

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Études des enjeux de la représentation de l'artiste moderne au cinéma à l'occasion  
d'une analyse du film de Peter Watkins sur le peintre Edvard Munch

par  
Virginie Doré Lemonde

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en études cinématographiques

août 2008

Copyright Virginie Doré Lemonde, 2008



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Études des enjeux de la représentation de l'artiste moderne au cinéma à l'occasion  
d'une analyse du film de Peter Watkins sur le peintre Edvard Munch

présenté par :  
Virginie Doré Lemonde

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Michèle Garneau  
président-rapporteur

Olivier Asselin  
directeur de recherche

Édouard Mills-Affif  
membre du jury

## Résumé :

Dans le cadre de cette recherche, nous étudierons ce qu'il est convenu d'appeler le film sur l'art. L'objet principal de la présente étude sera le film que le cinéaste anglais Peter Watkins a réalisé à propos du peintre Edvard Munch en 1974, nommé *Edvard Munch, La danse de la vie*.

Il sera d'abord question de la vie et l'œuvre du cinéaste Peter Watkins, connu comme étant l'inventeur du « docu-fiction ». Puis, les écrits à propos des biographies associées aux artistes, que ce soit en littérature ou au cinéma, seront analysés. En effet, plusieurs historiens d'art se sont penchés sur ces biographies pour en faire une analyse exhaustive, et y déceler certains éléments étonnement récurrents. Il sera principalement question des écrits de Kris et Kurz et de Nathalie Heinich, dont les recherches ont permis de conclure que les biographies étaient souvent composées de lieux communs, que nous nommerons *topoi* à la suite de Kris et Kurz. Puis, la manière dont le cinéma s'est approprié les *topoi* déjà attribués aux artistes dans les biographies écrites sera étudiée.

Après une biographie objective de la vie d'Edvard Munch, nous analyserons ensuite les procédés cinématographiques par lesquels Watkins évite ou non les *topoi* associés aux artistes dans son film à propos du peintre. Nous serons ainsi en mesure de spécifier la façon singulière dont le cinéaste déplace les conventions du genre, tout en ne réussissant pas totalement à éviter ce que Nathalie Heinich nomme une représentation idéalisée du statut d'artiste.

Mots-clés : mythologies artistiques, Edvard Munch, Peter Waktins, le film sur l'art, art et cinéma, Kris et Kurz, Nathalie Heinich, *topoi*, biographie d'artiste.

### Summary:

In the course of this research, we will study what is now called the film on art. The main subject of the research will be the 1974 film on Edvard Munch by British director Peter Watkins, *Edvard Munch: Dance of life*.

First and foremost, we will discuss the life and work of Peter Watkins, best known for being the creator of docufiction. Then, we will delve into the association between biography and its artists, whether in literature or in cinema. Indeed, many art historians have studied these biographies on artists and have highlighted various recurring elements. The focus will be made principally on the writings of Kris and Kurz and of Nathalie Heinich, whose research into the field have concluded that biographies often include commonplace details, which we will call *topoi*, following Kris and Kurz's designation. Afterwards, we will dedicate ourselves to the study of how films have used various *topoi* already attributed to artists via written biographies.

After an objective biography of Edvard Munch, we will analyze the cinematographic processes used by Watkins throughout his portraying of the painter to either reinforce existing *topoi* or avoid them. This will enable us to pinpoint the very unusual way this filmmaker plays with the conventions of this genre, while not totally avoiding what Nathalie Heinich calls an "idealistic representation of the artist."

**Key words:** artistic mythologies, Edvard Munch, Peter Watkins, film on art, art and cinema, Kris and Kurz, Nathalie Heinich, *topoi*, artist biography.

## Table des matières

Résumé version française	i
Résumé version anglaise	ii
Table des matières	iii
Introduction	1
<b>Chapitre I : Peter Watkins, une conception esthétique et politique du cinéma</b>	<b>6</b>
1.1 : Pour une critique des médias de masse	8
1.2 : Une utilisation nouvelle des propriétés du cinéma	10
1.3 : Une carrière en dents de scie	12
1.4 : La rencontre d'Edvard Munch	29
<b>Chapitre II : Les <i>topoi</i> de la vie d'artiste en histoire de l'art et au cinéma</b>	<b>34</b>
2.1 : Une première analyse : Kris et Kurz	34
2.2 : Une seconde analyse : Nathalie Heinich	43
2.3 : Vincent Van Gogh : un cas particulier	47
2.4 : Une troisième analyse : Catherine Soussloff	50
2.5 : Le colloque du Louvre	52
2.6 : Les <i>topoi</i> de la vie d'artiste au cinéma	55
<b>Chapitre III : Edvard Munch et Peter Watkins : deux artistes, un film</b>	<b>63</b>
3.1 : La vie d'Edvard Munch	63
3.2 : Les principaux <i>topoi</i> dans les biographies de Munch	67
3.3 : <i>Edvard Munch, La danse de la vie</i> , de Peter Watkins	73
3.4 : Une analyse technique et esthétique du film	80
3.5 : La question des <i>topoi</i> dans le film de Watkins	93
Conclusion	100
Bibliographie	iv

## Introduction

La vie personnelle des artistes passionne les écrivains depuis la nuit des temps. Avec les années, la biographie d'artiste devint d'ailleurs un genre littéraire à part entière. Appréciées du public, ces biographies permettent au commun des mortels de vivre par procuration une vie souvent exaltante, parfois débauchée, toujours intéressante, parsemée de rencontres importantes, dans des lieux et à des époques variés. Depuis les années trente, plusieurs historiens d'art se sont penchés sur ces biographies pour en faire une analyse exhaustive, et y déceler certains éléments étonnement récurrents. En fait, ces historiens se sont aperçus que les biographies étaient composées de lieux communs, que nous nommerons *topoi* à la suite de Kris et Kurz, qui construisent une image commune à tous les artistes (ou presque), alors que les biographies, paradoxalement, sont supposées faire part d'un individu particulier. Les *topoi* dont il sera ici question sont associés par exemple à l'idée de vocation, à l'apparition dans la vie de l'artiste du mentor, à la vie de Bohème, aux amours difficiles, à des problèmes d'anxiété et à la consommation de effrénée d'alcool ou de drogues.

Avec l'arrivée du cinéma, les représentations de la vie d'artiste ont continué de plus belle, et ont contribué, en ajoutant une image à l'écrit biographique, à faire perdurer les légendes que les biographies avaient déjà rendues bien vivantes. La plupart des films sur les artistes ont en effet utilisé, la plupart du temps, les mêmes *topoi* que dans les biographies écrites, tout en en créant de nouveaux avec la force de l'image.

Nous étudierons donc dans ce mémoire les représentations de l'artiste moderne dans la littérature et au cinéma. Nous ferons un lien entre l'histoire de l'art et les études cinématographiques en analysant certains travaux sur les biographies d'artiste et sur le film sur l'art. L'objet principal de notre étude sera le film que le cinéaste anglais Peter Watkins a réalisé à propos du peintre Edvard Munch en 1974, nommé *Edvard Munch, La danse de la vie*.

Dans le premier chapitre, nous analyserons le cheminement du cinéaste Peter Watkins, pour qui le film sur Munch a une importance particulière, puisqu'il s'agit de son premier film portant sur un individu et non sur une collectivité. En fait, c'est un cinéaste que l'on pourrait qualifier de politique. La plupart de ses films dénoncent en effet les injustices, que celles-ci soient politiques, sociales, économiques. Mais Watkins est surtout un cinéaste extrêmement original et hétéroclite, dont la carrière a été marquée par une grande difficulté à financer ses films. Cette difficulté à trouver du financement vient évidemment de son non-conformisme, des sujets qu'il choisit d'aborder, et surtout de la façon dont il décide de les traiter. Selon ses dires, il a complètement été mis à l'écart de la grande histoire du cinéma, lui qui fait des films depuis les années cinquante.

C'est donc avec beaucoup d'intérêt que nous nous sommes penchés sur les films et les batailles de ce cinéaste hors du commun. Cet oublié de l'histoire, volontairement marginalisé par les producteurs et surtout par les chaînes de télévision, s'est ainsi vu donner le titre de cinéaste d'avant-garde, tant à cause des sujets traités que de la forme cinématographique utilisée.



Bien sûr, Watkins est reconnu comme étant l'inventeur du « docu-fiction », cette façon de tourner une histoire fictionnelle à la manière documentaire ou un documentaire avec des comédiens mis en scène. Une façon de faire que plusieurs ont empruntée par la suite, et qui est aujourd'hui très utilisée. Mais le cinéaste déteste cette appellation. Il dit qu'il a seulement, dès ses débuts, voulu dénoncer la façon qu'avait et qu'a toujours Hollywood d'utiliser invariablement le même modèle pour faire ses films: « I can recall, in the later 1950s, when I was developing the 'newsreel style' in my early films, that one of my primary aims was to substitute the artificiality of Hollywood and its high-key lighting, with the faces and feelings of real people » ([www.mnsi.net](http://www.mnsi.net)).

Dans tous ses films, Watkins utilise donc de façon particulière les propriétés spécifiques du cinéma. Le film qu'il a tourné en Norvège sur la vie du peintre Edvard Munch ne fait pas exception. En effet, tous en s'inscrivant dans la tradition du genre, il déplace les conventions tant au niveau du fond que de la forme. Il tente de renouveler le genre de la biographie filmée.

Dans le second chapitre, plus théorique, nous analyserons les différents *topoi* associés à la vie d'artiste en littérature et au cinéma. Nous analyserons d'abord le livre de Kris et Kurz, *L'image de l'artiste*, publié pour la première fois en 1934, qui est considéré comme la base théorique dans ce domaine d'étude. Ensuite, nous nous pencherons sur les écrits de Nathalie Heinich, spécialisée en sociologie de l'art, qui a étudié attentivement le travail de mythification qui s'est effectué avec les années dans les biographies sur l'artiste Vincent Van Gogh. Puis, nous ferons un survol des écrits

d'autres auteurs, notamment de ceux qui sont intervenus au Colloque du Louvre en 1996, intitulé *Les vies d'artiste*.

Enfin, nous analyserons la façon dont les *topoi* dans les biographies d'artiste ont été transposés au cinéma, et de quelle façon l'image a contribué à en créer de nouveaux. Pour ce faire, nous nous pencherons entre autres sur le livre de Gilles Marsolais *Le film sur l'art*, publié en 2005. Il sera aussi question de quelques classiques du genre, comme *Lust for life* de Minelli (1956) et le *Van Gogh* de Maurice Pialat (1991).

Dans le troisième et dernier chapitre, nous entrerons dans le vif du sujet et analyserons le film de Peter Watkins *Edvard Munch, La danse de la vie*. Il sera d'abord question de la vie du peintre et des biographies écrites qui ont été publiées sur lui. Nous mettrons en évidence les *topoi* qui ont été associés au peintre. Ensuite, nous procéderons de la même façon avec le film de Watkins. Nous en ferons une analyse esthétique et technique en portant une attention particulière aux *topoi*, pour souligner enfin l'apport de Watkins au genre du film sur l'art. Nous tenterons d'identifier la singularité du film dans ses rapports aux lieux communs du genre, tels qu'ils apparaissent, tant dans les biographies que dans les films sur la vie d'artiste.

En fait, le film sur la vie d'artiste est un genre établi depuis longtemps, qui a pris le relais d'un style littéraire extrêmement populaire depuis plusieurs siècles. La popularité de ce genre repose sans doute sur le fait que dans l'esprit des lecteurs et spectateurs, la vie de l'artiste qui est représentée dans un livre ou au cinéma est une

représentation fidèle de la réalité historique. D'ailleurs, les biographes et les cinéastes ont l'impression de se baser sur la réalité, puisqu'ils construisent leur biographie à partir de biographies antérieures, ou d'autres écrits à propos de l'artiste, que ce soit des articles de journaux, des critiques, des correspondances.

Mais à force de se baser sur ce qui a déjà été écrit, il est possible qu'une opinion, le contexte historique actuel, ou un problème personnel aient pu venir biaiser un texte dit objectif à propos d'un artiste. Prenons par exemple le cas du peintre Vincent Van Gogh. Nombre de biographies et de films ont été faits sur cet homme qui en est venu à représenter l'artiste maudit, torturé, complètement décalé de la réalité dans laquelle il évolue. Aujourd'hui, lorsque l'on évoque son nom, c'est l'oreille coupée qui nous vient à l'esprit en premier, et non ses toiles. C'est dire à quel point la légende peut prendre le pas sur l'histoire, même l'histoire de l'art.

En fait, nous tenterons, dans le présent travail, de réunir les deux traditions qui contribuent à la construction d'un artiste : l'histoire de l'art et les études sur les vies d'artiste et les études cinématographiques et la littérature sur le film sur l'art. Pour ce faire, nous nous servirons de l'œuvre d'un cinéaste hors du commun qui tenta toute sa vie de prendre une distance avec les lieux communs, tout en ne parvenant pas toujours à y arriver parfaitement.

## **CHAPITRE I : Peter Watkins, une conception esthétique et politique du cinéma**

Le cinéaste britannique Peter Watkins est aujourd'hui considéré comme l'un des plus importants réalisateurs du 20<sup>ème</sup> siècle. Mais sa carrière fut extrêmement difficile, et le public fut souvent bien peu nombreux. Chaque film fut une bataille contre les institutions qui refusaient de le financer, ou contre les distributeurs qui refusaient de donner une vie en salles à ses films si difficilement produits. En fait, depuis le début des années 1950, Peter Watkins réalise des films qui bousculent les traditions cinématographiques, tant au niveau du fond que de la forme.

Ses difficultés de financement et de distribution sont dues, entre autres, au fait que ses films dénoncent les injustices sociales, et anticipent ou accompagnent les luttes politiques des époques auxquelles ils sont réalisés, ce qui ne saurait plaire aux très influents producteurs et distributeurs de films. De plus, Watkins met en question la forme habituelle du documentaire. Il a en effet développé un style unique qui consiste à filmer des histoires fictionnelles mais qui sont toujours liées aux événements réels de l'époque et/ou du lieu de production. Pour ajouter au réalisme, il tourne souvent à la manière du documentaire, parfois même comme des actualités ou des bulletins de nouvelles.

De plus, il utilise la plupart du temps des acteurs non professionnels, qui sont en général touchés de près ou de loin par le thème abordé dans le film. Comme le souligne Joseph Gomez dans le livre qu'il a écrit sur Watkins, les acteurs doivent obéir

à un canevas très précis, mais le cinéaste leur demande d'improviser tant au niveau du jeu que des dialogues. Au lieu de les faire entrer dans la peau du personnage qu'ils interprètent, il veut que leur propre personnalité se mêle à celle des hommes ou femmes qu'ils incarnent. (Gomez 1979, p.137-138).

Watkins utilise cette technique dans le but de susciter la réflexion chez le spectateur. Comme le souligne Jacques Kermabon, qui a écrit sur la notion dite de *déphasage*, ce sont les acteurs qui sont le plus largement responsables de l'identification du spectateur aux personnages. Et lorsque « leur jeu instaure un doute quant au statut de ce que nous voyons qui oscille toujours entre réalité et fiction, entre illusion de réalité et fiction assumée », le film devient pour le spectateur une expérience tout à fait différente de ce à quoi il est habitué. Peter Watkins nous incite ici à observer ce que « la perception nous oblige à considérer comme une faute » (Kermabon 1988, p.54).

La distribution des rôles se fait donc de façon plutôt instinctive, tout comme d'ailleurs le choix des sujets qui poussent Watkins à faire un film. Ce dernier se doit d'être touché profondément par un bouleversement politique, une injustice, ou la personnalité d'un individu pour décider d'y consacrer un film.

Une fois que le choix est fait, par contre, Watkins se lance dans un long processus de recherche, où aucun détail n'est laissé au hasard. Ensuite, selon les sujets abordés, Watkins porte une attention particulière aux décors, aux reconstitutions

historiques, voire aux images d'archives qui seront utilisées. Cet énorme travail de préparation permet ensuite à Watkins de laisser plus de place à l'improvisation au moment du tournage, tant au niveau du jeu des acteurs que du scénario ou de la composition visuelle du film. De plus, il est clair que le montage image et sonore reste une étape de grande importance, puisqu'il s'agit de la dernière chance à saisir pour convaincre le spectateur du bien-fondé de son message. Si le fond n'a pas réussi à toucher le public, Watkins s'assure que la forme ne le laissera pas indifférent.

En fait, Watkins utilise cette « méthode » pour faire réfléchir le spectateur sur le monde qui l'entoure. Au départ, il a voulu mélanger fiction et documentaire pour que le public le suive (à cette époque, le documentaire classique trouvait très peu son public) tout en le faisant réfléchir, et lui faire prendre conscience du fait que le cinéma hollywoodien, par exemple, le manipulait et lui faisait croire ce qu'il voulait. Comme l'affirme Amos Vogel, le cinéma d'avant-garde (tout comme celui de Watkins), « représente une société en transition, menacée d'aliénation » et exprime les tensions d'une collectivité en faisant une rupture avec les codes en vigueur à une époque donnée (Vogel 1974, p.12). Cette rupture, Watkins l'effectue dès ses premiers films, créant avec le spectateur une relation toute particulière. Il tente de lui faire vivre une expérience cinématographique nouvelle.

### **1.1. Pour une critique des médias de masse**

Déjà dans les années 60, Watkins s'inquiétait du contrôle qu'exerçaient les médias de

masse sur la population, surtout lors les bulletins télévisés, comme il le signale dans une entrevue qu'il accordait à Henri-Paul Chevrier en 2002 :

J'ai le même désir depuis 35 ans, dénoncer l'incidence des médias audiovisuels sur la société. Et il y a depuis toujours une résistance très forte des médias de masse, particulièrement la télévision, et aussi le système d'éducation, à reconnaître l'existence de mes films. Par exemple, le système d'éducation ne veut pas que les étudiants deviennent plus critiques face aux médias de masse (p.48).

C'est d'ailleurs au début des années 60 que Watkins commence à développer le concept qu'il finira par appeler la « monoforme ». Pour reprendre sa propre définition, il s'agit du langage technique utilisé par la télévision (surtout dans les bulletins de nouvelles) et le cinéma commercial pour faire passer leur message, et s'organiser pour créer la même réaction chez chaque spectateur.

Il s'agit, en gros, de l'utilisation d'un montage rapide, très fragmenté, qui met en parallèle des images qui n'ont apparemment aucun lien entre elles pour que le spectateur fasse des liens. Dans les actualités, par exemple, le spectateur est selon Watkins tenté de relier la nouvelle à un autre événement, et ainsi de les associer de façon inconsciente. Il y a aussi une rapide variation dans l'échelle de plan, comme l'alternance entre plans éloignés et plans rapprochés. Watkins ajoute à cette « monoforme » des sons et musiques beaucoup plus forts que nécessaire, et des dialogues qui suivent le rythme de la musique. De plus, selon Watkins :

The Monoform has several principal sub-categories: the traditional, classic Monolinear narrative structure used in cinema films, TV soap operas and police thrillers; the seemingly disconnected and fluid mélange of themes and visuals motifs in MTV shows; the chopped, fragmentary structures

in Global TV newscasts and many documentaries (what one filmmaker described as the 'Cookie-cutter' method: a repeating pattern of brief talking-head interview, cut-away, narration) (Watkins, <http://www.mnsi.net/~pwatkins/>).

Ce que la « monoforme » crée chez le spectateur selon Watkins est très profond. Il y voit une façon de manipuler le spectateur pour qu'il n'ait jamais le temps de se faire une idée réfléchie sur ce qu'il voit. Ainsi, sa réponse est liée à un sentiment, comme la peur, la tristesse, le sentiment d'impuissance, et non à une interprétation personnelle du problème. C'est une façon de jouer avec les réflexes de la nature humaine.

## **1.2. Une utilisation nouvelle des propriétés du cinéma**

« Watkins démontre depuis toujours les mécanismes du mensonge, met en cause la possibilité de l'objectivité, les représentations du réel » note Jean-Luc Drouin dans son article intitulé « Peter Watkins, un pourfendeur des manipulations audiovisuelles » (*Le Monde*, 2 février 2005). Pour ce faire, le cinéaste utilise, depuis le début de sa carrière et dans pratiquement chacun de ses films, un procédé qui est aujourd'hui nommé « docu-fiction ».

En fait, Watkins s'inspire beaucoup, dès ses débuts dans le métier, de l'école documentariste anglaise, fondée par Grierson, qui fut surtout active entre 1928 et 1938. Comme le souligne Gilles Marsolais, Grierson fut un des premiers à s'intéresser aux petites gens, aux travailleurs, au quotidien. « L'idée documentaire ne demande rien de plus que de porter à l'écran les préoccupations de notre temps, en frappant



l'imagination et avec une observation aussi riche que possible (...) Sa qualité esthétique réside dans la lucidité de son exposé » (Grierson cité par Marsolais 1974, p. 392). C'est exactement ce que fera Peter Watkins tout au long de sa carrière.

Watkins est également influencé par le Free cinema (mouvement contestataire anglais qui fait son apparition au milieu des années 50) et le cinéma direct québécois. Il est touché par la remise en cause des conventions, tant au niveau de la technique que des sujets abordés. Mais au cours de sa carrière, Watkins va radicaliser de plus en plus le procédé : « Ses sujets sont profondément militants, sa réflexion sur le rapport film/public se complexifie et le mélange des genres auquel il procède participe à une remise en cause beaucoup plus fondamentale des notions de réalité et d'objectivité documentaire » (Labarussiat 2006, <http://www.critikat.com/Peter-Watkins.html>).

C'est probablement pour toutes ces raisons que Watkins est considéré aujourd'hui par plusieurs comme un cinéaste d'avant-garde. Il a décrit le monde de façon réaliste, et a éliminé dans son cinéma toute forme de fioriture. Il a mis en image des problèmes que la société n'était pas prête à voir, tout en utilisant des procédés totalement nouveaux. En fait, il a toujours estimé que le cinéma était un outil destiné à développer l'esprit critique des spectateurs. D'ailleurs, il souligne que tous ses films ont comme toile de fond la manipulation de la population par le divertissement, et que c'est ce qui fait peur aux télévisions d'État qui pourraient le financer :

Il est extrêmement difficile pour les réalisateurs de concrétiser leurs projets de film au sein des circuits commerciaux de la télévision ou du cinéma, à moins de se soumettre aux normes quasi-obligatoires de l'idéologie de la

culture populaire, le standard de la Monoforme. C'est la raison pour laquelle un si large éventail de formes alternatives de la communication audiovisuelle est volontairement ignoré par les « professionnels de la profession ». Une marginalisation qui vise tout particulièrement les films usant de formes narratives différentes, de montages plus lents, contemplatifs et complexes, et tous ceux qui dédaignent les thèmes simplistes et violents, au profit de préoccupations sociales et de regards critiques (Watkins, [http://homonispheres.info/article.php3?id\\_article46](http://homonispheres.info/article.php3?id_article46) ).

Il est évident que de tout temps, l'audace a eu son prix, qui diffère, bien entendu, selon les époques, mais qui est souvent élevé.

### **1.3. Une carrière en dents de scie**

Peter Watkins est né en 1935 en Angleterre. Son enfance est donc marquée par la deuxième guerre mondiale, et surtout par la peur viscérale qu'il a ressentie au cours de cette période. Cette peur et ce mépris de la guerre et des institutions qui la diffusent, comme les médias de masse, pousseront Watkins à se battre toute sa vie pour semer le doute dans l'esprit des spectateurs. La promotion de la paix à travers le monde devint ainsi le moteur de son œuvre.

Dès son plus jeune âge, Watkins est attiré par le théâtre et le cinéma. Il désire même, à l'époque, se diriger vers le jeu. Il entre donc en 1953, à la *Royal Academy of Dramatic Art*, mais n'y reste qu'une année puisqu'il doit faire son service militaire dans l'armée britannique entre 1954 et 1956. À la même époque, il fait la rencontre des membres fondateurs de la troupe de théâtre amateur *Playcraft*, et joue dans quelques-unes de leurs productions.

Watkins se tourne ensuite vers le cinéma, et réalise son premier film, *The Web*, dès l'âge de 20 ans. Le film relate l'histoire d'un soldat allemand tentant d'échapper à son destin à la fin de la deuxième guerre mondiale. Le film remporte quatre étoiles lors d'une compétition qui récompense les films amateurs britanniques.

C'est ainsi qu'en 1959, Watkins est engagé comme assistant monteur à *Word Wide Pictures*, une boîte de production de documentaires. À cette époque, il réalise quelques courts-métrages, dont *The Diary of an Unknown Soldier*, qui pose les bases techniques de ce que sera le cinéma de Watkins. Comme le souligne Joseph Gomez, cité par Watkins lui-même :

In *The Diary of an unknown soldier*, however, Watkins initiated a style of filmmaking which he has consistently developed and experimented within all of his professional films. Watkins refused to be constrained by comparable cinematic conventions. Even at this stage of his career, he was quick to understand the nature of his medium; in this film, he freed the camera from the limitations of a fixed vantage point and forced it to take part in the action so that he could create strikingly realistic, almost newsreel-like, effects and directly involve the viewing audience in the events it was witnessing. The film, however, is not limited strictly to techniques of realism. It contains a curious, almost uneasy, mixture of expressionist and documentary styles  
(Watkins, <http://www.mnsi.net/~pwatkins/>).

En 1960 Watkins réalise un court métrage qui se fait également remarquer. Il s'agit de *The Forgotten Faces*, un film qui décrit le soulèvement étudiant à Budapest en 1956. Déjà, et pour de bon, le style Watkins était né, et l'usage de l'esthétique documentaire pour raconter une histoire fictionnelle deviendra l'un des principaux signes distinctifs de son cinéma :

Vers la fin des années 1950, tandis que j'expérimentais le style « actualités ciné », je me souviens que l'un de mes principaux objectifs était de substituer au processus artificiel d'Hollywood et de ses éclairages, les visages et les émotions de *personnes authentiques*. C'était notamment l'ambition d'un film comme *The Forgotten Faces* où j'ai travaillé avec des « gens ordinaires » pour recréer les événements du soulèvement de 1956 en Hongrie comme s'ils se déroulaient devant les caméras des actualités (Watkins, [http://homonispheres.info/article.php3?id\\_articles62](http://homonispheres.info/article.php3?id_articles62) ).

Au départ, la rupture de ton séduit la BBC, qui engage Watkins en 1963 comme assistant de production. Il y réalise son premier long métrage, *Culloden*. Il s'agit de la reconstitution de la bataille du même nom, filmé du point de vue des soldats, des petites gens. Cette bataille, qui a eu lieu dans les Highlands écossaises en 1746, opposait les régiments d'élite anglais et Charles-Edouard Stuart et ses partisans. Évidemment, les highlanders furent rapidement décimés.

Watkins y intègre déjà ses fameux anachronismes en mettant au centre de l'histoire un correspondant de guerre qui interroge les gens impliqués. « Celui-ci interroge les combattants, explique les stratégies et commente la politique britannique, dénonce les mécanismes de l'ethnocide dans les Highlands », souligne Henri-Paul Chevrier (2002, p.44). Il utilise alors les techniques du cinéma direct, comme la caméra à l'épaule (qui renvoie au reportage télé), et le son direct lors de la prise de vue. (Watkins, [http://homonispheres.info/article.php3?id\\_articles42](http://homonispheres.info/article.php3?id_articles42)).

Dès lors, Watkins redéfinit la reconstitution historique au cinéma en misant sur l'aspect vérité que permet l'utilisation du style documentaire. *Culloden* est très bien accueilli par la BBC, qui voit en Watkins un rebelle de talent. Il faut dire que dans les

années 60 et 70, la BBC est reconnue pour son implication dans la promotion de jeunes talents et n'est pas contre l'idée de produire des films à portée sociale. Le film est donc présenté en *Prime Time* par la BBC, et la chaîne donne carte blanche à Watkins pour son prochain film (*ibid.*).

Mais le prochain film que réalisera Watkins marquera, déjà, la fin de la facilité et le début d'une longue bataille pour la production et la diffusion de ses films. Il s'agit de *The War Game*, qui date de 1965. Malgré le fait que Watkins remportera pour ce film l'Oscar du meilleur documentaire en 1966 (c'est un film de fiction), la BBC en interdira la diffusion complète partout dans le monde pendant 20 ans. Les raisons invoquées restent encore aujourd'hui très floues. Watkins affirme que la chaîne a complètement paniqué lorsqu'elle a visionné le film :

They subsequently denied this, but the sad fact remains that the BBC violated their own Charter of Independence, and on September 24, 1965, secretly showed *The War Game* to senior members of the Home Office, the Ministry of Defense, the Post Office, lawyers, etc. Approximately six weeks later, the BBC announced that they were not going to broadcast on TV and denied that their decision had anything to do with the secret screening to the government. To this day, the BBC formally deny that the banning of *The War Game* was due to pressure by the government, but a review of now available documents reveals that there was much more to this affair than was admitted publicly (Watkins, <http://www.mnsi.net/~pwatkins/>).

Le film démontre la terreur que vivent les habitants de la Grande-Bretagne lorsque, la guerre froide s'étant envenimée de façon désastreuse, la Russie y envoie une bombe atomique. Dans ce film, Watkins peaufine les particularités du documentaire :

Mon deuxième film a été la première de mes oeuvres à mélanger volontairement des formes filmiques antagoniques (une série d'interviews statiques avec des personnalités de l'establishment, éclairées en lumière artificielle, contrastant violemment avec des séquences saccadées simulant une attaque nucléaire)  
(Watkins, [http://homonispheres.info/article.php3?id\\_articles42](http://homonispheres.info/article.php3?id_articles42)).

C'est ainsi que, dans les films de Watkins, se pose désormais la question de la vérité au cinéma. « Des interviews qui ont apparence de fausseté mais qui reposent sur des faits exacts, ou des scènes tournées comme réelles qui ne sont pas vraies du tout » (Méranger 2004, p.82), qu'est-ce qui se rapproche le plus d'une représentation de la réalité ? En fait, l'important pour Watkins est que le spectateur prenne conscience du problème, que ce soit à travers sa mise en scène, ou l'histoire qui lui est racontée.

En 1966, Watkins, qui a démissionné de la BBC à cause de la réaction à *The War Game*, se lance dans la production de *Privilege*. Le film est produit par les studios Universal Pictures, et demeurera le seul film de Watkins à avoir été produit par un grand studio. *Privilege* se veut le portrait peu flatteur d'une star du rock qui devient le pantin des hautes sphères politiques, et qui, à travers les médias, se sert de sa popularité pour guider ses admirateurs vers le culte religieux plutôt que vers la contestation politique.

Le cinéaste démontre à quel point il est facile de conformer une foule, et de lui faire faire et penser ce que l'on veut. Le personnage de la vedette rock est fictionnel, mais l'acteur qui joue le rôle principal est Paul Jones, musicien anglais qui fut chanteur du groupe *Manfred Mann*, formation qui eut beaucoup de succès au début

des années 1960 en Angleterre. Jones avait donc une familiarité avec le succès populaire, une qualité que Watkins recherchait chez son acteur principal.

Le film fut très mal accueilli par la presse à sa sortie, entre autres parce que Watkins comparait la popularité du chanteur à celle qu'avait Hitler, en utilisant des références au *Triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl, ou encore en sous-entendant que le pouvoir de la vedette pourrait mener les foules à adhérer à des organisations comme le Ku Klux Klan. C'est ainsi que les studios prirent des mesures de censure :

The national cinema circuit in the UK, J. Arthur Rank, refused to show the film for something to do with what they deemed its "immoral nature". Universal Pictures withdrew the film after brief screenings in a few countries, and the film has been rarely shown since - very occasionally on TV. Universal Pictures in Hollywood refuse to let me rent or buy a copy of this film, even on VHS (Watkins, <http://www.mnsi.net/~pwatkins/>).

Selon plusieurs critiques que Watkins rapporte sur son site, le film était beaucoup trop avant-gardiste. En effet, le cinéaste s'amuse à comparer ce qui a été dit au moment de la sortie du film et ce qu'en disent ceux qui ont eu la chance de le voir depuis 2001, et il devient clair que le film était en avance sur son temps. Par exemple, les critiques en 1960 trouvaient que le film copiait bêtement le style télévisuel, que les acteurs n'étaient pas à la hauteur, et que l'hystérie collective dépeinte dans le film était tout simplement invraisemblable. Les commentaires des gens qui l'ont vu dernièrement vont tous dans le même sens : le film est plus que jamais d'actualité.

Par exemple:

Absolutely in tune with the year 2000... Very fascinating movie about how a society can control their youth via a super star. Take note that all

of these elements were conceived in the '60s. The theme and message of this movie are the important part. Too bad it is impossible to find a copie of it, but if by accident it is shown, please don't miss it... (Portland, Oregon) (*ibid.*).

En effet, *Privilege* est aujourd'hui le film de Watkins qui est le plus difficile à trouver.

À la fin des années 60, Watkins se sent de plus en plus isolé en Grande-Bretagne. Le fait que *The War Game* ait été banni des cinémas, ainsi que les critiques assassines au sujet de *Privilege* le poussent à prendre la décision de quitter l'Angleterre et de ne plus jamais y travailler. Il se rend d'abord en Suède à l'invitation de Sandrews, une compagnie de production et de distribution importante en Scandinavie à l'époque. Ils offrent à Watkins de produire un film de son choix, ayant beaucoup apprécié *The War Game*.

Watkins y réalise *The Gladiators* (1969). Il s'agit d'un film futuriste qui adopte un point de vue « dystopique » (contraire de l'utopie). Dans ce monde imaginé par Watkins, la paix mondiale dépend uniquement de l'équilibre des forces nucléaires entre les différentes puissances. Ces pays organisent toutefois ce qu'ils nomment les Jeux de Paix (Peace games). Situés dans un pays neutre (la Suède), les combats impliquent un petit nombre de soldats, et les gagnants sont les pays qui comptent le moins de mort parmi leur rang. On y analyse également les instincts agressifs de l'homme, soi-disant dans le but de mieux les contrôler. Détail intéressant, le film est tourné en mai 1968, durant les manifestations étudiantes en France, qui influencèrent grandement la fin du film.



Les critiques suédois et anglais démolissent complètement le film. Comme le rapporte Henri-Paul Chevrier dans un article de *Cinébulles* consacré au cinéaste : « La critique de droite blâme le cinéaste de caricaturer le système, et celle de gauche lui reproche de le dénoncer sous forme de spectacle » (2002, p.44). De plus, la Suède étant représentée dans le film comme une société hypocrite qui cautionne ces combats de façon détournée, Sandrews décide de ne pas distribuer le film dans les salles :

*The Gladiators* was shown at one or two festivals, and following on what was to become a pattern for most of my subsequent films, disappeared. There were a few screenings on Swedish TV, and as far as I know, it was never again shown in a cinema. There has never been any discussion about the ideas that *The Gladiators* worked with, its allegorical form, or its critique of contemporary commercialized society (Watkins, <http://www.mnsi.net/~p Watkins/>).

Peter Watkins décide alors de quitter l'Europe, et se rend aux Etats-Unis en 1970, en pleine guerre du Vietnam. Il y tourne dans le désert San Bernadino ce qui est considéré comme l'un de ses meilleurs films, *Punishment Park*. Le film, que Watkins produit lui-même, met en scène un caméraman de la BBC qui, venu couvrir les manifestations contre la guerre, sera témoin de brutalité policière contre de jeunes déserteurs, ou marginaux.

En fait, Watkins imagine pour son film que Nixon a réactivé la fameuse loi spéciale McNarran Act. Votée en 1950, cette loi stipulait que les autorités fédérales pouvaient détenir sans aucune forme de procès toute personne étant considérée comme un risque à la sécurité nationale. Donc, tous ceux qui sont contre la guerre et qui se font arrêter sont envoyés soit en prison pendant quinze ans (!), où à « Punishment Park », ce qui est loin d'être une sinécure.

Car ce « Punishment Park » se trouve au beau milieu du désert. Les jeunes sont donc condamnés par une audience à être envoyés dans le désert pendant trois jours sans eau ni nourriture. Ils doivent se rendre à la grande chaleur jusqu'au drapeau américain qui se trouve 80 kilomètres de leur point de départ. De plus, des policiers seront envoyés à leur trousses, et les jeunes ne doivent jamais se faire rattraper par ceux-ci sous peine de mort. En parallèle, nous assistons aux audiences qui ont mené à l'envoi d'autres jeunes dans le désert, et sommes en mesure de réaliser à quel point l'incompréhension entre les jeunes et ceux qui appliquent cette loi est profonde et définitive.

Le point de vue adopté est celui du caméraman, puisque tout ce que le spectateur voit est filmé par sa caméra. Ainsi, devant l'horreur à laquelle sont soumis les jeunes, le caméraman n'a d'autre choix que de se mêler à l'action, ne pouvant, pas plus que le spectateur, rester de glace devant tant d'injustice et d'atrocités. Dans les films de Watkins, et dans celui-ci en particulier, les choses sont filmées comme si c'était nous, spectateurs, qui les filmions, comme si nous étions un reporter dépêché sur les lieux d'un événement, et que nous étions les témoins d'incidents que nous ne devrions pas voir, et qui donc ne devraient pas avoir lieu. Il n'est plus possible, pour le spectateur, de ne pas se sentir concerné, car la seule distance qu'il y a entre ce dernier et les événements est la caméra comme telle, une caméra extrêmement nerveuse, portée à l'épaule, ce qui ajoute à la lourdeur de l'atmosphère.

Dans son livre sur le cinéma direct, Gilles Marsolais, affirme que dans ce type de « cinéma en liberté » (qu'il s'agisse des docu-fictions de Watkins ou du cinéma direct), « le cinéaste livre les conditions de l'expérience. Aussi, il est question de la liberté du spectateur appelé à participer d'une manière autre que passive » (1974, p.24). Le spectateur est obligé de participer car ses émotions profondes sont affectées. Ainsi, il finit par participer à l'acte de création, au même titre que le reste des aspects constituant le film. Selon Marsolais, le regard du spectateur devient dans ce cas-ci un élément actif et indispensable à la construction du film, au même titre que celui du cinéaste.

De plus, Watkins a choisi, comme dans pratiquement tous ses films, des interprètes non-professionnels qui expriment dans le film leurs propres positions politiques, ce qui donne au spectateur l'impression d'une grande authenticité. C'est ainsi que lors des audiences :

Les éléments sains de la société (un avocat, une ménagère, un professeur) tiennent un procès aux déserteurs et aux activistes. Les dialogues sont improvisés par les citoyens ordinaires ou les contestataires qui jouent leur propre rôle (...) En soumettant ses interprètes à des questions compromettantes, le cinéaste engendre un débat à l'intérieur du film, une polémique d'autant plus traumatisante pour le spectateur qu'il est appelé à participer, à prendre position (Chevrier 2002, p.45).

Selon Marsolais, Watkins utilise ici une technique employée par les adeptes du cinéma direct comme Jean Rouch. Il s'agit de : « placer les personnages dans une situation fictive mais plausible. Chacun d'eux joue un rôle qui correspond à leur personnalité propre. De sorte que dans le film, l'acteur est lui-même tout en prenant

une distance par rapport au rôle » (Marsolais 1974, p.266). Pour Jean Rouch, c'est exactement cela qui crée la vérité, puisque les personnages mettent un masque qui leur est presque identique, mais pas tout à fait. Selon Marsolais, « les interprètes finissent par se faire prendre à leur propre jeu et par exprimer ce qu'ils n'exprimeraient pas normalement. La caméra leur donne l'impression que tout est possible puisque c'est du cinéma » (*ibid.*).

C'est probablement à cause de cette impression d'authenticité que, comme les autres œuvres de Watkins, *Punishment Park* est reçu de façon violente par les critiques, distributeurs, et politiciens. On le trouve trop pessimiste, et le style rappelant les actualités est jugé trop réaliste. On craint que le spectateur ne prenne ce qu'il voit pour la réalité. En comme à cette époque les jeunes sont plutôt contestataires, on eut peur d'attiser leur frustration.

Le film fut présenté à Cannes en 1971, et ensuite au festival de film de New York. Puis, une salle à Manhattan accepte de le présenter, mais retire le film de l'affiche après seulement quatre jours. « It remains unclear whether the cinema owner (or the distributor) was affected by the hostile critics, or whether the Federal authorities issued threats », confie Watkins (<http://www.mnsi.net/~pwatkins/>).

Après que ce cinéma New-yorkais eut retiré le film, les distributeurs eurent peur des conséquences que pourrait engendrer une présentation du film en salle. « A representative of a main Hollywood studio which could have released *Punishment*

*Park* was quoted as saying something to the effect that, “We could never show this film, we would have the Sheriff’s office, or perhaps the Federal authorities on our necks in five minutes” » (*ibid.*). De plus, plusieurs producteurs de télévision avec qui Watkins eut des discussions à propos de la diffusion de *Punishment Park* lui firent comprendre qu’un film comme celui-là ne serait jamais diffusé sur les ondes de la télévision publique américaine. Et il ne le fut jamais.

Par la suite, Watkins se rend en Norvège pour assister à une rétrospective de ses œuvres à l’Université d’Oslo. C’est lors de ce voyage qu’il découvre l’œuvre du peintre Edvard Munch, et décide que son prochain film porterait sur la vie de ce peintre. Nous reviendrons abondamment sur ce film dans ce travail.

Il y eut ensuite deux autres films tournés au Danemark, qui ne s’attirèrent guère, eux non plus, les faveurs des distributeurs. Il s’agit d’abord de *The Seventies People* en 1974, produit par la Danish Radio and TV Corporation. Le film traite du taux de suicide très élevé des adolescents danois, qui cachent leur désarroi derrière une apparente joie de vivre. Le film ne fut diffusé qu’une seule fois, le sujet étant jugé trop délicat, et le traitement trop réaliste. Puis, Watkins tourne *The Evening Land* en 1976, qui aborde le sujet extrêmement sensible de la répression policière danoise. Le film ne fut pas diffusé plus d’une fois.

Puis, Watkins passa dix ans sans avoir le financement nécessaire pour pouvoir tourner, durant lesquelles il prépare l’aventure de *The Journey* (1986), un film

pacifiste de 14 heures tourné sur tous les continents, et produit par un mouvement pacifiste Suédois et l'Office National du Film du Canada. Comme le résume Henri-Paul Chevrier, « il s'agit d'un vaste plaidoyer contre la mondialisation, la désinformation et l'absence de démocratie » (2002, p. 45). Watkins tente dans ce film de démontrer que plusieurs gouvernements possèdent des armes nucléaires en « quantité suffisante pour détruire plusieurs fois la planète » (*ibid.*).

La méthode pour le tournage est très complexe. Il faut d'abord se rendre dans les pays en développement, et acquérir la confiance des habitants, dans le but de les convaincre de dire ce qu'ils savent à propos du gouvernement en place, des armes que possède celui-ci, de la façon dont ils vivent au quotidien. Mais comme le souligne Scott MacDonald, il a aussi fallu : « A local network contact in each location to raise money, to assemble a local crew, and to arrange for local citizens to be focus of interviews and community dramatizations, all in the hope of making contact with people around the world » (1993, p. 36).

Après deux ans de voyages intensifs, Watkins arrive en montage avec plus de cent heures de matériel. Le travail de post-production se fait à l'ONF, qui fournit toutes les installations nécessaires. Selon les quelques analystes et critiques cinématographiques qui ont pu le voir, ce film est le plus intéressant de l'œuvre du cinéaste. *The Journey* est en effet une immense représentation du monde dans lequel nous vivons, mettant à l'avant-plan les inégalités, les problèmes contemporains, la

violence, la faim, et bien sûr le rôle intéressé des médias dans la façon de transmettre l'information aux citoyens (*ibid.*, p. 38).

Ce film sera encore refusé par les chaînes de télévision, pour des motifs semblables à ceux que nous avons vus précédemment. Même l'ONF refuse de distribuer *The Journey*, qu'il avait pourtant produit en partie. Évidemment, ce film pacifiste qui dure 14 heures et qui vient avec un guide d'utilisation ne pouvait plaire à tout le monde. *The Journey* est toutefois présenté au Festival du film de Berlin en 1987. Il sera ensuite diffusé trois fois à la télévision, dont deux sur des chaînes locales canadiennes.

Ces événements, ainsi que le refus des télévisions de diffuser son film suivant, *The Freethinker* (1994), qui aborde la vie du peintre et auteur dramatique August Strindberg, poussent Watkins à se retirer pour un certain temps du cinéma et de la télévision.

Il y revient en 2000 avec un film sur la Commune de Paris (*La Commune*, 2001). Le film est tourné en français dans une usine abandonnée située à Montreuil, dans l'est de Paris, où se trouvaient autrefois les studios de George Méliès. Le film, qui dure près de six heures, raconte l'escalade de la violence qui a mené à la fameuse semaine sanglante en mai 1871 à Paris. Principalement composé de longs plans séquences, le film oscille constamment entre théâtralité (les éléments du décor sont toujours visibles, les personnages parlent directement à la caméra, les anachronismes

abondent) et représentation fidèle de la réalité, puisque Watkins se fit pointilleux sur les détails historiques des événements de La Commune.

Tout en demeurant lié à la réalité historique et politique de l'époque, le film a une résonance actuelle, et le sujet a un lien direct avec les batailles politiques du cinéaste. « Le film veut retrouver une parole populaire, illustrer comment passer des idées aux actes et susciter une démarche collective pour plus de démocratie. À travers sa lecture idéologique de La Commune, Watkins propose une réflexion originale sur l'engagement et la solidarité » (Chevrier 2002, p. 46). En effet, comme le souligne Watkins lui-même, des principes comme l'entraide ou la solidarité sont aujourd'hui, pour plusieurs, considérés comme idéalistes :

We are now moving through a very bleak period in human history, where the conjunction of Post Modernist cynicism (eliminating humanistic and critical thinking in the education system), sheer greed engendered by the consumer society sweeping many people under its wing, human, economic and environmental catastrophe in the form of globalization, massively increased suffering and exploitation of the people of the so-called third world, as well as the mind-numbing conformity and standardization caused by the systematic audio visualization of the planet have synergistically created a world where ethics, morality, human collectivity, and commitment (except to opportunism) are considered "old fashioned" (Watkins, <http://www.mnsi.net/~p Watkins>).

Comme la plupart de ses films, *La Commune*, produit par la chaîne Arte, ne fit pas tout à fait l'affaire du diffuseur. Mais le film ne fut pas interdit comme les autres. Aujourd'hui, les médias agissent plus subtilement. Ils autorisent la distribution mais ne font qu'un nombre infime de copies, ils ne font pas de publicité et ils diffusent l'œuvre à la télévision à des heures où personne ne la regarde.



Le système français a complètement refusé de s'occuper de *La Commune*. Arte m'avait pourtant promis de le faire, me disant qu'ils étaient libres et progressistes. Mais ils ont tout fait pour que je modifie le film, qu'il soit plus linéaire. Finalement, Arte l'a marginalisé en le présentant à une heure où tout le monde dormait. Maintenant, c'est comme si le film n'existait pas (Watkins cité par Chevrier 2002, p.48).

La marginalisation dont fut victime le film *La Commune* entraîna la création d'un mouvement nommé « Rebond pour la Commune », composé d'admirateurs de Watkins et de membres de l'équipe qui participa au film. Le mouvement organisa des projections dans les salles indépendantes de plusieurs pays d'Europe, ainsi que dans des festivals internationaux. Ce mouvement contribua également à la distribution du film en DVD, ce qui explique la distribution honorable dont le film a bénéficié.

En fait, selon ce que Watkins affirme sur son site officiel, les sujets qu'il aborde dans tous ses films, comme leur forme, sont trop critiques et peuvent sembler susceptibles de déstabiliser le contrôle que les gouvernements et les grandes corporations exercent sur une société pour être présentés au grand public, que ce sujet soit l'armement nucléaire dans *The War game*, ou la politique répressive d'un pays supposément des plus démocratiques dans *Punishment Park*.

Aujourd'hui âgé de plus de 70 ans, Watkins est encore très engagé dans la contestation. Sur son site officiel, il a écrit nombre de pages sur ce qu'il nomme la crise médiatique. Il croit d'ailleurs que la « monoforme » est encore plus utilisée dans les médias américains depuis le 11 septembre 2001.

En fait, comme le souligne Emmanuel Chicon dans son texte sur le journalisme et la « mésinformation » : « La *monoforme* repose, entre autres, sur l'instrumentalisation des émotions ou la personnalisation de l'histoire, avec une mention spéciale pour les dérives post 11 septembre observées sur les chaînes américaines » (Chicon, 1991). Selon Watkins, les gouvernements et les puissantes sphères économiques exercent un contrôle excessif sur les chaînes de télévision. L'influence que les médias audiovisuels peuvent avoir sur une population donnée repose en grande partie sur l'utilisation de ce langage, uniforme tant au niveau du fond que de la forme, qui facilite la manipulation des spectateurs et permet de les faire réagir à certains éléments plutôt qu'à d'autres. En 2004, Watkins a d'ailleurs concrétisé sa pensée dans un livre sur la « monoforme » et l'uniformisation du discours dans les médias occidentaux, dont le titre est *Media crises* (Watkins, 2004).

Par contre, il a depuis décidé d'abandonner complètement le cinéma, le compromis avec les diffuseurs étant depuis toujours hors de question. D'ailleurs, dans son article intitulé « Peter Watkins filme La Commune » (*Le Monde Diplomatique*, mars 2000), Philippe Lafosse cite ainsi le cinéaste :

Aujourd'hui, un réalisateur qui refuse de se soumettre à de la culture de masse, fondée sur le mépris du public, et ne veut pas adopter un montage frénétique fait de structures narratives simplistes, de violence, de bruit, d'actions incessantes, bref, qui refuse la forme unique, ou ce que j'appelle la « monoforme », ce réalisateur ne peut tourner dans des conditions décentes, ni espérer obtenir la même diffusion qu'un film qui s'y soumet. C'est impossible.

#### 1.4. La rencontre d'Edvard Munch

En 1974, Watkins réalisa en Norvège le film *Edvard Munch*, qui sera le principal objet d'analyse de ce travail.

Watkins fit connaissance avec l'univers extrêmement complexe du peintre norvégien Edvard Munch (1863-1944) en 1968, alors qu'il se trouvait au musée Munch à Oslo pour le « visionnement » de *Culloden* avec des universitaires. Il fut alors complètement subjugué par les peintures de l'artiste.

Tandis qu'il arpentait les corridors du musée, il décrit ainsi son sentiment : « I walked around the main gallery. I had never seen any of Edvard Munch before... However, I was immediately, and very strongly, moved by what I saw, and felt » (Gomez 1979, p. 126). En fait, Watkins voit immédiatement en Munch une sorte d'âme sœur. Il fait tout de suite plusieurs parallèles entre sa perception de la vie et ce qu'il imagine être la personnalité de Munch.

« I was awestruck by the strength of Munch's canvases, especially those depicting the sad life of his family, and was very moved by the artist's directness with the people in his canvases looking straight at us. I also felt a personal affinity with his linking of past and present, » souligne le cinéaste (<http://www.mnsi.net/~p Watkins/>). Pour Watkins, le fait que les personnages dans les toiles du peintre regardent souvent directement le spectateur indique que Munch tenait lui aussi à éliminer la barrière entre le créateur et son public, et tenait à interpeller directement ce dernier.

En fait, comme l'écrit P.J. Maarek, la recherche expérimentale pour certains cinéastes dans les années 70 s'appuyait sur l'art pictural qui allait à l'encontre de « l'art académique consacré » (1979, p. 15-17). L'expressionnisme et les peintures de Munch en particulier étaient tout désignés pour intéresser Watkins, car « la volonté affichée par les expressionnistes d'arracher le spectateur à son inertie » (*ibid.*), allait dans le même sens que ses combats contre l'uniformité du discours dans les médias de masse.

Le cinéaste décide alors qu'il se doit de faire un film sur cet artiste. Pendant trois ans, il tente de persuader la télévision norvégienne (NRK) de financer le film. Mais ce fut très difficile et ce, pour plusieurs raisons. D'abord, les Norvégiens étaient à l'époque assez ambivalents à l'égard d'Edvard Munch. Il était considéré comme une gloire nationale tout en étant perçu comme un personnage perturbé ayant abordé des thèmes qui étaient encore tabous dans les années 1970 comme la sexualité des jeunes filles, la prostitution, la difficulté de vivre dans la pauvreté. De plus, comme le souligne Watkins dans la « self-interview » qui accompagne le livret de l'édition DVD du film, les spécialistes de Munch n'étaient pas à l'aise avec le fait de montrer au grand jour ce qu'ils appelaient la vie privée du peintre (2006, p. 4). C'est grâce à la télévision suédoise, qui s'intéressa au projet et offrit de le coproduire dans le but de faire connaître l'un des plus grands artistes scandinave, que le film a finalement vu le jour.

Également, Watkins réussit à persuader les dirigeants du musée Munch d'Oslo de lui donner accès aux écrits du peintre (il a eu accès à tous ses journaux intimes, et à plusieurs textes qui n'ont jamais été publiés). Watkins fut ainsi le premier à avoir accès à ces documents, en dehors du personnel du musée. En lisant les journaux du peintre, il découvre d'abord que Munch fut longtemps, comme lui, critiqué de toutes parts. Comme il l'explique dans sa « self-interview », Watkins est lui aussi, à cette époque, pratiquement ostracisé par les critiques et le public britanniques, et voit dans le projet de film sur Munch une façon d'exprimer ses propres difficultés. « I quickly came to understand that in making a film about Edvard Munch, I was also making a film about myself » (*ibid.*, p. 3).

En fait, comme le souligne Joseph A. Gomez, les vies des deux artistes, étrangement, se ressemblent à plusieurs égards. D'abord, leur enfance fut marquée par l'insécurité (la maladie chez Munch et la guerre chez Watkins). Ces événements affectèrent profondément les enfants qu'ils étaient, et eurent une incidence sur leur travail artistique à venir (1979, p. 135). Ensuite, ils eurent à défendre leur mode de vie et leur art auprès de leurs concitoyens, qui les considéraient comme des excentriques plus ou moins sains d'esprit.

Toujours selon Gomez, la lecture des journaux de Munch permet à Watkins de découvrir des éléments jusqu'ici inconnus, comme l'importance qu'a eu la femme qu'il a supposément aimé à sens unique pendant plusieurs années, Mrs Heiberg, et qui ne figure dans aucune autre biographie de l'artiste (*ibid.*, p. 128-129). Le cinéaste s'est

donc basé entre autres sur les états d'âme décrits par le peintre pour bâtir son personnage, que ceux-ci soient reliés à la réalité ou non.

Le film qui en résulte est donc d'une profondeur et d'une sensibilité extraordinaires, à l'image des deux artistes. Néanmoins, à sa sortie, le film est accueilli assez froidement par les télévisions norvégiennes. Pour des raisons qui restent obscures, celles-ci détruisent même les bandes sonores originales :

When plans for a cinema version were discussed, NRK in Oslo destroyed all the original soundtracks of the film and all the quarter-inch tapes which had been used to record the music. When Watkins asked why NRK destroyed material so essential to any enlargement of the film, he was informed that this was "done to clear shelf place" (*ibid.*, p. 154).

La NRK tente également d'arrêter la production de copies 35 millimètres pour la distribution du film en volant les négatifs, ce qui empêche le film de représenter la Norvège au festival de Cannes cette année-là (Watkins 2006, p. 9). Selon Gomez, les télévisions norvégiennes craignaient que le sérieux, l'intellectualisme, l'intensité de Watkins ne rebutent les spectateurs, et donnent une fausse représentation de la vie du peintre (1979, p. 153). De plus, les producteurs dénoncent l'aspect « amateur » du film, et le fait que les acteurs emploient un langage et des expressions qui n'étaient pas en vigueur à la fin du 19<sup>ième</sup> siècle.

Lorsque Watkins voulut récupérer les négatifs dans les années 1980 pour rééditer le film, on lui dit qu'ils avaient disparu. « They finally located these originals, but only after immense pressure », explique le cinéaste (Watkins 2006, p. 9). Pour ce

qui est des bandes sonores, Watkins se servira, pour cette réédition, de la piste sonore provenant du 16mm qui fut utilisé lors du montage du film.

Tout compte fait, *Edvard Munch, la danse de la vie* reste le film de Watkins qui fut le plus largement distribué, et qui du coup bénéficia d'un public relativement large, et d'une critique assez positive, même en Grande-Bretagne. Mais ce fut de courte durée : « After 1977, it was rarely shown even on TV, in the 1980s and 1990s and became practically unknown to a new generation of people. This may have been due to the overall increasing marginalisation of my work... » (*ibid.*).

Aujourd'hui, grâce à la coopérative Co-errances, qui tente de trouver des alternatives pour distribuer et diffuser des œuvres originales sans avoir à passer par les marchés traditionnels, le film est disponible pour la vente et la location dans la plupart des magasins spécialisés au Canada. De toute façon, il est maintenant clair que le parcours de distribution classique et l'univers mercantile du cinéma traditionnel n'étaient pas du tout appropriés à l'œuvre de Watkins.

## **CHAPITRE II : Les *topoi* de la vie d'artiste en histoire de l'art et au cinéma**

Depuis l'Antiquité, les artistes font l'objet de biographies dans lesquelles leurs vies sont racontées de façon plus ou moins véridique. Avant de faire, dans le prochain chapitre, l'analyse du film de Peter Watkins sur le peintre Edvard Munch, nous tenterons ici de faire un premier bilan des écrits des principaux chercheurs qui se sont penchés sur les biographies d'artistes en littérature et au cinéma. Ensuite, nous ferons un bref inventaire des principaux lieux communs qui se retrouvent dans la plupart de ces biographies.

### **2.1. Une première analyse : Kris et Kurz**

Les premiers chercheurs à s'être longuement penché sur le sujet des biographies d'artistes sont Ernst Kris et Otto Kurz. Leur ouvrage, intitulé *L'image de l'Artiste, Légende, Mythe et Magie* fut écrit en 1934. Mais il s'agit encore aujourd'hui de l'un des plus importants livres d'analyse de la biographie d'artiste comme genre de l'histoire de l'art. Les auteurs, qui avaient, à l'époque de l'écriture de ce livre, respectivement 25 et 30 ans, désiraient au départ recenser « ces traits caractéristiques apparaissant fréquemment dans les biographies d'artiste » (1979, p. 13).

En fait, Ernst Kris avait auparavant fait des recherches sur la vie d'un sculpteur autrichien et s'était aperçu que certaines anecdotes racontées sur la vie de cet homme étaient tout bonnement impossibles à cause de l'époque à laquelle il avait vécu. Il



décida donc de lire quelques biographies d'artistes et constata que plusieurs anecdotes revenaient de façon constante.

Otto Kurz, de son côté, avait fait des recherches à propos d'un peintre italien, et s'était aperçu qu'une anecdote de sa vie, racontée par Vasari, était tirée d'une vieille nouvelle italienne. Rencontrés grâce à un professeur commun, les deux chercheurs décidèrent donc de se pencher sur les biographies d'artiste, et d'analyser les sujets abordés en fonction de leur récurrence.

Le but n'est donc pas de savoir si les anecdotes sont fondées ou véridiques, mais de « relier la légende de l'artiste à certains traits invariants du psychisme humain » (*ibid.*, p. 15). Kris, qui faisait partie du cercle intime de Freud et s'adonnait à la psychanalyse, tenta également d'utiliser les principes psychiques élaborés par la psychanalyse qui, immanquablement, étaient à l'oeuvre dans les biographies d'artiste. Mais comme il s'agit d'un élément plutôt secondaire du livre, nous n'en ferons donc pas état ici.

Au départ, Kris et Kurz se penchent sur la vision qu'ont eu d'un artiste ses contemporains. Il s'agit de faire un inventaire des caractéristiques attribuées aux artistes par ceux qui ont vécu à la même époque qu'eux. C'est dans cette optique que les auteurs adoptent une approche sociologique, puisqu'il s'agit de « traiter de l'attitude de la société face à l'artiste » (*ibid.*, p. 23). Attitude qui place la plupart du

temps l'artiste au-dessus de la moyenne des gens, mais qui également porte sur l'artiste un regard déjà biaisé par des préconceptions établies depuis longtemps.

Ces préconceptions deviennent de plus en plus évidentes lorsque l'artiste entre dans les livres d'histoire, et devient un élément de la postérité :

Notre thèse est qu'à partir du moment où l'artiste apparaît dans les archives historiques, certaines notions stéréotypées sont immédiatement liées à son oeuvre et à sa personne, préconceptions qui n'ont en fait jamais perdu complètement leur signification et qui continuent à influencer notre vision du créateur, époque après époque (*ibid.*, p. 25).

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il semble important ici de clarifier ce que les auteurs entendent par *topos*. Il s'agit en fait d'une petite anecdote (un terme que les auteurs utilisent aussi) qui met en scène un personnage important ou un héros « et nous le rend plus proche dans la mesure où elle nous permet une certaine identification » (*ibid.*, p. 32). L'anecdote peut ainsi servir à démontrer les faiblesses du personnage, à le placer au même niveau que le reste des êtres humains. L'anecdote peut également être prétexte à raconter un épisode de la vie du héros qui jusqu'alors était demeuré secret. Lorsque ces anecdotes reviennent de façon récurrente dans les biographies d'artistes, les auteurs les nomment *topoi*, ce qui signifie lieux communs.

Les auteurs ont tenté de lire le plus d'anecdotes possibles se rapportant aux artistes, et de déterminer quelles étaient celles qui revenaient de façon récurrente et qui ainsi pouvaient être considérées comme typiques de la vie d'artiste. Les chercheurs ont ainsi mis de l'avant dans leur livre plusieurs grandes catégories de *topoi*.

Nous retiendrons ici quatre de ces catégories qui nous ont paru les plus importantes pour notre propos. Il s'agit des *topoi* rattachés à l'enfance de l'artiste, à l'incompréhension qu'il subit de la part de ses contemporains, à sa vie sexuelle et sentimentale, et, enfin, à la solitude et à la folie qui le guettent. Voici donc un bref résumé de l'analyse que font Kris et Kurz de ces *topoi*.

D'abord, l'enfance de l'artiste contient plusieurs *topoi*, et se décline en plusieurs anecdotes. Selon ce lieu commun, tout événement ayant eu lieu lors de cette période fut décisif pour l'évolution et le succès de l'artiste. D'abord, selon Kris et Kurz, l'accent est toujours mis sur le fait que l'artiste est autodidacte et que, bien qu'il ait probablement suivi des cours, il n'en eut pas besoin pour devenir un artiste reconnu. Souvent, le talent se manifeste très tôt dans la vie de l'artiste, et celui-ci est remarqué par un maître qui sera vite dépassé par l'élève.

Dans les biographies d'artiste, la précocité du talent est gage de génie. Mais l'enfant prodige doit habituellement traverser plusieurs difficultés mises sur sa route avant de pouvoir exprimer totalement son talent (pauvreté, incompréhension des parents, maladie, etc.). Il doit entamer une quête et braver l'adversité, ce qui lui permettra, éventuellement, de prendre connaissance de l'étendue de ses possibilités artistiques. L'enfant doit délaisser sa famille si celle-ci est un obstacle à son avancement. C'est ainsi que plusieurs enfants artistes se trouvent un mentor ailleurs que dans la cellule familiale, que celui-ci lui enseigne l'art ou non. Le mentor peut uniquement servir à développer une pensée critique par exemple.

Un autre motif récurrent selon le *topos* de l'enfance de l'artiste attribue le succès et le talent de l'enfant au miracle.

L'anecdote de la découverte de talent chez le jeune comporte des éléments présents dans les mythes des héros. Le noyau commun est, à l'évidence, la notion de prédestination. La série de hasards qui conduit à la découverte de son talent et, ultérieurement, à sa brillante ascension, est donnée dans l'énoncé biographique comme la conséquence inéluctable de son génie (*ibid.*, p. 67).

En fait, l'artiste naît artiste, ce qui lui donne une aura particulière, presque divine.

Mais une fois que le génie atteint l'âge adulte, l'admiration dont il était l'objet enfant se transforme en une forme d'ambivalence, et le motif de « l'artiste dénigré et puni pour son outrecuidance » (*ibid.*, p. 125) apparaît. C'est donc le *topos* de l'incompréhension et de la relation difficile avec les contemporains qui fait surface. En fait, selon Kris et Kurz, il arrive souvent dans les biographies qu'à cette époque de la vie de l'artiste (habituellement lorsqu'il atteint la vingtaine), un sentiment ambigu se forme à son égard, et que l'on admire et redoute, adule et méprise, à la fois le personnage et son œuvre.

Comment l'artiste est-il perçu par ses contemporains ? Quelles sont les caractéristiques qui lui sont attribuées ? D'abord, la virtuosité de l'artiste est un état de fait accepté par le public. C'est-à-dire qu'indiscutablement, l'artiste possède un talent particulier, qui le rend supérieur à la moyenne des gens.

Cette supériorité est à la base du fait que l'artiste ne peut, la plupart de temps, supporter la critique, surtout lorsqu'elle vient du profane, du simple public :

Lorsque le profane, confronté à l'œuvre d'art, se permet d'émettre un jugement, l'artiste, avec une ironie délibérée, quitte sa « sphère esthétique » et se met au même niveau que l'homme du commun. Il parle alors de son œuvre comme si elle était régie par les lois de la réalité quotidienne, faisant ainsi ressortir la sottise de son critique (*ibid.*, p. 144).

Même aujourd'hui, le public se plaît à croire que « le renoncement et la pauvreté sont le lot du génie » (*ibid.*, p. 158), et que les artistes devraient donc accepter la pauvreté matérielle pour faire avancer l'art.

En fait, selon les auteurs, les biographies sont construites sur un modèle prédéterminé qui contribue non seulement à préserver l'aura de mystère entourant les artistes, mais à les dépeindre selon un cadre d'analyse préétabli. D'abord, on tente de faire comprendre au profane le processus de la création artistique en utilisant des « analogies avec la vie quotidienne » (*ibid.*, p. 160). C'est ainsi que naît, selon Kris et Kurz, le *topos* de la vie sentimentale et sexuelle compliquées.

En fait, on établit dans les biographies un « lien direct entre le créateur et son œuvre » (*ibid.*). On tente d'expliquer l'œuvre en examinant la vie sentimentale de l'artiste. Les auteurs affirment en effet que depuis l'Antiquité, on tente d'expliquer l'acte de création d'une œuvre d'art en reliant plusieurs de ses éléments à l'acte sexuel. Voilà pourquoi on attribue souvent aux artistes une vie sexuelle libertine et débridée. Ce motif permet aux contemporains de l'artiste de lier sa vie quotidienne

avec son œuvre : « L'imagination populaire véhicule une croyance donnant une signification sexuelle à l'œuvre de l'artiste. Toute belle femme qu'un peintre fait figurer sur son tableau doit être sa maîtresse » (*ibid.*, p. 161).

Outre le motif de la vie sexuelle active de l'artiste, plusieurs anecdotes attribuent aux créateurs une vie amoureuse extrêmement compliquée. L'amour difficile devient une condition sine qua non à une œuvre profonde et durable : « Aux yeux des biographes, l'amour est l'élan nécessaire à la création » (*ibid.*, p. 162).

En fait, selon Kris et Kurz, les biographes utilisent souvent ce que les auteurs appellent l'analyse « pathographique » pour tenter de comprendre la vie des artistes. Cette forme d'analyse « considère la vie et l'œuvre comme une seule et même chose » (*ibid.*, p. 166). Les forces et les faiblesses du créateur peuvent y être rapportées. Le motif de la relation entre l'artiste et le modèle naît de ce postulat, cette relation étant perçue comme une faiblesse rendant l'artiste plus humain. Les modèles prennent ainsi, dans les biographies, une importance qu'ils n'ont peut-être jamais eue. Ils deviennent moteurs de la créativité, réponse à l'énigme de la création, principale source d'inspiration.

Le dernier *topos* mis de l'avant par Kris et Kurz que nous retiendrons est celui de la solitude de l'artiste qui peine à trouver sa place dans la société. Selon les auteurs, cette solitude, bien qu'indispensable dans le processus de création, est souvent décrite comme pouvant mener, dans une forme extrême, à la démence. Il s'agit de cette idée

d'un artiste fermé au monde extérieur, solitaire, difficile à vivre, voire suicidaire, qui fait état de sa grande souffrance dans ses œuvres. Ce concept s'est développé dans les biographies durant plusieurs siècles pour culminer à la fin du 19<sup>ième</sup> siècle, « où l'on vit essentiellement dans l'œuvre l'expression de l'âme du créateur » (*ibid.*, p. 173).

Toujours en relation avec le *topos* de la solitude de l'artiste et de la grande difficulté que l'artiste peut éprouver à trouver sa place dans ce monde, Kris et Kurz soulignent également l'importance, dans les récits biographiques, d'anecdotes reliées à l'ivresse et à la consommation de stimulants chez les créateurs. Dans plusieurs essais sur la vie d'artiste, ces psychotropes sont décrits comme des adjuvants qui permettent à l'artiste de s'exprimer sans barrière, et donc de créer une œuvre originale. Cet état semble en effet nécessaire à la création, à l'exacerbation du génie créateur, qui autrement serait enfermé à l'intérieur des limites imposées par la société. L'artiste est donc souvent décrit comme ne pouvant pas être partie prenante de la société dans laquelle il évolue car sa situation, celle du génie créateur, l'empêche de créer des liens avec les gens « ordinaires ».

C'est ainsi que le seul moyen de comprendre une œuvre est de se pencher sur la vie personnelle de l'artiste, car l'œuvre et la vie sont, selon plusieurs biographes, immanquablement liées. Cette façon d'analyser une œuvre peut par contre mener à donner à l'artiste un caractère plus troublé que ce qui en est vraiment : « Face au caractère difficile ou insolite d'une œuvre, on soulève alors les hypothèses les plus absurdes » (*ibid.*, p. 166). Il semble en effet très difficile d'expliquer le processus

intérieur qu'implique la création sans y associer une forme de folie, ou un quelconque déséquilibre.

De plus, dans les biographies, la folie du génie est souvent associée à l'échec de l'artiste. En effet, le créateur, qui ne vit que pour et à travers son œuvre, ne peut supporter que cette œuvre ne soit pas reconnue, ou qu'elle soit mal perçue : « Le thème de l'artiste décidé à mourir après avoir reconnu son échec se retrouve dans d'innombrables variantes » (*ibid.*, p. 178). Selon ce motif, l'artiste est prêt à se sacrifier pour son œuvre, à partager le destin de celle-ci. C'est ainsi que l'artiste devient un « héros sacrificateur », et que ses défauts, comme sa vanité et son arrogance, « prennent une dimension tragique » (*ibid.*, p. 180).

Les formules biographiques sont donc liées à la vie selon deux modes distincts : elles relatent d'une part les éléments stéréotypés mais, d'autre part, elles modèlent par là même un destin-type pour chaque catégorie professionnelle. L'artiste, en se soumettant à sa vocation se soumet donc, dans une certaine mesure, au sort qui lui est dévolu (*ibid.*).

Le livre de Kris et Kurz créa un précédent lors de sa sortie, et devint l'ultime référence sur la biographie d'artiste. Encore aujourd'hui, cet ouvrage reste d'une grande utilité, puisqu'il pose les bases des motifs récurrents associés aux vies d'artistes dans les biographies, motifs qui font aujourd'hui partie de l'imaginaire collectif associé aux artistes, comme l'importance de l'enfance, l'incompréhension du public, la vie sentimentale complexe, la solitude et la folie.



Ce sont eux qui les premiers ont souligné le fait que, depuis la Renaissance, les biographes entourent les artistes d'une certaine « aura » de mystère. Ce livre nous a donc servi de base pour développer une méthode d'analyse pertinente, puisque les auteurs que nous avons étudiés par la suite prenaient aussi comme point de départ *L'image de l'artiste*.

## **2.2. Une seconde analyse : Nathalie Heinich**

Nathalie Heinich, sociologue française basant ses recherches sur la sociologie de l'art, a ainsi repéré, dans les biographies d'artistes modernes, les mêmes *topoi* que Kris et Kurz. Mais elle a aussi identifié de nouvelles tendances biographiques propres à l'artiste moderne.

Dans son ouvrage *Être artiste Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs* (1996), Heinich fait le compte rendu de ses récentes recherches sur les biographies d'artistes et s'intéresse notamment aux motifs récurrents dans les récits de vies d'artiste.

Le premier *topos* identifié par Heinich est associé à l'idée de vocation, de talent précoce. Nathalie Heinich fait ensuite grand cas du *topos* de la postérité contre la prospérité, qui souligne l'intérêt des biographes pour les artistes ayant vécu dans la pauvreté et qui ne furent vraiment reconnus qu'après leur mort. Heinich associe cette pauvreté matérielle à un nouveau *topos* plus spécifiquement lié à l'artiste moderne et à la vie de bohème. Puis, à travers la figure du peintre Vincent Van Gogh, Nathalie

Heinich se penche sur les *topoi* de l'incompréhension, de l'originalité, de la folie associée à la création, et de la mort prématurée laissant une œuvre inachevée.

D'abord, selon l'auteure, le statut d'artiste a considérablement changé au cours des siècles. En fait, c'est autour des années 1850 que le régime « vocationnel », celui qui a encore cours aujourd'hui, a vu le jour. Ce régime « tend à définir le statut d'artiste selon la conception romantique de l'individu inspiré, voire du génie méconnu » (1996, p. 35). Il sous-entend que le métier d'artiste est inné, et que l'aspirant artiste ressent un désir profond pour une carrière à laquelle il se sent destiné.

Ce régime s'oppose au régime professionnel, qui est plutôt associé au système officiel, au mouvement académique, aux grands salons d'exposition, et qui considère l'art non pas comme une mission de vie, mais plutôt comme un métier. Au 19<sup>ème</sup> siècle, ces deux régimes sont opposés, et un groupe comme les impressionnistes, qui sont au départ refusés dans les salons officiels, incarnent ce conflit entre régime professionnel et « vocationnel » de façon exemplaire.

Comme chez Kris et Kurz, l'idée de vocation pour Nathalie Heinich suppose un don inné. L'artiste éprouve en effet un désir profond de s'exprimer à travers l'art, et ce dès l'enfance. À partir du 19<sup>ème</sup> siècle, cette idée devient presque indispensable aux aspirants artistes. Du moins, il est normal que les artistes possèdent ces qualités : « Ces réquisits de la conception moderne, romantique de l'artiste, sont notamment un investissement total de la personne, le don inné, l'inspiration, l'individualité,

l'originalité » (*ibid.*, p. 37). De plus, en haut de la pyramide de l'originalité et de l'innovation se tient le génie, qui a la particularité, selon Heinich, outre cette condition innée, de ne jamais se fier sur ce qui s'est fait avant pour créer.

Le talent étant ainsi considéré comme une qualité innée, l'apprentissage du métier devient plus ou moins accessoire. Mais Heinich ajoute que ce qui devient indispensable au 19<sup>ième</sup> siècle est la postérité, et non plus la prospérité : « puisque la réussite ne se mesure plus à la durée de vie dans le monde mais à l'éternité d'un nom qui survivra après la mort » (*ibid.*, p. 38).

Selon Heinich, la vie de l'artiste moderne est encore plus intéressante pour les biographes si elle est vécue dans la pauvreté matérielle. Cette pauvreté matérielle est souvent liée à la vie de bohème, que Nathalie Heinich présente comme une représentation idéalisée de la réalité de l'époque.

La bohème en effet relève de ces légendes qui imprègnent l'imaginaire collectif autant qu'individuel, devenant inséparables des êtres à propos de qui elles prirent corps, ici les artistes. (...) Si la bohème artistique est un mythe, il faut préciser qu'elle est un mythe fondateur de statut, constructeur de vocations, créateur de réalités : qu'un aspirant artiste cherche à vivre pour son compte la vie de bohème, c'est la meilleure preuve de l'efficacité du mythe, qu'il serait réducteur de dénoncer au nom de la réalité (*ibid.*, p. 39-40).

Ces légendes sont, selon l'auteure, souvent basées sur une vérité, qui a toutefois tendance à se modifier avec les années.

La plupart du temps, la vie de bohème, telle que décrite dans les écrits de la fin du 19<sup>ième</sup> siècle, est accompagnée de descriptions des artistes comme étant pâles, maigres, verdâtres, portant des tenues étranges. Née à Paris, cette vie de bohème est un choix que font surtout les fils de bonne famille. La misère devient ainsi un choix et non une fatalité dans ce genre de milieux artistique.

Il est important de souligner que le *topos* de la vie de bohème est souvent accompagné de celui du « café des artistes », lieu de grandes discussions, où se forment et se rencontrent des groupes d'artistes ou d'écrivains légendaires. On s'oppose, lors de ces discussions, aux bourgeois (dont les parents de plusieurs font partie), aux critiques d'art, et au peuple qui se permet de juger les œuvres sans être connaisseur.

L'importance des *topoi* de la pauvreté et de la vie de bohème au 19<sup>ième</sup> siècle est avérée par la littérature de l'époque. Plusieurs écrivains ont écrit nouvelles ou romans sur la vie des peintres. Selon Nathalie Heinich, ils y projetaient leurs propres incertitudes, ce qui a pu fausser la perception des lecteurs d'alors et d'aujourd'hui. « Ce qui frappe dans la plupart de ces œuvres, c'est la constance du thème de l'échec. Excessif ou velléitaire, (...) misérable ou couvert d'honneurs suspects, névrosé ou fini : le peintre vu par l'écrivain est presque toujours un peintre raté » (*ibid.*, p. 47). Par exemple, dans *L'œuvre* (1886), Émile Zola brosse le portrait d'un peintre ayant échoué dans sa carrière et dans sa vie, à cause de la démesure avec laquelle il mène son existence, démesure qui se reflète dans son œuvre.

Mais les écrivains ne peuvent qu'être ambivalents face à la notion de réussite ou d'échec chez leurs contemporains car, comme le souligne Heinich, on semble alors considérer qu'un artiste ne peut accéder à la postérité de son vivant.

À la fin du 19<sup>ième</sup> siècle, les artistes deviennent non seulement importants à cause de leur art, mais ils se mettent à servir de références identitaires pour les jeunes qui aspirent à cette vie. Non seulement l'art se doit maintenant d'être innovateur, mais la vie de l'artiste se doit aussi d'être originale et singulière. Désormais, il y a déplacement « des œuvres aux personnes » (*ibid.*, p. 53), et le début du 20<sup>ième</sup> siècle est marqué par la publication d'un grand nombre de biographies, autobiographies, correspondances, journaux, photographies d'artiste. « Ces publications contribuent à faire des artistes des hommes en vue, leur personne pouvant devenir aussi célèbre que leur œuvres » (*ibid.*).

### **2.3. Vincent Van Gogh : un cas particulier**

Pour Nathalie Heinich, c'est à travers l'histoire du peintre Vincent Van Gogh que se concrétisèrent les concepts de déplacement de l'œuvre à la personne et celui de postérité. Van Gogh représente en effet à lui seul l'idée que la postérité peut prendre le dessus sur la prospérité. Il est désormais possible d'avoir une vie de misère mais une mort extrêmement glorieuse. En fait, le *topos* de l'artiste maudit qui accumule les échecs mais qui après sa mort devient un artiste reconnu est aujourd'hui directement lié à Vincent Van Gogh.

Selon Heinich, Van Gogh ne fut pas méconnu par ses contemporains. Et le fait qu'il n'ait vendu qu'un seul tableau est attribuable à la courte période durant laquelle il s'est consacré à la peinture avant de mourir. De plus, elle ne croit pas qu'il y ait réellement eu de scandale autour de son œuvre, puisque Van Gogh arrivait après les impressionnistes, qui avaient ouvert la porte à la reconnaissance de l'originalité.

Sauf que dans les innombrables biographies de l'artiste, comme dans celles de plusieurs de plusieurs de ses contemporains, Van Gogh est devenu l'incarnation même de l'originalité. Une originalité dans l'œuvre, dans la personnalité, et dans la façon de vivre, pour laquelle il y a un prix à payer, mais qui peut mener à une reconnaissance posthume.

Pour Heinich, Van Gogh représente littéralement « le mythe fondateur de l'artiste maudit, dont la déchéance au présent atteste la grandeur future en même temps qu'elle témoigne de la petitesse du monde coupable de ne pas le reconnaître » (*ibid.*, p. 57). Comme en faisaient également état Kris et Kurz, les artistes modernes se sentent à l'écart dans la société, et sont souvent incompris du public. Van Gogh, encore une fois, incarne cet état de fait. Incapable de faire face à l'indifférence du public, il se suicide après un séjour à l'asile.

On retrouve donc ici le topos de l'artiste fou, très présent dans les biographies d'artiste de la fin du 19<sup>ième</sup> siècle. Folie que le public et les critiques se plaisent à transposer dans l'œuvre des artistes. Mais l'artiste fou se transforme souvent en

prophète après sa mort, et l'incompréhension de l'œuvre devient admiration du génie. Par exemple, le statut de Van Gogh a changé avec les années. Au départ, les critiques voient une forme de folie dans son œuvre. Lors de sa mort, les mêmes critiques déplacent cette folie à sa personne même : « De sorte que Van Gogh est devenu peu à peu pour le sens commun un artiste fou créateur d'une œuvre géniale » (*ibid.*, p. 58).

Outre la folie, le thème de la mort prématurée ayant laissé une œuvre inachevée devient très populaires dans les biographies de la fin du 19<sup>ième</sup> siècle. Des textes sur Mozart et Baudelaire font état de chefs d'œuvre qui demeureront à jamais incomplets. Les textes sur Van Gogh suivront. Pour Nathalie Heinich, ce thème ajoute sans conteste au tragique de la biographie.

En résumé, à la fin du 19<sup>ième</sup> siècle, la manière de considérer les artistes, tant dans les biographies que dans les textes critiques, effectuera un déplacement. Les motifs récurrents seront appelés à se modifier. Cette période sera, pour les générations futures, personnifiée par Van Gogh :

Déplacement de l'œuvre à la personne, de la normalité à l'anormalité, de la conformité à la rareté, de la réussite à l'incompréhension, du présent à la postérité et, plus généralement, du régime de communauté au régime de singularité : ainsi se présente le nouveau paradigme de l'artiste, incarné par la figure popularisée de Vincent Van Gogh (*ibid.*, p. 59).

Avec le 20<sup>ième</sup> siècle, d'autres *topoi*, qui étaient peu populaires dans les biographies du 19<sup>ième</sup> siècle, prennent de l'importance. Par exemple, Picasso personnalise la vitalité sexuelle, artistique et physique, et devient un mythe, une

légende vivante. Picasso représente la réussite artistique totale. Il allie prospérité et postérité, succès critique et populaire, et accumule une fortune considérable, ce qui est extrêmement rare. Il représente le héros moderne puisqu'il permet aux aspirants artistes de croire en la possibilité d'un succès. Mais Picasso est un phénomène exceptionnel, voire unique.

Malgré les changements dans la représentation de l'artiste, plusieurs thèmes récurrents relatifs au statut d'artiste présents au 19<sup>ième</sup> siècle demeurent encore aujourd'hui d'actualité. En effet, l'artiste est encore perçu comme étant « fantasque, désorganisé, irrégulier » (*ibid.*, p. 77). En fait, certains *topoi* comme l'excentricité ou la solitude nécessaire à la production artistique sont présents dans les biographies d'artiste depuis plusieurs siècles. Ils ne peuvent donc être modifiés, car ils sont partis prenante de l'idée que le commun des mortels se fait d'un artiste.

#### **2.4. Une troisième analyse : Catherine Soussloff**

Dans un même ordre d'idées, Catherine Soussloff, dans son ouvrage nommé *The absolute artist, The historiography of a concept* (1997), fait état, comme Kris et Kurz et Heinich, de préconceptions et de thèmes stéréotypés qui indiquent clairement le statut légendaire de l'artiste dans la société. Car pour elle, tous ces *topoi* établis au départ par Kris et Kurz ont contribué, dans les années qui ont suivies, à l'héroïsation de l'artiste, et à la création du concept même d'artiste :

They saw (Kris & Kurz) that the texts also constructed art, history, and particularly, the artist. The figure of the artist could be viewed as constructed



because it appeared as a historical and symbolic representation in an identifiable literary genre. The concept of the artist was born (1997, p.99).

Soussloff élabore donc un tableau des *topoi* qui reviennent de façon régulière dans les biographies, et elle analyse la façon dont ces vies d'artiste sont structurées. D'abord, l'endroit de naissance de l'artiste revêt une importance particulière, puisque l'œuvre sera analysée en fonction de la manière de vivre à l'endroit et à l'époque de la naissance de l'artiste. Puis, la jeunesse de l'artiste est souvent liée à une reconnaissance du talent de l'enfant dans des dessins par exemple, par les proches, puis par un artiste reconnu. Ce mentor devient vite témoin de la grande virtuosité du jeune prodige.

Selon Soussloff, la maturité de l'artiste est généralement décrite comme une période sinon de succès, du moins de maîtrise totale de l'art pratiqué. Ensuite, dans la mesure où l'artiste n'est pas mort avant, la maturité est suivie de ce que Soussloff appelle le vieil âge. Dans cette période, le travail de l'artiste prend une dimension spirituelle. L'artiste qui a survécu est devenu un sage, et il est préparé à la mort.

Puis, les circonstances de la mort de l'artiste prennent une dimension particulière, et les personnages célèbres touchés par cette mort ont, selon l'auteure, une importance notable, puisqu'ils auront une incidence sur la reconnaissance posthume de l'artiste. Enfin, les biographies terminent en général par le legs de l'artiste, que ce soit ses œuvres, ses écrits, une technique particulière, ou encore, comble de la reconnaissance, une institution nommée en son honneur.

Mais pour Soussloff, malgré ces thèmes identifiables, le concept d'artiste dans la culture reste énigmatique, et difficile à définir. À cause de « l'aura » mythique qui entoure les artistes, la vérité est difficile à établir et reste toujours marquée par l'interprétation. Pour élaborer cette théorie, Soussloff se base sur les écrits de Lévi-Strauss et de Roland Barthes sur le mythe :

It is impossible to understand a myth as a continuous sequence. This is why we should be aware that if we try to read a myth as we read a novel, line after line, we don't understand the myth, because we have to apprehend it as a totality and discover that the basic meaning of the myth is not conveyed by the sequence of events but by bundles of events though these events appear at different moments in the story (Lévi-Strauss cité par Soussloff 1997, p. 138).

En fait, selon Soussloff, les *topoi* présents dans les biographies d'artiste contribuent, par leur récurrence, à faire évoluer les mythes liés aux artistes, tout en les transformant et en déplaçant leur signification à travers les époques.

## 2.5. Le colloque du Louvre

Le colloque *Les Vies d'artiste* (1996), dont les comptes rendus furent publiés sous la direction de Matthias Waschek, fut l'occasion d'approfondir l'étude du genre de la biographie d'artiste, qui, depuis l'Antiquité, constitue une importante source d'information pour les historiens d'art. Plusieurs communications s'interrogent sur la place de l'invention dans les biographies, et s'intéressent aux *topoi* de la vie d'artiste.

Comme le souligne Thomas Puttfarcken, plusieurs artistes ont probablement eu une vie tout à fait ordinaire, peu différente de celle de ses contemporains. Selon lui, bien peu d'artistes auraient eu une vie trépidante qui mérite une biographie.

Agnès Rouveret se demande de son côté s'il est possible que nous ayons tenté d'adapter aux artistes modernes les modèles récurrents établis depuis longtemps et mis en lumière par Kris et Kurz en 1934. Ainsi, la chercheuse compare les biographies d'artistes modernes avec celles de l'Antiquité dans le but de trouver des constantes ou des variables. Elle remarque que quelques *topoi* sont restés stables, comme par exemple « le rapport conflictuel de l'artiste à la société » (1996, p. 31), ou le fait que l'artiste redoute depuis toujours le jugement de ses contemporains. De même, un *topos* qui semble toujours d'actualité est associé au libertinage, qu'il s'agisse d'une liaison avec un modèle ou une prostituée, ou, comme c'est parfois le cas dans la modernité, avec une artiste du monde du spectacle.

Un autre conférencier, Jürgen Müller, est d'avis que depuis plusieurs siècles, le plus grand lieu commun des biographies d'artiste est le postulat que, pour bien comprendre l'art, il est indispensable d'avoir une idée de ce que fut la vie de l'artiste. De ce point de vue, sans connaître le contexte de production, il est difficile de comprendre le véritable génie de l'artiste. « Nous hésitons encore aujourd'hui à séparer le personnage de l'œuvre » (*ibid.*, p. 170). Dans son compte rendu, le conférencier renvoie à Vasari, considéré comme le père de la biographie d'artistes, qui faisait état, dès 1550, de la souffrance physique et psychologique vécue par les artistes :

C'est là l'origine des clichés émaillant les vies d'artiste, image classique de l'artiste qui souffre, du pauvre artiste, de la vie sacrifiée sur l'autel de l'art, de la folie qui guette, de la grandeur exigeant l'échec... Seuls ces *topoi* confèrent à la description de la vie et de la souffrance de l'artiste, mais aussi de son œuvre, la dimension existentielle souhaitée (*ibid.*).

De plus, lorsqu'il est instruit du dévouement de l'artiste à son art, le spectateur fait montre d'une plus grande sensibilité, et considère l'œuvre comme une trace biographique, une représentation de la douleur ou de la folie. Ainsi, selon Müller, le spectateur se projette dans l'œuvre, et s'identifie à l'artiste, puisqu'il est confronté aux souffrances de sa propre existence. « Mais quoi qu'il en soit, ces harmonies préétablies entre les émotions, l'œuvre et la vie, l'artiste et le spectateur, créent une nouvelle dimension de l'art, cette « grandeur » qui conserve aujourd'hui toute son actualité » (*ibid.*, p. 171).

Pour Serge Guilbaut, on a longtemps considéré que les biographies d'artiste permettaient une meilleure compréhension de l'œuvre de l'artiste concerné et « la biographie d'artiste, ses manies et névroses, mais aussi ses pensées sur sa propre création, ont déterminé, par une espèce de transfert, la signification de l'œuvre » (*ibid.*, p. 253).

Guilbaut identifie plusieurs motifs récurrents dans les biographies, comme la folie, l'image désintéressée, l'aura divine, dont nous avons déjà parlé. Mais il ajoute que cette approche biographique de l'art est très européenne puisque jusqu'au 19<sup>ème</sup> siècle, les biographies semblaient considérer que les artistes géniaux étaient nécessairement européens.

## 2.6. Les *topoi* de la vie d'artiste au cinéma

Finalement, depuis la sortie du livre de Kris et Kurz en 1934, la plupart des chercheurs s'entendent pour affirmer qu'il existe bien des *topoi* dans les biographies consacrées aux artistes et que malgré une certaine évolution selon l'époque artistique, la base des motifs récurrents reste la même. Mais qu'en est-il des biographies filmées ? Comment s'articulent les *topoi* lorsque la vie d'un artiste fait l'objet d'un film ?

Pour le découvrir, nous nous pencherons sur quelques ouvrages consacrés aux films sur les artistes. D'abord, nous ferons l'inventaire des principaux *topoi* qui ont persisté au cinéma en nous basant sur plusieurs articles sur le sujet. Puis, nous nous pencherons sur l'analyse que fait Gilles Marsolais dans son livre *Le film sur l'art* (2005) du film *Van Gogh* de Maurice Pialat (1991), qui constitue un cas exemplaire de vie d'artiste filmée. Enfin, il sera brièvement question du livre *Le film sur l'art et ses frontières* de Yves Chèvrefils (1998). Il est à noter que nous nous sommes concentrés uniquement sur les films de fiction à propos des artistes, donc joués par des acteurs, et non sur les documentaires. Car un film de fiction sur un artiste étant immanquablement une interprétation, nous avons jugé que ce type de film se rapprochait plus de l'angle d'analyse que nous voulions prioriser.

Selon Angela Dalle Vache, les films à propos d'artistes représentent la fusion entre la culture populaire associée aux grands studios de cinéma, et l'art dans le sens noble du terme. Mais plusieurs analystes s'entendent pour dire que cette fusion n'est pas toujours réussie, puisqu'il s'avère très difficile de capturer en image l'essence du

processus artistique. On tente donc d'expliquer le génie en s'attardant sur les détails de la vie quotidienne, la plupart du temps sans y parvenir.

Ces détails de la vie quotidienne sont à peu près les mêmes qu'en littérature, et donc les *topoi* qui y sont rattachés sont semblables à ceux dont il fut question plus haut. Sauf qu'au cinéma, les artistes semblent plus caricaturés puisqu'en plus ils sont personnifiés par des acteurs. En fait, les réalisateurs ont souvent une vision empreinte de nostalgie, que ce soit par rapport à l'époque à laquelle a vécu l'artiste, ou par rapport à l'art comme tel, ce qui fait que leur vision est la plupart du temps, au goût de certains, trop romantique et romancée.

D'abord, l'un des *topos* qui revient le plus souvent au cinéma porte sur le comportement tourmenté de l'artiste. Ce comportement s'exprime par l'excentricité, l'égoïsme, l'inconséquence. L'artiste au cinéma est un être profondément torturé. Également, les artistes connus qui font l'objet d'un film sont habituellement présentés comme des figures tragiques ayant connu une mort prématurée, ou s'adonnant à un comportement autodestructeur. Cette attitude est généralement manifestée par un penchant pour l'alcool et les substances illicites.

Au cinéma, la dimension tragique des biographies d'artiste prend une importance capitale. Le spectateur peut ainsi vivre par procuration une époque et une vie qui lui sont étrangères. Dans son article « Les artistes à l'écran », Jacques Morice affirme que l'association des figures mythiques avec un élément de souffrance

physique et psychologique « est idéale comme matériau romanesque » (1998, p. 96). En effet, souvent, dans les films sur les artistes, la fin est marquée par la maladie mentale, le suicide, l'assassinat ou la surdose de drogue de l'artiste. Ce comportement autodestructeur fait des artistes des gens dont la présence est à la fois désirée et crainte, et donne lieu à des scènes d'une grande intensité.

Le *topos* des relations sentimentales et sexuelles compliquées est aussi très présent au cinéma. Celles-ci sont représentées, ainsi qu'en littérature, comme le fondement du processus de création. Au cinéma, ce *topos* se formule de deux manières. Premièrement, il se présente souvent sous la forme de l'artiste incompris par son conjoint. Le comportement de l'artiste, à la fois ambitieux et angoissé, devient invivable pour la compagne. L'artiste est également souvent colérique et infidèle. Il se dit en effet souvent incompris, tout en étant arrogant et égoïste envers l'être aimé, pour ensuite être pris de remords. Mais l'amour reste le moteur de l'œuvre, même si cet amour est éphémère.

Deuxièmement, dans plusieurs films, les artistes (probablement comme dans la réalité) entretiennent une relation avec d'autres artistes, comme par exemple dans *Frida* de Julie Taymor (2002), *Pollock* de Ed Harris (2000), *Life Lessons* de Scorsese (*New York Stories*, 1989), *Camille Claudel* de Bruno Nuytten (1988), ou même *Lust for life* de Minnelli (1956), dans lequel Van Gogh semble vivre une passion secrète pour son ami Paul Gauguin. Dans ce cadre, l'œuvre devient l'enfant de la passion sexuelle. Et sans cette passion, la production de l'œuvre semble impossible. Dans son article « Portrait of the artist as explosive device », Robert Fulford fait état de ce

problème. Il prend l'exemple du film *Life Lessons* de Scorsese, dans lequel un peintre perd son inspiration lorsque son assistante le quitte : « For the artist, the loss of the girlfriend might signal the end of something, a crumbling of his sexual confidence and maybe an end to his talent as well » (1997, p. 57).

Mais l'apparition des films sur les artistes a contribué à l'apparition d'un nouveau *topos* spécifiquement visuel. Il s'agit de l'allure de l'artiste, de sa gestuelle, de sa tenue vestimentaire. Comme le note Garson Kanin (scénariste et réalisateur américain qui fut très actif dans les années 40 et 50), en plus de réactiver les lieux communs habituellement associés aux artistes dans les biographies, les cinéastes en ont créés de nouveaux, notamment celui du « costume d'artiste » : « I can remember way back to the silent movies. The moment someone appeared on screen wearing a beret and sporting a mustache, that was an artist... An artist had his uniform and it consisted of a beret, smock, and a pointy mustache » (Cité par Curtin 1981, p. 19). Avec les années, le costume de base a changé, mais les acteurs qui personnifient les artistes appuient souvent leur jeu sur une gestuelle, une façon de se tenir, et une manière de parler particulières. En fait, même si la tenue vestimentaire du Van Gogh de Vincente Minnelli dans *Lust for life* (1956) n'a pas beaucoup à voir avec celle de Jacques Dutronc dans le film réalisé par Maurice Pialat (1991), les deux personnages restent apparentés à plusieurs niveaux, notamment dans leur façon de bouger.

Il est intéressant de constater que la plupart des analystes qui se sont penchés sur les *biopics* (contraction de biographical pictures) y ont relevé beaucoup de défauts et qu'à leurs yeux, bien peu de films réussissent vraiment à représenter fidèlement le



processus de création et la vie d'un artiste sans tomber dans les clichés. Selon Garson Kanin, il est clair que, pour faire un film sur un artiste, il faut se détacher de l'œuvre en tant que telle et trouver des éléments dramatiques qui permettront au spectateur d'accrocher à l'histoire. C'est pourquoi un artiste ayant eu une vie plutôt tranquille comme Renoir n'est pas un personnage intéressant pour le cinéma, alors qu'il a pu faire l'objet d'un livre extraordinaire écrit par son fils.

En fait, Kanin croit que, dans la plupart des films sur les artistes, les cinéastes exagèrent la réalité pour les besoins du divertissement. « To illuminate art requires more than showing an artist in crises, torments, in passions, and the cutting to a retrospective of his work » (*ibid.*, p. 22). Comme on l'a souvent remarqué, plusieurs cinéastes se servent de la vie de l'artiste comme d'un prétexte pour exprimer leurs propres angoisses.

Robert Fulford appuie cette thèse en soulignant qu'il n'est pas rare que les cinéastes et scénaristes transforment une vie complexe en simple histoire de moralité, selon les modes et préoccupations au goût du jour au moment de la production du film.

En fait, il reste difficile, malgré les meilleures intentions, de rester fidèle à une œuvre et à son créateur tout en conservant la spécificité et les conventions du cinéma de fiction dominant. Comme le rappelle Jacques Morice, « les beaux films sur la peinture sont aussi et d'abord des grands films de cinéma. L'imitation, la

reconstruction besogneuse d'une époque ou la sage reproduction biographique ne produisent rien de bien » (1998, p. 96).

Dans son livre *Le film sur l'art*, Gilles Marsolais souligne lui aussi que beaucoup de films sur les artistes se font dans les circuits conventionnels et ont l'appui des grands studios, selon lesquels l'aspect romanesque de la vie d'artiste doit primer sur l'explication du processus de création. Évidemment, il y a des exceptions, dont le film *Edvard Munch* de Peter Watkins dont il sera question au chapitre trois, et le film *Van Gogh* de Maurice Pialat.

Selon Marsolais, ce film se situe dans une section à part pour plusieurs raisons. D'abord, il n'y a pas vraiment de désir de reconstitution historique. « Le film se contente tout au plus d'évoquer une époque, sur un mode volontairement anachronique » (2005, p. 66). Ensuite, Pialat brise d'une certaine façon non seulement le mythe de Van Gogh, mais aussi celui qui est rattaché à plusieurs biographies d'artiste : « Pialat va contre la légende du peintre désargenté et fou, et évite les pièges du film sur le sujet convenu de l'artiste maudit dévoré par son art » (*ibid.*).

En fait, le film montre plutôt un homme qui, même s'il reste torturé, profite de moments à la campagne, joue au séducteur, fait des blagues. Pialat propose une histoire qui n'est peut-être pas fidèle au plan historique (il suppose même que Van Gogh serait mort de la balle perdue d'un chasseur), mais qui a le mérite de raconter les trois derniers mois d'un être humain, et non d'un peintre mythique.

Ici, l'analyse du film que fait Nathalie Heinich va dans le même sens que Marsolais. Selon elle, Pialat, bien qu'il n'évite pas totalement la « romantisation » de la figure, refuse l'héroïsation de Van Gogh et ne base pas son film sur la légende qui est associée au peintre. Pialat prend ainsi une distance avec la plupart des *topoi* dont nous avons fait état. Dans son article « Paradigme ou modèle : Les héritiers de Van Gogh et les paradoxes de l'authenticité », paru dans la revue *Rascar*, Heinich cite le réalisateur :

Je voulais aller contre la légende du peintre maudit, du peintre crève-la-faim, inventée de toute pièce. Vincent Van Gogh était un homme comme les autres. Il faut s'insurger contre ce lieu commun qui veut que l'artiste soit par essence un être anormal, montrer un homme normal. Je pense être plus prêt de la vérité, de l'authenticité, que toutes les biographies autorisées (1999, p. 70).

Selon Gilles Marsolais, l'authenticité se dégage également du film de Pialat à travers le fait que l'on ne voit pratiquement pas le peintre au travail. En fait, selon plusieurs critiques, dans la plupart des films sur les artistes ces scènes sont problématiques puisque l'acteur ne peut avoir la gestuelle expérimentée du peintre. Il ne peut que caricaturer le geste. Au lieu de cela, Jacques Dutronc, qui interprète le peintre dans le film de Pialat, « renvoie à Van Gogh par d'autres moyens, avec les armes de l'intériorité » (2005, p. 67).

En fait, Pialat expérimente ce que Marsolais appelle une « démythification par le film ». Alors que Vincente Minnelli faisait un travail de mythification dans son film de 1956, en montrant un Van Gogh (surjoué par Kirk Douglas) peu vraisemblable, asocial, insupportable, alcoolique, Pialat démontre tout le contraire. Il s'en prend au

mythe de l'artiste déifié et en fait un être humain. Il tente d'en faire un homme normal et vrai, et de montrer que sa vie quotidienne n'avait rien d'extraordinaire. Il tente d'aller au-delà, de réinterpréter ce qui a été dit et écrit sur le peintre. Devant une si grande différence dans la représentation de la même personne, il est difficile de ne pas conclure non seulement que l'époque et le contexte de création ont un impact considérable sur les représentations de l'artiste, mais surtout qu'il est possible, grâce à l'intelligence et à l'originalité d'un cinéaste, de prendre une distance par rapport à une tradition dépassée.

En somme, le cinéma fait perdurer les *topoi* sur les artistes sans nécessairement les modifier. Le cinéma exécute en général un travail sur le mythe que représente l'artiste, il met la légende en image. Les cinéastes et scénaristes se basent la plupart du temps sur les biographies littéraires pour construire leurs personnages. Il est en fait très difficile pour Hollywood ou n'importe quelle autre cinématographie de réinventer l'image d'un artiste, de laisser tomber les stéréotypes, de transformer l'histoire qui est racontée depuis toujours. Pialat a réussi en partie, ainsi que Peter Watkins, qui, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, bouleverse certaines conventions du genre dans son film sur Edvard Munch.

### **CHAPITRE III : Edvard Munch et Peter Watkins : deux artistes, un film**

Dans l'optique de ce qui fut dit dans le chapitre précédent, il est maintenant temps de se pencher de façon plus approfondie sur le film de Peter Watkins *Edvard Munch, La danse de la vie*. D'abord, nous donnerons un bref aperçu de ce qui fut écrit dans les biographies à propos de la vie d'Edvard Munch, le peintre. Ensuite, nous nous intéresserons aux principaux *topoi* associés à Munch dans ces mêmes biographies. Puis, nous ferons une analyse du film en étudiant notamment le sort qu'il réserve aux *topoi* de la vie d'artiste, pour mesurer combien l'œuvre de Watkins se distingue des « Biopics » traditionnels. Ce faisant, nous verrons comment elle transforme l'histoire d'un individu en une histoire sociale et politique, qui fait référence non seulement au passé, mais aussi au présent et au futur. Pour conclure, nous verrons la place qu'occupe ce film dans l'œuvre de Peter Watkins.

#### **3.1. La vie d'Edvard Munch**

Pour débiter, il est important de résumer de façon objective les événements qui marquèrent, selon les principaux biographes, la vie de Munch. Nous nous baserons pour ce faire sur les principales biographies consacrées au peintre (les plus connues et les plus complètes), soit celle du norvégien Ulrich Bischoff écrite en 1988, ainsi que celles de Alf Boe (1989) et Jean Selz (1974), toutes trois intitulées *Edvard Munch*. Il est à noter que la première biographie sur Munch, intitulée *Réalisme Psychique (Das werk des Edvard Munch)* et publiée en 1894, fut écrite en collaboration par l'ami du peintre Stanislas Prybyszewski et Julius Meier-Graefe (qui a également signé la première biographie de Vincent Van Gogh).

Edvard Munch est né en 1863 à Christiania, qui fut la capitale de la Norvège jusqu'en 1924. Il est le deuxième enfant d'une famille de cinq, et le fils d'un médecin militaire ultra religieux, et peu fortuné. Dès 1868, la mère de Munch décède de la tuberculose, et c'est la tante qui s'occupera des enfants. Munch perd sa sœur Sophie, atteinte de la même maladie, en 1877.

Edvard se consacre entièrement à la peinture dès 1881. Il s'inscrit à des cours et devient l'élève de Christian Krohg, qui était à cette époque « la valeur artistique la plus puissante de toute la Norvège » (Bischoff 1988, p. 7). Munch, alors dans la jeune vingtaine, développe des liens avec la bohème littéraire et artistique de Christiania, rassemblée autour de la figure de Jans Jaeger, mais dont font aussi partie Krohg et Jensen-Hjell, que Munch admire beaucoup.

En 1885, Munch se rend à Paris pour la première fois et découvre la peinture française au Salon et au Louvre. Il se dit très impressionné par Édouard Manet. C'est à son retour de Paris qu'il débutera trois de ses toiles les plus importantes : *L'enfant malade* (1885-1886), *Le jour d'après* (1894) et *La puberté* (1894), pour lesquelles le peintre avoue s'être inspiré du mouvement impressionniste. En 1886, Munch expose pour la première fois *L'enfant malade* à Oslo, mais il est découragé par les critiques extrêmement négatives dont la toile fait l'objet.

Par contre, lors de sa première exposition individuelle, à Oslo en 1889, la réaction du public et des critiques est nettement plus positive. Munch reçoit d'ailleurs cette année-là une bourse de l'État et se rend à Paris pour étudier à l'école de Léon

Bonnat. Il habite alors à Saint-Cloud, où il peint la fameuse toile *Une nuit à St.Cloud* en 1890. Son père meurt cette même année.

Munch revient à Oslo en 1890 et peint *Printemps sur l'avenue Karl Johann*, dans laquelle les influences impressionnistes sont visibles. Au mois de novembre, Munch se rend au Havre et séjourne deux mois à l'hôpital pour tenter de régler ses problèmes d'anxiété. En 1891, après avoir passé quelques mois à Paris, Munch reçoit une autre bourse de l'état et entame sa fameuse « Fresque de la vie ».

En 1892, Munch est invité à exposer l'entièreté de son œuvre à Berlin. Mais la réaction est vive et le scandale éclate, spectateurs et critiques n'appréciant pas le pessimisme et l'aspect plutôt cru des toiles de Munch. L'exposition est fermée après six jours. Toutefois, Munch reste à Berlin pendant près de trois ans. Il y fréquente les plus grands artistes berlinois de l'époque, dont le cercle littéraire portait le nom de « Schwarzer Ferkel », (Le pourceau noir). Font partie de ce cercle, entre autres, Strindberg, Meier-Graefe, et Przybyszewski, qui deviendra un grand ami du peintre. Durant cette période, Munch continue sa « Fresque de la vie ». Il débute *Le Cri*.

En 1894, Munch se rend encore une fois à Paris, où il se lie d'amitié avec Toulouse-Lautrec et Vuillard, qui l'influencent beaucoup. À cette époque, Munch commence à faire des lithographies et des gravures sur bois. En 1896, il illustre *Peer Gynt* d'Ibsen et *Les fleurs du mal* de Baudelaire.

Entre 1897 et 1900, Munch fait de nombreux voyages, et présente ses oeuvres dans plusieurs expositions très importantes, comme le Salon des Indépendants à Paris (1898) et la Biennale de Venise (1899). C'est durant cette période qu'il rencontre Tulla Larsen, avec qui il envisage un moment de se marier. En 1900, il termine la « Fresque de la vie », reconnue par tous comme le sommet de son œuvre.

À cette époque, Munch est reconnu, sinon mondialement, du moins dans les circuits des expositions européennes. En 1902, il rencontre le docteur Max Linde, collectionneur d'œuvres d'art, qui lui commande une fresque. Il rompt avec Tulla Larsen cette même année.

Ensuite, Munch continue à travailler et à exposer ses œuvres partout en Europe. Par contre, en 1905, le peintre consulte un médecin pour remédier à son alcoolisme et à sa nervosité extrême. Il lui est conseillé de se reposer. Il passe ainsi toute l'année 1906 en Thuringe, province située au centre de l'Allemagne, ce qui lui permet d'effectuer quelques contrats de décor de théâtre pour Max Reinhardt et Ibsen. Mais son état physique et mental empire, et en 1908, Munch fait une dépression nerveuse et est interné pendant six mois.

En 1909, au sortir du sanatorium, le peintre s'achète une propriété sur les bords du fjord d'Oslo. L'État lui demande de peindre la salle de conférence de l'Université d'Oslo, preuve de la reconnaissance de son talent par son pays, qui fait d'ailleurs de lui un Chevalier de l'Ordre Royal norvégien. Par contre, les toiles ne seront acceptées



qu'en 1914, « après plusieurs années de tergiversations », souligne Bischoff (1988, p. 96).

En fait, entre 1909 et 1930, Munch peint et voyage beaucoup, il expose ses œuvres partout, il réalise des toiles pour des entreprises norvégiennes et reçoit plusieurs honneurs en Europe. En général, les biographes donnent beaucoup moins de détails sur cette période de la vie du peintre que sur ses années de jeunesse.

À partir de 1930, Munch souffre d'une maladie des yeux qui l'empêche de voir convenablement. Il devra abandonner plusieurs contrats à cause de cette incapacité. En 1937, une centaine de ses œuvres sont jugées « dégénérées » par les nazis et disparaissent de la circulation. En 1940, lorsque la Norvège est envahie par l'Allemagne, Munch « refuse tout contact avec l'envahisseur » (*ibid.*). Il s'éteint en 1944 dans sa résidence. Il ne se maria jamais et n'eut pas d'enfant.

### **3.2. Les principaux *topoi* dans les biographies de Munch**

Voici maintenant un bref aperçu des *topoi* que revisitent la plupart des biographies sur Munch. Il est en effet évident que plusieurs lieux communs que nous avons identifiés au chapitre deux sont ici réactualisés, que ce soient ceux mis de l'avant par Kris et Kurz ou ceux décrits par Nathalie Heinich, qui faisait principalement état de la période de la fin du 19<sup>ième</sup> siècle, à laquelle Munch appartient.

D'abord, attardons-nous sur le topos du don inné. Selon Kris et Kurz, comme selon Heinich (chez qui ce topos porte le nom de vocation), ce topos est souvent accompagné par la représentation de la pauvreté matérielle de la famille de l'artiste en devenir, qui doit ainsi affronter de nombreux obstacles (maladie, famille réfractaire) pour poursuivre son rêve. Selon ce topos, ce qui se déroule durant cette période est décisif et se reflétera dans l'œuvre de l'artiste. De plus, selon Heinich, à partir du 19<sup>ième</sup> siècle, cette idée de vocation devient centrale dans la conception romantique que développera le public envers les artistes.

Dans les biographies sur Munch, l'enfance du peintre est en général introduite en soulignant le fait qu'à cette époque, à Christiania, les temps sont durs. Les gens sont pauvres, plusieurs enfants doivent travailler pour subvenir aux besoins de la famille, et l'espérance de vie n'est pas très élevée en raison de plusieurs maladies alors incurables. Le cas de la famille de Munch n'est donc pas unique. D'ailleurs, on insiste sur le fait que Munch est à un moment lui-même très malade, mais qu'il s'en sortira pour se demander toute sa vie pourquoi il a été épargné. Pour les biographes, c'est cette souffrance ressentie à un si jeune âge et ces interrogations qui pousseront Munch, enfant timide, à se réfugier dans le dessin, puis la peinture.

Les biographies soulignent aussi au gros trait qu'Edvard Munch est élevé dans une atmosphère plutôt glauque. On le présente toujours comme un enfant malade et faible, puis un adolescent sombre, mélancolique, qui subit difficilement l'obsession religieuse de son père. Dès le plus jeune âge, Munch a le sentiment de sa vocation, celui de se sentir différent du reste de sa famille.

Au départ, son père est plutôt fier de son fils, puisque les portraits qu'il fait de sa famille dès son plus jeune âge sont très impressionnants. Mais lorsqu'au début de sa vie adulte Munch décide d'interrompre ses études d'ingénieur pour consacrer sa vie à la peinture, son père peine à comprendre et exprime son désaccord.

C'est à ce moment qu'entrent en ligne de compte, dans les biographies, les *topoi* du mentor et le la vie de bohème mis de l'avant par Nathalie Heinich. En fait, si Kris et Kurz soulignent que l'artiste délaisse en général sa famille puisque cette dernière est un obstacle à son développement et se trouve un mentor en la personne de son professeur, Heinich précise qu'au 19<sup>ième</sup> siècle, les artistes se réfugient plutôt dans un groupe formé d'intellectuels et d'artistes connu sous le nom de Bohème.

Dans les biographies sur Munch, les *topoi* de la rencontre du mentor qui guide le peintre dans ses réflexions et son développement artistique et le *topoi* de la vie de Bohème sont on ne peut plus exploités. En effet, cette période est considérée comme étant à la base de la réflexion artistique de Munch. Par exemple, Ulrich Bischoff écrit : « La bohème de Christiania s'insurge contre l'autosatisfaction mensongère et l'étroitesse de vue déterminant les principes moraux et religieux de cette société. En matière de littérature, c'est l'écrivain anarchiste Hans Jaeger qui fait figure de meneur, tandis que Christian Krogh devient le plus virulent défenseur d'une propagande picturale en faveur d'une vie libre » (1988, p. 13).

Mais dans cette société plutôt conservatrice, les idées de La Bohème sont beaucoup trop libérales et avant-gardistes. C'est ainsi que le livre que publia Jaeger à

cette époque, nommé *The Christiania Bohem*, fut interdit, et son auteur fut envoyé en prison pour pornographie à plusieurs reprises. Et la toile de Krogh nommée *Albertine* (1885) montrant que les prostituées étaient à l'époque « soutenues et entretenues par la bourgeoisie » (*ibid.*) fut saisie dès sa parution.

Bischoff poursuit en soulignant que la rencontre de Jans Jaeger et Christian Krogh changea profondément la vision artistique de Munch. En fait, selon plusieurs biographes, c'est Jaeger qui poussa Munch à peindre l'individualité, l'agonie et les angoisses de l'homme moderne, au lieu de scènes de paysages et de natures mortes. C'est ainsi qu'à cette époque, Munch fit plusieurs portraits de ses mentors et entama *L'enfant malade*, qu'il mit près de deux ans à terminer.

Voici un autre exemple de la description que font les biographes de la période dite de Bohème de Munch. Il s'agit de la biographie écrite par Alf Boe, qui décrit ainsi l'influence de Jaeger sur l'art de Munch :

Son style très personnel (Jans Jaeger) laissa son empreinte dans l'esprit de Munch, tout comme son idée selon laquelle l'artiste devait mettre à profit les expériences et connaissances tirées de sa propre vie et en faire les fondements de son art (1989, p. 11).

Boe poursuit en soulignant que, au lieu de montrer, Munch tentera donc d'exprimer les sentiments à travers sa peinture. Ces sentiments seront, au début de sa carrière, liés à la douleur qu'a vécue sa famille brisée par la maladie. C'est donc un homme torturé, marqué par la maladie, la folie et la mort (ses thèmes de prédilection, qu'il nomme ses trois anges), qui peignait ce qu'il vivait et ressentait, mais pas

nécessairement ce qu'il voyait. Plutôt que de peindre de façon réaliste, il préférait, à travers la surface, la couleur ou la ligne, décrire l'intérieur tourmenté de l'homme.

L'expression d'émotions douloureuses comme l'angoisse ou l'anxiété et l'utilisation de couleurs non figuratives dans les paysages firent d'Edvard Munch un peintre dit expressionniste.

Dans les biographies qui lui sont consacrées, il est clair que les auteurs revisitent aussi les *topoi* reliés à l'esprit anxieux de l'artiste, qui était réputé n'être pas parfaitement sain d'esprit, mais paranoïaque et introverti. Dans leur ouvrage, Kris et Kurz font état du *topos* voulant que le désir de solitude soit indispensable à l'accomplissement de l'artiste et que cette solitude peut, dans certains cas, mener à une forme de démence quand l'artiste en vient à se fermer au monde extérieur.

De plus, les biographes de Munch soulignent que comme le peintre était anxieux et timide, ses relations avec les femmes furent pour le moins difficiles. En fait, les biographes présentent souvent Munch comme un être misogyne, à cause de ses peintures, mais aussi à cause de ses relations réputées troubles avec les femmes. Bien sûr, les relations amoureuses sont l'objet de *topoi* dans les biographies d'artistes depuis les origines du genre. En effet, comme on établit la plupart du temps un lien direct entre le créateur et son œuvre, on ne peut s'empêcher de s'imaginer une relation entre le peintre et son modèle, et une vie amoureuse conforme aux sujets représentés dans les toiles. Selon Kris et Kurz, les biographes considèrent l'amour comme étant à la base du processus de création.

Par exemple, dans les biographies sur Munch, il est généralement mentionné non seulement que, lors de son passage à Berlin, le peintre se lie d'amitié avec l'auteur polonais Stanislas Prybyzowski, mais aussi qu'il y tombe amoureux de sa future femme, Dagny Juell. Dans les essais sur la vie de Munch, cette rencontre est présentée comme un événement fondamental car elle lui fait vivre pour la première fois des émotions comme la jalousie, qui deviendra un thème important de son œuvre. Mais Dagny Juell se fera tirer une balle dans la tête par un de ses amants et les biographes insistent évidemment sur le fait que Munch en sera à jamais traumatisé.

Enfin, on fait souvent état de la consommation d'alcool effrénée du peintre entre les années 1884 et 1907. Dans les essais sur Munch, la période en question est marquée par la découverte des plaisirs associés aux femmes et aux soirées tardives. Les biographes associent souvent la dépendance de Munch à l'alcool durant cette période à la coupure qu'il effectuera avec sa famille, et au développement de son talent.

Selon Kris et Kurz, l'ivresse chez les créateurs est présentée dans les biographies comme quelque chose d'essentiel à la création d'une œuvre originale. En effet, pour un homme timide comme Munch, l'alcool permet de faire tomber les barrières, qu'elles soient sociales ou artistiques. Elle permet aussi, toujours selon les biographes, de survivre aux coups durs et aux critiques assassines.

En fait, plusieurs s'accordent pour dire que, bien qu'elle fut bénéfique sur le plan personnel, la cure que Munch fit en 1908 marqua un point tournant dans son

œuvre, qui ne fut, de l'avis de tous, jamais aussi intéressante que celle des jeunes années. Jean Selz pose même la question : « L'électrocution aurait-elle terni son talent? Le sexe, le tabac et l'alcool étaient-ils son inspiration? » (1974, p. 76). Des sentiments ambivalents et un désarroi émotionnel sont-ils essentiels à la subtilité de l'œuvre ? Telle est la question que se posent plusieurs biographes de Munch.

Pourtant, Munch peignit tout au long de sa vie. Il se réfugia pour peindre et vivre en solitaire dans la campagne norvégienne jusqu'en 1944, année de sa mort. Mais il continua toujours de voyager, et reçut, surtout vers la fin de sa vie, de nombreux honneurs dans toute l'Europe.

### **3.3 *Edvard Munch, La danse de la vie*, de Peter Watkins**

Les journaux ont souvent affirmé, à la sortie du film en 1974, que *Edvard Munch, la danse de la vie* de Peter Watkins était le meilleur film à n'avoir jamais été fait sur un peintre. Voyons de quelles façons, dans cette biographie nouveau genre, Watkins innove au niveau du fond et de la forme, et comment cette innovation met le spectateur dans une position d'inconfort entremêlé de fascination.

D'abord, avant d'entrer dans l'analyse technique du film, il est important de souligner que le réalisateur utilise, comme dans presque tous ses films, un style très avant-gardiste où la fiction et le documentaire sont en constante dualité. En fait, même si l'action se déroule à la fin du 19<sup>ième</sup> siècle, nous avons parfois l'impression de

regarder un documentaire sur la vie à Christiania à cette époque, ou même un bulletin de nouvelles.

Par exemple, à plusieurs reprises, les acteurs se font poser des questions par une voix hors cadre. Ils y répondent en regardant la caméra ou le spectateur droit dans les yeux. Ces questions portent sur les conditions de vie difficiles, le travail des enfants, la maladie qui touche surtout les gens pauvres, l'insolence des bourgeois, etc. Mais il est également question des mœurs sociales du temps et, comme les acteurs répondent en disant ce qu'ils pensent vraiment au moment du tournage, il est très déconcertant de réaliser que les jeunes adultes des années 70 se posaient les mêmes questions que ceux du temps de *La Bohème* ou que ceux d'aujourd'hui. Il y est aussi beaucoup question des relations entre les hommes et les femmes, de la place de la femme dans la société, de son désir d'égalité avec l'homme.

D'ailleurs, à titre anecdotique, Watkins souligne que, ne comprenant pas la langue, il ne prit conscience de ce que les comédiens disaient qu'au moment du montage, alors qu'il était accompagné d'un interprète. Il se trouva dans la même situation lors des entrevues avec les gens qui visitaient les expositions de Munch et qui n'appréciaient pas du tout ce qu'ils voyaient. Ils répondaient ce qu'ils pensaient, et leur réticence face à l'œuvre du maître est assez troublante. Ainsi, comme le souligne Hubert Damish des *Cahiers du Cinéma*, il est possible pour le spectateur de comprendre dans quelle mesure « la réception de la peinture par ce qu'on dit être le grand public s'inscrit dans la longue durée qui est, toute question de goût mise à part, celle du jugement » (2005, p. 90).



Toujours selon Damish, Peter Watkins a réalisé, avec *Edvard Munch*, ce qu'il appelle une fiction biographique. C'est-à-dire qu'il fait alterner le style documentaire « qui revêt ici un tour résolument anachronique s'appliquant à une population d'un autre âge, et qui était alors, au plus, au stade de la photographie » (*ibid.*, p. 88) et la biographie qui, bien que fidèle aux écrits du peintre, semble prendre quelques libertés par rapport à la réalité historique, ou du moins par rapport à la chronologie des événements. Cela étant dit, selon Damish, c'est tout de même grâce à la simulation du direct que Watkins réussit à aller en profondeur dans son sujet. En effet, Damish considère que cette façon de mettre en scène permet de donner un « indice de vérité documentaire, fut-elle de fiction » (*ibid.*, p. 90).

Cette position est partagée par Gilles Marsolais qui, dans son essai *Le film sur l'art, l'art et le cinéma*, souligne que cette façon de filmer dans le style du cinéma direct « permet à Watkins de dépasser la simple reconstitution historique, même si le film est fort bien documenté, et de communiquer un sentiment de vécu peu commun, à la fois en intériorisant et en actualisant la vie et le message du peintre » (2005, p. 63).

Watkins va encore plus loin dans ce désir de donner une impression de vérité et de réalité en recrutant, pour ce film, comme à son habitude, des acteurs non professionnels. Pour les choisir, il a insisté sur la ressemblance avec les personnages à incarner. L'exemple le plus probant est celui de Geir Westby, qui interprète Munch et qui lui ressemble, si nous nous fions aux autoportraits, de façon troublante. Il a aussi tenu compte de la sensibilité et du propre passé des gens dans le choix des interprètes qui incarnent les personnages principaux.

Par exemple, Geir Westby avait déjà eu une relation avec une femme plus âgée qui l'a fait souffrir, et celle qui incarne Mrs Heiberg venait de divorcer et avait besoin d'extérioriser des émotions complexes et difficiles. Watkins utilise également l'improvisation avec ses acteurs, tant au niveau du jeu que des dialogues. Au lieu de leur demander d'entrer dans un personnage, il veut que leur propre personnalité se mêle à celle des hommes ou femmes qu'ils incarnent.

De plus, il leur a demandé de regarder souvent la caméra (un procédé qu'il utilise dans plusieurs de ses films depuis *Culloden*). Outre l'effet de distanciation, cela crée un réel malaise chez le spectateur, puisque les regards sont insistants, comme si les protagonistes nous demandaient notre avis ou notre collaboration. Le spectateur se sent alors moins protégé, et sa position de voyeur à laquelle le cinéma traditionnel l'avait habitué laisse place à un malaise, puisqu'il se retrouve dans l'intimité des personnages. Lui qui est habitué à voir sans être vu, il est ici tout à coup lui-même regardé. Il a l'impression d'être témoin de scènes auxquelles il ne devrait pas assister, comme les scènes d'amour au cours desquelles Munch regarde incessamment la caméra.

En donnant des allures de documentaire à son film, Watkins donne l'impression au spectateur de pénétrer dans l'univers de la Bohème, de saisir les motivations intérieures du peintre, et de comprendre les peintures elles-mêmes. De plus, le spectateur est confronté au fait que le passé, le présent (le moment du tournage) et la réalité d'aujourd'hui font partie d'une même histoire, et que les changements survenus

au cours des années, bien que significatifs, n'ont pas produit une rupture totale avec les façons de vivre et de penser antérieures.

En fait, comme le dit Amos Vogel dans le livre *Film as a Subversive Art* (1974), le cinéma d'avant-garde « représente une société en transition, menacée d'aliénation » (p. 152) et exprime les tensions d'une collectivité en faisant une rupture avec les codes en vigueur à une époque donnée. Un des intérêts du film sur Munch est justement de nous montrer que les tabous sont restés à peu près les mêmes. Par exemple, la sexualité plus libertaire, la consommation de drogue et d'alcool, les luttes féministes, ou du moins la représentation du désir et du plaisir sexuel de la femme (que Munch représente d'ailleurs dans sa toile *La Madone en 1894-1895*) sont des tabous qui ont traversé le temps.

P.J. Maarek, qui examine le thème des inégalités sociales et celui du tabou de la mort dans l'oeuvre Watkins, accorde une place centrale au film *Punishment Park*. Mais c'est à travers les œuvres de Munch que Watkins aborde le plus attentivement ces thèmes de l'injustice et de la mort (voire tous les tabous de l'époque). Ces sujets interdits sont évoqués, par exemple, dans les toiles représentant la maladie (*Le printemps*, 1889), dans le visage des personnages qui semblent déjà morts (*Soir rue Karl Johan*, 1892), ou dans les représentations de la femme, qui deviennent un symbole de castration dans plusieurs toiles du peintre (*Le vampire*, 1893-1894).

Dans la construction de cette dimension documentaire, collée sur la réalité de l'époque et d'aujourd'hui, la voix hors champ joue un rôle décisif. Presque

omniprésente, la narration ne fait pas seulement état des événements vécus par Munch (la mort des parents, les rencontres les déceptions, etc.). Par moments, le réalisateur lit également des passages qui proviennent directement du journal intime du peintre. Watkins souligne par exemple que Munch parlait de lui à la troisième personne ou se donnait le nom de son arrière-grand-père, Bjolstad, un homme reconnu pour sa carrure impressionnante, sa bonne santé et sa force de caractère.

Aussi, la narration est une source d'informations. Watkins relate des événements réels comme le ferait un lecteur de nouvelles. Ce sont des événements historiques, des avancées technologiques et des progrès artistiques qui ont fait partie du quotidien de Munch, mais dont Munch ne pouvait mesurer la portée lors de l'écriture de son journal. Par exemple, la naissance de Hitler n'est pas un événement en soi, elle le deviendra plus de trente ans plus tard. C'est ainsi que, comme le souligne Joseph Gomez, le film peut être compris, entre autres, comme un reflet des conflits que vivra le 20<sup>ième</sup> siècle. Il explique ainsi le lien que l'on peut faire entre les faits narrés et le travail de Munch :

The narrator of the film not simply provide details of the social, political, and economic milieu in which Munch lived, but he suggest the artist's sensitivity to the future. The events mentioned by the narrator are not as random as they might at first appear. Watkins further alludes to Munch's forward perspective by frequently juxtaposing the narrator's observations, especially those of military significance, with Munch growing alienation and terror of nature (1979, p. 44).

En fait, Watkins tente probablement de démontrer que tous les événements sont liés, aussi éloignés qu'ils puissent paraître. Par exemple, des remarques à propos de la guerre civile au Chili ou de la famine en Russie sont suivies par une lecture du journal

de Munch dans lequel il souligne qu'il perçoit le ciel de couleur rouge sang. Watkins démontre ainsi que le peintre pouvait être touché par les événements historiques se déroulant à son époque, et qu'il s'en inspirait dans ses toiles.

Enfin, dans le cas qui nous intéresse, la narration peut servir à situer Munch sur une échelle de temps, et notamment sur l'échelle de l'histoire de l'art. En effet, du point de vue de Watkins du moins, Munch ne semble pas avoir bénéficié de toute l'attention qu'il aurait méritée de la part des historiens d'art. Comme le souligne Hubert Damish, « De seulement faire état de la cession de Pearl Harbour aux Etats-Unis en 1884 par exemple suffit à définir l'optique dans laquelle opère l'historien, assujetti à ce que Bergson nommait 'l'illusion rétrospective du vrai' » (2005, p. 88). Ainsi, Watkins parvient à amalgamer le docu-fiction à un discours omniprésent très documenté auquel on associe souvent l'historien.

Selon Watkins, la représentation de l'histoire (ou d'un personnage historique) implique inmanquablement un aspect politique (ce sujet sera abordé plus loin). Pour le cinéaste, le film *Edvard Munch, la danse de la vie* a ainsi un rôle politique, non seulement dans sa présentation du contexte social et politique, mais aussi dans sa confrontation avec le spectateur. En fait, Watkins remet en question le rôle des mass média (nous avons vu au premier chapitre les batailles du cinéaste contre la monoforme), en questionnant la façon dont l'histoire nous est racontée. « The film directly challenges the simplistic and manipulative way in which history and life itself are so often presented by the mass audiovisual media », mentionne Peter Watkins (2006, p. 13).

### 3.4. Une analyse technique et esthétique du film

Watkins remet également en question les mass media en résistant aux manipulations traditionnelles du spectateur par une structure filmique complexe :

A structure in which past, future and present swirl in and out of each other, in which complex patterns of repetition, fragments of memory, recurring motifs, the use of sound, the breaking of rigid synchronization and the disjuncture between image and sound, all play a key role... as they do in the lives of each of us (Watkins 2006, p. 13).

Ainsi, l'objectif de Watkins est de proposer aux spectateurs un objet différent, à l'abri des conventions de genre et de technique, semblant à la fois aléatoire et très structuré. Il utilise de façon peu orthodoxe les propriétés spécifiques du cinéma, dans le but de provoquer des réactions propres à chacun, et non une réaction uniforme proche du réflexe. Voyons plus en détail de quelle façon Watkins s'y prend pour arriver à ses fins.

Abordons dans un premier temps la question de l'image et des couleurs. D'abord, il est important de mentionner que Watkins perçoit Munch comme un précurseur de l'expressionnisme. Il tenta donc dans son film de recréer cet univers. L'univers de la peinture expressionniste n'est pas nécessairement figuratif, les couleurs ou les lignes n'étant pas nécessairement utilisées pour refléter la réalité mais plutôt pour exprimer la façon dont le peintre voit son environnement. La peinture devient un moyen d'expression des sentiments du peintre.

Ainsi, Watkins s'est basé sur les tableaux de Munch pour construire l'atmosphère de son film. Il a utilisé les couleurs tout droit sorties de l'imagination du peintre. Pour Munch, l'utilisation de la couleur non figurative était une décision éclairée : « Je compris que ce devait être cela que je devais faire. La chair et le sang prendraient forme, et les couleurs prendraient vie » (Boe 1989, p. 14). Il en sera de même pour Watkins, qui tente donc d'élaborer, avec son directeur de la photographie Odd Geir Saether, une palette de couleurs rendant l'atmosphère grisâtre de l'époque tout autant que l'étrangeté se dégageant du ciel rouge sang d'un coucher de soleil : « Perhaps the most striking visual effect achieved by Watkins and Saether was a cinematic equivalent for Munch's nervous dissolving treatment of color » (Gomez 1979, p. 150). Ici, soulignons que Watkins met de l'avant, en voulant se rapprocher de l'aspect esthétique des peintures de Munch, un lieu commun du film sur l'art, qui consiste à faire une conception visuelle en lien étroit avec les toiles de l'artiste dont il est question. Ce procédé est nommé focalisation interne.

Une telle façon de faire peut s'avérer ardue. Après plusieurs essais et erreurs non concluants, c'est par accident que fut découverte la manière idéale de reproduire l'ambiance des toiles de Munch. Comme le rappelle Saether, « By accident during the testing of various film stocks, indoor film mistakenly marked as daylight type was used without a corrective filter... and when we got into the screening room with this, Peter screamed "That's how we want it" » (*ibid.*). C'est donc en utilisant le mauvais filtre, créant ainsi une lumière dense et bleuâtre, que Watkins trouva la facture visuelle de son film. Il élimine également toutes les teintes de rouge lors du tournage, et n'éclaire

jamais de façon frontale, toujours dans le but de rendre le plus fidèlement possible l'atmosphère des peintures de Munch.

Les scènes extérieures furent donc filmées avec des lumières de studio pour donner une teinte de bleu, couleur que Munch, dans son journal, reliait souvent à la mort. Par contre, la lumière fut utilisée de façon indirecte et diffusée pour recréer de façon la plus réaliste possible l'ambiance produite par l'éclairage des rues de Christiania à cette époque :

We did a series of test and discovered that filming outdoors with an interior lighting stock produces a blue bias to the colour. We decided that we liked this look, especially as it helped to de-saturated the colors and looked less like Hollywood and more like the lighting in Oslo homes in the last century. I wanted to go further, especially as color had meant so much to Edvard Munch as well (Watkins 2006, p. 5).

Pour les scènes intérieures, Watkins et Geir Saether ont également tenté de diffuser la lumière pour recréer l'éclairage du 19<sup>ème</sup> siècle dans les maisons. Une attention particulière a d'ailleurs été portée aux scènes où les personnages parlent directement à la caméra. Watkins désirait que le spectateur soit confronté à un environnement très réaliste pour que se pose la question de la vérité. En effet, les entrevues avec la famille de Munch semblent si réelles qu'elles ajoutent à l'ambiguïté historique du film : « For example, we see Munch's sister Inger looking at us : on the one hand, she seems to be more real, due to the lighting out, but on the other hand, we know that she is only a representation » (*ibid.*).



Il est important de souligner aussi que l'utilisation de la caméra à l'épaule, outre de renvoyer au style documentaire ou reportage, contribue à rendre l'atmosphère plus nerveuse, et du même coup fait état de l'agitation intérieure ressentie par le peintre. En effet, les regards très intenses que les autres personnages lancent à la caméra et, par la même occasion, au spectateur, peuvent être un moyen détourné de faire comprendre au spectateur l'état d'esprit teinté de paranoïa dans lequel Munch se trouvait constamment. D'autres éléments picturaux, outre la caméra à l'épaule, reflètent l'intériorité de Munch, comme l'utilisation du flou lorsque le personnage a bu ou est en période de crise. Cette focalisation interne peut, ici encore, être perçue comme un lieu commun cinématographique, souvent utilisé dans le cinéma classique hollywoodien.

Dans la littérature critique sur la représentation de l'artiste moderne au cinéma, il est inmanquablement question de la façon dont le cinéaste a présenté les œuvres du peintre dont il est question. Dans le cas qui nous intéresse, la façon d'évoquer les œuvres de l'artiste est selon plusieurs critiques et analystes (dont Gomez) très avant-gardiste. Watkins fait en effet de très gros plans des œuvres, pour que le spectateur voie autant de détails que s'il était au musée. L'accent est mis non pas sur l'œuvre elle-même mais sur l'état d'esprit de l'artiste au moment où il touche la toile.

C'est probablement pourquoi Watkins passe autant de temps à expliquer l'angoisse ressentie par l'artiste au moment de la création de *L'enfant malade* (1885-1886), que le peintre va recommencer et modifier plusieurs fois. Mais nous pourrions également considérer qu'il s'agit d'un autre lieu commun du film sur l'art traditionnel:

montrer l'artiste plus que son art, ce qui est souvent perçu comme étant plus intéressant pour le public. En fait, les cinéastes filment habituellement l'artiste en plein délire créatif, souvent pour actualiser le topos du génie qui crée à partir de rien.

Dans le cas qui nous intéresse, Watkins utilisera beaucoup de tableaux de Munch en cours de création, au lieu de montrer les tableaux finis, tentant ainsi de rendre le sentiment vécu par Munch au moment de la confection de chacun des tableaux dont il est question dans le film. En effet, le réalisateur faisait peindre les toiles à différentes étapes, pour que le processus de création soit compris dans son entièreté. Selon Joseph Gomez, l'ambiance et la composition spatiales du film ont été inspirées non seulement par les toiles de Munch, mais également par celles de Christian Krohg, bon ami du peintre, provenant de la série des *Albertine*, qui représentaient la vie des prostituées à Christiania à l'époque.

Le spectateur peut de ce fait avoir l'impression d'assister à l'évolution créative d'Edvard Munch. Par contre, lorsque Munch se rend à Paris, par exemple, et qu'il voit pour la première fois les œuvres de maîtres comme Vélasquez ou Manet, Watkins montre les tableaux en entier.

En fait, Watkins a tenté de souligner les différences entre les toiles de Munch et celles auxquelles il est confronté en tant qu'artiste à cette époque. En effet, dans la narration, Watkins s'attache à distinguer le travail de Munch et celui des impressionnistes comme Renoir par exemple. Selon lui, la manière dont Renoir représente les jeunes femmes est beaucoup plus convenue que celle de Munch, et la

façon qu'a Munch de faire des incisions directement sur ses toiles est décrite comme étant plutôt inhabituelle durant cette période.

En filmant l'œuvre d'art en train de se faire, Watkins revendique donc le mélange de deux pratiques artistiques (le cinéma et la peinture), tout en soulignant la différence entre l'immobilité de la peinture et la mobilité du cinéma. Comme le note Pascal Bonitzer dans son essai *Décadrages (Peinture et cinéma)* (1985), lorsque le spectateur prend conscience de l'acte de création, il ne se soucie plus, durant un instant, de l'histoire, mais est fasciné par les mouvements du peintre sur la toile.

Cependant, cette rencontre entre les deux pratiques reste une confrontation puisque le plan en mouvement possède un pouvoir d'attraction que n'a pas la peinture. Le spectateur revient donc à l'histoire aussitôt que le plan change, et le temps d'arrêt provoqué par la toile reste finalement de bien courte durée.

Penchons-nous maintenant sur un aspect extrêmement important du film de Peter Watkins, la structure complexe des temporalités. Bien sûr, c'est d'abord à travers le montage, utilisé de façon très originale, que l'intention de rejeter les conventions cinématographiques est palpable dans le film *Edvard Munch, la danse de la vie*.

Tout d'abord, il est important de souligner que comme il se basait sur les écrits intimes du peintre pour construire son film, Peter Watkins a structuré son montage comme Munch décrivait les événements, c'est-à-dire en sautant constamment du coq à l'âne et en mélangeant les temporalités. Les souvenirs et le présent s'y chevauchaient

en effet sans logique apparente : « Munch often wrote in a highly fragmented and complex manner. In the same sentence, he would jump from referring himself in the first person to the third person. And the form of these sentence was also very fractured » (Watkins 2006, p. 16).

Le montage fonctionne donc de façon à montrer au spectateur que comme dans la vie de chaque être humain, certains souvenirs de Munch refaisaient parfois surface alors qu'il ne les attendaient pas, comme dans des situations de tension, d'angoisse, de mélancolie, de honte. Ainsi les flash-back, qui semblent être placés de façon aléatoire, sont des images marquantes de la vie du peintre auxquelles il repense souvent.

Par exemple, la fameuse image de Mrs Heiberg embrassant le peintre dans le cou, ou celle où Munch enfant crache du sang reviennent souvent dans le film à des moments spécifiques où Munch est confronté à quelque chose qu'il ne contrôle pas, comme des mauvaises critiques ou un autre rejet de la part d'une femme. Ces images sont synonymes de moments forts de la vie, mais leur impact est différent selon l'endroit où elles sont placées dans le film. En fait, selon Joseph Gomez, Watkins utilise le montage comme un leitmotiv musical, dans le sens où certaines images reviennent inmanquablement hanter le peintre et ont une incidence sur sa vie : « For example, the picture of Mrs Heiberg looking at Munch is a reminder of the intensity of Munch's feelings and their importance in his art » (1979, p. 144).

Un autre exemple, toujours selon Gomez, se situe dans la séquence du french cancan et celle de la danse au Black Pig, qui sont montrées en alternance, comme si

elles se déroulaient en même temps. L'état psychologique du peintre est exprimé à travers les flash-back, qui nous expliquent également d'où lui vient l'inspiration artistique :

Close-ups of lithographs, etchings, and woodcuts are intercut to suggest the psychological process behind Munch's creativity.(...) Watkins interrelates Munch's techniques and the pain that the pictures were about, so that the audience come to understand the relationship between the psychological and professional process-the meaning and reasons for the techniques used (*ibid.*, p. 126).

Évidemment, comme nous le soulignons plus tôt, Watkins n'utilise pas le flash-back dans le sens traditionnel du terme. Il s'agit de détruire la continuité et la chronologie dans un film qui raconte la vie de quelqu'un, et qui par définition a vécu les événements dans un ordre chronologique. Watkins pousse l'audace encore plus loin dans son mélange des temporalités en insérant des anachronismes dans son film, comme les entrevues à la caméra, faisant ainsi des allers-retours entre l'époque de Munch et la nôtre.

Également, il est important de mettre en évidence le fait que Watkins n'a pas réfléchi tous les flash-back qu'il a insérés dans son film. Il a laissé une place au hasard, à l'aléatoire, à l'improvisation :

I integrated certain scenes by selecting a series of what I called floaters – scenes which would hover or float over the film, like Munch's memories – and had them lying on a shelf directly behind me in the cutting room. At certain moments during the editing – very much on impulse and within the tension of the moment and the scene I was working on – I would reach behind me, without looking, for one of these random floaters (Watkins 2006, p. 17).

En fait, Watkins utilise de façon originale et non conventionnelle un procédé, le flash-back, qui est abondamment exploité dans les films hollywoodiens pour nous faire comprendre la psychologie d'un personnage. Il peut également être considéré comme un lieu commun du film sur l'art (la folie de l'artiste s'expliquant par un traumatisme de l'enfance par exemple). Sauf qu'en général, les retours en arrière sont placés de façon stratégique et obéissent à une structure prédéterminée. Watkins utilise ce procédé de façon tellement imprévisible que le spectateur perd tous ses repères habituels.

De plus, comme le souligne Gomez dans son analyse du film, bien que les flash-back soient en général liés au point de vue subjectif de Munch, le montage, non chronologique, ne l'est pas nécessairement. Il y a parfois des démonstrations visuelles des distinctions à faire entre la richesse et la pauvreté, l'intime et le social. De même, la caméra expose parfois la subjectivité du peintre par d'autres moyens que le montage. Gomez donne l'exemple de la scène où Munch revient de sa première exposition, où sa toile *L'enfant malade* fut durement critiquée: « The distorting wide-angle lens and the reeling, almost stumbling, camera express cinematically the depths of his alienation and sense of rejection » (1979, p. 147). Cette citation nous ramène à ce lieu commun dont nous faisons état plus haut, en rapport à la focalisation interne, à cette idée de représenter l'état émotif du personnage principal par des moyens cinématographiques. Watkins semble ainsi, dans son film, ne pas avoir échappé à ce lieu commun.

Dans le film *Edvard Munch, la danse de la vie*, un immense travail a également été fait au niveau de la bande sonore, qui contribue pour beaucoup à l'intérêt de ce film. Watkins, qui considère que le son est aussi important que l'image dans le processus de création cinématographique, invente littéralement de nouvelles formes narratives en utilisant la bande sonore comme un élément autonome, et non comme un accompagnateur de l'image. La bande sonore a donc ses propres flash-back, qui ne sont pas nécessairement reliés au visuel. Par exemple, il arrive souvent que le narrateur dise des choses qui sont contraires à ce que l'on voit, ou indépendantes.

Également, il est fréquent que, lorsque les personnages sont filmés comme dans un documentaire, en gros plan face à la caméra, ils restent à l'écran même s'ils ont fini de parler, et le son de la prochaine séquence est déjà présent. Il arrive aussi que l'ambiance sonore n'ait aucun rapport avec l'ambiance visuelle. Ainsi, on peut voir le peintre s'acharner sur une toile, et entendre les bruits d'une soirée dans un bar, ou exactement le contraire, c'est-à-dire que l'on entende le peintre travailler sur une toile, et que l'on voit des images de soirées dans les bars.

Pour Watkins, cet exercice de style permet une liberté de création hors du commun. En effet, le cinéaste se permet plusieurs désobéissances aux codes habituellement en vigueur. Par exemple, il peut couper la musique au milieu d'une note ou superposer trois niveaux sonores non synchronisés qu'il fait jouer au même niveau : « I believe very much in totally removing all the kind of normal politesse of technique », affirme Watkins (Watkins cité par Gomez 1979, p. 149).

En fait, nous pourrions dire que Watkins utilise, entre autres, le son de façon expressionniste, comme il le fait avec l'image. C'est-à-dire que la bande sonore, par endroit, reflète les émotions du peintre. C'est pourquoi si ce dernier se trouve dans un lieu mais pense à la peinture qu'il est en train de faire, l'ambiance sonore se transforme pour faire entendre un coup de pinceau sur une toile. Ainsi, la bande sonore participe à la révélation des émotions contradictoires du personnage, au même titre que les flash-back visuels. Par exemple, dans la séquence où l'on voit Munch peindre sa toile *Mélancolie*, qui exprime un sentiment de jalousie, les sons sont exagérément forts et nous pouvons entendre jusqu'aux tremblements même du peintre. Le spectateur comprend ainsi que Munch est très affecté par ce sentiment.

Également, cette façon de procéder a permis à Watkins d'utiliser des sons qui habituellement n'occupent pas la première place au cinéma, comme ceux de l'artiste à l'œuvre: le grattement de la peinture sur la toile, ou le bois que l'on enlève sur une gravure.

Les sons associés à la maladie sont également très fréquents. Il arrive que l'image renvoie à la maladie qui a affligé Munch et sa famille, tandis que le son renvoie souvent (pas nécessairement en même temps) à la fragilité physique du peintre, en faisant entendre le bruit d'une respiration difficile et d'une toux persistante. L'idée du leitmotiv, dont il fut question plus haut à propos du montage, peut ici aussi être mentionnée. La toux, par exemple, devient ainsi un thème récurrent, qui resurgit lorsqu'un souvenir ou une idée viennent occuper les réflexions de Munch.



Il est également intéressant de remarquer le contraste que Watkins a voulu créer à ce niveau entre les différentes scènes du film. Parfois, dans certaines scènes, le son est constitué de plusieurs couches superposées alors que dans d'autres il règne un silence total. Ces trous de son ont une importance considérable car ils symbolisent probablement la difficulté qu'éprouvait Munch à communiquer avec les autres, et surtout avec les femmes. Il est d'ailleurs rare que nous voyions des personnages interagir et quand ils le font, ils ont la plupart du temps peine à se comprendre et à s'écouter. Les scènes entre Munch et Mrs Heiberg, ou entre Munch et son père, sont éloquentes à ce sujet.

La critique Gisèle Breteau Skira résume bien cet état de fait dans son article sur le film de Watkins paru dans la revue *Zeuxis* : « Dans une tonalité sourde, malgré toutes les langues qui y sont parlées (...), le film est sans voix. Et c'est bien la force de Watkins d'introduire le sentiment d'angoisse et d'anxiété à ce point de paroxysme vers un « cri » inaudible... » (2004, p. 17).

Il est clair que cet usage particulier de la bande sonore n'est pas exclusif à Watkins. Comme le signale Pascal Bonitzer dans son essai *Le regard et la voix* (1976), la modernité cinématographique a souvent eu recours aux « effets de rupture, de chevauchements, de bruits » sur la bande sonore. « S'y opère alors une déchirure de l'effet de réel de l'image filmique, de l'effet de maîtrise de la voix. Le rapport de la voix, du son et du silence s'y transforme, se musicalise » (p. 70).

Ces effets de rupture sonore sont, par exemple, fréquents dans les films de Jean-Luc Godard, qui a énormément travaillé sur la bande son, faisant lui-même le montage et le mixage de plusieurs de ses films. Il a aussi beaucoup expérimenté sur la relation entre le son et l'image, et entre le bruit et la musique. Chez Godard, les sons ne sont pas nécessairement liés à ce que l'on voit, et les voix des personnages sont souvent enterrées par les bruits ambiants.

La particularité du film de Peter Watkins est qu'à travers la bande sonore, il a réussi à toucher le spectateur attentif en lui faisant littéralement ressentir les sentiments vécus par son héros, qu'ils soient positifs ou négatifs. Le cinéaste peut par exemple tenter de faire passer la sensualité en prenant le son de telle sorte que l'on entende des doigts qui frôlent la peau.

Mais il ne faut pas oublier qu'en utilisant la bande sonore de cette façon, Watkins crée aussi ce que l'on appelle un effet de distanciation. En effet, en déconstruisant le réalisme sonore du cinéma classique tout en élaborant son propre style sonore, Watkins sait pertinemment que le spectateur sera déstabilisé. Par exemple, le premier niveau de distanciation est accentué par le fait que plusieurs phrases dites par le narrateur n'ont aucun rapport avec la vie du peintre, autour de qui le film est supposé graviter. De plus, comme on l'a vu, Munch parle souvent de lui à la troisième personne dans son journal.

Et cette distanciation n'est pas seulement présente dans la bande sonore. En effet, Watkins tente, depuis le début de sa carrière, de faire prendre conscience au

spectateur de la manipulation dont il est victime tous les jours, lorsqu'il regarde les nouvelles par exemple : « Mettre une distance entre le film et le public aide ce dernier à réfléchir à d'autres moments, les actualités télévisées par exemple, où il est à l'inverse pris par la représentation alors qu'il s'agit de la réalité » (Méranger 2005, p. 84).

### **3.5. La question des *topoi* dans le film de Watkins**

Nous pouvons maintenant revenir à la question du sort réservé aux *topoi* de la vie d'artiste dans le film de Watkins. Cette question devient ici particulièrement intéressante puisque, comme nous venons de le voir, le film a l'ambition de maintenir une distance critique à l'égard des conventions. Nous pouvons d'ors et déjà affirmer que, bien que son film se situe dans une classe à part, Peter Watkins ne parvient pas toujours à éviter certains des *topoi* que nous avons identifiés dans le chapitre précédent et qui sont repris dans les biographies sur la vie de Munch.

D'abord, dans le film, Watkins s'intéresse surtout à la période dite de « formation » du peintre, considérant sans doute que le récit de la vie entière de la naissance à la mort permet moins de liberté, étant donnée l'ampleur des années à couvrir (1863-1944). Le film couvre donc la période 1884-1895, qui représente la vingtaine du peintre et qui est considérée comme une période « charnière » dans la vie du peintre, celle durant laquelle son caractère et son esprit artistique se seraient formés et qui occupent généralement les trois quarts des biographies qui lui sont consacrées.

Comme les biographes traditionnels, Watkins ne s'intéresse pas vraiment non plus aux 40 années qui ont suivies la cure de Munch dans le sanatorium.

Le thème du talent précoce et de la vocation est très présent dans le film de Watkins et ce, tout au long. L'image de l'enfant malade, observateur, un peu isolé du reste de sa famille revient souvent, tel un leitmotiv. Cet enfant se protège de cette atmosphère étouffante en faisant des dessins, que nous voyons accrochés partout aux murs.

De plus, la pauvreté matérielle ainsi que la maladie qui a affectés la mère et la sœur du peintre, puis le peintre lui-même sont présentés ici comme des événements décisifs dans la vie de Munch et dans l'élaboration de sa sensibilité artistique, puisque se déroulant lors de son enfance. En fait, Watkins insiste sur le fait que la fragilité physique et mentale de Munch provient des événements difficiles qu'il a vécus dans son enfance, alors même qu'il découvrait sa vocation. Par exemple, quand Munch adulte se retrouve dans des situations difficiles, le film revient toujours au plan de l'enfant qui tousse.

Le *topos* du mentor, qui est lié au *topos* de la vocation, est également présent dans le film. En effet, le mentor est le premier qui découvre le réel talent de l'artiste encore jeune et timide, et qui guide son apprentissage. Watkins démontre très bien comment Munch semble s'émanciper au contact de Christian Krogh et de Hans Jaeger. Il ne peut plus à ce moment supporter les foudres de son père et, pour la première fois de sa vie, grâce aux conseils de Jaeger, il a le courage de l'affronter. Ses mentors

réussissent à mettre des mots sur une manière de vivre et de penser que Munch possédait déjà sans être capable de la concrétiser.

Plusieurs scènes revisitent aussi le topos de La vie de Bohème tel que le définissait Nathalie Heinich. Il s'agit en fait selon cette dernière d'un phénomène propre à l'Europe de la fin du 19<sup>ième</sup> siècle, où les artistes vivent selon certains codes de conduite (pauvreté, consommation d'alcool, etc.) et se retrouvent dans les bars ou les cafés pour changer le monde. Comme l'indiquent plusieurs biographes, les artistes de Christiania se retrouvent dans un café ou un bar et discutent de l'hypocrisie de la société, de la religion (si chère au père de Munch), de la femme moderne. Ces scènes dans le film évoquent de même les discussions enflammées entre Munch et Jaeger, dans lesquelles ce dernier parle à Munch de l'importance de la profondeur du propos dans la peinture et le pousse à changer ses habitudes artistiques.

Le *topos* de l'anxiété, dont sont souvent victimes les artistes dans les biographies, est également palpable dans le film de Watkins. Tout d'abord, la bande sonore fait entendre la respiration difficile du peintre lorsqu'il est anxieux. Le film montre ensuite que, dans la vingtaine, Munch transfère finalement ses angoisses sur ses toiles. Plusieurs citations de son journal, présentées dans la voix hors champ, font état de pensées pessimistes, voire suicidaires, et témoignent d'un certain mal de vivre.

Et évidemment, l'angoisse vécue par Munch se manifeste aussi dans ses relations plutôt houleuses avec les femmes, en particulier avec Mrs Heiberg, et le film porte une attention particulière à cette dimension. Munch devient jaloux, possessif, et

son attachement pour cette femme, comme pour les autres qui vont suivre, est excessif. Dans le film, Munch se plaint beaucoup de sa malchance avec les femmes, soit en criant, soit en pleurant, soit en peignant.

Également, deux plans reviennent de façon répétitive pour exprimer dans quel état Munch se trouve à des moments précis de ses relations amoureuses. S'il est heureux, un plan de lui et Mrs Heiberg s'embrassant devant un coucher de soleil apparaît. S'il est angoissé ou perturbé par une relation amoureuse difficile, un autre plan apparaît qui montre une scène de dispute entre Munch et Mrs Heiberg à propos de sa jalousie. Watkins montre ainsi l'importance de l'incompréhension qui persiste entre le peintre et la gente féminine, et à quel point cette incapacité à communiquer est source d'angoisse pour lui.

Finalement, le *topos* de l'artiste alcoolique est également revisité dans le film de façon tangible. Au départ, l'alcool est un sujet de discorde entre Munch et son père. Puis, le peintre est souvent montré chez lui en train de peindre ou dans les bars avec un verre à la main. De plus, dans les dernières minutes du film, la narration explique que Munch passera les quatorze dernières années à voyager sans arrêt d'un pays à l'autre, à souffrir à cause des femmes et, surtout, à boire sans retenue, pour finir par être interné pendant six mois après une dépression nerveuse.

Watkins semble donc dire, à l'instar des biographes, que c'est l'esprit tourmenté d'Edvard Munch qui lui a permis d'aller aussi loin artistiquement et que ses angoisses étaient le fondement de son processus créatif.

Par contre, il est important de souligner que, pour construire son film, Watkins s'est basé non seulement sur des biographies écrites par des historiens d'art, mais aussi largement sur les journaux intimes du peintre. En lisant le journal de Munch, Peter Watkins a donc pu constater que le peintre se décrivait comme un homme solitaire peu chanceux en amour et maladroit dans ses relations interpersonnelles, ce qui le toucha particulièrement. C'est ainsi qu'il décida de s'inspirer de ses propres incertitudes, et de ses propres sentiments, pour construire son film, croyant, probablement avec raison, qu'il pouvait comprendre les tensions qui constituaient l'être qu'avait été Edvard Munch.

Selon Watkins, pour capturer l'intériorité d'une personne, il est primordial de faire un travail d'introspection. « I tried to fuse my feelings about my childhood, my own sexual experience, my own work, into a recreation of various events that occurred to Munch » (Gomez 1979, p. 136).

Bien sûr, c'est également en lisant les écrits intimes de Munch que Watkins a découvert l'état d'esprit dans lequel le peintre se trouvait au moment de la réalisation de ses tableaux. Il a ainsi pu comprendre et montrer toute l'importance qu'a eue Mrs Heiberg dans la vie de Munch, puisque la douleur et la frustration qu'elle a fait naître chez lui devinrent le moteur de son œuvre. Cette relation rapportée dans le journal intime du peintre qui est resté jusqu'alors inaccessible n'avait jamais été détaillée par aucun biographe.

Il est intéressant de constater que, même en se basant sur les écrits intimes du peintre, Watkins n'a pu éviter certains *topoi*. Il faut dire que, de toute évidence, le peintre lui-même se percevait déjà à travers les *topoi* associés à sa profession. De plus, comme il s'identifiait lui-même de façon peu commune à l'artiste que fut Munch, Watkins a lui aussi, probablement inconsciemment, projeté sur la vie de Munch les *topoi* associés à son propre métier.

En fait, comme l'ont noté plusieurs analystes, les biographies d'artistes au cinéma sont envisagées par les critiques cinématographiques selon deux catégories : la vision hollywoodienne romancée ou la reconstitution fidèle sans fioriture, associée plutôt au documentaire. Le film de Watkins ne fait ni l'un, ni l'autre. Il relate des faits jusque là inconnus du public et il reconsidère la relation traditionnelle établie depuis longtemps entre le cinéaste, les personnages à l'écran et les spectateurs (Gomez 1976-1977, p. 40).

Watkins évite un bon nombre des écueils du genre « biopic », mais pas tous, comme nous l'avons spécifié. Le film de Watkins est un objet étrange et difficile d'accès, qui touche le spectateur de façon particulière et l'oblige à travailler pour comprendre où Watkins veut en venir. Bien que certains *topoi* associés à la vie d'artiste n'aient pas été évités, l'originalité avec laquelle le cinéaste a utilisé les propriétés spécifiques du cinéma, comme le montage, la bande sonore, la couleur, la narration, font que le film parvient à préserver une part de mystère autour de l'artiste et à éviter que les *topoi* de la vie d'artiste soient simplement reconduits sans autre réflexion.



En fait, comme le souligne Jean-Pierre Rehm, Watkins n'évite pas tous les écueils, mais il a tellement fragmenté tous ses éléments reçus qu'il les a « délivré de leur idéologie instantanée » (2005, p. 90). Ainsi, le film peut sembler chaotique, mais il n'en est rien. « Ce chaos marque un pacte : risquer le film sur le mode de la disjonction. Ainsi, sa pratique de l'anachronisme ne sert pas à superposer le maintenant à l'autrefois, années 70 raccordées de force à la fin du 19<sup>ième</sup> siècle, mais à réfuter la saisie rassurante d'une époque ou de l'autre » (*ibid.*).

C'est donc en bousculant les conventions visuelles, temporelles et sonores que Watkins fait preuve d'originalité. « Il remet en perspective ce désir d'aller au-delà des apparences, de cerner l'homme derrière l'artiste et le Dieu, il corrige une perception unidimensionnelle laissée par des images précédentes » (Marsolais 2005, p. 63). Ces images et ces sons sont bien sûr associés aux *topoi* de la vie d'artiste, comme la vocation, l'importance du mentor, le phénomène de La Bohème, l'anxiété malade, les amours difficiles et l'utilisation de psychotropes. Mais Watkins utilise les propriétés spécifiques du cinéma de façon extrêmement originale et contribue ainsi à démonter ces lieux communs, ce qui fait de son oeuvre un objet unique parmi les films sur les vies d'artistes.

## Conclusion

Comme nous l'avons dit, *Edvard Munch La danse de la vie* est l'un des rares films de Peter Watkins qui porte sur un individu plutôt que sur une cause sociale, un soulèvement politique ou une injustice qui aurait touché un grand nombre de personnes. Mais à voir le film, il est clair que Watkins a tout de même tenté de lier ici intimement l'individuel au collectif. De plus, le cinéaste a interprété de façon personnelle une vie et une époque, et sa manière de faire manifeste un désir de rapprocher la période où Munch a vécu et le contexte social et politique dans lequel Watkins réalise le film et celui des spectateurs, quelle que soit l'époque à laquelle ils vivent.

Le film raconte les premières années de Munch en tant que peintre, ses rencontres, ses découvertes, ses traumatismes, entrecoupées de souvenirs d'enfance et portées par une narration quasi omniprésente. Mais Watkins parvient à faire de Munch une sorte de héros collectif, bouleversé par les problèmes sociaux de son époque, tout en étant un être passionné et somme toute assez introverti.

Cyril Béghin résume ainsi cette situation :

Watkins trouve des manifestations du collectif qui ne passent plus par des figurants ou l'attachements à des ensembles de personnages. La collection d'individus s'est transformée en une collection de visions, chocs sentimentaux et traumatismes physiques, qui continuent de valoir pour la représentation de groupes – parents, amis, maîtresses – tout en les versant directement dans un ensemble supérieur connu de chacun (2005, p. 87).

Watkins réussit donc ici à préserver la dimension engagée de son cinéma tout en se risquant à la biographie. La destinée personnelle d'un individu, si passionnée et

troublée soit-elle, est selon le cinéaste immanquablement liée à une réalité sociale. En fait, il y a plusieurs plans et plusieurs séquences où Munch n'apparaît pas, où il n'est pas même question de lui, mais qui présentent plutôt l'aspect sociopolitique de la vie à Christiania à cette époque.

De toute façon, pour Watkins, la peinture de Munch ne représente pas nécessairement les angoisses d'un seul homme. Et s'il est certes question d'aliénation, celle-ci est non seulement psychique et individuelle, mais aussi collective et sociale. Munch disait ne pas comprendre les êtres humains et la raison des inégalités de toutes sortes, des guerres, des famines, de la violence inhérente à chaque individu. Selon Watkins, Munch croyait que l'homme était promis à un avenir extrêmement sombre: « My film is attempting to relate the artist's inner angst to the external social and political reality – because of course, in so many ways they are indelibly linked » (Watkins 2006, p. 12).

Mais ce destin singulier s'avéra somme toute universelle, puisqu'il toucha, finalement, une partie de ses contemporains. Et Munch devint une figure importante de l'histoire de l'art.

Bien que certaines sociétés tentent de les camoufler, les angoisses font partie de la nature humaine et ne sont pas propres à une personne en particulier. Par exemple, il suffit de regarder quatre des toiles les plus connues de Munch, qui font partie de la série *La frise de la vie*, soit *La voix*, *Les cendres*, *Le cri* et *Anxiété* (1893-1894) pour

comprendre que le désarroi ressenti par les personnages représentés, comme sans doute par le peintre, est universel et intemporel.

Dans cet ordre d'idées, il faut noter aussi que certaines toiles de Munch sont même très progressistes sur le plan des idées et manifestent un réel un désir d'avancées sociales. Par exemple, malgré son incompréhension des femmes, Munch peignit la plupart du temps leur libération, conformément aux idées véhiculées par Jans Jaeger et le milieu de la Bohème. Les toiles *Le Lendemain* (1894) et *Puberté* (1894) par exemple, représentent des femmes à l'aise avec leur corps, probablement après l'amour, et n'évoquent aucun sentiment critique.

En fait, les toiles de Munch manifestent un engagement social et reflètent une dimension universelle de la psyché et du comportement humains. Munch disait d'ailleurs dans son journal : « I want to intensify the hidden sources of life in order to demonstrate most clearly the effects of these forces on the machinery that is known as human life » (Schwabsky 2006, p. 142).

Comme le souligne Hubert Damisch, le film sur Munch prend modèle sur une histoire de l'art liée au contexte de production de l'œuvre : « Watkins prétend rendre compte de la création picturale sous tous ses aspects, formels et esthétiques, mais aussi bien culturels, institutionnels, politiques et psychologiques voire psychanalytiques. L'histoire dite sociale de l'art, à la mode anglo-saxonne, serait ici à la fête » (2005, p. 88).

Comme le souligne Jean-Luc Drouin dans son article intitulé « Peter Watkins, un pourfendeur des manipulations audiovisuelles » (*Le Monde*, 2 février 2005), Peter Watkins a souvent dit : « Tous mes films traitent de la crise d'identité des jeunes, qui est universelle dans cette société répressive ». Le film à l'étude ne fait pas exception. Il est en effet fondamental d'insister sur l'importance que Watkins a donné ici à l'aspect aliénant de la société oppressive dans laquelle vivait son personnage. C'est ainsi que les jeunes faisant partie de la Bohème de Christiania, à l'instar des jeunes dans *Punishment Park* par exemple, défendent leurs convictions et par les moyens qui leur sont donnés à une époque donnée, luttent contre l'ordre établi et tentent de se faire entendre.

D'ailleurs, comme le réalisateur lui-même le souligne, *Edvard Munch* a aussi un rôle politique, à travers ce que Watkins appelle la représentation de l'histoire: « I believe that we are all history, past, present, future, all participating in a common sharing and sensing of experiences which flow about us, forwards and backwards...without limitations from time or space » (Watkins 2006, p. 12). En fait, pour le cinéaste, l'histoire de l'art comme l'histoire avec un grand H sont, non pas intemporelles, mais au moins récurrentes. C'est pourquoi Watkins parsème toujours ses films d'anachronismes. Il considère que les événements s'étant déroulés au 19<sup>ième</sup> siècle peuvent avoir un écho direct sur le 21<sup>ième</sup> siècle.

Ainsi, il est clair que le film *Edvard Munch La danse de la vie* de Peter Watkins est une œuvre complexe. Car, bien que n'évitant pas l'actualisation de certains *topoi*

dont Kris et Kurz et Nathalie Heinich faisaient état, Watkins réussit à faire un film d'une grande originalité qui bouscule les idées reçues.

En effet, tout en mettant en scène certains *topoi*, Watkins les remet en question par ses stratégies esthétiques, mais aussi en sortant régulièrement de la vie intime de Munch pour la contextualiser, et ramener le malaise existentiel du peintre au climat politique et social dans lequel il évoluait. Ce faisant, Watkins pose les bases d'un film ancré dans la réalité.

Le cinéaste a tenté de mettre en question radicalement la forme cinématographique habituellement utilisée par Hollywood, que le cinéaste nomme la « monoforme »; et contre laquelle il se bat toujours, non seulement dans sa pratique cinématographique, mais aussi en organisant des conférences ou en écrivant des livres qui la dénoncent. Comme nous l'avons vu, cette « monoforme », c'est la façon qu'ont le cinéma dominant et les médias occidentaux d'utiliser toujours la même forme pour créer chez le spectateur une sorte de réaction unanime. Ainsi, le spectateur est soumis, sans s'en apercevoir, à une forme de conditionnement.

Ainsi, à travers un montage non linéaire, une bande sonore qui n'est pas toujours liée à l'image, des couleurs non figuratives qui renvoient au processus utilisé par Munch pour créer son art (distorsion de la forme, ligne exagérée, couleur personnelle non réaliste), un aspect documentaire complètement anachronique, et une narration qui semble s'intéresser plus à la grande histoire qu'à la vie particulière de Munch, Watkins déstabilise le spectateur habitué à se faire raconter la vie des artistes de façon linéaire,

dans des films qui suivent la plupart du temps la même courbe dramatique, celle d'une lente descente aux enfers d'un artiste prometteur.

Dans le livre *Le film sur l'art et ses frontières* (Chèvrefils (dir.) 1998, p. 19), Philippe-Alain Michaud formule une hypothèse intéressante. Il se demande si, à travers les films sur les artistes, le cinéma ne pose pas la question de sa spécificité par rapport aux autres arts. En effet, il est difficile de faire un film sur un artiste sans se détacher de son sujet et s'interroger sur les qualités artistiques qui sont spécifiques au cinéma. C'est peut-être précisément ce que Watkins tente de faire en utilisant les propriétés spécifiques du cinéma et non, à la manière de Pialat, en tentant de changer simplement l'image habituelle des artistes.

« Les films biographiques ne s'inspirent pas de l'existence réelle des artistes, mais mêlent traits fictifs et lieux communs, et données historiques et constructions imaginaires » (*ibid.*). De toute évidence, il devient donc difficile d'en arriver à une vérité sur ces vies d'artistes. Et ce n'est pas notre intention. En fait, comme le fait remarquer Tom Holen toujours dans le livre *Le film sur l'art et ses frontières*, « le statut et l'image de l'artiste sont tributaires des avatars de l'histoire, et donc la prétention de détenir la vérité à leur sujet ne peut être que temporaire, relative et idéologique » (*ibid.*, p. 273).

En fait, Watkins a déjà souligné que Munch était devenu, pour les gens, à l'image de celui du film. « Même un historien de l'art m'a dit: 'Your Edvard Munch is what Edvard Munch is to me now.' Au même titre que Van Gogh est devenu le peintre

fou qui s'est coupé l'oreille » ([www.mnsi.net](http://www.mnsi.net)). Chaque livre, chaque film sur un artiste ajoute à l'image construite dans les biographies antérieures.

---



## 1. Peter Watkins :

- Arthur, Paul, 2004. « The Troublemaker », *Film Comment* vol. 40 no3 (Mai/Juin). p. 58-60, 62-5.
- Bas, Frédéric (propos recueillis par), 2000. « Chacun devait écrire ses dialogues », *Cahiers du Cinéma* no546 (Mai) p. 11.
- Bouquet, Stéphane, 2000. « La commune libre et naïve de Watkins », *Cahiers du Cinéma* no546 (Mai) p. 10.
- Chevrier, Henri-Paul, 2002. « Le cinéma de Peter Watkins », *Ciné-Bulles*, XX:2, p. 44-51.
- Chicon, Emmanuel, 1991. *Journalisme et « mésinformation »*. Paris : Les Éditions de la pensée sauvage.
- Cook, John R., 2003. « The last battle: Peter Watkins on DVD », *Film International*, vol. 1, no1, p. 54-56.
- Cull, Nicolas J, 2003. « Peter Watkins' Culloden and the alternative form in historical filmmaking », *Film International*, vol. 1, no1, p. 48.
- Cunningham, Stuart, 1980. « Tense, Address, Tendenz: Questions of the Work of Peter Watkins », *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 5 Issue 4 (automne), p. 501.
- Friedman, Lester, 1983. « The Necessity of Confrontation Cinema—Peter Watkins Interviewed », *Literature Film Quarterly*, Vol. 11 Issue 4, p. 237.
- Gianvito, John, 2006. « Notes and questions », *Cinema Scope*, Issue 25, (hiver), p. 24.
- Gomez, Joseph A., 1992. « Micro-study 2: Peter Watkins, The Gulf War, and The Media Project (1991) », *Film & History*, Vol. 22 Issue 1/2, (février-mai) p. 41.
- Gomez, Joseph A., 1979. *Peter Watkins*, Boston: Wayne State University, 214 p.
- Grant, Jacques, (propos recueillis par), 1973. « Peter Watkins, ne pas noyer le poisson », *Cinéma* 72, p. 108-112.
- Homnispère. 2004. « Autour du livre *Media Crises* de Peter Watkins ». En ligne. <http://homonispheres.info/articles>.

- Jeancolas, Jean-Pierre, 2000, « Paris 1871-1999 : La Commune vue par Peter Watkins », *Positif*, no 472, (juin), p. 28-33.
- Labarussiat, Alexandre, « Cinéaste militant : Peter Watkins », *Critikat*. En ligne. <http://www.critikat.com/Peter-Watkins.html>, 22 novembre 2006.
- MacDonald, Scott, 1982. « An interview with Peter Watkins », *Journal of the University Film & Video Association*, XXXIV: 3, p. 47-55.
- MacDonald,-Scott, 1993. « Filmmaker as global circumnavigator: Peter Watkins, The Journey and media critique », *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 14 (août), p. 31-54.
- Malcolm, Derek, 1987. « Edinburgh: Britain, the Soviet Union and Peter Watkins » *Sight & Sound*, p. 232-233.
- Maarek, P.J., 1979. *De mai 68... aux films X*, Éditions Dujarric, 142 p.
- Méranger, Thierry, 2004. « L'inconfortable M. Watkins », *Cahiers du cinéma*, no 593 (septembre), p. 50.
- Mouren, Yannick, 2000. « Peter Watkins avant La Commune », *Positif*, no472, p. 31-33.
- Roy, Charles-Stéphane, 2001. « L'Horloge universelle - la résistance de Peter Watkins », *Séquences*, 216, p. 59.
- Tadros, Connie, Film, 1984. «TV and the nuclear apocalypse: Peter Watkins on media », *Cinema Canada*, 111, p. 19-22.
- Tapper, Michael, 2003. « The Return of Peter Watkins », *Film International*, Vol. 1 Issue 3, p. 3.
- Vidal, Jordi, 2005. « Peter Watkins, la danse de la vie », *Positif*, 535, p. 65-67.
- Villien, Bruno, 1997. « L'oeil de Michel Ciment: quand un critique de cinéma passe l'image au crible », *Oeil*, no. 489, (octobre), p. 6-7.
- Vogel, Amos, 1974. *Film as a subversive art*, Londres: Weidenfeld and Nicholson, 335 p.
- Watkins, Peter, 1972. « Peter Watkins: an interview », *Film Society Review*, VII:7-9, p. 72-84.
- Watkins, Peter, 2005. « A statement by Peter Watkins on the background to the release in the U.K. of "Punishment Park" », *Vertigo*, vol. 2 Issue 9, (Automne / Hiver), p. 3.

- Watkins, Peter, 2006. *Edvard Munch*, DVD, livret: *Edvard Munch, a self-interview by Peter Watkins*, Vilnius, Lithuania: New Yorker Video project distribution (mai), 21 p.
- Watkins, Peter, 2004. *Media Crises*, Paris: Éditions Homnisphères, 272 p.
- Watkins, Peter (site officiel). 2008. « Peter Watkins, Filmmaker/Media Critic » En ligne. <http://www.mnsi.net/~p Watkins> .
- Welsh,-James, 1982. « Banned in Britain: Made in 1965, the BBC's War game has yet to air », *American Film*, vol. 8 (octobre), p. 64+.
- Welsh, James, 1983. « The modern apocalypse: *The war game* », *Journal of popular film and television*, vol. 11, no1, (printemps), p. 26-41.
- Welsh, James, 1982. « The dystopian cinema of Peter Watkins », *Film Criticism*, VII: 1, 26-36.
- Zimmer, Christian, 2005. « Peter Watkins, le rebelle », *Jeune Cinéma*, 294, p. 5-9.
- Zalea TV (TéléviZone d'Action pour la Liberté d'Expression Audiovisuelle), 2000-2002. « Peter Watkins : Cinéaste et critique des médias », *Zalea.TV*. En ligne. Licence TSA.  
<http://www.zalea.org/ancien/ungi/programme/peterwatkins/pwcineastecritique.html>.

## 2. Edvard Munch:

- Bischoff, Ulrich, 1988. *Edvard Munch, 1863-1944 - Des images de vie et de mort*, Oslo : Benedikt Taschen, 96 p.
- Boe, Alf, 1989. *Edvard Munch*, Paris : Éditions Albin Michel, 128 p.
- Crèvecoeur, Pierre, 1987. *Edvard Munch*, Paris: Imprimeries Arts et Manufactures, 99 p.
- Hopkinson, Martin, 2006. « The private journals of Edvard Munch », *Print Quarterly*, vol. 23, no 3, (septembre), p. 312.
- I France, 1999-2000. « Biographies d'artistes. Edvard Munch, biographie ». En ligne. Nomade Sélection. <http://vvgogh.ifrance.com/impression/munch.html> .

- Kerner, Anne, 2003. « Edvard Munch Incandescences norvégiennes », *Beaux-arts Magazine*, no229, (Juin), p. 36.
- Kurczynski, Karen, 2006. « Edvard Munch: The Modern Life of the Soul: Museum of Modern Art, New York / Edvard Munch: Symbolism in Print: Highlights from the Museum of Modern Art: Scandinavia House, New York », *Nineteenth/Century Art Worldwide*, vol. 5 no2 (février-mai).
- Ollman, Leah, 1997. « Munch and woman: Image and myth, San Diego Museum of art », *Art news*, vol. 96, (Avril), p. 139.
- Prelinger, Elizabeth, 2004. « Munch », *Print Quarterly*, Vol. 21, no1, (mars), p. 81-84.
- Roggeman, Anouchka, 2006. « Edouard Munch l'émotion de toute une vie », *L'œil*, no578, (mars), p. 86-90.
- Selz, Jean, 1974, *Edvard Munch*, Paris: Flammarion, 95 p.
- Schwabsky, Barry, 2006. « The Oslo Outsider », *Art in America*, vol. 94 no8 (Septembre), p. 138-45.

### 3. **Edvard Munch, La danse de la vie, de Peter Watkins:**

- Béghin, Cyril, 2005. « Portrait groupé », Dossier sur Peter Watkins : La méthode Watkins, *Les Cahiers du Cinéma*, no598, (février), p. 82 à 91.
- Breteau-Skira, Gisèle, 2004. « Edvard Munch », *Zeuxis*, (Automne), p. 17.
- Damish, Hubert, 2005. « Au vif de la peinture : la feinte du direct » Dossier sur Peter Watkins : La méthode Watkins, *Les Cahiers du Cinéma*, no598, (février), p. 82 à 91.
- Devanne, Laurent. « Edvard Munch de Peter Watkins. Point de vue ». En ligne. Kinok.com.  
[http://www.arkepix.com/kinok/DVD/WATKINS\\_Peter/dvd\\_edvard\\_munch.htm](http://www.arkepix.com/kinok/DVD/WATKINS_Peter/dvd_edvard_munch.htm)  
↓
- Grant, Jacques, 1973. « Peter Watkins . 'Ne pas noyer le poisson' », *Cinéma 72*, 182, p. 108-112.
- Gomez, Joseph A., 1976-1977. « Peter Watkins' Edvard Munch », *Film Quarterly*, XXX: 2, p. 38-46.

- Guichard, Camille, 2005. « Edvard Munch », *Zeuxis*, (Printemps), p. 18-19.
- Hoberman, J., 2007. « Conspicuous Consumption », *Art Forum International*, vol. 44, no7, (mars), p. 74.
- Hulse, E., 2006. « Edvard Munch », *Video Librarian*, vol. 21 Issue 2, (Mars/Avril), p. 44.
- K.G., 2006. « Edvard Munch », *Premiere*, vol. 19 Issue 7, (avril), p. 98.
- Lévesque, Jean-Jacques, 1977. « L'envers et l'endroit de la vie d'Edvard Munch », *Les nouvelles littéraires*, no 2565, 54<sup>ième</sup> année, (30 décembre 1976 au 6 janvier 1977).
- M.C., 1979. « Les flocons de neige de Christiania », *Le nouvel observateur*, (lundi 30 juillet), p. 54-55.
- Méjan, Jean-Max, 2005. « Edvard Munch, la danse de la vie », *Jeune Cinéma*, 294, p. 10-11.
- Méranger, Thierry, 2004. « L'inconfortable M. Watkins », *Cahiers du Cinéma*, no593, (Septembre), p. 50.
- Méranger, Thierry, 2005. « Mon cinéma met en cause le cinéma », Dossier sur Peter Watkins : La méthode Watkins, *Les Cahiers du Cinéma*, no598, (février), p. 82 à 91.
- Morice, Jacques, 2005. « Peter Watkins Le roi de la création », *Beaux Arts Magazine*, no248, (Février), p. 18.
- Mouren, Yannick, 2000. « Peter Watkins avant La Commune », *Positif*, 472, p. 31-33.
- Nolley, Kenneth, 1987. « Narrative Innovation in Edvard Munch », *Literature Film Quarterly*, vol. 15 Issue 2, p. 107.
- O'Neill, Eithne, 2005. « Toiles du Nord », *Positif*, 528, (février), p. 80-82.
- Picard, Andrea, 2005. « The strange case of Edvard Munch », *Cinema Scope*, Issue 23, (été), p. 61.
- Rhem, Jean-Pierre, 2005. « Portrait chinois » Dossier sur Peter Watkins : La méthode Watkins, *Les Cahiers du Cinéma*, no598, (février), p. 82 à 91.
- Vidal, Jordi, 2005. « Peter Watkins, la danse de la vie », *Positif*, 535, p. 65-67.

- Watkins, Peter, 2006. *Edvard Munch*, DVD, livret: *Edvard Munch, a self-interview by Peter Watkins*, Vilnius, Lithuania: New Yorker Video project distribution (mai), 21 p.

#### 4. L'artiste à l'écran et le film sur l'art :

- Breteau-Skira, Gisèle, 2004. « Rencontre avec Mick Davis, à propos de Modigliani », *Zeuxis*, (Automne), p. 15-16.
- Breteau-Skira, Gisèle, 2004. « Jackson Pollock, un film de Ed Harris », *Zeuxis*, (Automne), p. 42-43.
- Breteau-Skira, Gisèle, 2004. « Dossier sur le film *La jeune fille à la perle*, de Peter Weber », *Zeuxis*, (Printemps), p. 51-61.
- Chèvrefils, Yves (dir.), 1998. *Le film sur l'art et ses frontières : actes du colloque Cité du livre d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 225 p.
- Clough, Patricia T., 1993. « The making of the alcoholic hero: Social problems and subject identities », *Semiotica*, 93, 1-2, p. 187-194.
- Curtin, Beth, 1981. « Reel artists », *Films in Review*, vol. 32, (Janvier), p.17-22.
- Dalle Vacche, Angela, 1996. *Cinema and painting: how art is used in film*, Austin: University of Texas Press.
- D'Arcy, David, 1996. « Art on screen, from Lust for life to I shot Andy Warhol », *The Art Newspaper*, no59, vol. 7, (mai).
- Fanny, Étienne, 2002. *Films d'art/films sur l'art : le regard d'un cinéaste sur un artiste*, Paris : L'Harmattan, 174 p.
- Felleman, Susan, 2001. « Dirty pictures, mud lust, and abject desire », *Film Quarterly*, vol. 55 no1, (Automne), p. 27-40.
- Fulford, Robert, 1997. « Portrait of the artist as explosive device », *Canadian Art*, vol. 14 (Printemps), p. 54-9.
- Hart, H. 1971. « "Goya" (and a series of eleven films about art) », *Films in Review*, vol. 22 (octobre), p. 508.
- Hellio, Jean-Michel, 2000. « Van Gogh, un film de Maurice Pialat », *Éclipses*, no 31, #1, p. 59-60.

- Marsolais, Gilles, 2005. *Le film sur l'art*, Montréal : Triptyque, 200 p.
- Marsolais, Gilles, 1974. *L'aventure du cinéma direct*, Paris : Éditions Seghers, 495 p.
- Morice, Jacques; Bouruet-Aubertot, Véronique, 1998. « Art et cinéma: ça tourne », *Beaux Arts Magazine*, no168, (Mai), p. 90-9.
- Rickey, Carrie, 1988. « Cinema: going SoHollywood », *Art in America*, vol. 76, (Juillet) p. 45-47.
- Riding, Alan, 1998. « Vies d'artistes », *Connaissance des Arts*, no550 (Mai), p. 68-71.
- Spanier, Samson, 2003. « Renoir really did look like an artiste », *Art Newspaper*, vol. 13, (Mai), p. 12.
- Tesson, Charles, 2003. « Pialat et Van Gogh », *Cahiers du Cinéma*, no576, (février), p. 28-36.
- Villien, Bruno, 1997. « L'oeil de Michel Ciment: quand un critique de cinéma passe l'image au crible », *Œil*, no. 489, (octobre), p. 6-7.

##### 5. Mythologies artistiques:

- David, Catherine, 1992. « Cinéma & Arts, Ici et ailleurs », *Galleries Magazine*, no51, (octobre-novembre), p. 85-87.
- Fitzgerald, Margaret, 1986. « Vincent van Gogh's published letters: mythologizing the modern artist », *Athamor*, no5, p. 27-31.
- Heinich, Nathalie, 1992. *La gloire de Van Gogh, Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Les Éditions de Minuit, 257 p.
- Heinich, Nathalie, 1996. *Être artiste Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris : Klincksiek Études, 101 p.
- Heinich, Nathalie, 1999. « Paradigme ou modèle : Les héritiers de Van Gogh et les paradoxes de l'authenticité », *Racar*, vol. 26 no ½, p. 69-72.
- Kris, Ernst et Kurz, Otto, (1934) 1979. *L'image de l'artiste, Légende, mythe et magie*, Paris : Rivages, 186 p.

- Nead, Lynda, 1995. « Seductive canvases: visual mythologies of the artist and artistic creativity », *Oxford Art Journal*, vol. 18 no2, p. 59-69.
- Riley, Charles-A., 1998. *The saints of modern art: the ascetic ideal in contemporary painting, sculpture, architecture, music, dance, literature, and philosophy*, Londres: University Press of New England, 353 p.
- Soussloff, Catherine, 1997. *The absolute artist, The historiography of a concept*, University of Minnesota Press, 204 p.
- Waschek, Matthias, (dir.) 1996. *Les vies d'artistes : actes du colloque international organisé par le Service culturel du Musée du Louvre, les 1er et 2 octobre 1993*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts : Musée du Louvre.

**Autres :**

- Bonitzer, Pascal, 1975. « Les silences de la voix » *Cahiers du cinéma*, no 256, (février-mars), p. 22-33.
- Bonitzer, Pascal, 1976. *Le regard et la voix : essais sur le cinéma*, Paris : Union générale d'éditions, Collection 10/18, 184 p.
- Bonitzer, Pascal, 1985. *Décadrages (peinture et cinéma)*, Paris : Éditions de l'étoile, Collection Cahiers du cinéma Essais, 108 p.
- Chion, Michel, 1982. *La voix au cinéma*, Paris : Éditions de l'étoile, Collection Cahiers du cinéma Essais, 141p.
- Kermabon, Jacques, (dir.). 1988. « Les théories du cinéma d'aujourd'hui », *CinémAction* no 47, Paris : Éditions Cerf-Corlet, 224 p.
- Maarek, P.J., 1979. *De mai 68... aux films X : cinéma, politique et société*, Paris : Éditions Dujarric, 142 p.