sont à égalité dans cette mode du buzz, se succédant sans transition sur les réseaux sociaux et dans les journaux télévisés ou chaînes d'information en continu) : c'est à celui qui trouvera l'image la plus choquante, provoquant le plus de commentaires dans un débat public politiquement vide (sauf pour souligner l'abrutissement des opinions par ces images sans origine). Au-delà des différences entre la télévision, les plateformes et le cinéma, le réel enjeu politique de ces diffuseurs d'image serait de recréer une réflexion sur les avantages et les limites des images – ce que Adam McKay a fait dans *Don't look up !*, en intégrant des memes (détournement d'images à des fins humoristiques), et ce que Netflix produit également dans sa série *Black Mirror* par exemple (avec une critique souvent dystopique des nouvelles technologies). La réelle performativité des œuvres viendra de l'incroyance des images et du doute qu'elle susciteront chez le spectateur et la spectatrice, intellectuellement et sensiblement sollicité.e.s. Sans ce geste, les images seront toutes les mêmes (la matière filmée sera une image dématérialisée, et les idées des mises en scène artificielles).

Image sans limites = mensonges sans vérité



Filmographie détaillée

- ***La Commune (Paris 1871)***

Année : 1999

Réalisateur : Peter Watkins

Scénariste : Peter Watkins, Agathe Bluysen

Régisseur adjoint : Romuald Weber

Ingénieur du son: Jean-François Priester, Sébastien Savine

Directeur de la photographie : Odd-Geir Saether

Monteur : Peter Watkins, Agathe Bluysen, Olivier Ferrari

Production : La Sept-Arte, 13 Production, Le Musée d'Orsay

Assistant de production : Julius Berg

Casting : Gérard Watkins, Aurélia Petit, Joachim Gatti, Jean Giacinti, Catherine Humbert, ...

Synopsis : De la prise des canons à la Semaine sanglante, le peuple parisien, allié à la Garde nationale, se révolte et tente de mettre en place un nouveau système politique, alors que le gouvernement de Thiers a fui à Versailles. Deux chaînes de télévision s'affrontent : la Télévision Nationale Versailles, proche du pouvoir, et la Télévision Communale, proche du peuple qu'elle va interroger et suivre du début à la fin. Débutant en 1871, la Commune semble s'achever en 1999...

- ***Une chambre en ville***

Année : 1982

Réalisateur : Jacques Demy

Scénariste : Jacques Demy

Chef costumier: Rosalie Varda

Compositeur : Michel Colombier

Régisseur adjoint : Patrice Martineau

Ingénieur du son: André Hervée

Directeur de la photographie : Jean Penzer

Monteur : Sabine Mamou, Patricia Mazuy

Production : TF1 Film Production, UGC Ph, Progefi

Producteur déléguée : Christine Gouze-Rénal

Casting : Dominique Sanda, Richard Berry, Fabienne Guyon, Michel Piccoli, Danielle Darrieux, Anna Gaylor, Jean-François Stévenin

Synopsis : En 1955, à Nantes, les chantiers navals sont en grève. François Guilbaud, un métallurgiste gréviste, est fiancé à Violette Pelletier, et loue une chambre chez La Colonelle. Mais il rencontre Edith, avec laquelle naît une passion soudaine. Il découvre qu'il s'agit de la fille de sa logeuse, mariée à Edmond, un homme jaloux et violent. Pendant ce temps, la grève se durcit et devient de plus en plus violente : en face des ouvriers se dresse une muraille de CRS.

- ***Les chants de Mandrin***

Année : 2011

Réalisateur : Rabah Ameur-Zaimeche

Scénariste : Rabah Ameur-Zaimeche

Chef costumier : Christiane Vervandier

Directeur de la photographie : Irina Lubtchansky

Chef monteur : Nicolas Bancilhon

Directeur de production : Sarah Sobol

Production : Sarrazink Production, Maharaja Films

Casting : Jacques Nolot, Christian Milia-Darmezin, Kenji Levant, Rabah Ameur-Zaimeche, Salim Ameur-Zaimeche, Sylvain Roume, Abel Jafri, Jean-Luc Nancy, Xavier Pons.

Synopsis : Après l'exécution de Louis Mandrin, ses compagnons clandestins décident de se lancer dans une campagne de contrebande. Ils organisent dans les villages, des marchés où il vendent des tissus, du tabac, des produits précieux, et écrivent des chant à l'honneur de leur chef, qu'ils distribuent dans ces rendez-vous, au péril de leur vie, en toute illégalité, protégés par leurs propres armes. La confrontation avec l'autorité est inévitable.

- ***Eijanaïka (Eijanaïka)***

Année : 1981

Réalisateur : Shoshei Imamura

Scénaristes : Shoshei Imamura et Ken Miyamoto, d'après *La Ballade du peuple vil du Japon* d'Imamura

Musique : Shin'ichiro Ikebe

Photographie : Masahisa Himeda

Montage : Keiichi Uraoka

Production : Imamura Production et Shochiku

Casting : Shigeru Izumiya, Kaori Momoi, Ken Ogata, Shigeru Tsuyuguchi, Masao Kusakari, Ako, Mitsuko Baisho, Junzaburo Ban, Shohei Hino, Shino Ikenami...

Synopsis : En 1866, Genji, paysan exilé pendant 6 ans, revient dans son village avant de partir à la recherche de sa femme, prostituée à Edo. Or, pendant ce temps, une révolte paysanne éclate, et le pouvoir du Shogun est contesté. Plusieurs clans s'affrontent dans la capitale. A l'issue d'un spectacle de Cancan où la femme de Genji danse, la révolte se transforme en un carnaval immense, qui vient défier les forces armées de l'Empire, qui n'aura d'autre choix que de tirer sur la foule.

- ***Le Sel de la Terre (The salt of the earth)***

Année : 1953 (sortie en 1965)

Réalisateur : Herbert J. Biberman

Scénaristes : Herbert J. Biberman et Michael Wilson

Compositeur : Sol Kaplan

Directeur de la photographie : Leonard Stark et Stanley Meredith

Monteur : Joan Laird et Ed Spiegel

Production : Paul Jarrico

Casting : Will Geer, Rosaura Revueltas, David Wolfe, David Sarris, Melvin Williams, E.A. Rockwell, William Rockwell, Juan Chacon, Henrietta Williams, Angela Sanchez.

Synopsis : Dans une ville minière du Nouveau-Mexique, les mineurs, d'origine mexicaine, se mettent en grève suite à un accident et aux propos racistes d'un de leur patron. Pour que la grève s'ancre dans le temps et pour éviter la prison aux grévistes, les épouses finissent par convaincre les maris de prendre le relais, reprenant à leur compte les revendications des hommes et ajoutant les leurs, pendant que les hommes se retrouvent à devoir gérer le foyer.

- ***Tempête sur l'Asie (Potomok Tschingis-chana)***

Année : 1928

Réalisateur : Vsevolod Poudovkine

Scénariste : I. Novokshenov et Ossip Brik

Directeur de la photographie : Anatoli Golovnya

Chef décorateur : M. Aronson et Sergeï Kozlovksy

Production : Mezhrabpomfilm

Casting : Valery Inkijinoff, Aleksandr Chistyakov, Anatoli Dedintzev, Vikto Tsoppi, L. Belinskaïa, Anel Soudakevitch, F. Ivanov, Karl Gurniak.

Synopsis : En 1920, lors de la guerre civile, l'armée anglaise, qui occupe la Mongolie, manipule Baïr, un jeune vendeur de fourrure, pour en faire un roi fantoche à leur solde après avoir découvert sur lui une amulette de Gengis Khan, le créateur de l'empire Mongol, dont il prenne Baïr pour le descendant. Mais ce-dernier s'en rend compte et, piqué de colère, se bat contre les impérialistes et s'enfuit. A ce moment, un violente tempête de vent déracine les arbres et les soldats anglais...

Autres films étudiés :

- *Pink Floyd – The Wall*

Année : 1982

Réalisateur : Alan Parker / Gérald Scarfe (animations)

Scénariste : Roger Waters

Compositeur : Pink Floyd, Bob Ezrin, Michale Kamen

Photographie : Peter Biziou

Casting : Bob Geldof, Christine Hargreaves, Eleanor David, Alex McAvoy, Bob Hoskins

- *Spartacus*

Année : 1960

Réalisateur : Stanley Kubrick (Anthony Mann)

Scénariste : Dalton Trumbo

Compositeur : Alex North

Photographie : Russell Metty et Clifford Stine

Casting : Kirk Douglas, Laurence Olivier, Charles Laughton, Peter Ustinov, Jean Simmons, John Gavin, Tony Curtis.

- *Zéro de conduite*

Année : 1933

Réalisateur : Jean Vigo

Scénariste : Jean Vigo

Compositeur : Maurice Jaubert

Photographie : Boris Kaufman

Casting : Jean Dasté, Robert Le Flon, Delphin, Du Verron “Blanchar”, Louis Lefebvre, Léon Larive, Gilbert Pruchon, Émile, Gérard de Bédarieux, Louis de Gonzague-Frick.

- *Metropolis*

Année : 1927

Réalisateur : Fritz lang

Scénariste : Thea von Harbou

Compositeur : Gottfried Huppertz

Photographie : Karl Freund et Gunther Rittau

Casting : Alfred Abel, Brigitte Helm, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge, Theodor Roos, Fritz Rasp, Erwin Biswanger, Heinrich George

- Index des autres films cités et étudiés :

Bac Nord, Cédric Jimenez (France, 2021)

Don't look up !, Adam McKay (USA, 2021)

Giu la testa, Sergio Leone (Italie, USA, 1971)

Il Gattopardo (Le Guépard), Luchino Visconti (Italie, 1963)

Joker, Todd Philips (USA, 2019)

Le cuirassé Potemkine, Sergueï M. Eisenstein (URSS, 1925)

Les Misérables, Tom Hooper (USA, 2014)

Les Misérables, Robert Hossein (France, 1982)

Les Misérables, Ladj Li (France, 2019)

Zabriskie Point, Michelangelo Antonioni (Italie, USA, 1970)

*

Bibliographie

Ouvrages généraux :

- AMIEL Vincent et MOURE José, « Luttés », in *Histoire vagabonde du cinéma* (Vendémiaire, coll. "Cinéma et séries", 05 Octobre 2021)
- BRENEZ Nicole, *Manifestations. Écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques* (De l'incidence éditeur, Cherbourg, 17 janvier 2020)
- DIDI-HUBERMANN Georges (dir.) BUTLER Judith, RANCIERE Jacques, NEGRONI Antonio, *Soulèvements* (Gallimard, coll. Livres d'art, 19 octobre 2016)
 - BUTLER Judith « Soulèvement »
 - NEGRI Antonio, « L'événement soulèvement »
 - RANCIERE Jacques, « Un soulèvement peut en cacher un autre »
- FERRO Marc (dir.), DELAGE Christian, FLEURY-VILATTE Béatrice *Révoltes, révolutions, cinéma* (Edition du Centre Pompidou, coll. Cinéma Pluriel, Paris, 1989)
- HAFFEMAYER Stéphane (dir.), *Révoltes et révolutions à l'écran* (Presse Universitaire de Rennes, 20 juillet 2015)
 - BIHL Laurent, « Le discours aux insurgés, rituel de la révolte à l'écran : du lyrisme au pastiche » (p. 117-132)

Ouvrages philosophiques :

- BERGSON Henri, *Le rire* (La Revue de Paris, 1900)
- CAMUS Albert, *L'homme révolté* (Gallimard, NRF, 1951)
- DEBORD Guy, *La société du spectacle* (Buchet – Chastel, Paris, 1967)
- RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé* (La Fabrique, 2008)

Articles et revues :

- BEGAUDEAU François et UZALS Marcos « Inventer des distances », in *Cahiers du cinéma* n°784 (février 2021) *Filmer la France, territoires invisibles, regards politiques* (p. 12-18)
- BENJAMIN Walter, « L'oeuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée » (Allia, 1955).
- COSTA-GAVRAS et SEMPRUN Jorge, Entretien in "Cinéma 70", n°151 (décembre, 1970)

- HASS Catherine « Foules sentimentales – Le parti pris du peuple dans quelques films sur les Gilets jaunes » in *Cahiers du cinéma* n°784 (février 2021) *Filmer la France, territoires invisibles, regards politiques* (p. 24-28)
- GENET-DELACROIX Marie-Claude, « La barricade : donner un corps à l’histoire (1830-1871) » (p. 113-124)
- GODARD Jean-Luc, « Que faire ? », *Afterimages* (1970)
- PERCHERON Daniel « Rire au cinéma » ; in *Communications*, 23, « Psychanalyse et cinéma », sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz (1970). (pp. 190-201)
- PERRIN Claude Stéphane, « Brecht et la distanciation », (05/12/2011)
- SALTYKOV Maria, « La formule *politiquement incorrect* dans le discours public : emplois, définitions discursives et enjeux socio-politiques et culturels », ILCEO (en ligne, 31 janvier 2021).

Émissions :

- BOUCHERON Patrice « L’insurrection fortifiée » in *Faire l’histoire*, ARTE (invitée Diane Roussel), 11/09/2021
- FAUQUEMBERGUE Anne et LOPES Nathalie, « Comment filmer politiquement ? Entretien avec Jean-Louis Comolli », *France culture*, 01/11/2018
- LAURENTIN Emmanuel (dir.), MARINONE Isabelle, SZCZEPANSKA Ania et HAFFEMAYER Stéphane « Cinéma et révoltes », in *la Fabrique de l’Histoire* (France Culture, 05/11/2015)

Sur les films du corpus :

La Commune (Paris 1871), de Peter Watkins (2000) :

Articles :

- BAROT Emmanuel, « Le cinéma du politique est politisation du cinéma : Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme », *Chimères* 2009/2 (N° 70), p. 233-250
- BOVIER François et FLUCKIGER Cédric « Le langage de l’action politique dans *la Commune (Paris 1871)* de Peter Watkins : « selmaire » et utopie », (mis en ligne le 10 avril 2013)
- Théophile BK « *La Commune (Paris 1871)*, Peter Watkins », *La Revue d’Histoire Militaire* (27 mai 2021)
- LAFOSSE Philippe « Renaissance du cinéma politique - Peter Watkins filme la Commune », *Le Monde Diplomatique* p.28 (mars 2000)

- WATKINS Peter, « Media Crisis »

Sources audiovisuelles :

- BOWIE Goeff, *L'horloge universelle. La résistance de Peter Watkins* (2000)

- Bonus DVD : interview de Peter Watkins à Lithuania (2001)

Les chants de Mandrin, de Rabah Ameur-Zaimeche (2011) :

Articles :

- Site du film: <https://www.mandrin.org/les-chants-de-mandrin.html>

- Note d'intention et dossier de presse des *Chants de Mandrin*

- NEYRAT Cyril, « Note pour les contrebandiers de Montreuil », *Independencia* (janvier 2012)

Sources audiovisuelles :

- AMEUR-ZAIMECHE Rabah et BEGAUDEAU François : discussion autour de *Dernier maquis* (2008), *Allociné*.

Salt of the Earth, de Herbert J. Bibermann (1954) :

Articles :

- LOEW Loïc, « Le sel de la terre (1954) : miroir d'une Amérique ignorée », *le Mag du ciné* (21 décembre 2020)

Sources audiovisuelles :

- MELENDEZ Gabriel et BORUNDA Stephen, *Subversives : Salt of the Earth*, University of California Television (UCTV)

- BERRY John, *The Hollywood Ten* (1950)

- SAMCOCKEYE (vidéaste), « *Le sel de la Terre* (5 films sur le travail) », *Cinéma et Politique*.

Une chambre en ville, de Jacques Demy (1982) :

Sources audiovisuelles :

Interview de Jacques Demy à la sortie du film, « Spécial Cinéma présenté par Christian Defaye et Claudette », Radio Télévision Suisse (8 novembre 1982).

Eijanaïka, de Shohei Imamura (1979) :

Article :

Anonyme, « *Eijanaïka* (1981) de Shohei Imamura », *L'Oeil sur l'écran* (19 février 2013)