

**« Qu'est ce qui n'est pas politique dans
une œuvre d'art ? »¹
La condition d'artiste vue par Peter Watkins**

Peter Watkins est un cinéaste anglais né en 1935. Réalisateur engagé, voire subversif, son œuvre est éminemment politique. Parmi ses différentes réflexions, la dénonciation du système médiatique est, encore aujourd'hui, son principal cheval de bataille. Cinéma, télévision, journaux sont en crise, et n'ont, selon lui, pour seul but que d'infantiliser le spectateur. Son œuvre entière peut être lue comme la recherche d'une forme audiovisuelle qui permettrait de laisser une part active au spectateur en offrant la possibilité d'une interprétation critique personnelle. Il est ainsi souvent considéré comme l'inventeur du docu-fiction, procédé qui consiste à reprendre les codes du documentaire en l'appliquant à la fiction, présent dans presque tous ses films.

Son huitième film, *Edvard Munch*, tourné en 1974, est sans doute son plus grand succès critique et public. Paradoxalement, cette œuvre est à la fois la plus personnelle du cinéaste mais aussi celle qui s'éloigne le plus de ses thèmes de prédilection. Habitué aux films ouvertement dénonciateurs et à multiples personnages, il filme ici, de manière presque claustrophobique, l'intimité d'un peintre obsédé par l'expression artistique de ses propres tourments. Pourtant, cette contradiction n'est qu'apparente.

La rencontre de Peter Watkins avec la figure de Munch est d'abord un choc esthétique. Le réalisateur, qui ne connaissait rien du peintre, est profondément ému lorsqu'il découvre pour la première fois les toiles du musée Munch d'Oslo. Le jour même, il se rend à la télévision norvégienne pour lui proposer de financer un film sur le peintre. Peter Watkins est impressionné par la liberté que Munch prend avec les règles picturales de son époque, il reconnaît sa propre obsession de s'éloigner des codes esthétiques et narratifs au cinéma. La découverte de la biographie de Munch ne fait que renforcer son attachement au peintre. Il voit dans la marginalisation de l'œuvre de l'artiste, la marginalisation de ses propres films. En effet, Watkins fait figure de cinéaste maudit ; presque aucun de ses films n'a connu de diffusion normale, la majorité ayant été déprogrammés ou interdits de diffusion dans leur pays de production. D'ailleurs, la télévision norvégienne qui produit *Edvard Munch* refuse de le diffuser. Lorsque Watkins souhaite un peu plus tard récupérer les bandes originales pour monter la version cinéma, elles ont été détruites. La sortie en salle du film sera difficile et presque confidentielle. Watkins est fasciné par le refus de compromission et l'obstination de Munch à tracer sa propre voie en dépit de toute convention. Il le considère comme un exemple à suivre et explique : « Ce que j'ai essayé de faire en créant ce film, c'est reconnaître l'exemple d'Edvard Munch comme une exigence pour moi et pour nous tous ». C'est sans doute pour cela que le récit s'achève en 1908. A partir de cette date Munch, qui rencontre alors une reconnaissance tardive, ne fait plus figure de combattant de l'*establishment* qui attire tant Watkins.

Malgré son admiration, le cinéaste évite néanmoins la biographie hagiographique. S'il s'identifie profondément à son sujet, il n'en applique par moins son *credo* :

¹ Propos tenus par Peter Watkins, dans une « auto-interview », Vilnius, 2005.

refuser un cinéma formaté et consensuel. Watkins récuse violement les interprétations faites du film comme à part dans sa filmographie et non-politique. Il le revendique au contraire comme tel. D'abord, en filmant uniquement des acteurs amateurs et en leur laissant une part importante d'improvisation, ce qu'il conçoit comme une participation directe du public. Ensuite, par la manière de filmer volontairement complexe (multipliant des points de vues, les ruptures) et didactique (voix-off, fausses *interviews*), qui a pour intention de forcer le spectateur à forger sa propre interprétation des événements. Mais surtout, c'est sa vision du processus de création qui est politique. Pour lui, le contexte historique, économique, culturel, familial, la sphère de l'intime et l'œuvre du peintre sont indissociables. Il n'y a pas simplement lien de causalité, mais corrélation entre tous ces facteurs. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les insertions décrivant la vie des prolétaires, ou bien encore l'importance des scènes dans la Bohème de Kristiania. Le traitement du thème des femmes est caractéristique de la méthode utilisée par Watkins : tout en insistant sur l'importance des relations amoureuses dans l'œuvre du peintre, sujet attendu de la biographie d'artiste, il ajoute une réflexion sur la condition de la femme à l'époque de Munch mais aussi à l'époque contemporaine puisque certaines actrices expriment leurs propres opinions dans le film. Comme l'a analysé Joe Gomez², le film repose sur une multitude de dialectiques : opposition entre bourgeois et prolétaires, entre famille et Bohème, rapports entre hommes et femmes, états émotionnels et contradictoires de Munch, qui plutôt que d'apporter une explication à l'œuvre de Munch, suggèrent la complexité de la création.

La façon dont Watkins filme l'acte de peindre avec insistance et minutie peut aussi être interprétée comme le refus de donner un sens ou une hiérarchie au processus artistique. Celui-ci est à la fois montré dans sa dimension technique (notamment dans les scènes de gravures), mais aussi avec une grande sensualité (exagération de sons, texture des matériaux).

Le film se distingue également par le rendu esthétique de la peinture : Watkins refuse le mimétisme avec l'œuvre de l'artiste. Il ne veut pas faire un « beau » film. Ainsi aucun « tableau-vivant », procédé courant dans la biographie filmée de peintre, n'est présenté dans le film. Certes, Watkins ne s'empêche pas de reproduire des effets esthétiques inspirés des toiles de Munch : il utilise ainsi une pellicule particulière et des filtres qui donnent une nuance bleue, couleur qui obsédait Munch car il l'associait à la mort. Le rouge est banni du film pour se rapprocher de l'atmosphère des toiles de l'artiste. Certains paysages sont filmés avec une lumière qui rappelle les arrières plans des toiles du peintre : le soleil rougeoyant fait par exemple écho au *Cri* (1893) et à *Anxiété* (1894). Mais Watkins ne fait que suggérer des motifs de la peinture de Munch, il n'en propose jamais une interprétation définitive.

Plutôt que d'influence, il faudrait plutôt parler d'affinités entre Watkins et Munch. Les procédés utilisés dans le film ne sont pas nouveaux pour le réalisateur : montage serré, rupture de la chronologie et de la narration, mélange entre documentaire et fiction, participation des acteurs sont la marque de fabrique de Watkins. Mais la méthode du cinéaste se développe pleinement avec ce sujet car il pense la peinture de Munch comme un écho à ses préoccupations de créateur. La liberté formelle de Watkins sert l'expressionnisme de Munch et inversement.

Caroline Herbelin

² Joe Gomez, *Peter Watkins*, Boston, Twayne Publisher, 1979.