

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MATIÈRE DU PASSÉ :
UNE ANALYSE DU FILM *EDVARD MUNCH* DE PETER WATKINS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
ARIANE AUBIN-CLOUTIER

AVRIL 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Elle est parfois sinueuse, la route de la rédaction. Elle s'étire sur des kilomètres et mène à une destination toujours changeante. J'aimerais prendre un temps pour remercier les personnes, nombreuses et nécessaires, qui ont parcouru un bout de chemin à mes côtés. Il y a tout d'abord mon professeur de philosophie, Frédéric Dufour, qui m'a initiée il y a de cela huit ans au film *Punishment Park*, d'un obscur cinéaste nommé Peter Watkins. Je me rappelle avoir été à la fois émerveillée et horrifiée par la puissance de ces images. Deux années plus tard, Diane Poitras me confrontait aux enjeux éthiques et esthétiques de la reconstitution historique, me transmettant alors sa passion pour le cinéma du réel. Fort heureusement, elle acceptait, quelques années plus tard, d'endosser la direction de ce mémoire. Martin Petitclerc se joignit alors à l'aventure, m'ouvrant l'esprit aux enjeux liés à la mémoire et à la connaissance du passé. Sa participation à mon jury, tout comme celle de Gilles Coutlée, alimenta considérablement mes réflexions. Il me serait impossible de passer sous silence mes complices de tous les jours, Fanie Pelletier et Bálint Demers, avec qui je partage depuis des années un désir ardent de comprendre et de fixer sur image la beauté des luttes quotidiennes. Je franchis aujourd'hui cette étape grâce à vos critiques rigoureuses et à vos encouragements constants. Plusieurs des idées présentées dans ce mémoire ont germé aux suites des discussions colorées et animées que j'ai partagées avec mes camarades de classe, Sarah St-Denis, Marc Boulanger, Jean-Sébastien Morency et Marylin Chevrier. À vous et à celui qui a su guider ces échanges avec finesse, Mouloud Boukala, je suis particulièrement reconnaissante. J'aimerais ensuite remercier certaines personnes qui, par leur simple présence, contribuèrent à éloigner la grisaille du quotidien. Je pense aux colocataires et amis, Eugénie Loslier-Pellerin, Frédéric Legault, Claude Hurtubise et Isabelle Cadieux-Landreville, qui transformèrent l'austérité de mon bureau en un repère chaleureux. Je pense également à mon ami précieux, Martin Robert, qui eut la

patience de commenter mes demandes de bourses et qui attisa mon intérêt pour l'histoire. Finalement, je pense à mes deux alliés de tous les jours, qui m'ont écoutée patiemment exposer mes incertitudes et hésitations, m'offrant quotidiennement leur présence, leur réconfort et un peu de leur folie. Merci à ma sœur Florence Aubin-Cloutier et à mon copain Arnaud Dumas ; votre amour fut le meilleur carburant qui soit pour mener à bien ce voyage.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| LISTE DES FIGURES..... | vi |
| RÉSUMÉ..... | vii |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| CHAPITRE I | |
| PROBLÉMATIQUE : ÉTAT DES LIEUX, REVUE DE LITTÉRATURE ET OBJECTIFS VISÉS | |
| 1.1. État des lieux..... | 9 |
| 1.1.1. D'une histoire-mémoire à une histoire de la mémoire..... | 10 |
| 1.1.2. La révolution mémorielle..... | 14 |
| 1.1.3. La mémoire à l'écran..... | 16 |
| 1.2. Revue de littérature..... | 21 |
| 1.3. Objectifs visés..... | 26 |
| CHAPITRE II | |
| CADRES THÉORIQUE ET CONCEPTUEL | |
| 2.1. Histoire et mémoire..... | 30 |
| 2.2. Paul Ricœur et l'opération historiographique..... | 34 |
| 2.2.1. Documentation : à l'école du soupçon..... | 35 |
| 2.2.2. Explication/compréhension : découper le vécu temporel..... | 37 |
| 2.2.3. Représentation : les pouvoirs de l'image..... | 39 |
| 2.3. Frank Ankersmit et l'esthétisme historiographique..... | 42 |
| 2.3.1. <i>Sublime Historical Experience</i> (Ankersmit, 2005)..... | 43 |
| 2.3.2. Johan Huizinga et <i>The Waning of the Middle Ages</i> (1919)..... | 46 |
| 2.3.3. Traduire l'expérience en mots et en images..... | 48 |
| 2.4. Georges Didi-Huberman..... | 51 |
| 2.5. Pertinence communicationnelle..... | 57 |
| CHAPITRE III | |
| CADRE MÉTHODOLOGIQUE..... | 60 |

CHAPITRE IV

ANALYSE DES CONDITIONS DE PRODUCTION :

LA MATIÈRE MÉMORIELLE À L'ŒUVRE DANS EDVARD MUNCH

| | | |
|--------|---|----|
| 4.1. | L'élaboration d' <i>Edvard Munch</i> : une démarche historique ?..... | 65 |
| 4.2. | La fusion des expériences : une mémoire partagée..... | 71 |
| 4.2.1. | La mémoire de Munch..... | 71 |
| 4.2.2. | L'expérience historique de Watkins..... | 73 |
| 4.2.3. | L'expérience des participants..... | 80 |

CHAPITRE V

ANALYSE FORMELLE : TRADUIRE L'EXPÉRIENCE SOUS FORME FILMIQUE

| | | |
|------|---|-----|
| 5.1. | Un film à couleur expressionniste..... | 83 |
| 5.2. | Une structure fragmentée et anachronique..... | 91 |
| 5.3. | Figurer l'émotion..... | 99 |
| | CONCLUSION..... | 108 |

APPENDICE A

| | | |
|--|---|-----|
| | FICHE TECHNIQUE <i>EDVARD MUNCH, LA DANSE DE LA VIE</i> | 116 |
| | BIBLIOGRAPHIE..... | 117 |
| | FILMOGRAPHIE..... | 124 |

LISTE DES FIGURES

| Figure | Page |
|---|------|
| 2.1. Reproduction du pan de <i>La Madone des ombres</i> (Fra Angelico, environ 1450) | 52 |
| 2.2. <i>Arcade with a Lantern</i> (Guardi, environ 1765) | 54 |
| 5.1. Les toiles intégrées au récit I | 85 |
| 5.2. Les toiles intégrées au récit II | 86 |
| 5.3. Les regards caméra | 89 |
| 5.4. Les premières apparitions de Mme Heiberg | 103 |

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche vise, par l'analyse du film *Edvard Munch* (Watkins, 1974), l'engagement d'un dialogue entre la discipline historique et ses représentations filmiques. Plus précisément, il s'agit d'étudier le lien complexe entre expérience, mémoire et temporalité sous la lunette des études cinématographiques. Si l'histoire écrite fixe le temps et permet au lecteur de le remonter à sa guise, l'histoire imagée infiltre cette brèche temporelle et permet au spectateur d'expérimenter le passé. Or, comment traduire un tel contact historique sous forme intelligible ? Et si l'écriture cinématographique, avec ses images chargées affectivement, était plus propice à la découverte et à la transmission des sentiments et humeurs du passé ? Partant des acquis de la *New Philosophy of History*, il s'agit donc d'envisager le lieu filmique comme un territoire donnant accès à l'expérience historique, c'est-à-dire au repli d'une part du passé sur le présent du spectateur. L'analyse ainsi proposée se déploie en deux temps : il y a d'abord le choc vécu par Watkins au contact des œuvres de Munch. Il s'agit ici de cerner les liens qui unissent les deux artistes, tant au niveau affectif que politique, puis d'entrevoir leur implication dans l'élaboration du film. Vient ensuite l'analyse esthétique qui, en tirant profit des chocs mémoriels et temporels, étudie la transmission de l'expérience de Watkins aux spectateurs qui y sont réceptifs. Pour y parvenir, un cadre conceptuel issu tantôt de la nouvelle philosophie de l'histoire (Ankersmit), tantôt de l'histoire de l'art (Didi-Huberman) est mobilisé afin d'identifier les différents usages de la mémoire — mémoire du peintre, du cinéaste, des participants et des spectateurs — dans la construction de cette trame narrative éclatée et anachronique. Ces fragments de mémoire, sorte de souvenirs suspendus, résonnent à travers les siècles jusqu'à trouver un écho dans notre présent. C'est alors seulement qu'une brèche dans le temps permet à l'histoire d'être (re)vécue.

MOTS-CLÉS : Historiographie, philosophie, cinéma, reconstitution historique, mémoire, Peter Watkins, expérience historique, représentation, anachronisme, affect, symptôme, Frank Ankersmit, George Didi-Huberman

*L'épreuve cinématographique,
où de mille clichés
se compose une scène,
et qui, déroulée entre un foyer lumineux
et un drap blanc,
fait se dresser les morts et les absents,
ce simple ruban de celluloïd impressionné
constitue non seulement
un document historique,
mais une parcelle de l'histoire.*

Boleslas Matuszewski (1898)

*Articuler historiquement le passé
ne signifie pas le connaître
« tel qu'il a été effectivement »,
mais bien plutôt
devenir maître d'un souvenir
tel qu'il brille à l'instant
d'un péril [...]*

Walter Benjamin (1940)

INTRODUCTION

L'importance du cinéma pour la pratique historique n'est plus à démontrer. Trace historique, opérateur de mémoire et témoignage visuel sont tant de dénominations dont fut affublé le 7^e art afin de souligner le lien privilégié qu'il établit avec l'histoire. Des historiens tels que Marc Ferro et Pierre Sorlin, enthousiasmés par l'émergence de l'histoire des mentalités, proposèrent ainsi au cours des années 1970 de considérer le film comme l'expression idéologique d'une société (Ferro, 1973 ; Sorlin, 1974 ; 1977). L'approche théorique de ces penseurs et de leurs collègues de la troisième génération des Annales impliquait qu'un cinéma national donne accès à la mémoire collective d'un peuple et à ses refoulements. Bien que certains maintiennent encore aujourd'hui cette approche¹, une nouvelle génération de chercheurs s'inscrivant dans le courant de l'histoire culturelle² entreprit, au cours des années 1990, de faire des représentations cinématographiques un moteur historique doté d'une pleine autonomie à l'égard des déterminations économiques ou politiques (Ory, 2004 : 43). C'est à cette époque que furent posées les bases méthodologiques d'une lecture historique du film, notamment par le travail d'historiens tels que Vincent Guigueno et Christian Delage. Bien que de nombreux débats divisent encore les tenants de l'histoire des mentalités et de l'histoire culturelle³, leurs regards respectifs sur l'objet cinématographique sont néanmoins comparables ; tous, en effet, confèrent au film le statut d'archive. La rupture interdisciplinaire demeure donc béante : d'un côté se trouvent les réalisateurs de films historiques, transposant en images leurs visions du monde ; de l'autre, les historiens, pourvus de la noble tâche d'extraire de ces documents de nouvelles connaissances historiques. Bien que le travail d'un groupe

¹ Je pense notamment à Sylvie Lindeperg et Laurent Veray qui analysèrent tous deux les grandes guerres à partir de leurs cinématographies.

² D'abord introduite par Roger Chartier, Daniel Roche et Alain Corbin, l'histoire culturelle fut notamment développée à l'Institut de l'histoire culturelle de l'université de Versailles/Saint-Quentin-en-Yvelines, autour de Pascal Ory, Philippe Poirrier et Jean-Yves Mollier.

³ Notamment les notions de « mentalité collective » et de « culture populaire » (Poirrier, 2008).

alimente inévitablement celui de l'autre, les rôles demeurent figés : les uns cantonnés dans la création, les autres dans la recherche. L'analyse proposée dans le cadre de ce mémoire propose de dépasser cette dichotomie et d'envisager le film *Edvard Munch* (1974)⁴ comme le terrain de recherche du cinéaste Peter Watkins. Elle n'est donc pas une analyse filmique au sens où l'entendent généralement les théoriciens du cinéma. Il s'agira plutôt de dégager à partir de la démarche du cinéaste une réflexion sur le potentiel heuristique et phénoménologique du cinéma.

Warren French, éditeur d'un livre portant sur la vie de Watkins, considère ce cinéaste comme la conscience des années 1960 et 1970, au même titre qu'Orwell fut celle des années 1930 et 1940 (Gomez, 1979 : ii). Car tout comme Orwell, Watkins s'inquiète de la montée d'un ordre mondial répressif, de la suppression des libertés individuelles et de la propagation d'une dangereuse conformité apaisante (Gomez, 1979 : 17). Ses films, comme ses écrits, dessinent un vaste projet théorique, à la fois visionnaire et critique, portant sur le rôle et les responsabilités des médias face à l'histoire. Nous traversons, selon l'auteur, une crise des médias — crise aux conséquences dévastatrices pour l'homme, la société et l'environnement — causée notamment par les experts des médias, les enseignants dans les écoles, les festivals et leurs séances de « *pitch* » ainsi que par les réalisateurs qui croient que la forme d'un média n'a aucun impact sur son contenu. La monoforme est le terme que l'auteur utilise afin de désigner :

« [le] dispositif narratif interne (montage, structure narrative, etc.) employé par la télévision et le cinéma commercial pour véhiculer leurs messages. C'est le mitraillage dense et rapide de sons et d'images ; la structure, apparemment fluide, mais structurellement fragmentée, qui nous est devenue si familière. [...] [L]a monoforme se caractérise également par d'intenses plages de musique, de voix et d'effets sonores, des coupes brusques destinées à créer un effet de choc,

⁴ J'utiliserai ce titre de la réédition de 2005, le film original de 1974 s'intitulant *Edvard Munch : la danse de la vie*.

une mélodie dramatique saturant les scènes, des dialogues rythmés, et une caméra en mouvement perpétuel » (Watkins, 2004, p. 36-37).

Watkins distingue plusieurs variantes de la monoforme, dont la structure monolinéaire classique du cinéma hollywoodien, le mélange de thèmes et d'images des vidéoclips musicaux ou encore la structure saccadée et fragmentaire des informations télévisées. Toutes ces formes, par leur montage rapide et manipulateur, sont hermétiques à la participation du spectateur, l'empêchant de réfléchir et l'enfermant ainsi dans une position de dominé-passif. Watkins réfléchit la mise en scène et le découpage de chacun de ses films en fonction de la monoforme ; il m'apparaît, dans ces circonstances, impossible de disjoindre ce discours et la forme de ses propres œuvres. Chaque coupe, chaque mouvement de caméra, chaque réplique d'*Edvard Munch* doivent être compris comme une tentative de résistance du cinéaste face à la subversion du sens de son message par l'emploi de certaines formes connotées.

Tout au long de sa carrière, la radicalité et l'aspect pamphlétaire du projet de Watkins attisèrent la méfiance et parfois le mépris, tant sur la scène médiatique que dans les milieux académiques — lesquels sont la principale cible du cinéaste. Celui-ci répertorie d'ailleurs, sur son site personnel, un bon nombre de critiques impitoyables touchant chacun de ses films (<http://pwatkins.mnsi.net/index.htm>). Que ses idées aient pu être ainsi rejetées et calomniées jusqu'à ce jour est regrettable. À travers mon projet de recherche, en m'intéressant non seulement à une œuvre majeure du cinéaste, mais également aux liens complexes entre l'image filmique et la mémoire, j'espère contribuer à la redécouverte des travaux, tant artistiques que théoriques, de ce visionnaire.

Maintenant, si j'ai choisi de centrer mon attention sur une seule des œuvres de reconstitution historique réalisées par Peter Watkins, c'est d'abord en raison de sa

durée. Il me semble difficile d'intégrer à mon corpus les trois autres films mettant en scène un événement ou un personnage historique, soit *La bataille de Culloden* (69 minutes), *Le libre-penseur* (276 minutes) et *La Commune (Paris, 1871)* (375 minutes), alors qu'*Edvard Munch* s'étire déjà sur 210 minutes. J'ai choisi de donner priorité à la profondeur d'analyse plutôt qu'à la quantité d'œuvres analysées. Également, *Edvard Munch* est, selon le biographe Joseph Gomez, l'œuvre de Watkins la plus achevée en ce qui a trait aux techniques de montage : « [N]owhere in his canon are the relationship between sound and image as complicated as those found in the Munch film » (1979 : 125). Les techniques de reconstitution utilisées par Watkins au sein du film sont le fruit d'une démarche développée dans tous ses films précédents et il m'apparaissait ainsi cohérent de choisir cette œuvre en vue de mon analyse.

Sixième long-métrage de Peter Watkins, *Edvard Munch* fût originellement conçu pour la télévision en tant que série de trois épisodes. Le film dresse, sous de multiples facettes, le portrait du peintre norvégien né en 1863, sa carrière artistique, sa vie familiale et amoureuse, tout comme ses affinités politiques. S'étendant de manière non chronologique de 1884 à 1894, il dépeint différentes périodes de la vie de l'artiste, de ses balbutiements dans la peinture à son introduction au club de l'anarchiste Hans Jaeger, en passant par sa brève relation avec Mme Heiberg. La mort est omniprésente au sein du récit : celle de sa mère alors qu'il était âgé de cinq ans, suivie de près par celle de sa sœur ; celle qu'il a frôlée à l'âge de 13 ans aux suites d'une maladie pulmonaire ; et enfin, celle sous-entendue dans la majorité de ses tableaux. Watkins met en scène un Munch profondément mélancolique, confronté aux conventions de la société puritaine, aux prises avec des troubles alcooliques et nerveux récurrents et dont la mort subite à la fin du film laisse le spectateur complètement démuni. Jusqu'ici, rien de nouveau sous le soleil ; la description de ce film semble satisfaire les attentes que l'on peut avoir d'une fiction basée sur un personnage historique, avec la particularité que les années ne défilent pas selon la

linéarité traditionnelle. Or, la démarche de Watkins est plus complexe. Parfois qualifié de drame, de *biopic* ou encore de *docudrame*, aucune nomenclature de genre ne semble parfaitement convenir à *Edvard Munch*. L'usage des codes liés au documentaire dans la captation de scènes scénarisées, tels que l'entrevue ou le regard caméra, participe grandement à cette confusion. Tout au long du film, alors que le peintre cherche à transcrire son malaise social sur différents matériaux, Watkins fixe en images sa vision des états d'âme de Munch. Ainsi, l'usage fréquent du vert et de l'orange, les compositions d'image et les ambiances sonores font littéralement surgir les toiles expressionnistes du peintre au sein du film, provoquant de constants allers-retours entre l'œuvre et son créateur. La voix hors champ, d'ordinaire rassurante, tout comme le montage des scènes, superpose des moments complètement hétérogènes dont le seul fil conducteur semble être la mémoire du peintre.

Ainsi, lors de la séquence s'étendant de 00:34:30 à 00:39:01, chaque scène — chacune composée d'un maximum de deux plans — prend corps dans un lieu différent, à un moment différent. L'on voit défiler de façon brève et consécutive : Edvard (6 ans) pleurant sa mère mourante ; la domestique d'Edvard (21 ans) embrassant sa joue ; ses copains de la Bohème se moquant de son héritage puritain ; le portrait de sa sœur Inger (16 ans), presque achevé ; Inger (1 an) assise sur les genoux de sa tante près d'Edvard (6 ans) ; Edvard (21 ans) grimpant les escaliers menant à la chambre de sa domestique ; un gros plan sur le regard d'Inger (16 ans) tel qu'immortalisé par Munch ; les copains qui s'esclaffent toujours ; Edvard (21 ans) dissimulant ses larmes dans ses mains ; Edvard (6 ans) et Sophie, que l'on éloigne de leur mère souffrante. Nous verrons au cours de cette analyse que cet entremêlement de temps et de souvenirs dépasse la simple représentation et pousse le spectateur à prendre conscience du vécu de Munch, à en faire lui-même l'expérience.

Créer un témoignage vivant, voilà l'ambition qu'avait Peter Watkins en réalisant ce film structurellement complexe, « où passé, futur et présent tournoient et

s'entrecroisent [...] comme c'est le cas de la vie de chacun » (Watkins, 2005). Ce faisant, le cinéaste souhaitait promouvoir l'importance de notre relation à l'histoire et en souligner la complexité (Gomez, 1979). Tout comme Munch qui souhaitait peindre « living people who breathe and feel and suffer and love » (2005 : 45), Watkins prit le parti de représenter visuellement les affects et la sensibilité du peintre au monde qui l'entoure. Le tout, combiné à ses propres souvenirs, à ceux de Munch et à ceux des acteurs, donne une œuvre foncièrement personnelle, ce qui paraît rebutant lorsqu'envisagé d'un point de vue historien. Or, c'est paradoxalement la place prépondérante qu'occupent la mémoire et ses affects dans le film de Watkins, autant dans sa structure temporelle complexe, dans ses fragments de souvenirs répétés que dans son mode de production horizontal qui fait de ce film une œuvre aussi riche d'un point de vue historique.

Il s'agit donc, dans une analyse résolument interdisciplinaire, d'interroger les différentes étapes menant à la production de ce film en répondant à la question de recherche suivante : comment, dans le film *Edvard Munch*, Peter Watkins utilise-t-il la mémoire et ses affects ? La résurgence récente de la réflexion sur la mémoire au sein de la discipline historique engage de nombreux questionnements pour la pratique historienne : une alliance de la mémoire (subjective, qualitative, singulière) et de l'histoire (objective, distante, critique) est-elle envisageable ? Quelle place pour les émotions et les souvenirs dans l'étude des faits du passé ? Quel rôle la mémoire exerce-t-elle sur nos modes de représentation ? Ces réflexions, d'ailleurs loin d'épuiser le sujet, se dessinent en filigrane de mon analyse de l'œuvre de Watkins.

Mon intérêt pour ce champ d'études remonte à la lecture d'un court texte de François Niney qui invitait le lecteur à re-voir l'histoire à travers la puissance des prises de vue et du montage. Ce faisant, il souhaitait mettre ses pas dans ceux des « historiens de l'art qui ont contesté, au bénéfice d'un certain "anachronisme", la vision chronologique, déterministe, progressiste voire téléologique de l'historiographie

dominante », tels que Walter Benjamin, Aby Warburg, Georges Kubler et plus près de nous, Georges Didi-Huberman (Niney, 2010 : 134). En m'intéressant à la pensée de ces auteurs, j'eus l'intuition que le document filmique, qui fusionne et entrelace les temporalités, pouvait être l'instrument idéal pour envisager cette « part anachronique » de l'histoire. Néanmoins, mes écrits sur les chocs temporels dans le film de Watkins me semblaient incomplets, comme si la temporalité remplissait ici une fonction secondaire. Après avoir investigué du côté des lieux de mémoire puis de la phénoménologie, j'ai découvert en arpentant les rayons de la bibliothèque un volume dont le titre a immédiatement capté mon attention : *Vivre l'histoire* (2013). L'une des contributions de cet ouvrage collectif décrivait brièvement la pensée d'un philosophe hollandais, Frank R. Ankersmit, qui postule la possibilité d'une expérience historique, une sorte d'« épiphanie instantanée » qui permet à l'homme contemporain de *revivre* l'histoire comme s'il était présent dans le temps passé (Sniedziwski, 2013 : 19). Voilà que je découvrais enfin la pierre angulaire me permettant de structurer l'ensemble de mes réflexions sur l'image filmique : il m'apparaissait alors intéressant d'envisager le film de Watkins, *en raison de ses jeux mémoriels et temporels*, comme le véhicule d'une telle expérience historique.

À ma connaissance, Michèle Lagny est la seule auteure ayant interrogé l'œuvre de Watkins sous cet angle. Dans un passage bref, mais éloquent, de son petit recueil *Edvard Munch. Peter Watkins* (2011), l'historienne décrit la rencontre de Watkins avec les tableaux du peintre comme un « choc esthétique » (Lagny, 2011, 41). L'identification du cinéaste au peintre l'aurait alors poussé à construire son film sous la forme d'une « pédagogie affective », où l'occasion est offerte aux spectateurs « de ressentir l'« alchimie » du film à travers leurs propres expériences et leurs propres émotions » (Lagny, 2011, 42). Malheureusement, il s'agit du seul passage à ce sujet et Lagny ne développe pas davantage sa pensée. L'application de la philosophie d'Ankersmit aux images en mouvement, quant à elle, demeure très marginale à ce jour, bien que certains concepts se retrouvent dans une poignée d'études récentes. Le

Britannique William Guynn utilise ainsi cette approche dans *Unspeakable Histories : Film and the Experience of Catastrophe* (2016), tandis qu'aux États-Unis, Mason Kamana Allred y consacre un chapitre dans *Weimar Cinema, Embodiment and Historicity* (2017).

Dans les pages qui suivent, j'effectuerai d'abord un bref tour d'horizon des champs d'études dans lesquels s'ancre ma recherche, soit l'histoire de la mémoire, l'esthétisme historiographique et la philosophie de l'histoire. Je définirai ensuite les différents concepts issus de ces courants de pensée tels qu'ils seront appliqués à cette analyse, puis inscrirai leur champ d'action en relation avec ma pratique communicationnelle. Avant de passer aux deux niveaux d'analyse d'*Edvard Munch*, soit l'analyse des conditions de production et l'analyse formelle, je détaillerai en profondeur les procédés méthodologiques utilisés. Finalement, la fiche technique du film à l'étude sera proposée au lecteur en annexe.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE : ÉTAT DES LIEUX, REVUE DE LITTÉRATURE ET OBJECTIFS VISÉS

1.1. État des lieux

Dans ce chapitre, je situerai mon objet d'étude en lien avec ses différents contextes d'émergence, soit au regard de la pratique historique et de la pratique communicationnelle. Sans prétendre dresser ici une histoire exhaustive des écoles historiques⁵, il s'agira plutôt de rappeler le rôle fondateur qu'a joué la mémoire pour la discipline historique. Cette partie tire une part importante de ses sources du texte de Patrick-Michel Noël, « Entre histoire de la mémoire et mémoire de l'histoire : esquisse de la réponse épistémologique des historiens au défi mémoriel en France », publié dans les *Conserveries mémorielles* en avril 2011. Son article théorise avec concision les enjeux mémoriels qui suivent et la position prise par différents groupes d'historiens ; je tiens donc à le remercier pour cette importante contribution. Je circonscrirai ensuite certains enjeux auxquels fait face la communauté historique dans un contexte de retour en force de la mémoire dans la sphère publique. Les médias y occupent, à l'évidence, une place centrale ; le canal de diffusion officiel de la mémoire étant aujourd'hui situé au plein cœur des industries culturelles, dont le cinéma est partie prenante. Cernée dans une dialectique subtile entre « faire histoire » et « être histoire », l'image cinématographique capte le présent, revient sur le passé et modifie notre conception du futur. Ce faisant, elle prend part à la construction d'une mémoire collective, exigeant du cinéaste un sens des responsabilités accru au regard de l'histoire. C'est ce qu'affirme Peter Watkins, dont les films de reconstitution

⁵ Dans ce cas, j'invite le lecteur à se référer aux ouvrages de Claire-Jabinet (1994), Delacroix et al. (2005) et Poirrier (2009).

historique témoignent d'une réflexion approfondie sur la représentation de l'histoire. Selon lui, le cinéma doit permettre une lecture personnelle et émotionnelle des événements historiques, au profit d'une réactualisation de l'histoire, d'une « histoire vivante » (Bertin-Maghit et Denis, 2010 : 16). Je terminerai donc ce chapitre en présentant la pensée des auteurs qui se sont intéressés à la démarche de Watkins et plus particulièrement à son film *Edvard Munch*, puis situerai ma perspective avant d'énoncer mes objectifs de recherche.

1.1.1. D'une histoire-mémoire à une histoire de la mémoire

Dès ses tout premiers pas, l'histoire s'est constituée comme une « mémoire du révolu », regroupant des témoignages portant sur une réalité observée et consignée telle quelle (Châtelet, 1962 : 42). L'on se rappellera certainement les paroles d'Hérodote, au Ve siècle av. J.-C., qui souhaitait exposer « ses recherches, pour empêcher que ce qu'ont fait les hommes avec le temps ne s'efface de la mémoire » (cité dans Darbo-Peschanski, 2007 : 26). L'histoire était alors subordonnée à la mémoire, tributaire des discours et récits recueillis lors de multiples voyages. Durant la Renaissance, l'histoire comme remémoration s'est progressivement transformée en histoire érudite, adoptant une posture critique envers la mémoire et la confrontant aux sources écrites (Noël, 2011 : 15). Cette tendance positiviste connut son apogée autour des idées de Ranke en Allemagne et de Langlois et Seignobos, en France. La constitution de l'École méthodique, pour qui « [l]'histoire n'est que la mise en œuvre de documents » (Langlois et Seignobos, 1898 : 275), déboucha sur l'introduction de la méthode historique à la fin du XIX^e siècle, méthode qui eut une influence importante sur la recherche et la pensée historiques jusqu'aux années 30 (Claire-Jabinet, 1994 : 82). Cette méthode avait pour fonction première la légitimation de la République naissante en y forgeant un sentiment d'appartenance, histoire que Pierre

Nora nommera plus tard l'« histoire-mémoire ». Il s'agirait, selon François Dosse, de l'âge d'or de l'alliance entre histoire et mémoire, « [...] le moment où le schème national portait tout entier l'entreprise historique et sa fonction identitaire [...] » (Dosse, 1998 : 8). Ce double souci d'établir une méthode et de se doter d'une histoire nationale a dominé l'historiographie française jusqu'à la fondation de l'École des Annales en 1929. Les deux premières générations des Annales, bien qu'elles participèrent par leurs travaux à l'édification d'une mémoire, l'écartèrent toutefois de leurs préoccupations, qu'elles centrèrent plutôt autour de l'histoire économique, laquelle proclama reines la quantification et la démographie et décentra l'homme-sujet des études historiques (Noël, 2011 : 99). Il faudra attendre la troisième génération des Annales avant que la mémoire ne réapparaisse dans le vocabulaire historien, vers la fin des années 1960. André Burguière, Marc Ferro, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie et Jacques Revel participèrent tous à l'élaboration de ce qui sera plus tard nommé la « Nouvelle histoire ». D'abord enthousiasmée par l'étude de la « civilisation matérielle », soit l'analyse des objets en vue d'éclairer une conduite, cette génération d'historien investit ensuite peu à peu le domaine des représentations collectives (Fournier, 2007 : 98). Furent dès lors délaissés les espaces économiques, le social, le changement, les ruptures, au profit de l'histoire anthropologique et culturelle, faisant des représentations sociales, marginales et imaginaires son principal objet (Ory, 2007). Dans la foulée de l'histoire culturelle, deux textes fondateurs rédigés par Georges Duby et Robert Mandrou introduisirent un nouveau concept : la notion de mentalités. Son étude « [...] se déploie à travers une multiplicité de travaux, allant des comportements sexuels aux attitudes devant l'impôt, en passant par l'étude des fêtes et autres carnivals, des sociabilités et de la culture populaire » (Fournier, 2007 : 99), lesquels constituent ensemble une certaine appréhension du monde.

Sous les modèles de l'histoire culturelle et de l'histoire des mentalités, la mémoire collective, jusqu'alors opérateur de l'histoire, devint plutôt l'un de ses territoires et

c'est ainsi qu'en moins d'un siècle, l'on passa d'une histoire-mémoire à une histoire de la mémoire (Poirrier, 2004 : 199-216). Furent dès lors analysés les porteurs de mémoire, « [...] les lieux où elle s'inscrit, les mécanismes qui en assurent la transmission et les effets qu'elle induit dans les différentes sphères de la société » (Noël, 2011 : 22). En renouvelant ainsi sa conscience historiographique, l'histoire a su dépasser le défi mémoriel en montrant sa vraie raison d'être : agir en tant que science discourant sur un savoir, la mémoire objectivée (Noël, 2011 : 44).

Non seulement les historiens ont-ils élaboré une histoire de la mémoire, mais ils ont également fait naître une mémoire de l'histoire. Tout en continuant de chercher à dégager une connaissance scientifique du passé, les historiens se mirent parallèlement en quête d'une (re)définition de l'identité historique (Noël, 2011 : 44). Pour reprendre les termes de Noël, il s'agissait, pour eux, d'« [...] utiliser la mémoire contre la mémoire pour justifier l'histoire » (2011 : 34). L'affirmation d'une telle mémoire disciplinaire engendra notamment la naissance de l'égo-histoire. Conceptualisé par Nora en 1987, ce projet implique d'atteindre l'inclusion du vécu de l'historien dans le discours historique. Il s'agissait donc, pour Nora, d'« éclairer sa propre histoire comme on ferait l'histoire d'un autre, [d']essayer d'appliquer à soi-même, chacun dans son style et avec les méthodes qui lui sont chères, le regard froid, englobant, explicatif qu'on a si souvent porté sur d'autres » (Nora, 1987 : 7). Ce faisant, l'égo-histoire permet la maîtrise de la part subjective de l'historien à travers son explication et sa rationalisation. Cette conception du sujet historique — l'historien lui-même — placé dans une position prédominante et aux prises avec sa propre histoire est également présente chez les penseurs de la *New Philosophy of History*, dont fait partie Frank Ankersmit. Selon le philosophe, si les textes de sciences et de lois effacent leur auteur avec le temps, le texte historique, lui, ne peut s'en détacher. En science, l'expérience serait ainsi un attribut du monde, tandis qu'en histoire, elle serait à la fois un attribut du monde et du sujet (Ankersmit, 2005 : 8). Nous verrons au cours de cette analyse que le projet de Watkins, à l'image de celui d'Ankersmit,

est beaucoup plus radical que celui de Nora. Si le cinéaste parvient effectivement à « éclairer sa propre histoire » en documentant une part de sa vie dans son film, la méthode qu'il emploie laisse bien peu de place à l'explication rationnelle. En effet, à travers son film, Watkins a tenté d'entremêler ses propres sentiments et perceptions à ceux de son personnage : « I never tried to make decisions about what Edvard Munch "felt" – instead, 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 » (Watkins, 2005: 13). En misant ainsi sur la part affective qui l'unit à Munch, le cinéaste s'attarde davantage à « faire vivre » au spectateur cette forme sensible de l'action qu'à la lui expliquer. Voilà pourquoi je m'intéresserai à la notion d'expérience, telle que définie par Ankersmit, au cours de cette analyse.

Bien que mon approche relève davantage de l'analyse cinématographique que de la pratique historique, je m'intéresserai tout de même aux porteurs de mémoire et à leur imaginaire. Le film à l'étude me permettra d'analyser à la fois la représentation que Munch se faisait de sa société, celle que Watkins se fait de Munch, et celle que Watkins se fait de lui-même, cette dernière étant transposée à travers son personnage. C'est en gardant en tête les liens entre la représentation et la mémoire, tels que soulignés par les historiens de la « Nouvelle histoire », que j'étudierai ces trois points de vue au sein du film. Aussi, étant le fruit d'un écosystème complexe, un film ne peut être le résultat des efforts d'un seul homme. Je m'intéresserai donc, à travers leurs écrits, aux sources mémorielles qui composent *Edvard Munch*, principalement à la mémoire du cinéaste, mais également à celles de son sujet et des artisans du film. Il sera donc intéressant, tout au long de cette analyse, d'observer comment Watkins s'empare des enjeux — représentations, mentalités, mémoire — et des méthodes — égo-histoire — popularisés par la « Nouvelle histoire » pour mieux les transformer par la suite en une démarche à la fois affective et autobiographique.

1.1.2. La révolution mémorielle

L'époque de la « Nouvelle histoire » est également marquée, pour reprendre les termes de François Hartog, par un « flot mémoriel » (1993 : 29), sorte de prise en charge du passé par la mémoire collective. Selon Hartog, l'histoire aurait à ce moment été reléguée au second plan, entraînant une dissociation entre la mémoire nationale et son histoire. Une multiplication des pratiques mémorielles entraîna alors deux conséquences majeures pour l'histoire : une remise en cause de la discipline elle-même et, dans un même temps, un renouvellement de l'intérêt des historiens envers les questions épistémologiques⁶. La perte des repères engendrée par l'effondrement des grands postulats fondateurs de l'histoire comme science sociale et par l'absence de méthodes ou de stratégies conceptuelles communes auxquelles se rattacher coïnciderait donc avec l'envahissement des pratiques mémorielles dans la sphère publique. Qu'il s'agisse des nombreuses commémorations menant à la patrimonialisation du passé ou encore à cette forme de « tourisme de la mémoire », qui consiste à transformer des sites historiques en musées stratégiquement publicisés, la réification du passé en objet — politique ou de consommation — inquiète nombre d'historiens (Traverso, 2005 : 11). Également, de nombreuses pratiques mémorielles, telles que l'engouement récent pour la généalogie, la résurgence des mémoires minoritaires jusqu'alors délaissées par l'histoire officielle ou encore l'application de « lois mémorielles » par l'État sont autant de facteurs contribuant à court-circuiter « les opérateurs critiques de l'histoire » (Noël, 2011 : 11). Pour Dosse, cette « commémorite aiguë » est un symptôme de la crise identitaire et du difficile vivre ensemble (1998 : 8) tandis que pour Traverso, elle est plutôt due au déclin de l'expérience transmise « [...] par un système social qui efface les traditions et

⁶ Dans le premier tome des « Lieux de mémoire » paru en 1984, Pierre Nora nomme d'ailleurs cette époque de la pratique historique l'« âge épistémologique ».

morcelle les existences » (2005 : 13). Quelle qu'en soit la cause, il est évident qu'une telle prise en charge de son passé par des institutions privées et commerciales évacue de nombreux pans de l'opération historiographique. Cette tension entre l'expression individuelle du témoin et le discours savant de l'historien — entre ce que la mémoire exprime et ce qu'elle confirme (Megill, 1998 : 51) — n'est certes pas nouvelle, mais comme nous le verrons sous peu, elle fut fortement exacerbée par les médias au cours des dernières décennies.

L'une des conséquences de ce flot mémoriel est la séparation nette des catégories temporelles (passé/présent/futur). L'histoire s'est jusqu'alors formée en utilisant le passé comme moteur afin de se propulser vers un futur prédéterminé. Dans ce contexte, comme le théorise François Hartog en 2003, le présent est compris comme un lieu transitoire, ayant un rôle de passeur. Ne sachant plus vers quoi tendre, la sélection des éléments du passé pertinents en vue de notre devenir devient fortement problématique. Ayant perdu de vue la valeur des faits du passé, les historiens accumulent sans fin des connaissances et des documents, stockés dans la mémoire quasi infinie des ordinateurs à leur disposition (Noël, 2011 : 11). Ce faisant, se crée un nouveau régime d'historicité, le présentisme, où le présent s'autonomise pour devenir « la catégorie de notre compréhension de nous-mêmes » (Nora, 2002 : 27). Ce régime dans lequel est plongée l'histoire signale donc « [...] la fin d'une histoire dont on connaîtrait la fin » (Noël, 2011 : 12). En envahissant les lieux publics et en prenant en charge de nombreux pans du passé, la mémoire fut donc un important opérateur de changements pour la pratique historique. Dans ce contexte, il m'apparaît nécessaire de réfléchir aux conditions d'émergence de ce nouveau paradigme. Parmi les facteurs ayant contribué à l'essor de la mémoire dans les pratiques quotidiennes, j'aimerais porter l'attention du lecteur sur le rôle des médias de masse.

1.1.3. La mémoire à l'écran

L'industrie médiatique, en produisant, diffusant et modifiant les savoirs, est un puissant opérateur de mémoire. En médiatisant notre relation au monde, elle conditionne nos représentations du passé et façonne l'image de notre temps. En raison de leur format et leurs modes de diffusion, les médias de masse favorisent le recours au témoignage, parce que plus touchant, plus captivant, voire plus véridique. Cette vérité émanant du témoin, devenue omniprésente dans notre société, s'oppose à la forme érudite du discours de l'historien. Déjà, en 1988, Le Goff soulignait que des « tendances naïves récentes semblent [...] préférer en quelque sorte la mémoire, qui serait plus authentique, plus "vraie" à l'histoire qui serait artificielle et qui consisterait surtout en une manipulation de la mémoire » (1988 : 10). En intellectualisant la mémoire et en la transformant via des procédés formels, les historiens creusent dès lors un fossé entre leurs idées et leurs destinataires, ceux-ci étant accoutumés aux formules-chocs et aux images efficaces. Le format segmenté et court des programmes télévisuels semble ainsi beaucoup plus adéquat à la narration mémorielle qu'à l'entreprise d'une véritable histoire critique et analytique. C'est ce que théorise Watkins avec la notion d'horloge universelle, soit la standardisation de la durée des programmes télévisuels en fonction des plages horaires imposées par les publicités commerciales (Watkins, 2004 : 42).

Face à cette réalité, plusieurs historiens engagés dans une course à la reconnaissance publique ont cherché à renouveler leurs méthodes en répondant aux défis posés par cette ère médiatique. Est alors né l'historien consultant, celui à qui incombe la lourde tâche de départir la vérité du mensonge, devant fournir une réponse immédiate à toute question, aussi pointue puisse-elle être. Ces « experts » doivent être au fait de l'actualité et doivent constamment élargir leur domaine de spécialisation. Comme le présentait en 2003 Jean-Claude Robert, du département d'histoire de l'UQAM, de

nombreux défis attendent l'historien consultant : comment vulgariser le discours historique sans qu'il perde sa rigueur essentielle, soit son approche méthodique et systématique ? Comment s'assurer que la discipline soit bien servie par les médias ? Jusqu'à quel point l'historien peut-il éclipser certaines sources ? Sous quelle forme peut-il les transposer ? (Robert, 2003 : 57-58). Toutes ces questions façonnent encore aujourd'hui un certain pan de la pratique historique contemporaine.

Dans son ouvrage au titre fort évocateur, *Media Crisis* (2003), Watkins a procédé à l'analyse de différents journaux télévisés, en notant dans un premier temps les mots employés, le minutage de chaque sujet, leur ordre de passage, les personnes montrées à l'écran, le temps de parole qui leur est accordé et les séquences utilisées pour illustrer les sujets. Il s'est intéressé dans un second temps à la présentation de ce processus narratif, particulièrement à la manière dont le temps et l'espace sont structurés par le montage. À partir de ses résultats, l'auteur a créé une grille décrivant la forme que prend la majorité des médias de masse, qu'il a nommée monoforme. Les conséquences de ce formatage sur le public sont, selon lui, terribles : la monoforme enferme le spectateur dans un espace ne lui permettant pas de juger, réfléchir ou de penser librement ; elle le désensibilise face à la violence qui l'entoure et au sort réservé à autrui ; elle génère des impulsions antidémocratiques au sein du processus social, notamment en éliminant peu à peu les notions de dialogue, d'échange d'idées et de désirs (Watkins, 2004 : 40). Qui plus est, en présentant une histoire dérisoire, fragmentée et clonée, le processus médiatique contemporain dissout le sens même de l'histoire, tout comme « [...] le rôle complexe et essentiel qu'elle joue dans la définition du lien social » (Watkins, 2004 : 48).

Une partie de la force du discours historique véhiculé par les médias est sous-tendue par la puissance affective des images qui le soutiennent. Dès son apparition, l'image photographique participa au bouleversement de la mémoire en la multipliant et la démocratisant ; la photographie permettait « [...] une précision, une vérité dans la

mémoire visuelle jamais atteinte auparavant [tout en gardant] la mémoire du temps et de l'évolution chronologique » (LeGoff, 1988 : 161). Au cours des années 1980, suite à l'essoufflement de la sémiologie et du structuralisme, le modèle de l'image s'est progressivement substitué à celui du texte, dévoilant un nouveau territoire théorique concentré autour de la « pensée des images » (Dubois, 2016). La création de la revue *Les Cahiers de la photographie* en 1981 et la publication de nombreux ouvrages fondateurs au cours de cette décennie témoignent de ce changement de régime (de textualité à visualité)⁷. De ce regard renouvelé sur l'image prise pour elle-même et non plus subordonnée au lisible émerge le concept de *figural* de Jean-François Lyotard, soit « la puissance intrinsèque de l'image, débordant les formes de la rationalité discursive » (Dubois, 2016). Cette idée — de laquelle Didi-Huberman est largement tributaire — implique la primauté du sensible sur l'intelligible. L'image, d'abord, nous affecte, nous « touche », sollicite notre corps en entier. Ce n'est qu'après coup, dans un second temps, qu'une réflexion à son sujet émerge. La puissance émotive du cinéma, consacré « art du sensible » par Rancière (2011 : 11), lui vient d'abord de cette puissance de l'image et, dans un deuxième temps, de l'utilisation qu'il fait des pouvoirs à sa disposition : une musique judicieusement placée, par exemple, ou un clair-obscur des plus envoûtant. En appuyant leur discours historique ou d'actualité sur des images, les médias de masse audiovisuels affectent ainsi le spectateur de manière parfois contradictoire avec leur prétendue « neutralité journalistique ».

Dans le cadre de ce mémoire, je tenterai d'analyser les rapports entre la mémoire, les affects et le rôle du spectateur au sein d'*Edvard Munch*. Nous verrons que le cinéaste,

⁷ Parmi ceux-ci, citons notamment : *La Photographie et l'inconscient technologique* (Vaccari, 1981) ; la traduction de *On photography* de Susan Sontag en 1982 ; *La Disparition des lucioles* (Roche, 1982) ; *Philosophie de la photographie* (Van Lier, 1983) ; *La Photographie créative* (Lemagny, 1984) ; *La Photographie, le néant* (Carrera, 1985) ; la création de la revue *La recherche photographique* en 1986 ; *L'Image précaire* (Schaeffer, 1987) ; et enfin, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts* (Krauss, 1990).

conscient de cette « puissance de l'image », l'utilise afin d'établir une forme de dialogue avec le spectateur. Watkins a d'ailleurs très bien saisi cette contradiction de la part des médias et l'a fortement dénoncée dans *Media Crisis*. L'auteur y énumère notamment les stratégies mises en place par les médias de masse audiovisuels (MMAV), dont le cinéma hollywoodien fait partie, afin de préserver leur domination sur le public, tout en prétextant la défense de ses intérêts. Parmi celles-ci : l'instrumentalisation des émotions du spectateur à des fins politiques, comme ce fut le cas lors des commémorations entourant les événements du 11 septembre 2001. Watkins y décrit les images répétées en boucle à CNN, où se succédaient les visages larmoyants des familles des victimes ; des panoramiques sans fin de drapeaux américains ; des reprises vidéo des attaques contre le World Trade Center ; les parents des victimes lisant les noms des « héros » décédés ; tout cela accompagné de l'incessante musique de l'orchestre militaire et des commentaires pro-Bush des journalistes. Cette utilisation de la douleur afin de se développer une image nationale de victime, de faire naître un besoin criant de nouveaux héros et d'encourager la peur de l'autre est tout sauf « objective » et « impartiale ». Les intérêts des chaînes médiatiques — augmenter leurs cotes d'écoute en exploitant cette crise nationale — et ceux de l'administration Bush — justifier une invasion militaire en Irak — se sont alors spontanément rejoints dans une inquiétante complémentarité. L'appel incessant au devoir de mémoire envers ceux qui sont « héroïquement » morts pour leur patrie est fort questionnable d'un point de vue politique, « [c]omme si la mémoire était de meilleur rendement probatoire, moral et civique, que le récit vrai, construit par les historiens en croisant toutes les traces » (Rioux, 1999 : 18). Pour Watkins, une représentation médiatique de l'histoire dénuée de toute manipulation passe premièrement par l'établissement d'un dialogue équitable et ouvert entre toutes les parties intéressées. Il importe donc de créer un espace approprié pour la réflexion et l'échange entre les fabricants d'images et le public. Ces préoccupations étaient au cœur de la construction d'*Edvard Munch*, comme en témoigne le cinéaste :

Edvard Munch stresses the importance of our relationship to history, and underscores the complexity of that relationship. The film directly challenges the simplistic and manipulative way in which history and life itself are so often presented by the mass audiovisual media. The film does this by working in a complex structure, one 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 the 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. This is how we human beings experience life (2005 : 43).

L'intérêt de Watkins envers de tels enjeux historiques et médiatiques remonte à ses tout débuts dans le milieu cinématographique. Né en 1935, Peter Watkins grandit à une époque où le *free cinema* (Joh Osborne, Harold Richardson, Karel Reisz), ce courant documentaire se réclamant de la lutte au conformisme, faisait ses débuts à la télévision britannique (Layerle, 2010 : 101). Sébastien Layerle classe d'ailleurs ce mouvement, tout comme le cinéma-vérité et le photojournalisme parmi les principales influences du cinéaste (Layerle, 2010 : 77). Ayant d'abord étudié le théâtre à la *Royal Academy of Dramatic Art*, il fut recruté dans la marine au cours de la Seconde Guerre mondiale⁸. Ses six premières œuvres traitent des conséquences de la guerre, dont son célèbre film *The War Game* (1966), mettant en scène une attaque nucléaire en Grande-Bretagne en utilisant une esthétique similaire aux journaux télévisés de l'époque⁹. Durant ces années, il fut également assistant producteur pour une compagnie publicitaire ainsi qu'aide-monteur. Suite à la sortie de *Forgotten Faces* (1961), il fut embauché par la BBC comme assistant de production, où il établit un contact avec ceux qui produisirent ses premiers longs-métrages. La diffusion de *Forgotten Faces* fut toutefois subséquemment refusée par la chaîne Granada TV, sous prétexte que s'il était diffusé, « plus personne ne croirait jamais les journaux télévisés » (Watkins, 2004 : 255). Quatre années plus tard, la société d'État lui passait

⁸ La partie qui suit fut documentée par le site web personnel de Peter Watkins : <http://p Watkins.mnsi.net/>.

⁹ L'utilisation des codes du reportage télévisuel fut d'ailleurs si convaincante que *The War Game* est la seule œuvre de fiction à avoir reçu l'Oscar du meilleur film documentaire !

la commande menant à la production de *The War Game*, qu'elle censura à sa sortie, après avoir organisé une projection secrète en compagnie, entre autres, du ministre de la Défense, du responsable des télécommunications et d'un représentant des chefs d'état-major. Ces refus poussèrent le cinéaste à démissionner et à quitter l'Angleterre pour la Suède ; premier exil d'une longue série, Watkins ayant également vécu en Norvège, aux États-Unis, au Danemark, en Lituanie et en France. L'un de ses films, *The Journey* (1988), fut d'ailleurs produit au sein de douze pays différents. Les circonstances entourant la non-diffusion de *The War Game* se répétèrent à maintes reprises dans la carrière du cinéaste, celui-ci menant encore aujourd'hui un combat perpétuel afin que ses films puissent être réalisés et vus par le public.

1.2. Revue de littérature

La pensée de Watkins, tout comme ses films¹⁰, fut longtemps méconnue — voire ignorée — au sein du milieu académique, ce qui n'a rien d'étonnant considérant la virulence de ses critiques à l'égard des écoles des médias. La possibilité pour l'auteur de diffuser ses œuvres via le web et la publication de son livre chez Homnisphères suscitérent cependant, au cours des dernières années, un regain d'intérêt envers son œuvre. En témoigne notamment la publication en 2010 des actes de deux journées d'étude organisées par Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit. *L'insurrection médiatique — Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins* prolonge ainsi les réflexions de Watkins sur la crise des médias, analyse le rapport de ses films à l'histoire et explore les liens qu'il crée entre fiction et documentaire. La

¹⁰ Toujours selon les écrits de Watkins sur son site personnel, *Edvard Munch* fut, à l'origine, confronté à sa propre compagnie de production — NRK — qui l'empêcha de représenter la Norvège à Cannes en 1976, lui refusa d'imprimer de nouveau le film et produisit des copies vidéo de piètre qualité. Bien que le film circula de façon souterraine durant plusieurs années, il faudra attendre la réédition de 2005 avant qu'il ne connaisse finalement un « certain succès ».

réflexion de John R. Cook sur la structure temporelle complexe du film avorté *August Strindberg*, l'étude qu'offre Michèle Lagny de la fonction mémorielle au sein des films de Watkins et les analyses d'*Edvard Munch* produites par François Niney et Joseph A. Gomez se sont avérées particulièrement profitables à l'avancement de mes réflexions.

Dans son texte intitulé « *Les cercles du temps* » : *Peter Watkins, August Strindberg et la crise de la représentation biohistorique conventionnelle*, Cook décrit comment la démarche de Watkins en vue du film *August Strindberg* aurait été, s'il avait finalement été produit, une évolution artistique importante par rapport à *Edvard Munch* (Cook, 2010 : 114). Avec ce film, Watkins s'apprêtait à « lancer une "offensive sans précédent" sur le récit filmique chronologique conventionnel en lui substituant "une structure temporelle complexe" dans laquelle il n'y aurait pas moins de trois lignes temporelles différentes [...] » se chevauchant (Cook, 2010 : 115). Dans un document de préparation auquel Cook eut accès, Watkins écrivait quant à son film : « Ce sera d'une force extraordinaire [...] d'observer les multiples façons dont toutes ces trames resurgissent au moment où, à la fin du film, à rebours de la chronologie normale, nous regarderons ce qu'il écrivait dans sa jeunesse » (Cook, 2010 : 115). Souhaitant ainsi créer une « interaction non dogmatique avec les spectateurs », Watkins se serait attaché à faire émerger de multiples visions du film, engendrées par les nombreuses réactions possibles face « aux différentes intersections des chronologies » (Cook, 2010 : 119).

Gomez, quant à lui, trace le parcours filmographique de Watkins en réfléchissant aux apports de chacun d'eux quant à sa réflexion sur la monoforme et sur la représentation de l'histoire¹¹. Discutant du rôle des gros plans et des plans-séquences orchestrés par Watkins, il affirme que ces derniers ont « peu en commun avec ceux de

¹¹ À noter que Gomez est également l'auteur de la première monographie entièrement consacrée à Peter Watkins, publiée chez Twayne Publishers en 1979.

Tarkovski, qui conçoit le cinéaste comme une sorte de sculpteur du temps » (Gomez, 2010 : 111). Selon l'auteur, si Watkins rompt ainsi avec le modèle temporel linéaire dominant la représentation de l'histoire, « c'est, du moins en partie, en raison de son jugement sur les structures sociopolitiques [il est convaincu qu'elles sont identiques, peu importe leur époque], de sa propre expérience personnelle et de son analyse détaillée de la structure formatée des médias de masse ». Watkins aurait même envisagé pendant un certain temps la cessation de ses activités filmiques de peur de contribuer lui aussi à la passivité des spectateurs (Gomez, 2010 : 103). Dans une seconde partie du texte, Gomez s'intéresse plus précisément à *Edvard Munch* et affirme, citant Watkins, que « Munch et ce qui lui est arrivé sont une allégorie en miniature de l'histoire de notre culture » (Gomez, 2010 : 107). Pour Gomez, ce film

[...] transcende le genre, fait fi des relations spatio-temporelles conventionnelles, reconstitue avec succès la nature du processus créatif de l'intérieur plutôt que selon la perspective de l'histoire de l'art, et enfin se livre à des expérimentations sur la narration non chronologique, le montage associatif, les filtres de couleur expressionnistes et un montage sonore complexe sur quatre pistes (Gomez, 2010 : 108).

Toujours issu du même recueil, Niney propose un texte qui fut à l'origine de mes réflexions et de ce projet de mémoire, intitulé *Edvard Munch ou l'anti-biopic*. L'auteur débute en révélant comment Watkins utilise la tromperie pour détromper, qualifiant ainsi *Edvard Munch* de « "fausse" fiction » et de « documentaire de l'imaginaire ». Sa façon d'imbriquer histoire et mémoire entremêle montages vertical (mémoire) et horizontal (histoire), puisque « la mémoire consiste essentiellement, étant le long de l'événement, avant tout à ne pas en sortir, à y rester, et à le remonter en dedans » (Niney, 2010 : 125). Niney propose ensuite une analyse plan par plan de la première scène du film, qu'il décrit comme « un entrelacs de tableaux ou saynètes avec des récurrences les rappelant comme des motifs, des souvenirs ou des images mentales ». Il note également l'absence de champs/contrechamps et les raccords de regard qui traversent les temps et les lieux et superposent « les représentations du

monde de l'époque », celles de Watkins et celles du spectateur. Ces trois niveaux immergent le spectateur tantôt dans la biographie fictionnelle, tantôt dans la remise en cause des modes de représentation, tantôt dans la création et la technique de Munch (Niney, 2010 : 129). De plus, « l'échange des regards, transitant par le spectateur, projette un espace-temps imaginaire et mémoriel labile, commun aux personnages (à différents âges de la vie) et au spectateur, où s'entremêlent au même niveau réalités et représentations, documentaire et fiction, souvenirs et obsessions, couleurs et douleurs » (Niney, 2010 : 130). Niney emploie alors la terminologie de Didi-Huberman d'« image-pathos se révélant comme le théâtre de temps hétérogènes qui prennent corps ensemble » (image survivante) pour aborder le temps flottant du récit (anachronique),

[c]e temps qui n'est ni le présent de la chronique ou du journal, ni le passé du souvenir, mais un temps étrange et mixte qu'on pourrait appeler du récit : où l'histoire en même temps qu'elle se déroule semble faire retour sur elle-même, et l'événement nous est donné à la fois dans sa présence et son évocation ; où chaque instant appelle, éclaire ou modifie un autre instant, le même parfois connu de tous, d'autres fois ignoré.

Edvard Munch permettrait donc la « constitution d'un temps intérieur d'une mémoire imaginaire partagée, vase communicant entre la nôtre et celle de Munch à travers l'imagerie de son époque et de son œuvre » (Niney, 2010 : 130). L'auteur énumère ensuite les différents aspects documentaires du film, registres de voix agençant le récit, temporalités entrelacées par le montage et motifs récurrents tout au long du récit. S'inspirant des théories de Siegfried Kracauer, il postule que le film de Watkins révèle la coexistence d'âge et de temporalités différentes au sein d'un même instant de l'histoire et qu'il

[...] active, lui aussi les puissances poétiques de transport audiovisuel, au passé composé, au futur antérieur et aux autres temps virtuels de la mémoire et de l'imaginaire. Lui aussi fait revenir les images en volutes, changeant de sens selon le chemin qui les ramène et nous y ramène. L'histoire se fait revoir

non plus en ligne, mais en réseaux, ou en rhizome, et y trouve ainsi place, parallèlement à ce qui a probablement été, les possibles qui n'ont pas été, mais auraient pu être ou restent à venir, car il s'agit de ne pas sacrifier le sens de la vie (poétique) au sens de l'histoire (téléologie) (Niney, 2010 : 134).

Également, Michèle Lagny offre au sein de ce recueil deux textes, dont l'un explore différentes problématiques liées à la représentation de l'histoire et de la mémoire à travers les films de Watkins. De ce texte, je retiendrai simplement la réflexion sur la mise en cause, opérée par Watkins, des stratégies historiennes (Lagny, 2010 : 140). Ainsi, l'usage anachronique des médias dans ses films vise, selon l'auteure, à « dénoncer la partialité des témoignages dont nous disposons pour faire l'histoire » et en plaçant en évidence les pratiques de l'opération historiographique, de tels films deviennent un instrument à la fois nécessaire à la construction d'une mémoire et à la réflexion sur ce procédé historiographique (Lagny, 2010 : 142-143).

Outre les textes publiés dans *L'insurrection médiatique*, Michèle Lagny signe également un petit livre intitulé *Edvard Munch, Peter Watkins*, lequel fut abordé brièvement en introduction. Poursuivant ses réflexions sur l'écriture historique du cinéma, Lagny offre d'abord une courte présentation du cinéaste avant de déployer une analyse à niveaux multiples du film *Edvard Munch*. Elle étudie d'abord ce qu'elle nomme les *images-cris*, lesquelles feraient surgir les fragments d'une mémoire visuelle ; les thématiques de la folie, de la maladie et de la mort sont ainsi analysées, tout comme le rôle du regard, des femmes et du simulacre dans la trame narrative. Le chapitre suivant tisse plus précisément le lien entre la démarche du peintre et celle du cinéaste, démontrant comment Watkins joue sa propre histoire en mettant en scène les souffrances de Munch. Une autre partie importante en vue de mon mémoire est donnée en chapitre III et s'intitule « Un cinéma "remis en cause par le cinéma" ». Lagny y identifie les éléments du traitement visuel d'*Edvard Munch* qui participent de son combat contre la monoforme. Parmi ceux-ci, mentionnons les effets en trompe-l'œil, le montage en contrepoint et la structure narrative en réseaux,

ceux-là mêmes qui entraînent une véritable confusion des temps.

[C]e jeu du montage engage une coalescence du passé du présent et des prémisses d'un futur que connaît déjà le spectateur. D'autres symptômes — en particulier, tout au long du film, le poids des gros plans et des regards insistants adressés hors champ — révèlent que Munch porte en lui un temps apocalyptique, simultanément celui d'une mémoire angoissée et celui d'un avenir lourd de menaces, qui s'expriment, en 1893, à travers *La Mort dans la chambre de la malade* et *Le Cri* (Lagny, 2011 : 84).

Finalement, Lagny énumère certains liens entre les films de Watkins et la Nouvelle histoire, puis, sans doute également inspirée par le texte publié une année auparavant par François Niney, elle utilise les outils conçus par Kracauer afin de critiquer certains aspects de sa démarche, dont la part idéologique sous-tendue derrière ses choix narratifs.

Parmi ces contributions théoriques sur le travail de Watkins, j'inscris ma démarche dans une triple filiation. En premier lieu, je désire répondre à l'appel de Niney à considérer le temps du récit comme facteur constitutif d'une « mémoire imaginaire partagée » et à puiser dans l'appareillage conceptuel que nous offre Didi-Huberman. Je souhaite, en second lieu, prolonger l'intuition de Lagny quant au « choc esthétique » vécu par Watkins au musée d'Oslo. C'est en suivant ses traces que j'explorerai en profondeur les questions de l'expérience et de l'affect et pour cela, je lui suis fortement redevable. Finalement, ma démarche respecte la volonté de Gomez (et, par extension, de Watkins) de traiter des parallèles entre le parcours de Watkins et ses réflexions sur la représentation de l'histoire. C'est donc en gardant en tête le discours du cinéaste-historien sur sa démarche artistique que j'aborderai les images disparates d'*Edvard Munch*.

1.3. Objectifs visés

Mon analyse portera, en premier lieu, sur la démarche artistique de Watkins dans le cadre de la réalisation de son film. Trois modes d'écriture cinématographiques seront ainsi analysés : la scénarisation, le découpage technique et le montage visuel et sonore. Pour chacune de ces étapes, je m'intéresserai aux caractéristiques de cette « histoire vivante », soit à l'alliance créée par le cinéaste entre différentes formes de mémoire et les affects qu'elles peuvent susciter. Il s'agira donc de répondre à la question de recherche suivante : comment, dans le film *Edvard Munch*, Peter Watkins utilise-t-il la mémoire et ses affects ? Cette question se décline elle-même en sous-questions : comment, dans chaque étape d'écriture filmique, Watkins puise-t-il dans sa propre expérience et quels sont les impacts d'une telle démarche ? Qu'est-ce, exactement, qu'une « mémoire imaginaire partagée », pour reprendre la réflexion de Niney, et quels aspects filmiques en permettent la constitution ? Partant des discours de Watkins sur l'histoire et le cinéma, je postule que la stratification des temporalités, suivant la conception hubermanienne de l'image, tout comme la représentation filmique des sentiments du peintre, rendue évidente par le montage, confère au film des qualités qui permettent la transmission d'une expérience historique. Ce serait par cet habile mariage de la mémoire et de l'histoire que Watkins réussirait à « entrer » dans la vie du peintre, à la ressentir pour ensuite mieux la partager.

Dans un second temps, j'espère également démontrer la nécessité pour l'histoire et la communication d'approfondir un dialogue encore embryonnaire. Il ne fait pour moi aucun doute que le cinéma possède des qualités historiographiques inestimables au regard de la pratique historique. Son usage chez les historiens — et par usage, j'entends l'appel à ses propres capacités de figuration et non à la simple transposition du récit historique à l'écran — décuplerait les possibilités d'une écriture visuelle de l'histoire. De plus, comme le prétend cette recherche, la branche épistémologique de l'histoire a tout à gagner en s'intéressant de plus près à l'étude des représentations

cinématographiques de l'histoire. Parallèlement, bien que la question des représentations suscite aujourd'hui un engouement certain au sein des facultés de communication, je crois qu'elle s'enrichirait encore davantage si elle était placée en dialogue avec les enjeux relatifs à la mémoire. J'espère ainsi susciter un attrait chez mes collègues en études médiatiques pour la question de la mémoire et de ses représentations. Finalement, j'espère contribuer à une plus grande diffusion de l'œuvre de Watkins dans le milieu académique, tant au niveau de son cinéma que de ses idées. Malgré les années qui nous séparent de ses écrits, ceux-ci m'apparaissent encore — et peut-être même encore davantage — d'une inquiétante actualité.

Avant de procéder à l'analyse de l'œuvre de Watkins, il importe de situer théoriquement ma pensée en lien avec celle des auteurs mobilisés pour l'occasion. Le prochain chapitre mettra ainsi en contexte les concepts essentiels à ma réflexion afin d'attribuer aux auteurs le mérite qui leur revient. Cet exposé s'effectuera dans un triple mouvement : afin de procéder à une analyse plus spécifique de l'œuvre, il importe en premier lieu de distinguer les termes « histoire » et « mémoire », trop souvent confondus et intervertis dans la sphère politique contemporaine. J'exposerai à ce moment ma conception de l'œuvre cinématographique en tant que lieu de mémoire. En second lieu, il s'agira de situer la démarche de Watkins par rapport à la pratique historique. Sera alors exposée la pensée de deux auteurs qui, bien qu'ils aient une volonté commune d'engager la discussion entre théoriciens de l'histoire et historiens, ont une vision antithétique des responsabilités qui devraient leur incomber. Paul Ricœur, d'abord, et sa théorisation de l'opération historiographique déclinée en trois moments, largement admise au sein de la discipline historique. Frank Ankersmit, ensuite, à la pensée plus marginale, mais dont les concepts d'expérience et de représentations historiques rejoignent davantage la démarche de Watkins. Ces dernières notions seront d'ailleurs les pierres d'assise sur lesquelles évolueront mes pensées tout au long de ce travail de recherche. En dernier lieu, je m'intéresserai à la composante épistémologique de l'histoire de l'art afin d'expliquer les notions

d'anachronisme et de survivance telles que conceptualisées par Georges Didi-Huberman.

CHAPITRE II

CADRES THÉORIQUE ET CONCEPTUEL

2.1. Histoire et mémoire

Tout d'abord, une définition sémantique s'impose. Une analyse portant notamment sur l'usage de la mémoire dans le processus « historiofilmique » nécessite une distinction claire entre les notions d'histoire et de mémoire. Pour ce faire, il importe de remonter jusqu'au début du siècle, où le sociologue Maurice Halbwachs établissait le premier une distinction radicale entre la mémoire — « [...] tout ce qui fluctue, le concret, le vécu, le multiple, le sacré, l'image, l'affect, le magique [...] » — et l'histoire — essentiellement « [...] critique, conceptuelle, problématique et laïcissante » (Dosse, 1998 : 5). Suivant cette dichotomie, la mémoire serait entièrement située du côté du vécu, tandis que « l'histoire ne commence qu'au point où finit la tradition, au moment où s'éteint ou se décompose la mémoire sociale » (Halbwachs, 1950 : 130). Selon François Dosse, cette dissociation était nécessaire afin de réfléchir à la mémoire dans son fonctionnement distinctif (Dosse, 1998 : 8) et c'est pourquoi Pierre Nora, à la fin du XXe siècle, s'en inspire directement dans son grand projet historiographique sur les lieux de mémoire :

L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censures ou projections. L'histoire parce qu'opération intellectuelle et laïcissante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours (1997a : 25)

Comme nous l'avons vu plus tôt, l'émergence de la nouvelle histoire et l'établissement de la mémoire comme nouveau chantier de l'histoire en vinrent à opérer un rapprochement entre les deux notions. L'histoire n'est dès lors plus simplement comprise comme physique sociale coupée de l'expérience du vécu, mais plutôt comme dimension de la mémoire, « qu'elle transforme en un de ses objets par autoréflexion » (Traverso, 2005 : 21). Conscients que la mémoire est une construction constamment filtrée par le présent et modifiée par de nouvelles connaissances, réflexions et expériences (Traverso, 2005 : 19-20), les historiens développent alors des outils leur permettant de l'appréhender sans pour autant perdre de vue la valeur critique et réflexive qu'impose leur discipline. C'est du moins le projet de Pierre Nora, qui, conceptualisant ses lieux de mémoire, souhaite lier la mémoire à l'espace en explorant les *topoi* de la mémoire collective. Si, comme nous l'avons vu plus tôt, l'historien propose en début de course une séparation radicale de l'histoire et de la mémoire, il place l'étude des lieux de mémoire à la croisée de deux mouvements qui lui donnent à la fois sa place et son sens. Il mentionne tout d'abord le retour réflexif de l'histoire sur elle-même, tel que nous l'avons décrit au chapitre un, puis un mouvement proprement historique, soit la fin d'une « tradition de mémoire ». Ainsi, « [l]e temps des lieux, c'est ce moment précis où un immense capital que nous vivions dans l'intimité d'une mémoire disparaît pour ne plus vivre que sous le regard d'une histoire reconstituée » (Nora, 1997a : xxiii). Nora considère que la mémoire a la capacité de s'incarner dans des lieux, des représentations et des discours sur des lieux (Petitier, 1989 : 103). Son projet vise à

[...] partir des lieux au sens précis du terme, où une société, quelle qu'elle soit, nation, famille, ethnie, consigne volontairement ses souvenirs ou les retrouve comme une partie nécessaire de sa personnalité : lieux topographiques, comme les archives, les bibliothèques ou les musées ; lieux monumentaux, comme les cimetières ou les architectures ; lieux symboliques, comme les commémorations, les pèlerinages, les anniversaires ou les emblèmes ; lieux fonctionnels comme les manuels, les autobiographies ou les associations : ces mémoriaux ont leur histoire (Nora, 1978 : 398).

Au-delà de ces mémoriaux se situent, toujours selon Nora, des lieux de mémoire plus importants encore, tels que les États, les milieux sociaux et politiques ou encore les communautés d'expérience historique. La « République », la « Nation » et les « France » font donc l'objet d'une profonde investigation tout au long des trois volumes qui composent *Les lieux de mémoire*. Conséquemment, un lieu de mémoire peut être défini comme une « unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique d'une quelconque communauté » (Nora, 1992 : 20) et dont la forme est en constante réactualisation.

Certains auteurs ont tenté de conceptualiser le lieu de mémoire filmique, d'abord comme lieu fonctionnel, où des images du passé sont matériellement archivées, puis comme lieu symbolique, où un transfert s'effectue du sujet historique sur lequel porte le film vers le film lui-même. C'est du moins ce que propose Sylvie Rollet en analysant six films portant sur les camps d'extermination allemands. Selon l'auteure, le film opère une substitution du fond historique vers sa représentation, transformant ce qui n'était jusqu'alors qu'images-témoins en l'événement lui-même. L'œuvre devient lieu de mémoire précisément lorsqu'il n'y a plus de mémoire, c'est-à-dire que le film « donne existence à un événement qui ne lui préexiste pas et que seul il rend visible » (Rollet, 2011 : 238). C'est selon moi le cas pour de nombreux films de reconstitution historique, dont l'existence même est justifiée par l'absence d'images sur un sujet précis. Dans le cas qui m'intéresse, le film de Watkins sur Edvard Munch est considéré comme lieu de mémoire à partir du moment où il figure, fixe et transmet une forme de mémoire collective. Qui plus est, le mode de production horizontal proposé par le cinéaste et son souci que les « acteurs » parviennent à se réapproprier une partie de leur histoire font de ce film un élément symbolique pour cette communauté. C'est dans cette perspective que j'interrogerai, dans l'analyse proposée au chapitre IV, les différentes formes de mémoire à l'œuvre au sein du film.

Pour sa part, Frank Ankersmit, dont nous verrons la pensée un peu plus bas, voit d'un bon œil la réintégration de la mémoire dans le langage historique. Si l'histoire suggère une aura d'inévitabilité et le passé une réalité objective hors de notre influence, la mémoire se révèle seulement lorsqu'on le veut bien et est particulièrement souple. Notre passé contemporain semble ainsi bien moins fixe et immuable que celui de la génération précédente (Ankersmit, 2005 : 4). Pour l'auteur, l'utilisation contemporaine du terme « mémoire » en tant que synonyme d'« histoire » n'est pas aussi néfaste pour la discipline que le suggèrent certains historiens. Au contraire, elle renforce la transformation théorique du langage vers l'expérience et entraîne une individualisation du passé, ce qui engage l'historien vers sa propre conscience historique. Selon l'auteur, alors qu'*histoire* et *passé* relèvent du collectif, *mémoire* s'apparente davantage à l'individuel, possédant donc une notion expérientielle absente des deux autres concepts. S'il est aujourd'hui impossible de connaître la manière dont l'individu expérimentait le passé, il serait toutefois possible selon Ankersmit de (ré)expérimenter le passé remémoré :

Hence, when we start defining our relationship to the past in terms of « memory » rather than in terms of « history », we cannot avoid the question of whether we can *experience* and, if so, what meaning should be given to this notion of « the experience of the past » or to the idea of « historical experience » (Ankersmit, 2005: 5).

De ce point de vue, d'ailleurs loin d'être consensuel au sein de la discipline historique, la notion d'histoire est beaucoup plus sympathique à l'expérience historique qu'à ce à quoi nous ont habitués l'historiographie et la théorie de l'histoire traditionnelles. Nos souvenirs ne sont-ils pas l'endroit le plus évident où chercher lorsqu'on souhaite accéder à la manière dont nous expérimentons le passé ? (Ankersmit, 2005 : 162) Et notre mémoire étant entre autres composée de multiples fragments d'images, le cinéma n'est-il pas le média le plus évident à utiliser lorsqu'on souhaite rapporter et transmettre ces souvenirs ? C'est à partir de ces

postulats que j'étudierai l'œuvre de Watkins et c'est pourquoi, en partie 2.3, je m'intéresserai à la pensée d'Ankersmit et à ses écrits sur l'expérience historique. Or, il m'apparaît tout d'abord intéressant de présenter le discours de Paul Ricœur, une référence en matière d'épistémologie de l'histoire et en ce qui a trait aux enjeux mémoriels. L'exercice permettra ensuite, au premier chapitre de mon analyse, la comparaison des deux points de vue — la vision constructiviste de Ricœur et celle postmoderniste d'Ankersmit — afin de situer la démarche de Watkins au regard de la pratique historique.

2.2. Paul Ricœur et l'opération historiographique

Dans son étude *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Paul Ricœur trace un arc entre la phénoménologie et l'éthique en explorant la relation de l'homme au passé. Le philosophe, pour qui « [...] l'histoire relève d'une épistémologie mixte, d'un entrelacement d'objectivité et de subjectivité, d'explication et de compréhension », cherche à rompre avec le dialogue de sourds qui a longtemps caractérisé les échanges entre philosophie et histoire (Dosse, 2001 : 137). Il se penche donc sur la pratique historique afin de démontrer qu'elle est en tension constante entre « [...] une objectivité à jamais incomplète et la subjectivité d'un regard méthodique qui doit se déprendre d'une partie de soi-même » (Dosse, 2001 : 138). Prolongeant la réflexion amorcée par Michel de Certeau au sein de son ouvrage *L'écriture de l'histoire* (1975), il propose une définition de ce qu'il nomme l'opération historiographique. Cherchant ainsi à atteindre le niveau de véracité par l'écriture, Ricœur discerne trois stades épistémologiques de cette opération, lesquels ne sont pas des étapes chronologiques, mais des phases constitutives enchevêtrées les unes dans les autres (Ricœur, 1998 : 24). Je les distinguerai ici sous la forme triadique documentation/explication/représentation, telles qu'elles furent différenciées une

première fois par le philosophe dans son texte *Histoire et mémoire* (1998) en vue de préciser leur étude épistémologique. Aussi, tout au long de ce travail de recherche, j'entendrai par « méthode historique » l'ensemble des procédés méthodologiques composant cette opération historiographique.

2.2.1. Documentation : à l'école du soupçon

Tout d'abord, la première phase : la critique documentaire. Comme Charles Seignobos et Marc Bloch après lui, Ricœur présente l'histoire comme une forme de « connaissance par traces » (Ricœur, 1998 : 24). Ces traces peuvent être divisées en deux catégories générales : celle du témoignage volontaire, qu'un sujet inscrit à dessein dans le temps, déplaçant le souvenir de la mémoire au document testimonial ; et celle du témoignage involontaire, qui inclut toute trace recueillie a posteriori par l'historien, mais qui ne lui était en rien destinée. Cette seconde catégorie comprend des archives de provenances multiples, du relevé de transaction à la correspondance, du procès-verbal au testament. Il est à noter que bien qu'un chapitre entier de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) soit consacré à l'archive écrite, Ricœur ne fait en aucun temps référence au document filmique, que je considère à la fois comme témoignage volontaire et involontaire. Ainsi, le documentaire, l'actualité filmée ou toute autre forme d'image en mouvement se lisant comme « cinéma du réel » sont nés d'une volonté plus ou moins assumée de la part du cinéaste d'immortaliser dans le temps un présent en constante réactualisation. Aussi, ces œuvres, tout comme celles dites de « fiction », portent invariablement en elles l'expression des projections du monde de ceux qui les créent, leur conférant un statut de témoins privilégiés de l'histoire. L'image filmique est longtemps restée un document négligé par

l'historien¹², qui ne lui concède ce statut de source historique et d'opératrice de mémoire que depuis quelques décennies, notamment depuis l'ouverture des fonds cinématographiques des pays de l'Est qui a suivi la chute du mur de Berlin¹³ (Veray, 2003). Mais revenons à la question qui nous intéresse, car qu'elles soient filmées ou écrites, les archives doivent tout de même être soumises à plusieurs questionnements similaires. Et c'est justement le questionnement qui, selon Ricœur, incite l'historien à interroger l'archive. Celle-ci, contrairement à ce que la pensée positiviste suggère, n'est pas simplement donnée ; elle est cherchée et trouvée. « Trace, document, question forment ainsi le trépied de base de la connaissance historique » (Ricœur, 2000 : 225).

Avant même de poser la question de la réactualisation des sources, il importe de procéder à un rigoureux examen critériologique. Ricœur qualifie de « critique » cette partie de l'observation des rapports de l'histoire aux témoignages. C'est d'ailleurs la critique, précise-t-il, qui spécifie l'histoire comme science, car « [...] seule la mise à l'épreuve des témoignages écrits [...] a donné lieu à une critique, en un sens digne de ce nom » (Ricœur, 2000 : 216). Notons que Marc Bloch, à travers son *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1949), effectue un minutieux travail d'identification des diverses impostures (mensonges, mystifications, fraudes intéressées, fabulations), tromperies (remaniements, interpolations) et erreurs involontaires, bref de tout ce qui maintient la source documentaire « [...] en tension entre la force de l'attestation et l'usage mesuré de la contestation, du regard critique » (Dosse, 2001 : 4). Une fois ces potentiels biais identifiés et qu'une rigoureuse procédure de validation de la preuve ait été mise en place, l'épistémologie de Ricœur nous met en garde contre une possible confusion entre les faits avérés et les événements survenus, nous rappelant

¹² Dans son texte *Le film, une contre-analyse de la société ?* (1973), l'historien Marc Ferro propose différentes pistes de réflexion sur ce phénomène sociohistorique qu'il définit comme un aveuglement ou un refus inconscient.

¹³ La multiplication des films d'archives engendrée par cet événement aurait, selon Veray, causé un regain d'intérêt de la part de la communauté historienne pour le documentaire d'archives.

qu'il est faux de croire que « [...] ce qu'on appelle fait coïncide avec ce qui s'est réellement passé, voire avec la mémoire vive qu'en ont les témoins oculaires, comme si les faits dormaient dans les documents jusqu'à ce que les historiens les en extraient » (2000 : 226). Le fait n'est donc pas l'événement (la chose dont on parle), mais sa représentation (la chose dite).

Cette question sémantique a tracé une ligne entre la méthode positiviste et une méthode « lucidement reconstructive » (2000 : 216), telle que préconisée par Ricœur. En s'intéressant de près aux documents isolés qu'il soumet à une série d'opérations critiques, l'historien positiviste prétend en extraire des « faits » incontestables qu'il organise ensuite scientifiquement en un récit apparemment impersonnel. La méthode défendue par Ricœur propose un rapport actif aux traces, impliquant une constante prise de distance envers elles. Ainsi, si la vérité ou la fausseté d'un témoignage peut être assertée, elle concerne le fait historique (ou le fait que tel événement ait eu lieu), tandis que toute preuve sur le sens de l'événement entre plutôt dans le champ du probable.

2.2.2. Explication/compréhension : découper le vécu temporel

Dans la seconde partie de son panorama épistémologique sur l'opération historiographique, Ricœur explore les différents modes d'enchaînements entre faits documentés ainsi que les types d'explications qui « [...] rendent intelligibles les actions humaines et les changements », lesquels constituent le référent ultime du discours historique (Greisch, 2001 : 219). Rappelons au passage que les trois niveaux qui font l'objet de cette recherche sont imbriqués les uns dans les autres et qu'il est évident que toute question posée aux sources implique d'ores et déjà un projet d'explication. Ricœur nous informe d'emblée qu'explication et compréhension sont

pour lui indissociables, considérant cette vision antagoniste des termes comme dépassée. En ce sens, il se range plutôt du côté de Max Weber qui introduit dans sa théorie sociale le concept de compréhension explicative. Que penser alors de l'interprétation, cette forme de compréhension que Dilthey liait à l'écriture ? Ricœur en possède une conception beaucoup plus vaste en l'appliquant aux trois niveaux du discours historique. « En ce sens, l'interprétation est un trait de la recherche de la vérité en histoire qui traverse les trois niveaux : c'est de l'intention même de vérité de toutes les opérations historiographiques que l'interprétation est une composante » (2000a : 235).

L'explication/compréhension est l'étape où s'affirme avec le plus de force l'autonomie de l'histoire par rapport à la mémoire. Il s'agit ici de poser la question du « pourquoi ? », afin que de multiples « parce que » structurent les modes d'enchaînements entre faits documentés (Ricœur, 2000a : 231). Pour y parvenir, l'historien devra concevoir un découpage approprié de ses objets de référence (Dosse, 2001 : 5). Il divise donc la masse documentaire en séries cohérentes significatives tout en déployant différents modes d'explication disparates. Ce processus n'est pas sans rappeler le cinéaste sélectionnant les extraits à intégrer au montage. La démarche est d'ailleurs similaire : historiens et cinéastes classifient les images et documents selon leur fonction — économique, politique, religieuse, culturelle, etc. — afin qu'un sens puisse être dégagé de cette structure. Comme nous le verrons au chapitre IV, Watkins a sélectionné et assemblé les images de son film selon différentes trames narratives, chacune visant à expliquer un aspect de la vie du peintre — sa carrière artistique, son héritage protestant, ses relations familiales et amoureuses, etc.

Pour Ricœur, l'histoire se distingue des autres sciences sociales par l'accent qu'elle met sur les changements et sur les écarts affectant les changements. Or, ces changements ont une connotation temporelle manifeste, laquelle s'exprime généralement suivant les termes de longue durée, de court terme ou encore

d'événement ponctuel (Ricœur, 2000a : 232). Le vécu temporel est donc construit et modulé, suivant de multiples voies. Ricœur propose qu'une corrélation entre trois facteurs commande le maniement par l'historien de cette pluralité de durées, soit la nature spécifique du changement considéré, l'échelle sous laquelle il est appréhendé et le rythme approprié à cette échelle (Ricœur, 2000a : 233). Pour illustrer son propos, le philosophe prend appui sur ceux qu'il qualifie comme des « maîtres de rigueur » : Michel Foucault, Michel de Certeau et Norbert Elias. Encore une fois, ces trois facteurs influencent également le travail du cinéaste, pour qui les notions d'échelle et de rythme demeurent centrales.

2.2.3. Représentation : les pouvoirs de l'image

Au même titre que l'histoire est écriture de part en part, la représentation, que Ricœur propose en troisième lieu, n'est pas qu'« écriture de l'histoire » (Ricœur, 2000a : 303). Tout au long de ce chapitre, l'auteur identifie et décompose les attentes et apories de l'intentionnalité historique et donne ainsi naissance au concept de « représentance ». Cette visée du discours historique à représenter le passé s'appuie sur le pacte « [...] selon lequel l'historien se donne pour objet des personnages, des situations ayant existé avant qu'il n'en soit fait récit ». C'est ce référent à un passé déjà représenté qui la distingue de la représentation, référent que Ricœur nomme « lieutenance du texte historique » (Dosse, 2001 : 140). Mais avant de m'étendre davantage sur la représentance, procédons, cette fois, de façon chronologique. À travers les trois premières parties de ce chapitre, Ricœur déploie les ressources de la représentation, soit les formes narratives, rhétoriques et imagées de la mise en récit. Selon lui, la représentance d'images du passé serait en perpétuelle tension entre un souci de visibilité et une recherche de lisibilité. Cette réflexion tire son origine d'un pacte implicite entre l'écrivain et le lecteur selon lequel la lecture d'un texte

historique ou d'un texte de fiction implique différentes conventions. En se plongeant dans un texte de fiction, le lecteur suspend sa méfiance et est disposé à considérer ce qu'on lui décrit comme vrai, au profit d'une histoire captivante. Au contraire, la teneur d'un texte historique lui impose de rester critique devant des faits attestant des événements réellement arrivés. Cette hétérogénéité des genres pose problème lorsqu'il y a « fictionnalisation » du discours historique dans un but d'allier lisibilité et visibilité du récit. « La narrativité confère lisibilité ; la mise en scène du passé évoqué donne à voir » (Ricœur, 2000a : 306). C'est parce que le récit donne ainsi à voir et à comprendre que l'historien tentera de composer dialectiquement avec deux types d'intelligibilité : l'intelligibilité narrative et l'intelligibilité explicative. Ainsi est modifié en substance le pacte liant historien et lecteur : ceux-ci conviennent qu'un texte historique traitera de situations, d'événements et de personnages qui ont réellement existé, « [...] l'intérêt ou le plaisir de lecture venant comme par surcroît » (Ricœur, 2000a : 359).

La relation antagoniste entre récits imaginaires et véracité des faits passés trouve généralement son équivalent au cinéma dans l'opposition des genres de la fiction (lisibilité) et du documentaire (visibilité). Un même pacte s'établit pour le spectateur tantôt disposé à considérer comme réelles des images créées de toute pièce et tantôt critique, voire méfiant, face à des prises de vue qu'on lui présente comme la réalité même. Suivant le raisonnement de Ricœur, une possible relation dialectique entre intelligibilités narrative et explicative pourrait, par déduction, prendre la forme du docufiction, ce genre cinématographique dont les procédés stylistiques rappellent le documentaire, mais qui intègre des éléments de mise en scène relevant de la fiction. Or, les limites poreuses et vagues issues de la fusion de ces deux genres entraînent selon moi une confusion qui, ne permettant plus au spectateur de discerner le réel du fabriqué, ne le disposera pas à respecter l'un ou l'autre point de vue. De plus, cette visibilité que j'ai attribuée plus tôt au genre documentaire n'est-elle pas également inhérente à tout genre cinématographique ? Si la représentance donne à voir et à

comprendre en ce qu'elle est l'image présente d'une chose absente, toute œuvre visuelle de reconstitution historique pourrait ainsi correspondre à ce terme¹⁴. Je crois donc que c'est au sein des récits fictifs de reconstitution historique qu'une telle relation dialectique est possible. Mais j'y reviendrai plus loin.

Pour Ricœur, donc, le récit devient le gardien du temps, « dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté » (Ricœur, 1991 : 435). Cependant, il est vain de chercher une transposition directe des événements tels qu'ils ont eu lieu à une forme narrative, puisque « [...] le lien ne peut qu'être indirect à travers l'explication » (2000a : 315). L'effet de clôture produit par l'intrigue narrative, le brouillement de la frontière entre fiction et réalité produit par la rhétorique, l'écriture à grande échelle se rapprochant de trop près à des sagas ou légendes fondatrices sont tant de dangers qui abolissent la frontière entre persuader et faire croire. La seule façon, selon le philosophe, d'accréditer la prétention à la vérité du discours historique est d'allier écriture, explication compréhensive et phase documentaire. Ainsi, « [...] seul le mouvement de renvoi de l'art d'écrire aux "techniques de recherche" et aux "procédures critiques" est susceptible de ramener la protestation au rang d'une attestation devenue critique » (2000a : 364). Comme nous le verrons plus loin, ceci fait écho à la manière dont Watkins développe à travers ses œuvres un langage dévoilant les mécanismes de construction interne au récit. Or, je pose ici une distinction qui selon moi devrait s'établir entre l'historien et le cinéaste en ce qui concerne précisément ce renvoi entre art et recherche. Il s'agit ici de la question du clivage entre bonne et mauvaise subjectivités, telle qu'abordée tout au début de cette section. S'il incombe à l'historien de se déprendre de son « moi pathétique » au profit d'un « moi de recherche », je crois que le cinéaste historique doit tenir compte de cette dualité subjective et parvenir à l'exploiter au profit de la représentance. C'est à ce niveau que la démarche de Watkins rejoint celle d'Ankersmit, qui considère

¹⁴ Le film de reconstitution historique se rapproche d'ailleurs davantage du roman historique, dont fait mention Ricœur, que le docufiction traditionnel.

qu'« [...] as a historian you should make use of all of your personality when writing history and not allow any part of it to be sacrificed on the altar of some misguided scientific delusion » (Ankersmit, 2005: 191). Si l'histoire se fait avec des documents, elle se fait aussi avec des historiens. Comment se rapportent-ils à leur propre temps, quels sont leurs expériences, leurs sentiments les plus intimes, quels ont été les faits décisifs de leurs vies ; pour Ankersmit, ces choses ne devraient pas être vues comme des menaces à la prétendue objectivité historique, mais chéries comme l'atout le plus primordial de l'historien dans sa volonté de pénétrer les mystères du passé (Ankersmit, 2005 : 191).

Voilà un discours qui entre brutalement en contradiction avec celui de Ricœur, qui précise bien que l'historien est « [...] la mesure de l'objectivité qui convient à l'histoire », ce qui implique qu'il sache mesurer « la bonne et la mauvaise subjectivité que cette objectivité implique » (Ricœur, 1955/1967 : 25). Afin de souligner cette opposition et d'ensuite tracer un parallèle avec la pensée de Watkins, je mettrai en contexte, dans la partie qui suit, la pensée d'Ankersmit et sa notion d'expérience historique.

2.3. Frank Ankersmit et l'esthétisme historiographique

Les études en histoire et en philosophie du professeur néerlandais Frank Ankersmit l'ont amené tout au long de sa carrière à poser un regard interdisciplinaire sur des notions telles que la conscience historique, l'expérience (historique et esthétique) et la représentation. Fort empreints du postmodernisme ambiant, ces concepts forment la base de sa réflexion sur la « aesthetic nature of historiography » (Ankersmit, 1989 : 144), une philosophie de l'histoire qui ne penserait plus le savoir historique du point de vue de la science, c'est-à-dire du point de vue de la description et de

l'interprétation, mais plutôt comme relevant du registre de la représentation (Noël, 2014 : 85). L'histoire ne peut, selon lui, s'accomplir totalement lorsqu'elle se limite à l'analyse objective des documents et il pose donc sa pensée en rupture avec la « théorie » des 30 dernières années, à laquelle il associe la tropologie, l'herméneutique, l'épistémologie, le déconstructivisme, le (post)structuralisme et la sémiotique — donc, par extension, l'entièreté des travaux de Ricœur. Il précise néanmoins être tributaire de la « théorie » et du rationalisme linguistique, mais souhaite les transcender en réhabilitant le monde romantique des humeurs et des sentiments en tant qu'éléments constitutifs de notre relation au passé. « How we feel about the past is no less important than what we know about it – and probably even more so. "Sentir, c'est penser", as Rousseau liked to say, and this is where I fully agree with him » (Ankersmit, 2005 : 10).

Afin de présenter la pensée de l'auteur et de définir les principaux concepts qui la sous-tendent, je résumerai les idées principales de son ouvrage *Sublime Historical Experience* (2005), qui, rappelle-t-il, s'adresse aux historiens afin de les inviter à considérer avec plus de sérieux la manière dont le passé, parfois, peut leur être transmis par l'expérience historique (Ankersmit, 2005 : 282).

2.3.1. *Sublime Historical Experience* (Ankersmit, 2005)

D'entrée de jeu, Frank Ankersmit précise aborder à travers son livre la nature et l'origine de la conscience historique, soit le moment où l'homme réalise que le passé est, en quelque sorte, une partie de ce qu'il est et à laquelle il doit répondre. En s'interrogeant sur la signification d'une telle conscience historique, l'auteur articule la notion d'expérience historique sublime, que je présenterai en partie 2.3.2. Les principaux objectifs de son livre sont donc de contribuer à la résurrection de la notion

d'expérience, d'explorer les parallèles entre l'écriture historique et la philosophie et de montrer quelles leçons la philosophie peut tirer de l'écriture historique (Ankersmit, 2005 : 7).

Traditionnellement, l'expérience est comprise en relation à un mode de perception sensoriel : elle donne accès à un monde pouvant être vu, entendu, touché, goûté et senti. Ankersmit, cependant, propose la thèse suivante : « [...] there is also such a thing as "intellectual experience" and [...] our minds can function as a receptacle of experience no less than our eyes, ears or fingers. Our minds inhabit a world of potential objects of intellectual experience » (Ankersmit, 2005 : 7). Le philosophe s'intéresse donc à la manière dont l'homme expérimente le passé et, parallèlement, à la manière dont cette façon d'expérimenter le passé est issue d'un mouvement de balancier entre les notions complémentaires de « découverte » (*discovery*) et de « récupération » (*recovery*) du passé. L'expérience historique implique un changement de forme, de perception (*gestalt-switch*) d'un présent intemporel transformé en une réalité qui allie les choses du présent et du passé ; la découverte du passé est donc la découverte d'une réalité qui s'est rompue à partir d'un présent intemporel, découverte qu'Ankersmit nomme « moment of loss ». Parallèlement, l'expérience historique cherche à transcender cette barrière entre présent et passé afin de récupérer le passé, générant un « moment of desire or of love ». De l'union paradoxale de ces deux moments, soit d'une combinaison de douleur et de plaisir quant à notre manière de nous rapporter au passé, émerge la sublimité de l'expérience historique (Ankersmit, 2005 : 9).

Jusqu'ici et suivant la vision historiciste de Ranke, les documents du passé constituaient la base expérientielle du savoir historique. Les historiens faisaient donc l'expérience des documents, sans que cela signifie pour autant qu'ils « expérimentaient » le passé. Voilà le point de vue constructiviste : le passé n'existe plus, on ne pourra donc jamais l'expérimenter comme on expérimente le présent, ici

et maintenant. Partant de ce principe, les historiens s'efforcent de construire un passé plausible, mais ne peuvent réellement le reconstruire *tel qu'il a effectivement été* (Ankersmit, 2005 : 113-114). Pour Ankersmit cependant, il est faux de prétendre que le passé n'existe plus et qu'il ne peut être expérimenté : certains objets ou certains lieux possèdent une aura ou un souffle (*hauch*) du passé qui y a été préservé et qui est soudainement porté à la conscience. Le passé aurait ainsi survécu au temps et serait encore présent dans certains objets, tels qu'une chambre funéraire, une toile ou encore la reconstitution d'un rituel, ce qui élimine l'hypothétique barrière entre passé et présent.

These objects are like travelers through time (and they have now reached us on their journey), although always bearing in themselves the signs of their origin – and this is why they have the capacity to provoke a historical experience in those who are singularly sensitive to the complex meaning of those signs (Ankersmit, 2005: 115).

Certains objets cependant, comme des toiles devenues célèbres, furent le sujet de tant d'interprétations à travers les siècles que l'accès à leur émanation du passé fut coupé. L'expérience historique est donc plus facilement accessible à travers des objets anodins, bien qu'il ne soit pas impossible de percer la cuirasse formée par ces interprétations (Ankersmit, 2005 : 127). Ce souffle du passé se présente à l'homme du présent dans son entièreté et de façon totale, écrasante : « When looking at a painting, you do not see, first, myriad tiny individual brushstrokes that you, next, somehow put together again; you see the painting as a whole, in its totality, and experience it *as such* » (Ankersmit, 2005 : 118-119). L'historien cherchant à faire l'expérience du passé doit donc accepter que le savoir expérimental — ce que nous croyons être vrai concernant le monde sur la base de l'expérience — ne possède pas toujours un caractère atomique, ou élémentaire. L'histoire, telle que conçue par Ankersmit, doit plutôt venir à l'homme de façon entière, totale, car c'est de cette manière que le passé et ce qu'il nous a laissé est d'abord expérimenté. Ankersmit

appelle donc à un déplacement du regard posé sur les archives : plutôt que d'y chercher des données ensuite intégrées dans une construction intellectuelle, l'historien devrait y chercher une ambiance, un souffle qui traverse le document en entier et parvient à le toucher. C'est ce « déplacement du présent », tel que dicté par les données de l'archive, qui doit être expérimenté dans sa totalité (Ankersmit, 2005 : 119).

2.3.2. Johan Huizinga et *The Waning of the Middle Ages* (1919)

Parmi les auteurs desquels s'inspire Ankersmit se trouve Johan Huizinga, un historien néerlandais du début du XXe siècle, spécialiste du Moyen-Âge et de la Renaissance. Bien qu'il n'ait écrit que quelques pages sur la « sensation historique », qu'il nomme aussi « contact historique », sa conception de l'expérience a largement influencé la pensée d'Ankersmit, comme en témoigne le chapitre trois de *Sublime Historical Experience* qui lui est entièrement consacré. Aussi, il est donc pertinent de rapporter sa pensée et, dans un même temps, d'explorer avec plus de précision l'émergence de la notion d'expérience telle que formulée par Ankersmit. Huizinga est par ailleurs l'un des seuls auteurs nommés par Ankersmit ayant tenté de traduire en langage historique sa propre expérience de l'histoire à travers son livre *The Waning of the Middle Ages*. Les quelques pages consacrées à l'analyse de son livre s'avéreront donc déterminantes en vue de mon analyse du film de Watkins.

Pour Huizinga, la sensation historique est un contact avec le passé qui provoque un mélange de crainte et d'émerveillement, du même ordre que la jouissance d'une œuvre d'art, que l'affect religieux ou que le tremblement devant la force de la nature (Ankersmit, 2005 : 120). L'esprit crée alors une forme indistincte, composite et vague, qui ne relève pas tout à fait de l'image. Ce contact avec le passé, accompagné

d'une conviction de vérité et d'authenticité absolues, peut être provoqué par la ligne d'une chronique, par une gravure ou encore par quelques notes d'une vieille chanson, bien que leur auteur ne l'exprime jamais délibérément. Il s'agit plutôt de la réponse du lecteur contemporain à l'appel de l'auteur du passé, une réponse inconsciente qui n'est liée à aucun processus de pensée : « Huizinga speaks here of *ekstasis*, hence of a movement by the historian with which he moves outside himself and reaches for the past, so to say ». De fait, les démarcations temporelles et spatiales sont alors temporairement levées : « Historical experience pulls the faces of past and present together in a short but ecstatic kiss » (Ankersmit, 2005: 121). L'expérience historique prend donc place à la surface (ou à l'interface), là où l'historien et le passé se rencontrent.

Ankersmit distingue trois types d'expérience historique : 1- l'expérience historique objective ; 2- l'expérience historique subjective et 3- l'expérience historique sublime. L'expérience historique objective, qui a déjà beaucoup été explorée en histoire, réfère simplement à la manière dont les gens du passé expérimentaient leur propre monde. L'expérience historique subjective, quant à elle, implique que le passé ait déjà acquis une indépendance face au présent. Elle surgit dans une fusion du passé et du présent, alors que les historiens enquêtent sur le passé. C'est cette expérience historique qu'Huizinga avait en tête dans ses écrits et c'est d'elle que ce mémoire parlera, notamment en démontrant comment les toiles et mémoires de Munch ont pu donner à Watkins un accès privilégié au passé du peintre. La notion d'expérience sublime, pour sa part, est directement inspirée du sublime de Kant, bien qu'il soit également redevable des réflexions de Burke et de Gadamer. Celle-ci est plus près de l'humeur et des sentiments que du savoir : comme eux, elle est ontologique et non épistémologique et doit être définie en fonction de ce que nous sommes, plutôt que ce que nous savons/avons (Ankersmit, 2005 : 225). L'humeur et les sentiments, typiquement muets, partagent également ce trait avec l'expérience historique sublime. L'on dit souvent manquer de mots pour exprimer notre expérience d'une toile et

d'une musique ; cela se produit lorsque ce que nous sommes et qui nous sommes est temporairement subsumé en eux (humeurs, sentiments, expérience esthétique, expérience sublime) ; nous *sommes* les sentiments, nous *sommes* l'expérience. La question des mots à choisir pour exprimer cette expérience surgit seulement lorsque nous sommes revenus à notre état « normal ». « Then we asked a question about our feelings and experiences – and now we get an answer (if we get one) to *what it is for a certain person to have a certain feeling or experience* » (Ankersmit, 2005: 227-228). Ainsi, lorsque nous avons à mettre en mots une humeur, un sentiment, une expérience esthétique ou une expérience sublime d'une œuvre d'art, le problème n'est pas que nous n'avons pas les mots pour nous exprimer, mais que nous ne pouvons nous exprimer, car l'expérience est alors tout ce qu'il nous reste (Ankersmit, 2005 : 227). Pour Ankersmit, atteindre ce niveau est difficile et pénible, puisqu'il s'agit d'une réduction de notre identité, nécessitant une dissociation totale entre nous et ce que nous croyons essentiel pour nous et notre identité : « We die a partial death at such moments since all that we are is then reduced to just this feeling or experience. And it need therefore no longer surprise us that theorists of the sublime have often related the sublime experience to death [...] » (Ankersmit, 2005 : 228). Normalement, le sujet sera présent en tant que sujet de l'expérience, mais il perdra graduellement tout son contenu jusqu'à s'absenter totalement : ce serait là, l'expérience sublime.

2.3.3. Traduire l'expérience en mots et en images

Comment, maintenant, traduire l'expérience du passé dans l'imagerie visuelle du texte historique ? C'est en gardant ces considérations en tête que Huizinga rédige *The Waning of the Middle Ages*. Parmi les particularités du texte, fait remarquer Ankersmit, figurent les allers-retours constants entre le Moyen-Âge et l'époque contemporaine, comme pour effacer la matière se trouvant entre les deux. Ainsi, la

première phrase du livre va comme suit : « When the world was five centuries younger, all events had much sharper external forms than now » (Ankersmit, 2005 : 134). Également, le fait qu'il ne raconte pas une histoire avec un début et une fin, mais plutôt une section synchronique perpendiculaire sur le mouvement du temps contribue à la décontextualisation du livre, autant au niveau de la forme que du contenu. Finalement, Huizinga était persuadé que les plus profondes vérités pouvaient être trouvées en exploitant des associations de mots et concepts concrets. Il a ainsi créé de nombreux néologismes en transformant des substantifs en verbes et vice-versa, de sorte que les termes abstraits descendent de la sphère des idées vers ce qui peut être vu et, spécifiquement, ce qui peut être touché. Pour lui, « [i]n each word or concept a key is hidden to the secrets of reality that especially historians should always be eager to discover because of its promise for the execution of their task » (Ankersmit, 2005: 137). Selon lui, un mot tel que « féroce » renvoie à la fois au son d'une trompette et à la couleur rouge ; il appartient donc à cette catégorie de mots qui expriment l'expérience la plus directe que l'on peut avoir de la réalité. Les barrières épistémologiques entre le langage, l'expérience et la réalité commencent dès lors à s'ouvrir et à fusionner les unes avec les autres (Ankersmit, 2005 : 129). Les historiens devront donc construire un vocabulaire spécifique à chacune de leurs expériences historiques à partir du langage ordinaire disponible. Le texte historique se compare alors à une représentation artistique du passé, une « figurative painting that should evoke in the spectator the illusion of looking not at a painting but at reality itself » (Ankersmit, 2012: 159). Le travail de l'historien trouve d'ailleurs son équivalent dans celui du peintre : si la peinture représentait le langage, le pinceau serait plutôt une métaphore du soi transcendantal qui accompagne toujours la représentation sans pour autant en faire partie. Le langage, comme la peinture, est alors utilisé pour exprimer ou matérialiser l'expérience (esthétique) de l'historien (Ankersmit, 2005 : 138). Il y a une grande similarité entre la manière dont nous expérimentons l'art, d'un côté et les descriptions de l'expérience historique données ici, de l'autre. Ce qui compte réellement dans l'expérience esthétique est situé dans l'interaction entre l'œuvre d'art

et soi-même ; dès que nous quittons cette interaction pour aller plus profond dans l'œuvre d'art ou nous retirer en nous-mêmes, le contexte (objectivisme ou subjectivisme) prend le contrôle — ce qui signifie la fin de l'authenticité de l'expérience esthétique. Il en va de même avec l'expérience historique : nous expérimentons le passé de la même façon que nous pouvons expérimenter l'œuvre d'art. Dans les deux cas, nous sommes forcés de rester « à la surface », pour ainsi dire, et d'éviter la tentation de regarder les fondements plus profonds de ce que nous voyons et expérimentons, à la fois du côté du sujet que de l'objet. Dans l'écriture historique, nous devons viser le juste milieu entre la vérité et l'expérience, où un excès de l'un peut parfois impliquer une compensation par une infusion supplémentaire de l'autre (Ankersmit, 2005 : 313).

L'expérience historique n'est pas un simple état transitoire sur la route de l'ignorance vers le savoir ; elle est entièrement autosuffisante et réellement définitive en soi. Ainsi, tout déplacement de l'expérience historique vers la rédaction d'un texte entraîne inmanquablement des pertes, l'expérience étant déjà le plus haut stade d'intuition historique. Ankersmit, contrairement à Gadamer, reste néanmoins persuadé que le langage a la capacité de transcender ses propres limites et d'atteindre le sublime (Ankersmit, 2005 : 284). À cet effet, Guicciardini, Tocqueville, Michelet, Buckhardt ou Huizinga pourraient être considérés comme les plus grands poètes de l'écriture historique, puisqu'ils ont su donner voix à leur expérience sublime du passé (Ankersmit, 2005 : 234).

Georges Didi-Huberman a également longuement réfléchi à cette rencontre du sujet avec les temps passés, notamment à travers l'œuvre d'art. Sur de nombreux aspects, la pensée du philosophe et historien de l'art rejoint ainsi les idées d'Ankersmit et son imposante théorie de l'image me permettra de nommer avec plus de précision le jeu temporel auquel nous convie Watkins à travers son film *Edvard Munch*.

2.4. Georges Didi-Huberman

Georges Didi-Huberman est actuellement maître de conférences à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), où il poursuit ses recherches sur des objets et des périodes variées, allant de la Renaissance à l'art contemporain. Parfois qualifié d'« anthropologue du visuel », il s'attache à penser le devenir de l'image tout en engageant l'histoire de l'art vers ses propres problèmes méthodologiques. La démarche de ce théoricien ne peut être circonscrite à une seule approche précise puisque cela menacerait précisément toute l'entreprise qu'il déploie depuis maintenant trente ans : la définition d'une nouvelle science, d'abord imaginée par Aby Warburg et située à la plière de l'histoire de l'art, de la psychanalyse et de l'anthropologie. En continuelle rupture avec toute catégorie préétablie, l'œuvre de ce théoricien de l'art et philosophe ne cesse de surprendre par ses postulats inattendus, révolutionnant à tout coup les champs d'action dans lesquels il s'inscrit.

Parmi la trentaine d'ouvrages sur l'histoire et la théorie des images publiée par Didi-Huberman, je retiendrai ceux dont l'objet d'étude vise principalement la remise en cause des théories classiques de l'analyse de l'image. Plus précisément, je référerai au travail théorique et critique de l'auteur dans sa conceptualisation d'une anthropologie des images, qui fut délivrée sous forme trilogique : *Devant l'image* (1990), *Devant le temps* (2000) et *L'Image survivante* (2002). Dans la partie qui suit, je présenterai les concepts issus de ces ouvrages qui soutiendront une part théorique de mon mémoire.

La genèse de la réflexion de Didi-Huberman sur la notion de *survivance* remonte à la rencontre de l'auteur avec le pan de la fresque *Madone des ombres* de Fra Angelico (voir Figure 2.1). Frappé par la constellation de taches rouges ornant le bas de la murale, il cherche à comprendre comment cet objet a pu être ignoré autant d'années dans un contexte aussi documenté que la Renaissance florentine. Didi-Huberman suggère

alors qu'un accès aux multiples temps stratifiés d'une image, aux *survivances*, n'est possible qu'à travers un acte réminiscent qui agisse tel « un choc, une déchirure de voile », bref, une mémoire involontaire (Didi-Huberman, 2000 : 20). Autrement dit, l'image contiendrait en elle-même des parties temporelles latentes, invisibles pour les théoriciens d'une époque donnée, qui se révéleraient lors d'une collision accidentelle entre deux éléments anachroniques.

Figure 2.1.
Reproduction du pan de *La Madone des ombres*
(Fra Angelico, environ 1450)



L'auteur nomme *symptôme* cette étrange conjonction de deux durées hétérogènes qui génère l'apparition d'une survivance (Didi-Huberman, 2000 : 43), qu'il définit comme « un malaise, un démenti plus ou moins violent, une suspension dans l'histoire » (Didi-Huberman, 2000 : 25). Le symptôme interrompt le cours de la représentation de façon inconsciente, toujours à contretemps, au mauvais moment et selon « une loi souterraine qui compose durées multiples, temps hétérogènes et mémoires entrelacées » (Didi-Huberman, 2000 : 40).

Il y aurait ainsi une nécessité de l'anachronisme qui semble interne aux objets mêmes : ceux-ci ne relèvent plus de telle ou telle durée, mais il faut plutôt comprendre « qu'en chaque objet historique tous les temps se rencontrent, entrent en collision ou bien se fondent plastiquement les uns dans les autres, bifurquent ou bien s'enchevêtrent les uns aux autres » (Didi-Huberman, 2000 : 43). En s'appliquant donc à réfuter la notion de concordance des temps, caractère sacré pour l'historien – qu'il nomme consonance euchronique – Didi-Huberman postule qu'il n'est possible d'accepter la dimension mémorative de l'histoire qu'en acceptant son ancrage dans l'inconscient et dans sa dimension anachronique (Didi-Huberman, 2000 : 37). L'anecdote de la fresque de Fra Angelico n'est pas sans rappeler le récit que nous livre Ankersmit de sa propre expérience de la toile capriccio, *Arcade with a Lantern*, de Francesco Guardi (1712-1793) (voir Figure 2.2). L'auteur aborde le sentiment d'ennui qui l'a envahi en voyant la toile, celui-ci émanant du sujet représenté, mais également du fait que sa position de spectateur l'enfermait dans un espace sombre et étroit. Sa propre expérience ayant momentanément correspondu à l'expérience transmise par le capriccio de Guardi, il eut alors accès à ce qu'on pourrait appeler l'« humeur » de l'Ancien Régime, ou du moins à l'une de ses humeurs (Ankersmit, 2005 : 273). Les humeurs et les sentiments auraient d'ailleurs une affinité naturelle avec l'expérience historique et Ankersmit postule que l'expérience historique sublime se fait préférablement sentir à travers eux (Ankersmit, 2005 : 308). Lorsqu'une toile trouve sa « résonance » dans nos propres humeurs, notre esprit se trouve

momentanément en accord avec la tonalité ou la couleur de cette période historique ; nous en sommes alors plus près que nous ne pourrions jamais l'être (Ankersmit, 2005 : 274).

Figure 2.2.
Arcade with a Lantern (Guardi, environ 1765)



Pour Didi-Huberman, cette correspondance entre l'homme historique et l'homme contemporain provient du caractère transhistorique propre à l'homme ; bien que ceux-ci soient changeants et divers, ils durent dans le temps en se reproduisant et leurs ressemblances résonnent à travers les âges (2000 : 36). Qu'elle se nomme survivance, déchirure ou résonance, il me semble que l'expérience que la fresque et le capriccio ont provoquée chez les deux penseurs soit d'un ordre comparable. Parmi les éléments de la toile, c'est la lumière du soleil qui a d'abord frappé Ankersmit — peut-être l'a-t-il expérimentée de cette manière étant jeune ? — et qui a supprimé pour lui les barrières le séparant de la fin du XVIII^e siècle. Chez Didi-Huberman, le choc s'est accompli lorsque l'auteur, devant le pan de Fra Angelico, eut établi un rapprochement entre la myriade de taches rouges et le *dripping* du peintre contemporain Jackson Pollock. Dans les deux cas, donc, c'est la reconnaissance d'un élément familier et rassurant dans un objet complètement étranger qui a déclenché cette expérience. La démarche des deux auteurs invite à embrasser ces moments où le passé se manifeste, où l'expérience permet d'accéder à un savoir nouveau, libéré du contexte et des contraintes disciplinaires dans lesquels l'histoire et l'histoire de l'art sont plongées.

Un point de divergence notable entre la pensée des deux hommes se situe au niveau du rôle de l'historien : pour Didi-Huberman, les temporalités multiples semblent « vivre » et s'agiter dans l'œuvre d'art indépendamment du sujet ; elles se révèlent par elles-mêmes lorsqu'il y a paradoxes visuels ou temporels. L'image impose au sujet un rapport particulier avec le temps : elle l'ouvre, le déplie et fait resurgir le passé. Face à elle, « le savoir historien [doit] apprendre à complexifier ses propres modèles de temps, traverser l'épaisseur de mémoires multiples, retisser les fibres de temps hétérogènes, recomposer des rythmes aux *tempi* disjoints » (Didi-Huberman, 2000 : 39). Chez Ankersmit, bien que l'expérience puisse sublimer le sujet jusqu'à le faire disparaître, elle ne peut néanmoins exister sans lui. L'adéquation entre sujet et objet de l'expérience historique est non seulement nécessaire, mais n'est possible que dans un état d'esprit imprégné par l'histoire, c'est-à-dire dans un état d'esprit

possédant une variété de formes kaléidoscopiques desquelles l'une correspond soudainement au passé lui-même (Ankersmit, 2005 : 277). Dans sa reconstitution de la vie de Munch, Watkins crée un montage anachronique des images et des sons qui évoque l'humeur et la sensibilité du peintre. À travers mon analyse, je démontrerai comment cet assemblage hétérogène participe à la transmission de l'expérience du passé de Watkins chez le spectateur qui partage cet état d'esprit. Il ne s'agit évidemment pas de comparer le film de Watkins à une toile dans laquelle des fragments sédimentés et cristallisés attendent patiemment de se révéler à l'inconscient du spectateur. Pour effectuer une telle analyse filmique, il me faudrait déployer tout un arsenal anthropologique et psychanalytique qui m'éloignerait de mon objectif premier : analyser le rôle qu'ont joué la mémoire et la temporalité dans la représentation de la propre expérience de Watkins. De plus, considérer l'œuvre comme une renaissance, voire comme la « survivance d'une avant-naissance » (Didi-Huberman, 2002 : 89), écarte de facto la perspective de l'artiste ou du moins, minimise grandement l'intérêt qu'il convienne de lui porter. Or, c'est justement à la démarche de Watkins, à sa manière de traduire sa propre expérience que je m'intéresserai dans mon analyse. Il m'apparaît donc important de préciser que cette recherche n'aspire pas à une « mise en pratique » de la théorie hubermanienne à travers l'analyse d'*Edvard Munch*, pas plus qu'elle ne souhaite déceler les survivances et les symptômes contenus de manière hasardeuse dans ces images filmiques.

Éliminer l'aspect involontaire inhérent à la *survivance* de Didi-Huberman n'implique pas pour autant d'écarter l'ensemble de son œuvre. L'une des visées de ma recherche consistera, à travers une analyse esthétique du film de Watkins, à étudier la structure narrative et le rôle des multiples temporalités qui y sont imbriquées. J'envisagerai donc *Edvard Munch*, au chapitre V de cette analyse, comme une tentative, consciente et volontaire, de provoquer l'apparition de *symptômes* à travers le choc de différentes couches temporelles aux significations liées. J'étudierai comment ces déchirures dans

le temps du récit, provoquées par la collision de deux éléments anachroniques et par l'entrelacement des mémoires, permettent d'identifier des images symptômes, que je nommerai *leitmotivs*. Ceux-ci nous permettront, par la suite, de tirer des parallèles avec l'image de rêve et de réfléchir à l'expérience affective ainsi provoquée. De nombreux concepts proposés par Didi-Huberman seront donc essentiels afin de mener à bien mon projet.

2.5. Pertinence communicationnelle

Une analyse filmique, dis-je donc, qui puise son cadre théorique chez les philosophes, historiens et historiens de l'art et qui fait de la mémoire et de l'expérience ses objets d'étude ; l'interdisciplinarité de ce projet ne pourrait être plus manifeste. S'il y a une chose à apprendre de l'œuvre d'Ankersmit et, subséquentement, de celle de Didi-Huberman, c'est qu'il importe de dépasser les frontières disciplinaires afin de « déplier » les différentes facettes de son objet d'étude. Il s'agit là d'une nécessité pour quiconque désire se confronter aux images sans être enfermé dans les logiques spécifiques à un seul champ d'action. Si Ankersmit et Didi-Huberman purent offrir autant à leur discipline respective, c'est qu'ils effectuèrent, leur vie durant, un monumental travail de déconstruction des modèles épistémiques en usage dans leur discipline, allant puiser chez des théoriciens aux provenances aussi variées que Freud, Nietzsche, Darwin ou Benjamin les notions nécessaires à la conceptualisation de leurs idées. Tout comme le soutiennent également Aumont et al., je considère qu'il ne peut y avoir de théorie filmique intrinsèque, le film étant le lieu de rencontre du cinéma et des approches non spécifiquement cinématographiques issues de disciplines extérieures (1983/2008 : 6). Certes, le découpage filmique et la mise en scène seront examinés ; leur étude se fera cependant en relation avec les concepts et les théories issues de la philosophie de l'histoire et de l'histoire de l'art. Cette « véritable

approche dialectique des rapports entre disciplines » permet de saisir le rôle joué par la production cinématographique au sein de la discipline historique, notamment en développant davantage la notion d'expérience historique. Elle ne restreint pas la réflexion, au contraire ; elle l'enrichit plutôt, l'intensifie et permet la multiplication de ses questionnements (Zimmerman, 2006 : 9).

Cela étant dit, j'inscris néanmoins cette recherche dans le champ des études en communication, car l'histoire et la communication, bien qu'ayant des fondements distincts, me semblent à l'heure actuelle aux prises avec des défis communs. Peter Novick, en 1988, parlait d'une perte de confiance des historiens envers leur propre discipline, en partie due à son éclatement. Découragés devant la complexité et la variété des faits du passé, il ne semblait plus exister de sujets, de méthodes ou de stratégies conceptuelles communes auxquelles les historiens pouvaient se rattacher, ni de sens de l'entreprise collective ou de problématique gouvernante pour les guider (Novick, 1988 : 478). De même, alors que le champ des études en communication peine encore à se tailler une place dans le milieu académique¹⁵, il est déjà fragmenté, divisé — émietté, nous dirait Dosse — n'offrant à ses chercheurs aucun but commun autour duquel œuvrer collectivement (Craig, 2009 : 2). L'éclatement du modèle de l'objectivité, entendue comme vérité indépendante du sujet pensant, fut identifié comme facteur de morcellement à peu près au même moment pour les deux disciplines. Ainsi, deux ans après la publication de l'ouvrage de Novick *That Noble Dream, the « Objectivity Question » and the American Historical Profession*, Gilles Gauthier publiait un article dressant l'inventaire des formes que prend la critique savante du concept d'objectivité journalistique (Gauthier, 1991). Il me semble dès lors fort prolifique d'étudier les théories critiques du positivisme historique traditionnel en vue de les appliquer à mes études en communication, et plus précisément, en cinéma.

¹⁵ Certains auteurs, comme Robert T. Craig, ont longuement argumenté l'inexistence d'une telle discipline.

Autrement dit, à l'instar des auteurs et du cinéaste sur lesquels portera mon mémoire, je désire engager ma discipline vers ses propres problèmes méthodologiques et ainsi, bien humblement, engager une réflexion sur ses fondements et limites. Gilles Deleuze, s'interrogeant sur l'acte de création à la fois philosophique et cinématographique, décrit bien le pouvoir de l'image lors de tels mouvements critiques :

Quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication ? Aucun. L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. [...] Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication à titre d'acte de résistance. [...] Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art bien que, d'une certaine façon, elle le soit. Toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est (Deleuze, 2003 : 300).

Le cinéma de Peter Watkins, tout comme la nouvelle philosophie d'Ankersmit et l'anthropologie des images de Didi-Huberman, s'inscrit dans cette vague de résistance. Résistance à l'orthodoxie et au dogmatisme scientifique ; résistance à l'uniformisation des pratiques médiatiques ; résistance, enfin, à la permutation de l'image et du cliché. Tous trois cherchent plutôt, à leur manière, une façon de « dégager une image de tous les clichés et la dresser contre eux » (Deleuze, 1983 : 283).

CHAPITRE III

CADRE MÉTHODOLOGIQUE

Dans le cadre de mon analyse et partant des notions couvertes au chapitre précédent, je m'attarderai spécifiquement au processus de construction du récit filmique. Il s'agira donc de croiser analyse externe et interne afin de mettre en relation certaines conditions de production et de réception inhérentes à cette œuvre. Dans un premier chapitre, je m'intéresserai à l'élaboration en amont du film, soit aux différentes étapes de préproduction ayant orienté le tournage (analyse de contenu). Dans un second temps, j'étudierai l'œuvre de Watkins d'un point de vue formel, analysant ses choix esthétiques, scénaristiques et structurels (analyses narratologique et iconique). Ce second chapitre s'achèvera par une analyse de la réception où seront étudiées les réactions fondamentalement affectives que ce film peut susciter (analyse psychanalytique). En considérant ainsi le film comme un objet (et non comme une source) et en prenant en compte ses nombreuses parties constitutives, j'espère démontrer qu'*Edvard Munch* est à Watkins ce que *The Waning of the Middle Ages* est à Huizinga, soit la traduction en image de sa propre expérience du passé. Un tel postulat implique d'abord la démonstration que le trouble ressenti par le cinéaste au contact des œuvres de Munch relève bien du domaine de l'expérience telle que définie par Ankersmit. Il s'agira alors, par une analyse de discours, de déceler dans les témoignages de Watkins les indices qu'un contact historique pourrait avoir été établi lors de la rencontre intellectuelle entre le cinéaste et le peintre. Ce segment prendra appui sur les entrevues, textes et biographies énoncés au chapitre I ; le livre de Gomez *Peter Watkins* et l'auto-entrevue imprimée dans le livret d'accompagnement du DVD d'*Edvard Munch* s'avèreront, à cet effet, fort précieux. Aussi, la description qu'offre Ankersmit de l'expérience esthétique me permettra de repérer les adéquations entre les deux phénomènes. Pour conclure cette première

partie, je me pencherai sur le rôle des différents participants du film et sur la manière dont leur mémoire et leur propre expérience furent mobilisées afin de documenter et d'interroger les éléments de la vie du peintre. En second lieu, j'étudierai les choix esthétiques et structurels effectués par Watkins quant à l'écriture de son film en portant une attention particulière au rôle qu'y jouent les différentes temporalités à l'œuvre. Je démontrerai ainsi comment l'œuvre de Watkins, en présentant un assemblage d'expériences vécues et en exploitant les chocs mémoriels et temporels, pourrait permettre la transmission de l'expérience du passé de Watkins aux spectateurs qui y sont réceptifs. Mue par l'hypothèse que le langage cinématographique choisi par Watkins permet la traduction en images des sentiments qu'il partage avec le peintre, j'effectuerai d'abord une analyse comparative entre les œuvres de Munch et le film de Watkins. Une recension des toiles, catégorisées par année de production et par thématique, permettra tout d'abord l'identification des éléments ayant inspiré Watkins dans la conception visuelle de son film. Dans un second temps, je ferai appel aux outils conceptuels élaborés par Didi-Huberman afin d'étudier le montage et la structure du récit. Il s'agira d'abord d'identifier pour chaque image filmique la temporalité dans laquelle elle s'inscrit, me permettant de repérer les images qui se posent en symptôme (en rupture) avec le temps du récit. Il serait fort contradictoire avec l'esprit hubermanien de prétendre, à travers cette étude, offrir un panorama exhaustif des anachronismes décelés dans l'œuvre de Watkins. Cette méthode permettra cependant d'identifier certaines répétitions d'images et d'envisager leur signification particulière. Finalement, je proposerai d'analyser les images de Watkins du point de vue de leur réception, c'est-à-dire en considérant leur capacité à susciter des affects chez le spectateur. Je présenterai d'abord les arguments qui motivent cette hypothèse, puis analyserai la signification d'un ensemble d'images tirées du film.

Le temps venu de sélectionner des extraits, la configuration morcelée du film pose certainement problème. Une même scène, comme celle où Edvard combat la

tuberculose, peut être composée d'une dizaine de plans parsemés dans le film. Or, il m'est inutile de considérer ces plans en les soustrayant de leur contexte de résurgence ; c'est, au contraire, vers ce contexte particulier que sont portés mes intérêts. Il serait par conséquent stérile de choisir la scène comme outil de découpage. La séquence, on le sait, est quant à elle une série de scènes ancrées dans une même unité narrative. Cette fois encore, l'unité narrative est un concept bien abstrait lorsqu'il s'agit d'*Edvard Munch*, les scènes se succédant à maintes reprises sans cohérence apparente. Je m'intéresserai plutôt à certains phénomènes localisés, des moments ponctuels à l'intérieur du récit filmique où le sujet-spectateur est susceptible d'être plus précisément et directement affecté. En confrontant ces moments les uns avec les autres, je souhaite démontrer qu'il y a une évolution tout au long du film de la charge affective dirigée vers le spectateur.

L'analyse ainsi offerte s'écarte quelque peu de ce qui fut proposé à l'origine dans mon projet de mémoire, soit l'étude de la dimension anachronique de l'œuvre filmique et de son rôle dans l'appréhension de l'opération historiographique. Je partais initialement du postulat que les images en mouvement, par leurs qualités intrinsèques, possèdent un potentiel révélateur des anachronismes, soit du mélange « des différentiels de temps à l'œuvre dans chaque image » (Didi-Huberman, 2000 : 17). En appréhendant *Edvard Munch* sous l'angle de la « connaissance par montage », notion chère à Didi-Huberman, je souhaitais démontrer que ce film agit en tant que dispositif complexe donnant accès à une mémoire involontaire de l'histoire, à ses survivances. Il s'agissait donc d'engager une réflexion sur le montage cinématographique en tant que réponse au problème fondamental de la temporalité en histoire. En entamant cette analyse, j'ai rapidement compris qu'il me serait difficile — voire impossible — d'appréhender à la fois cette part refoulée de la mémoire des images et la démarche consciente de représentation historique effectuée par Watkins. De surcroît, plusieurs obstacles méthodologiques empêchaient la comparaison du film de Watkins aux œuvres analysées par Didi-Huberman. Nous ne sommes évidemment

pas devant les multiples photogrammes formant la matière filmique comme devant une image fixe, qui plus est, une peinture ou une gravure. Les uns forment un ensemble quasi vivant ; ils sont porteurs de mouvements et de vibrations et s'éclipsent aussi rapidement qu'ils sont apparus, s'évaporant pour mieux irriguer cet océan de matière filmique. Les autres sont figées, impassibles, comme dans l'attente constante d'une nouvelle lecture, d'un nouveau regard. Les photogrammes défilent dans un sens prédéterminé, dirigeant la lecture du spectateur, l'enfermant presque dans la vision de l'auteur. Tandis que les peintures sont simplement données au regard, chacun y retirant sa lecture personnelle. Mais la plus grande différence est sans doute que les photogrammes, contrairement aux images fixes, ne se laissent pas saisir dans leur individualité, qu'ils n'ont pas été consciemment réfléchis afin de signifier par eux-mêmes. Voilà qui m'enfermait dans un bien curieux dilemme : si la logique hubermannienne voudrait qu'une telle analyse soit menée sur des objets fixes, la comparaison et l'entrechoquement de deux photogrammes par exemple¹⁶, il me semble que la démarche de Watkins soit toute autre. Les images d'*Edvard Munch*, c'est du moins mon postulat, sont bel et bien porteuses d'anachronismes, mais ceux-ci sont consciemment construits en vue d'engendrer une réponse affective de la part du spectateur. Ayant l'intuition que la complexité de ces images n'est pas le seul fait de leur hétérogénéité temporelle, mais également de cette charge affective, je me suis alors intéressée à la manière dont le cinéma permet la restitution d'une part sensible de l'histoire. C'est en lisant les textes rassemblés par Soubbotnik et Trotot dans l'ouvrage *Vivre l'histoire* (2013) que j'ai pris contact, pour la première fois, avec la pensée d'Ankersmit. Sa théorie de l'esthétisme historiographique, en arrimant la mémoire et l'affect à l'expérience historique, m'apparut dès lors comme l'outil tout indiqué pour aborder cet étrange objet filmique. Partant du postulat qu'un film est une production intellectuelle informée par le désir du sujet qui le produit et affecte ainsi le

¹⁶ Dans le cadre d'une analyse barthésienne du *Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925), Didi-Huberman a d'ailleurs déjà démontré que l'étude de certains photogrammes filmiques peut s'avérer fort pertinente lorsqu'il s'agit d'appréhender le pathos véhiculé par l'image (Didi-Huberman, 2012).

sujet qui le reçoit, j'ai dès lors écarté la question des survivances et choisi de lier les « remous et contretemps » (Didi-Huberman, 2002 : 317) d'*Edvard Munch* à l'expérience affective qu'ils provoquent.

Ceci étant dit, cette façon de procéder n'est pas pour autant exempte d'embûches. Tout d'abord, n'ayant pas discuté directement avec Watkins, mon analyse de sa démarche se limite à l'interprétation de ses écrits. Bien que les traces ainsi laissées soient nombreuses, je ne dispose pas de toutes les informations nécessaires pour confirmer mon postulat avec exactitude — après tout, Watkins n'a jamais affirmé textuellement avoir vécu une telle expérience. Si de nombreuses similitudes peuvent être observées entre la manière dont Watkins décrit son contact avec Munch et la description proposée par Ankersmit de l'expérience historique, j'ai conscience que le lien entre les deux relève du domaine de l'interprétation et pourrait donc s'avérer exagéré. Certains m'accuseront peut-être même d'avoir détourné la signification des propos du cinéaste en vue de fortifier ma théorie. Il me semble cependant que ces critiques n'invalident pas ma démarche, dont les résultats concernent davantage la capacité générale de l'image filmique à transmettre l'expérience historique telle qu'entendue par Ankersmit que l'intentionnalité de la démarche de Watkins en particulier. En procédant ainsi par induction, j'espère susciter une réflexion théorique chez d'autres chercheurs qui, à leur tour, pourront appliquer ce cadre conceptuel à leur objet d'étude. L'œuvre de Watkins n'est dès lors que le lieu d'où s'élèvent ces réflexions, une sorte de laboratoire qui, à la suite de diverses analyses, permet d'appréhender la notion d'expérience à plus large échelle.

CHAPITRE IV

ANALYSE DES CONDITIONS DE PRODUCTION : LA MATIÈRE MÉMORIELLE À L'ŒUVRE DANS *EDVARD MUNCH*

4.1. L'élaboration d'*Edvard Munch* : une démarche historique ?

Dans cette première partie analytique, je souhaite d'abord étudier la manière dont Watkins a appréhendé son sujet en comparant sa démarche aux projets de Ricœur et d'Ankersmit. Il s'agira donc de situer cet auteur de films de reconstitution historique dans le champ d'action de l'historien en confrontant sa démarche aux idées constructivistes du premier, puis à la pensée postmoderniste du second.

L'opération historiographique décrite par Ricœur débute, comme je l'ai souligné plus haut, par la critique documentaire. Tel qu'il le décrit lui-même sur son site personnel, l'idée de réaliser *Edvard Munch* vint à Watkins alors qu'il visitait le *Edvard Munch Museum* d'Oslo, en 1968. Il fut alors personnellement touché par la franchise et le désespoir de l'artiste, auquel il s'est rapidement identifié.

[...] I walked around the main gallery, accompanied by a Norwegian film producer. I had never seen any of Edvard Munch's work before, and, as best as I can recall, had never heard of him. However, I was immediately – and very strongly – moved by what I saw, and felt (Gomez, 1979: 126).

Apprenant qu'aucun film sur la vie de Munch n'avait été réalisé à ce jour, Watkins fit immédiatement part de son intérêt à se lancer dans une telle aventure biographique. Avec l'aide de Pål Hougen, le directeur du musée, des historiens de l'art spécialistes de Munch et de ses biographes, il entreprit de rassembler les documents témoignant

de la vie du peintre, qu'il s'agisse de ses écrits, de sa correspondance et bien sûr de son important lègue artistique. Comme en témoigne John R. Cook, la détermination de Watkins à connaître et maîtriser chaque aspect de la vie de Munch dans ses moindres détails fit du cinéaste, pour un temps, « l'un des experts mondiaux sur le peintre norvégien » (2010 : 113-114). Le résultat de ces recherches collectives est perceptible dans de nombreuses dimensions du film, notamment au niveau des lieux. La partie représentant l'enfance de Munch, en 1868, fut filmée dans la véritable maison de la famille Munch. Il est ainsi fort probable que Laura Cathrine Munch soit décédée, en 1926, dans la même chambre que celle qui se prêta au tournage, conférant au film un fort sentiment d'authenticité (Gomez, 1979 : 133). L'étroite collaboration de Watkins avec de nombreux artistes-peintres témoigne également du réalisme auquel aspirait le cinéaste : ceux-ci reproduisirent fidèlement des œuvres de Munch et guidèrent les acteurs dans leur manipulation des différents outils et instruments de l'époque (Gomez, 1979 : 133). L'effet « saisissant » de réalisme ainsi produit à l'écran a pourtant peu à voir avec la volonté de Ricœur de produire un savoir rigoureusement fondé sur l'administration d'une preuve, mais sert plutôt à transmettre, comme nous le verrons bientôt, l'expérience subjective de Watkins.

Le cinéaste allant à la rencontre de l'archive et effectuant l'opération primaire de recherche en vue de la production de son film est mû, à l'image de l'historien, par une hypothèse heuristique et porte donc en lui une conception des sources documentaires qu'il interroge. Selon Ricœur, s'il aspire à mettre en récit un événement historique dans toute sa véridicité, l'historien doit donc prendre conscience du caractère subjectif de son questionnement, et ce, avant même d'être confronté aux sources documentaires. Or, comme mentionné plus tôt, la part artistique du travail cinématographique, même dans le cas d'une démarche historiographique, implique un retour vers le « moi pathétique » du sujet et, par conséquent, la formation d'une brèche dans l'attitude objectiviste de son auteur. Watkins, s'étant évertué durant de nombreuses années à critiquer le mythe de l'objectivité médiatique, était

particulièrement conscient du caractère subjectif de sa démarche et, plutôt que de s'en détacher, prit plutôt le parti d'intégrer cette dimension au sein de son processus de création. Coppola définit la vision de Watkins à la fois comme un dépassement de l'objectivité (vision collectivement admise) et de la subjectivité (vision individuelle indéniable), ce qui permet la mise en lumière d'une « fragmentation de la conscience historique qui serait avant tout liée à la fragmentation de l'être dans l'expérience du vécu » (2010 : 150). Pleinement conscient de cette tension entre faits objectifs et expériences subjectives, Watkins n'a pas cherché pas à instituer son film en tant que preuve du vécu de Munch ; au contraire, il affirme lui-même refuser le rôle d'expert, cher à Ricoeur, trop inquiet que l'on puisse considérer son film comme « la seule vérité » sur Munch : « But, you understand the trap there [...] The more I become an "expert", the more I am creating for people their image of Edvard Munch » (Watkins & MacDonald, 1984). Alors que l'historien prétend parler au nom d'une mémoire sociale, d'une expérience collective, Watkins insiste plutôt sur le fait qu'il expose dans son film sa propre mémoire et ses expériences personnelles.

En second lieu, il m'apparaît pertinent de réfléchir à la manière dont Watkins a sélectionné les faits pertinents en vue de son découpage. Les « séries cohérentes signifiantes » ainsi formées me permettront alors d'identifier la manière dont Watkins parvient à dégager un sens des documents interrogés. De prime abord, l'organisation thématique et chronologique d'*Edvard Munch* confère au film toutes les qualités requises au typique récit historique classique. Watkins a sélectionné et assemblé les images de son film selon différentes trames narratives, chacune visant à expliquer un aspect de la vie du peintre — sa carrière artistique, son héritage protestant, ses relations familiales, son rapport aux femmes, etc. Les codes propres au documentaire inclus au sein du film assurent un transfert rigoureux et méticuleux des connaissances historiques. Le format des entrevues, tout comme la voix hors champ, est un excellent canal en ce sens. Parallèlement, les outils de la fiction diminuent l'aridité des informations présentées au sein du film en créant notamment des personnages

auxquels peuvent s'associer les spectateurs. Sans se substituer au mode explicatif (visibilité), l'histoire ainsi racontée permet une plus grande accessibilité à l'événement et favorise une meilleure compréhension (lisibilité). Aussitôt le spectateur est-il cependant conforté par ces indicateurs de lieux et d'époque, aussitôt Watkins les déjoue-t-il en les décontextualisant et en en changeant la signification, phénomène que nous analyserons plus amplement au chapitre V. La lisibilité est alors dérangée à un point tel qu'il ne peut en surgir qu'une multitude d'interprétations, propres à chaque spectateur.

Voilà peut-être pourquoi Watkins insista pour que la documentation du film soit effectuée par l'ensemble des participants, y compris les sujets eux-mêmes. Il s'agissait, selon lui, d'« [u]ne excellente manière d'étoffer et de décentraliser l'information contenue dans le film » (Watkins, 2004 : 127). Dans la logique watkinsienne, un regard pluriel sur l'histoire est à tout coup préférable à l'expertise d'un individu isolé. Ce dernier, privé de la créativité de plusieurs esprits assemblés, ne peut exposer ses arguments, confronter son opinion et ainsi augmenter la qualité de son savoir. Le travail d'équipe favorise donc, selon lui, l'accumulation de connaissances nouvelles et l'élargissement du regard. En donnant collectivement corps et esprit aux personnages qu'ils endosseront lors du tournage, les participants ajoutent une dimension personnelle précieuse à la démarche de Watkins. Évidemment, l'historien étant membre d'une communauté de chercheurs, ses questionnements sont également influencés par sa collectivité. Toutefois, ceux-ci ont lieu en amont de la production du texte, l'historien conservant l'entière responsabilité à l'égard de son récit final. Watkins, pour sa part, poursuivra cette décentralisation tout au long du processus de création, allant jusqu'à encourager l'improvisation de la part des « acteurs » du film. Il devient alors parfois difficile de savoir quel est l'auteur d'une scène spécifique : est-ce le réalisateur, qui en a pourtant imaginé le canevas ou les interprètes, qui ont injecté une part de leur personnalité dans les propos et actions de leurs personnages ? Ainsi, alors que la cohérence du projet historiographique

repose sur la vision de l'historien, Watkins cherche sans cesse à faire éclater cette idée du point de vue unique afin que puisse s'ouvrir une multiplicité de points de vue et d'expériences. En cela, il est difficile d'inscrire la démarche de Watkins dans le champ constructiviste de l'histoire. Son projet ne vise pas à dégager un sens précis à partir d'une série de documents, mais plutôt à susciter chez le spectateur une réflexion qui lui soit propre, personnelle.

Également, et bien qu'ils soient moins fréquents dans *Edvard Munch* que dans son film ultérieur *La commune (Paris, 1871)*, Watkins met en scène des procédés de distanciation rappelant les dispositifs brechtiens qui sont, selon Ricœur, nécessaires à la lecture historique, car permettant le dévoilement des procédés de construction du récit. Or, en incluant au sein du récit des éléments rappelant sans cesse au spectateur qu'il n'assiste pas à l'histoire elle-même, mais à une interprétation, Watkins s'éloigne de la distanciation telle que conçue par Ricœur, mais permet au contraire aux spectateurs de s'approprier les éléments donnés afin de les faire signifier par eux-mêmes.

In my work I have tried to confront the notions of « documentary reality » and « objectivity » by deliberately staging my films as though they are « happening » and by building into this illusion a number of challenging elements, including ambiguities, which expose the constructed nature and fictional aspect of the film. I believe this tension between so-called « reality » and « fiction » to be an extremely important field for the audiovisual media to explore (2005: 38).

Parmi ces procédés, notons la référence répétée aux journaux intimes de Munch, l'enchaînement fragmenté et saccadé des scènes et, finalement, les regards caméra constants tout au long du film qui transgressent le quatrième mur, comme pour susciter un échange avec le spectateur, lui rappelant qu'il assiste à une (re)présentation de l'histoire. En s'attaquant ainsi aux habituels codes du récit — considérés comme gardien du temps par Ricœur — Watkins fait du cinéma un

instrument permettant à la fois de comprendre et de critiquer son procédé historiographique inhérent.

Si le cinéma dispose de nombreux outils pour assurer la représentance de l'histoire, cette courte analyse me permet de croire que là n'est pas l'intention de Watkins. Contrairement à certains historiens dont font partie Marc Ferro et Antoine de Baecque qui nomment « cinéastes-historiens » ceux qui cherchent à reconstruire cinématographiquement l'histoire (Ferro, 2003 : 51), je crois pour ma part que le projet de Watkins s'éloigne de la pratique historienne et de sa volonté de produire un savoir historique sur le passé. Ainsi, comme je tâcherai de le démontrer dans cette analyse, il est à supposer que la « mémoire partagée » à laquelle nous convie Watkins, cherche moins à documenter et à expliquer la vie du peintre, qu'à permettre au spectateur de l'éprouver. Ce dernier n'assiste plus, passif, à une simple lecture de l'histoire. À travers le cinéma, il peut éprouver ce que ressentait l'homme plongeant son regard dans un de ces tableaux, tout comme il peut éprouver ce que ressentait l'artiste happé par l'étourdissant tourbillon du progrès social. Le cinéma de Watkins, en déployant ses propres intelligibilités narrative et explicative, complémente donc le champ historiographique en portant une attention particulière sur l'expérience qu'il provoque. Comme nous l'avons vu, plutôt que la distance entre passé et présent, l'expérience historique sublime permet d'expérimenter un passé qui se détache du présent. L'expérience d'Ankersmit fait sauter les démarcations temporelles et spatiales et permet ainsi à l'historien de rencontrer le passé (Ankersmit, 2005 : 21). L'expérience visuelle que propose Watkins possède, selon moi, des visées similaires : partant d'un choc vécu lors de sa rencontre avec Munch, Watkins nous livre une œuvre à la temporalité et aux lieux disloqués, une œuvre propice à la transmission d'une expérience historique.

Dans les pages qui suivent, je démontrerai que cette « rencontre avec le passé », chez le cinéaste, passe par l'utilisation de la mémoire dans ce qu'elle a de plus pathétique.

Je décrirai d'abord l'expérience historique vécue par Watkins au contact de la matière mémorielle laissée par Munch et tracerai des liens avec la pensée d'Ankersmit. J'analyserai par la suite la manière dont divers fragments de la conscience historique du peintre, du cinéaste et des participants furent intégrés au processus de création du film, composant une mémoire partagée. Celle-ci, en plus de documenter et d'expliquer la vie du peintre, permettant également au spectateur de l'éprouver.

4.2. La fusion des expériences : une mémoire partagée

4.2.1. La mémoire de Munch

Lors de ses recherches documentaires, l'accès à une quantité considérable de carnets, journaux intimes et même à une nouvelle autobiographique rédigée par le peintre (*From the City of Free Love*) enthousiasmèrent le cinéaste et structurèrent une grande part de son récit filmique. Il s'avéra que ces documents avaient presque entièrement été délaissés dans les biographies déjà existantes sur Munch. Watkins, pour sa part, prit au contraire le parti d'établir une correspondance entre la vie personnelle de l'artiste et ses toiles, convaincu que les sentiments qu'il découvrait dans les carnets de Munch influençaient directement l'évolution de sa démarche artistique. Il s'agissait pour lui de dépasser « le point de vue limité des historiens de l'art », c'est-à-dire leurs modes de représentation et de classification strictement basés sur des catégories esthétiques (Gomez, 1979 : 129).

Watkins utilise donc comme documentation principale la mémoire du peintre, dans son rendu le plus subjectif et personnel, qu'il transcrit à de nombreuses reprises dans la narration même du film. Les faits se succédant sont à la fois événements historiquement prouvés et souvenirs émotionnellement chargés. Watkins y dresse une

histoire des sentiments, où l'expérience est la matière historique à réorganiser. Ainsi suit-on, tout au long du film, l'évolution des sentiments de Munch à l'égard de Mme Heiberg, une mystérieuse liaison qui hante ses écrits personnels. Intrigué par cette femme, Watkins entreprit de découvrir la véritable identité de Mme Heiberg et constata qu'Andrea Fredrikke Emilie avait, dans les faits, occupé une place quasi anecdotique dans la vie de Munch. Cette information détonnait grandement avec l'importance qu'y accordait Munch dans ses écrits, ce que confirme d'ailleurs Pal Hougen : « [...] former director of the Munch Museum personally feels that "Mrs. Heiberg" dominated Munch's written material much more than she ever did his life » (Gomez, 1979: 132). Mû par l'hypothèse qu'une correspondance existe entre l'évolution des sentiments de Munch à l'égard de Mme Heiberg et l'évolution de ses techniques de peinture, Watkins choisit d'accorder une place prépondérante à cette liaison au sein de son récit. Ainsi, dès le début du film, des fragments isolés de Mme Heiberg font irruption dans la trame narrative, sans toutefois que le spectateur connaisse le rôle qu'elle joue auprès d'Edvard. Déjà, Watkins effectue un transfert d'expérience : comme lui à la lecture des carnets de Munch, le spectateur est intrigué par cette femme anonyme au regard impénétrable, écoutant d'un air désintéressé les propos d'Hans Jaeger. Au moment de leur rencontre, les rôles s'inversent : les scènes reconstituant les ébats des deux amants sont à leur tour discontinuées, interrompues par des sons et images égarés, sorte de souvenirs flottants arrachés à leur temporalité. Alors qu'Edvard demande à Mme Heiberg si elle est fâchée qu'il l'ait embrassée, un plan surgit d'une scène antérieure où Laura Cathrine récite son testament. À ses côtés se tiennent Edvard (5 ans) et Sophie (7 ans), fixant la caméra. Il ne s'agit pas de la répétition d'une image déjà montrée, mais bien sa prolongation ; comme si, en appréhendant l'arrivée de Mme Heiberg dans la vie de Munch, le spectateur était invité à revisiter — à réinterpréter — les éléments déjà portés à sa connaissance. Ici, le long zoom in sur le visage du petit Edvard — jusqu'à l'isoler au sein du cadre — efface les deux femmes de sa vie et renforce le sentiment de solitude qui l'accompagne. Pourquoi venir troubler un tel moment d'extase en y associant ainsi la

mort de sa mère ? Watkins cherchait-il à susciter une réflexion sur le rôle qu'eurent les femmes dans la vie du peintre ? Ou souhaitait-il plutôt associer la difficulté d'attachement qu'éprouve Munch — « Tout ce qu'il avait voulu dire ! » écrit le peintre dans son journal, « il se sentait mal à l'aise et craintif » — à la peur de perdre encore une fois un être cher ? En laissant planer l'ambiguïté sur ses intentions, Watkins transfère son rôle d'historien au spectateur en lui permettant d'interpréter par lui-même les sources qu'il a d'abord confrontées. En intégrant à l'écriture de son film les querelles historiques généralement tranchées par le cinéma et en provoquant de multiples ruptures de la linéarité temporelle et narrative du récit, Watkins reproduit en partie ses premiers contacts avec la matière mémorielle qu'il travaille et exige ainsi des spectateurs un fort degré d'investissement : ceux-ci participent à leur tour au procès épistémologique des preuves.

4.2.2. L'expérience historique de Watkins

Dans ses écrits, Watkins aborde à quelques reprises les similarités observées entre son propre travail artistique et celui du peintre. Tous deux affirment ainsi ressentir un conflit entre leur engagement individuel et l'ordre social répressif les englobant ; tous deux restent honnêtes envers leurs perceptions et leurs sentiments à travers leur art ; tous deux, également, ont une approche résolument sociale de l'art, où l'image révèle leur vision d'un monde profondément maladif. La vision que Watkins se fait de Munch est celle d'un visionnaire, dont les pressentiments lui permettent de déceler dans l'angoisse d'une société les maux qui l'attendent au tournant du siècle — les deux guerres mondiales, la famine, la crise écologique « Oscar Kokoschka, the Austrian expressionist painter, described this when he wrote: "It was given to Edvard Munch's deeply probing mind to diagnose panic and dread in what was apparently social progress" » (Watkins, 2005: 42). Il se peut que cette image de Munch soit

exagérée par Watkins, son identification au peintre le portant à déployer ses propres préoccupations sur les siennes — sa volonté de conscientiser le public à la crise des médias, par exemple. Or, il est impossible de nier l'extrême sensibilité du peintre au monde l'entourant et sa volonté de le représenter tel qu'il le percevait. « Nic. Stang, husband of Ragna Stang, former director of the Munch Museum, remarks that "more than anyone else, Munch became the painter who painted his life, his innermost feelings as well as outer experiences" » (Gomez, 1979: 131). Cette sensibilité fut l'instigatrice de nombreuses toiles hantées par les thèmes récurrents de la jalousie, de la perte et de la mort. La démarche artistique de Munch puisait ainsi directement dans sa manière d'expérimenter le monde afin de créer : « I paint not what I see, but what I saw » (Gomez, 1979 : 130). À titre d'exemple, la série de toiles intitulée *Frieze of Life*, ou encore *Paintings of Love and Death*, fut en constante évolution tout au long du parcours de Munch, qui les réorganisait dans un ordre différent, en soustrayant et ajoutant des éléments selon son humeur du moment. La combinaison des toiles ainsi agencées permettait l'émergence d'un récit implicite, où l'amour grandissant finissait par se flétrir pour faire place au désespoir et à la mort. Comme le décrit Gomez,

[...] what began as haunting memories or deep, personal feelings were translated into pictorial symbols and motifs which recurred in his work as part of an attempt to communicate the universal qualities of his experiences. Each painting was distinct, but when combined, Munch believed they would create a comprehensive statement about modern life (1979: 7).

Il apparaît clairement à la lecture de ce passage que l'art de Munch est non seulement la transposition de son rapport subjectif au réel, mais que sa démarche artistique vise elle aussi à transmettre une forme d'expérience. Cette volonté d'exprimer — « for Munch doesn't *show*, he expresses » (Watkins, 2005 : 35) — ses états émotionnels dans ses tableaux a fait de lui l'un des pionniers de l'expressionnisme, ce courant artistique cherchant à transposer en image l'expérience humaine, subjective et individuelle. Il m'apparaît d'ailleurs surprenant qu'Ankersmit, en s'intéressant à la

traduction de l'expérience dans les écrits historiques, ne se soit pas attardé aux fondements de ce courant. Herwald Walden, en 1910, ne définit-il pas la peinture expressionniste comme « un art qui donne forme à une expérience vécue au plus profond de soi-même » ? Bien que l'expérience de Munch n'émerge pas d'un contact historique, de nombreux liens existent entre ses tableaux et les écrits de Huizinga. Comme nous l'avons vu plus tôt, en rédigeant *The Waning of the Middle Ages*, l'historien a sélectionné son vocabulaire avec soin, cherchant un point de friction où les barrières entre langage, expérience et réalité s'estomperaient au profit de la représentation d'une « sensation historique ». En s'interrogeant sur la couleur et le son des mots, l'auteur a développé un idiome qui exprime l'expérience sensorielle, les sentiments et les émotions. Ce dernier écrit ainsi dans sa préface : « When writing this book, it was as if my gaze was directed into the depths of an evening-sky, – but a sky full of bloody red and angry with a threatening led-grey, full of a false cupper shine » (Huizinga, 1919, cité dans Ankersmit, 2005 : 135). Cette évocation n'est pas sans rappeler cette description que Munch transcrivit dans son journal intime, en date du 22 juillet 1892 :

Je marchais le long de la route avec deux amis — le soleil se couchait — soudain le ciel devint rouge sang — j'ai fait une pause, me sentant épuisé, et me suis appuyé contre la grille — il y avait du sang et des langues de feu au-dessus du fjord bleu-noir et de la ville — mes amis ont continué à marcher, et je suis resté là tremblant d'anxiété — et j'ai entendu un cri infini déchirer la Nature.

Ces descriptions imagées et pathétiques qui ont mené, d'une part, à la rédaction d'un important ouvrage de l'histoire culturelle et, d'autre part, à la création de la célèbre toile « Le Cri », démontrent l'importance accordée par les deux hommes à leur propre expérience dans le cadre de leurs travaux. Car l'idéal de l'expérience historique (ou du *Ahnung* de Huizinga), c'est l'expérimentation des objets du monde dénués de l'identité qu'on leur attribue « normalement » (Ankersmit, 2005 : 122). Les mots de Huizinga et les couleurs de Munch servent à représenter leurs « visions du monde »,

lesquelles sont issues de leur propre sensibilité. Le lecteur se plongeant dans l'ouvrage de Huizinga est donc susceptible d'être *touché* par le passé qui y est décrit, au même titre que les déformations des lignes et des couleurs des toiles de Watkins *touchent* celui qui se laisse atteindre. De son côté et dès son premier contact avec les œuvres de Munch, Watkins fut particulièrement réceptif aux états d'âme de l'artiste. Ce dernier connut quasi instantanément un fort sentiment d'identification envers le peintre, tant au niveau de son art qu'au niveau intime et personnel. Comme il le décrit à de nombreuses reprises, bien qu'il n'avait alors jamais entendu parler de Munch, Watkins affirme avoir alors senti un lien entre l'artiste et lui en observant ses œuvres : « I remember sensing a very strong connection with Munch's experience, on the most personal level – sexual fear and inhibition, need, yearning a remembrance of brief moments lost for ever, and half a life of aching, and longing... » (Watkins, 1968, cité dans Gomez, 1979 : 134). Il m'apparaît probable que les toiles de Munch aient ici contribué à transmettre un passé dans lequel Watkins a su se reconnaître. Le cinéaste affirme ainsi avoir été touché par ce souffle, par cette aura du passé, sans toutefois ne jamais préciser ce qui, dans une toile ou une autre, ait provoqué son apparition. Il réfère plutôt à « Munch's experience » qu'il dit avoir reçue comme un « complete shock » (2005 : 35), ce qui n'est pas sans rappeler la métaphore de la toile évoquée plus tôt, celle qui, comme l'expérience historique, se laisse d'abord saisir dans son entièreté, pour ensuite révéler ses myriades de petits coups de pinceau. L'espace d'un instant, les démarcations temporelles furent donc levées enfin de permettre au présent de Watkins de fusionner avec le passé de Munch dans une même expérience significative. « What I am trying to say is that I discovered – I *felt* – a very deep affinity to this Norwegian artist » (Watkins, 2005: 35). Il est difficile de juger, par le peu d'indices que nous avons, si cette expérience historique entre dans l'ordre du sublime : a-t-elle effacé l'existence de son sujet jusqu'à s'en détacher complètement ? Dans son auto-entrevue, Watkins souligne toutefois, lors de sa première visite au Munch Museum, n'avoir pas encore réalisé « how much Edvard Munch's artistic struggle – and the opposition to his work, especially in his own country – paralleled

[his] own experiences » (2005 : 35). Se pourrait-il, l'expérience l'ayant complètement envahi, qu'il n'ait pu trouver les mots et les causes pour décrire son état ? Lui seul pourrait nous informer à ce sujet. Ce qui nous est cependant accessible à travers une analyse de son discours, ce sont les éléments qui semblent avoir déclenché l'expérience du cinéaste, soit les similarités entre les parcours et les sentiments des deux hommes.

Dans son ouvrage biographique sur Watkins — qu'il a rédigé à partir des nombreuses entrevues réalisées avec son sujet — Gomez identifie différents traits communs aux deux artistes. Parmi ceux-ci, l'omniprésence de la mort dans leur enfance respective — Watkins est né à la veille de la Seconde Guerre mondiale ; la désapprobation de leurs parents quant à leurs choix de carrière et de vie ; la douleur provoquée par de nombreuses relations déçues et leurs personnalités introverties sous lesquelles s'agit une créativité bouillonnante (Gomez, 1979 : 135). Si le film axe autant sur les difficultés de communication et de socialisation du peintre, poursuit Gomez, c'est en partie dû à la similitude qu'identifia Watkins entre leurs deux histoires. Ainsi, son insistance sur la mauvaise réception critique des œuvres de Munch et sur ses périodes d'exil peut aisément être associée à sa propre expérience personnelle : comme celle du peintre, la carrière de Watkins fut marquée par les refus de financement, la censure et l'incompréhension face à son art, tant de la part des institutions que des industries médiatiques. À l'image de Munch, il a passé une partie de sa vie adulte à s'exiler de pays en pays, cherchant un endroit où son travail artistique serait reconnu à sa juste valeur : « This [au moment de la visite au Munch Museum] was also the period in my life when I had just left Britain due to the hostility which was already manifested there towards my film work » (2005 : 35). Comme le rapporte Cook, le film avorté de Watkins sur August Strindberg aurait également abordé la question de l'exil « volontaire » et de son impact sur l'œuvre de l'artiste. Watkins, railleur, ajoute dans une introduction au film avoir lui-même fait l'expérience « qu'habituellement, on ne s'exile pas volontairement » (2010 : 115). *Faire l'expérience* est ici un mot clé : il

semble que les éléments de la vie de Munch dans lesquels il se soit lui-même reconnu — et qu'il a par la suite mis en scène dans son film — soient ceux qui l'aient marqué émotivement. L'exil, la critique, le rejet familial ; toutes ces expériences ont probablement transmis au peintre une forte impression de tristesse, de colère et de lassitude. De la même manière qu'Ankersmit ait pu percevoir la résonance de l'« humeur » d'une époque à travers le capriccio de Guardi, est-il possible que Watkins ait eu momentanément accès aux sentiments de Munch, ceux-ci se trouvant en parfait accord, l'espace d'un instant, avec les siens ? Autrement dit, l'adéquation entre sujet et objet de l'expérience pourrait avoir permis à Watkins, sous la forme d'une révélation authentique, d'accéder à une forme de mémoire involontaire qu'il pourrait bien être le seul à pouvoir recueillir. Suivant cette hypothèse, la démarche de Watkins serait en parfait accord avec l'idée qu'Ankersmit a de l'expérience historique, soit d'un état permettant la découverte de connaissances nouvelles et inaccessibles à l'historien qui restreint sa recherche aux documents d'archives.

And I am telling them [les historiens] that *if* this takes place, the worst thing they could then do is to say, « Well, this is how I personally respond to the past, to a work of art, a novel or a historical text – but this should or could, *precisely because of this*, be of no interest to others » (Ankersmit, 2005: 282).

Au contraire, Watkins est resté particulièrement attentif à ses sentiments et a plutôt choisi de bâtir son film en entier à partir de sa propre expérience. L'affinité entre les humeurs, les sentiments et l'expérience historique proposée par Ankersmit m'apparaît donc comme l'un des éléments déclencheurs de ce contact historique.

L'importance que confère Watkins à Mme Heiberg dans son récit pourrait-elle également être liée à ses propres expériences personnelles ? Se peut-il que la raison pour laquelle le cinéaste ait organisé son récit autour d'une femme presque ignorée

par tous les spécialistes de Munch¹⁷ émerge également de ce contact historique ? C'est, du moins, ce qu'il sous-entend lui-même dans le *Director's Statement* accompagnant son film, en affirmant que « [t]he main strenght of Munch's tension, though, lies within his deepest and sexual needs, and of my relationship to these needs, I prefer to write nothing, believing that much lies open and exposed in the film » (Watkins, cité dans Gomez, 1979 : 11). Ce qui gît ainsi, ouvert et exposé, est donc ce qui a fait écho chez le cinéaste, lors de sa visite au musée, la résonnance d'un passé auquel Watkins fut particulièrement sensible. Le cinéaste prit d'ailleurs le parti de conserver la connexion qui l'unissait au peintre en abolissant la distinction entre leurs vécus respectifs ; tous deux se sont alors trouvés fusionnés en une seule et unique sensibilité.

[...] a "primary" level of the film comes from my own feelings, twisting in and out of what I perceived to be Munch's feelings. Or rather, let me say, I never tried to make decisions about what Edvard Munch "felt" [...], instead, I tried to fuse my feelings about my childhood, my own sexual experience, my own work, into a recreation of various events that occured to Munch (Gomez, 1979: 136).

Ainsi, il est à supposer que sans cette connexion entre les deux hommes, la relation de Munch et de Mme Heiberg n'aurait probablement jamais été étudiée, puisque considérée comme anodine ou de peu d'importance au regard des archives existantes. Or, la réponse personnelle de Watkins aux peintures de Munch et à son journal nous invite aujourd'hui à redéfinir notre relation à cette femme. « Most art historians have to take an aesthetic or intellectual viewpoint. They never, never, never try to go into the soul of an artist. Of course, you really can't go inside the soul of a man; you can only go into your own soul in the end » (Watkins, 1975, cité dans Gomez, 1979 : 134). Voilà l'idéal porté par Ankersmit : l'historien cultivant le terrain fertile de ses

¹⁷ Seul Reinhold Heller en fait brièvement mention dans son ouvrage *Edvard Munch : The Scream* (1972) (Gomez, 1979: 8).

propres sentiments, convictions et émotions et « ne sacrifi[ant] aucune partie de sa personnalité au profit d'illusions scientifiques mal orientées » (2005 : 191).

4.2.3. L'expérience des participants

Watkins n'est pas la seule personne à avoir déployé son expérience sur celle de Munch au sein du film. Comme mentionné plus haut, les participants forment une troisième entité subjective ayant joué un rôle essentiel au développement de la trame narrative. Si Watkins refuse l'emploi du mot « acteur » au profit du « participant », c'est qu'il refuse la hiérarchie inhérente à la relation entre acteurs et metteur en scène (*director*) et préfère focaliser son attention sur l'implication de chacun au sein du processus de représentation. Fidèle à ses aspirations de produire un « cinéma communautaire », le cinéaste recruta une équipe entièrement composée d'acteurs non professionnels, des acteurs n'ayant donc aucune formation et, dans la majorité des cas, aucune expérience de jeu (Gomez, 1979 : 136). Pour le cinéaste, il importait d'aller chercher des « gens du public » norvégien afin de représenter cette partie de leur histoire. La sélection était effectuée suivant deux critères : d'une part, la ressemblance physique avec les hommes et femmes qu'ils incarnent — Watkins restant convaincu qu'avec la ressemblance physique vient souvent une forme de ressemblance psychologique — et le vécu (l'expérience) qu'ils peuvent insuffler à leur personnage. Ainsi, le choix de Geir Westby comme interprète de Munch fut d'abord motivé par son physique, mais Watkins fut également touché par le caractère introverti du jeune homme qui a souffert durant son enfance de fréquentes crises d'asthme. Son intérêt pour la peinture — le tournage l'incita d'ailleurs à entreprendre des études en art — et sa relation avec une femme plus âgée influencèrent également le choix du réalisateur (Gomez, 1979 : 137). Sensible à la connexion qu'il a éprouvée avec Munch et soucieux de la traduire sous une forme aussi authentique que celle

qu'il a lui-même vécue, Watkins a donc sélectionné un acteur qui saurait puiser dans ses propres expériences et sentiments afin d'incarner le personnage bicéphale qui unit Munch et Watkins dans la matière filmique. Ce souci est également présent chez les autres participants. L'homme interprétant August Strindberg, Alf Kåre Strindberg, est l'un de ses descendants, incarnant donc à la fois le passé et l'avenir du célèbre écrivain (Cook, 2010 : 113). Quant à l'actrice interprétant Mme Heiberg, pour qui la ressemblance physique importait moins, elle fut sélectionnée en fonction de sa force de caractère, de l'assurance qu'elle dégageait et du douloureux divorce qu'elle vivait à l'époque¹⁸.

Lors du tournage, Watkins invita les participants à tirer de l'histoire de la vie de Munch une forme de réalité qu'ils puissent eux-mêmes éprouver. Cela se traduit principalement dans la reconstitution de discussions où Watkins proposa aux participants de livrer une réponse personnelle face aux événements reconstitués : qu'auriez-vous fait à sa place ? (2005 : 14) Les scènes ont donc, pour la plupart, été écrites par Watkins en fonction de ses connaissances sur Munch et de son expérience, puis travaillées par les participants qui y déversaient une partie de leur personnalité. « Very often, some of the scenes were worked out by the two human beings concerned [...] » (Watkins, 2005 : 15). Ceux-ci furent invités à amalgamer leurs propres sentiments et opinions à celles de leur personnage, de façon à leur insuffler une personnalité plus naturelle, plus authentique. « When I say playing the part, I mean being a mixture of somebody else and themselves which is usually very integral, because I never make any attempt to make somebody, somebody else » (Watkins, 1975, cité dans Gomez, 1979 : 137). Ainsi, lorsqu'Oda Lahsson exprime ses pensées sur le mariage — « Personne ne peut m'obliger à aimer quelqu'un que je finirai par détester » — c'est l'actrice elle-même, Eli Ryg, qui improvise selon ses

¹⁸ Watkins raconte d'ailleurs avoir engagé Gros Fraas alors qu'elle accompagnait une amie venue auditionner pour le rôle. Un assistant l'avait alors remarquée et l'avait photographiée. Watkins la remarqua parmi des dizaines de photos et, après l'avoir rencontrée, sut tout de suite qu'elle était celle qu'il recherchait (2005 : 39).

propres croyances, à la demande de Watkins (Gomez, 1979 : 138). Ce qui, pour plusieurs, revient à commettre un grave péché d'anachronisme, est pour le cinéaste une manière — voire la seule — d'être honnête face à l'histoire. Son film se veut l'incarnation d'une « mémoire vivante », où des aspects du passé et du présent se mêlent dans la représentation (Sapiega, 2010 : 43). En travaillant de la sorte avec les participants du film, Watkins refuse la représentation historique traditionnelle en mettant en cause la distance chronologique créée par le média cinématographique.

Cette analyse du discours de Watkins sur son œuvre m'a permis de discerner une démarche non pas historiographique — comme nous serions d'abord portés à le croire —, mais plutôt résolument subjective, où le cinéaste cherche à transférer vers le spectateur la révélation que lui a procurée l'expérience de son contact avec l'œuvre de Munch. En analysant la réaction de Watkins au moment de cette rencontre ainsi que les événements et pensées qui rassemblent les deux artistes, j'ai cherché à identifier les traces de l'expérience historique que pourrait avoir vécue Watkins. J'ai également étudié, toujours à partir des écrits de Watkins et de ses analystes, les moments où la mémoire des différents acteurs impliqués s'entremêle jusqu'à former un bloc homogène. En accordant une place essentielle à l'expérience et à la mémoire de tous les intervenants du film, Watkins favorise la création d'une « interaction non dogmatique » avec les spectateurs, de sorte que « différentes personnes pourraient voir le film de différentes façons selon leur réaction “aux différentes intersections des chronologies” » (Cook, 2010 : 119). Ce déploiement des nombreuses temporalités au sein du film, comme mentionné par Coppola et Cook, introduit ici le second aspect de mon analyse : le rôle de l'anachronisme dans la représentation du vécu de Munch.

CHAPITRE V

ANALYSE FORMELLE : TRADUIRE L'EXPÉRIENCE SOUS FORME FILMIQUE

Comment, maintenant, Peter Watkins a-t-il envisagé la représentation filmique de cette convergence d'expériences ? Comment a-t-il traduit en langage visuel une telle chose que l'expérience historique ? Réaliser un film biographique conventionnel sur Munch sans être attentif au contact qu'il a lui-même eu avec le peintre s'apparenterait sans doute à une forme de trahison pour Watkins ; il importait donc de rester fidèle à l'expérience qu'il a vécue au *Munch Museum*. Nous avons vu précédemment que les éléments du récit filmique d'*Edvard Munch* furent presque entièrement sélectionnés en fonction du passé de Watkins — l'enfance difficile, l'omniprésence de la mort, la critique artistique, l'exil, etc. Or, à l'instar d'Ankersmit, Watkins reste convaincu que « [h]ow we feel about the past is no less important than what we know about it » (2005 : 10) et a donc réfléchi à un langage cinématographique permettant la traduction en image des sentiments qu'il partage avec le peintre. Ce faisant, il propose aux spectateurs de vivre cette histoire, en « donn[ant] une forme signifiante à l'expérience singulière » (Trotot et Soubbotnik, 2013 : 8). Souhaitant reconstituer fidèlement l'« âme » de Munch (Watkins, cité dans Gomez, 1979 : 134), Watkins transposa donc non seulement les mémoires du peintre sur le plan narratif, mais également sur le plan formel. Parmi les stratégies ainsi déployées figurent la transposition des préceptes expressionnistes au sein du film, la structure fragmentée et anachronique du récit filmique ainsi que la figuration des sentiments, trois stratégies spécifiques à cette œuvre.

5.1. Un film à couleur expressionniste

Que l'on se comprenne bien : l'objet de ce chapitre n'est pas d'établir un rapprochement entre *Edvard Munch* et le cinéma expressionniste, du moins tel qu'il fut conceptualisé en Allemagne au début du XX^e siècle. Bien que l'esthétique des toiles de Munch s'apparente à certains films de Murnau, tels que *Nosferatu* (1922), *Faust* (1926) et *L'aurore* (1927), les codes associés à ce genre¹⁹ n'y sont que très peu exploités. À l'inverse, il s'agira plutôt de repérer les principes de l'expressionnisme en peinture identifiables au sein du film. Tout d'abord, certaines toiles du peintre furent intégrées à la trame filmique, formant de multiples tableaux vivants. Si certaines de ces scènes reconstituent le processus de création desdites toiles (voir *Figure 5.1*), d'autres mêlent plus subtilement le jeu des acteurs et celui des personnages peints, de sorte que seuls les spectateurs ayant antérieurement pris connaissance des œuvres de Munch puissent les identifier (voir *Figure 5.2*). C'est le cas notamment de la scène où Jappe Nilsen, amant d'Oda Lahsson et ami de Munch, est assis sur la grève, accablé par son amour pour une femme mariée (Disque II, 00:14:45). Bien que la composition de l'image diffère quelque peu, de nombreux éléments de cette scène font écho à la toile *Melancoly* (Munch, 1891) : la position de l'acteur, la tête appuyée sur la main ; le paysage composé de rochers, de terre et d'eau ; la palette de couleurs où prédominent le bleu et le violet ; l'ombre imposante qui s'étend à l'arrière-plan. Un rapprochement peut même être effectué au niveau des traits physiques des deux personnages — cheveux sombres, visages ronds, vêtements foncés. Cette intégration des toiles du peintre au sein du film permet non seulement la mise en contexte de leur création, mais incorpore également les éléments qui participèrent au déclenchement de l'expérience historique de Watkins, de son contact avec le passé du peintre. Lagny jetait d'ailleurs les prémisses de cette réflexion

¹⁹ Le cinéma expressionniste fut caractérisé, notamment, par de forts contrastes de lumière et des décors tirant parti des obliques et des courbes. Toutefois, ce courant rassemble un groupe de films davantage rassemblés par leur période de production (les années suivant la Première Guerre mondiale) et par les thèmes traités. Selon Deleuze, de nombreux films postérieurs à cette époque, comme les films noirs des années 1940 et des films d'horreur figurent parmi les héritiers de cette école (1983 : 75).

Figure 5.1
Les toiles intégrées au récit I



Sunset. Laura, the Sister of Artist (Munch, 1888)



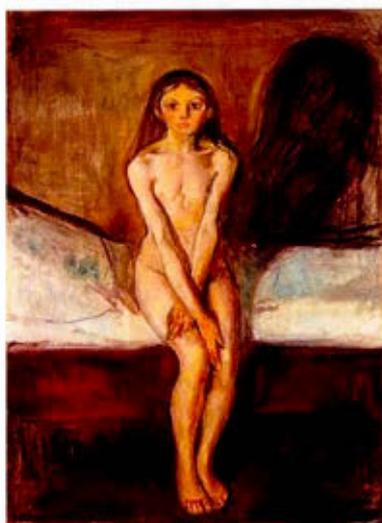
and *The Sower*.
 (Watkins, DVD I, 01:38:38)



The Sick Child (Munch, 1891)



Using his aunt and a young girl
 called Betsy as models,
 (Watkins, DVD I, 00:54:49)



Puberty (Munch, 1891)



(Watkins, DVD II, 01:23:24)

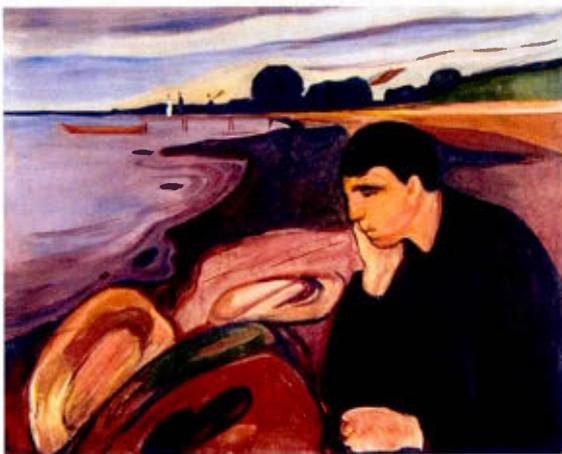
Figure 5.2
Les toiles intégrées au récit II



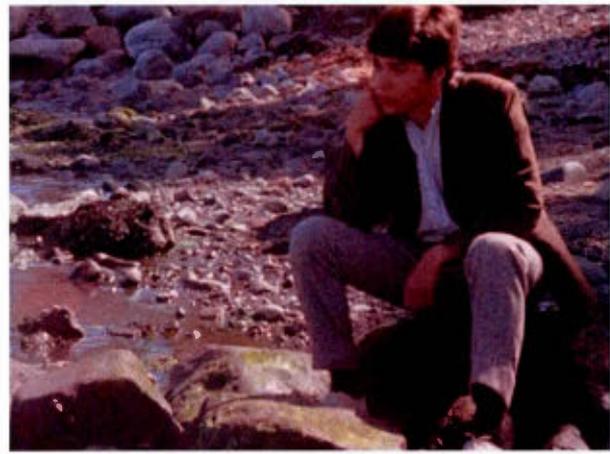
Summer Night (Inger on the Shore) (Munch, 1889)



(Watkins, DVD I, 01:49:18)



Melancoly (Munch, 1891)



(Watkins, DVD II, 00:14:45)



Vampire (Munch, 1893-1895)



(Watkins, DVD II, 00:45:51)

dans son livre *Edvard Munch – Peter Watkins*, où elle propose « [...] que l’actualisation de la peinture de Munch et du discours de son époque provoque, dans une sorte de “présent continué”, l’intrusion d’une mémoire vive qui fait émerger cette “part sensible de l’histoire” que tous peuvent ressentir, et qui en assure la persistance émotionnelle, désormais acceptée » (Lagny, 2011 : 99). Le spectateur regardant le film a ainsi la possibilité de *vivre* et de *ressentir* ce que Watkins a vécu en se plongeant dans les toiles de Munch.

En plus de ces reconstitutions, les thèmes marquants des toiles de Munch font irruption tout au long du film. Il n’est ainsi pas anodin que Munch rencontre Mme Heiberg dans la forêt pour leur première rencontre et que le film se termine sur la grève, ces moments semblant tirés de *Towards the forest* (1915) et *Couple on the shore* (1906-1907). De manière similaire, les scènes qui se déroulent dans un bordel et sur un pont, bien qu’en apparence déconnectées du récit, nous replongent également dans l’univers du peintre, dont les toiles *Brothel Scene. Zum sussen Madel* (1907), *Young man and prostitute* (1893), *Christmas in the brothel* (1904-1905) ainsi que *The Girls on the bridge* (1901), *Women on the Bridge* (1902), *The ladies on the bridge* (1903) et *Three girls on the jetty* (1903). Le titre original donné à la version française du film tire lui-même son origine d’un tableau de l’artiste, *Dance of life* (1899-1900). L’univers du peintre est donc subtilement représenté dans différents aspects du film, allant du découpage technique à la direction artistique en passant par la mise en scène. Outre les figures de ses toiles, Watkins est également attentif lors du tournage à prioriser les éléments esthétiques qui évoqueront l’expressionnisme de Munch. La brume, l’intensité du grain dû à la pellicule 16 mm, les rapports de contraste ; tous ces éléments engendrent une filiation entre le cinéaste et le peintre. Un grand soin fut également accordé aux couleurs du film, Watkins cherchant à rompre avec le rendu général de l’éclairage artificiel. En effectuant divers tests en préproduction, son directeur de la photographie Odd Geir Saether et lui ont par accident filmé une scène extérieure avec une bobine de pellicule destinée à la lumière

artificielle. « When we got into the screening room with this, Peter screamed, "That's how we want it!" », rapporte Saether (Gomez et Gomez, 1977 : 42). La teinte bleutée qu'avait alors prise la pellicule au développement plut aux deux hommes, qui décidèrent d'éclairer principalement avec des lumières bleues sans utiliser de filtres de correction. Comme le souligne Watkins dans son autoentrevue, Munch a également eu une « blue period », particulièrement sensible au fait que cette couleur symbolisait la mort chez les Grecs anciens (2005 : 37). Ce rappel tout au long du film de l'humeur des toiles exprime le rapport du peintre au monde ; ce faisant, une part de son expérience est accessible au spectateur.

Un autre élément des toiles de Munch intégré à l'œuvre de Watkins est l'échange de regards entre les personnages et les spectateurs. L'univers représentatif de Munch conviait souvent ses personnages à observer directement le spectateur. À de multiples reprises au sein du film, les différents personnages semblent eux aussi prendre conscience de la présence des spectateurs en lançant des regards directement dans la caméra. Il ne s'agit pas du premier film où Watkins utilise ce procédé, visant généralement à créer un effet « documentaire » à travers ses reconstitutions. Or, dans ce cas-ci, les personnages n'utilisent plus seulement la caméra comme mode de communication à travers des entrevues ; ils y reviennent constamment, toujours de manière furtive et sans que cela n'ait d'impact sur l'action en cours. Cette manière de prendre acte de notre présence « [...] nous surprend dans notre position de voyeur et dérange le confort de notre anonymat et de notre détachement », comme le soulignait Willemen en citant Lacan (1994 : 109). J'ai associé précédemment cette technique aux procédés de distanciation mis en place au sein du film, lesquels permettent au spectateur de s'impliquer intellectuellement dans le passé représenté. Or, la distance ainsi créée implique paradoxalement un autre niveau d'implication émotionnelle : la prise de conscience des personnages quant au regard du spectateur semble accentuer leurs émotions. La tristesse, la honte, la jalousie, la solitude ; tous ces états semblent se renforcer lorsque notre regard croise le leur (voir *Figure 5.3*). Ainsi, la tension qui

Figure 5.3
Les regards caméra



règne autour de la table de la famille Munch se décuple lorsque ses membres, gênés, lancent tour à tour des regards caméra. La petite Sophie mourante semble encore plus résignée après nous avoir observés un instant. De même, lorsque la femme de chambre embrasse Munch sur la joue et qu'il se tourne vers la caméra, nous sommes presque embarrassés de le regarder dans cette situation intime. Tantôt en quête de réconfort, tantôt désirant prouver quelque chose, les personnages interagissent continuellement avec le public, cherchant à provoquer une réponse affective de sa part. Ainsi, si le regard caméra l'empêche de se laisser prendre au jeu de la fiction, il renforce tout de même le contact du spectateur avec le présent des personnages. En ayant malgré lui un impact sur eux, le spectateur est lui aussi présent au sein du film. Happé par les personnages qui lui rappellent à tout moment que cette reconstitution s'adresse directement à lui, il devient difficile pour lui d'ignorer l'appel de cette équipe à expérimenter avec elle cette tranche du passé.

Ainsi Watkins envisage-t-il cette forme de passation de la mémoire : en traduisant la part formelle des œuvres de Munch au sein même de son processus filmique, il espère susciter chez le spectateur une réponse émotive qui l'unirait, d'une certaine manière, à sa propre expérience du passé. Ce lien ainsi établi joue un rôle clé : il permet de restituer l'histoire dans sa dimension sensible, pour ensuite la faire entrer dans la perspective d'une intelligibilité. La transmission d'une meilleure compréhension de l'histoire passe donc, chez Watkins, par la transmission d'une expérience de l'histoire. Or, les émotions ainsi suscitées diffèrent de ce qui est généré par les productions hollywoodiennes classiques et autres médias de masse : il n'est pas ici question des montagnes russes qui, selon Watkins, « visent à proposer au spectateur un voyage émotionnel minutieusement encadré et entièrement prédéfini » (Watkins, 2004 : 37). Au contraire, il s'agit plutôt ici d'une reproduction de sentiments déjà vécus qui, si le contexte le permet, trouveront un écho dans les préoccupations personnelles des spectateurs.

Un second élément participe grandement de cette transmission des sentiments de Munch : la structure du récit filmique. *Edvard Munch* est une proposition étonnante, voire choquante, qui peut désarçonner le spectateur conforté par le classique récit rectiligne. Une telle impression est ressentie dès les toutes premières images du film, où l'on voit successivement Munch près d'une domestique replaçant les draps du lit, puis séparés par une simple coupe, sa mère mourante allongée dans un lit qui pourrait bien être le même à une dizaine d'années d'intervalle. C'est dans cette configuration épistémique, où les différents temps de la vie de Munch s'entremêlent jusqu'à ne plus faire qu'un, que se dessine un portrait biographique où le passé ne cesse de revenir « hanter » le présent. Dans les parties qui suivent, j'analyserai les chocs affectifs et temporels créés par le montage du film, lesquels transcendent la représentation historique et articulent l'ordre du discours à l'ordre de l'expérience.

5.2. Une structure fragmentée et anachronique

Prenons un tissu effiloché qui s'effrangerait sur les côtés par usure. Souhaitant le raccommoder, supposons que nous ne disposions, en guise de matériaux, que des filaments en place de l'autre côté du foulard. Ce qui était brisé est bel et bien restauré, mais le travail est vain car chaque réparation entraîne inévitablement de nouvelles ébréchures au sein du tissu. Voilà l'image qui m'apparaît alors que j'aborde l'étrangeté narrative à laquelle nous convie *Edvard Munch*. Le présent du récit filmique, insuffisant à représenter l'entièreté de l'événement, en appelle constamment à son propre passé, celui-là même du film. En résulte une trame narrative d'apparence trouée, transpercée par des images *surgissantes* qui ont déjà été vues et interprétées par le spectateur raisonnant. Ces retours chroniques d'éléments du passé au sein du présent du récit créent un entrelacement des différentes époques de la vie du peintre. L'enfance succède l'âge adulte, la mort précède la vie et de ces ruptures temporelles

émergent les substrats d'une mémoire agissante, au sens où elle guide notre vision du présent. Au même titre que les choix esthétiques du film, l'agencement des plans effectué par Watkins est directement influencé par la manière dont sont structurées les pensées de Munch. Dans une entrevue traduite par Niney, Watkins décrit ce processus :

Je voudrais souligner que la structure complexe et fragmentée de la narration dans ce film n'est pas purement de mon fait. Je l'ai empruntée en partie aux journaux d'Edvard Munch, qui n'avaient pas été publiés à l'époque. Munch écrivait souvent dans ce style extrêmement complexe et fragmenté — il passait dans la même phrase, du passé au présent, et de l'usage de la première personne (« je ») à celui du nom qu'il se donnait (« Karlemann »). Et il y avait des ruptures dans la forme même de ses phrases — il utilisait des tirets au lieu de la ponctuation et se précipitait de formule en exclamation (2010 : 127).

Afin de traduire visuellement la pensée du peintre, Watkins a donc délibérément utilisé un style « complexe et fragmenté », brouillant la frontière entre passé et présent et enchaînant les idées sans qu'elles soient dictées par aucune logique apparente²⁰. Une analyse sémiologique du film permettrait sans doute d'effectuer des rapprochements entre les procédés cinématographiques et cette question de ponctuation soulevée par Watkins : les zooms agressifs du cinéaste valent-ils comme formules exclamatives ? L'absence de scènes et l'absence de ponctuation créent-elles le même effet chez le destinataire ? Quoi qu'il en soit, il est évident qu'en souhaitant que son film épouse non seulement la forme des œuvres du peintre, mais également celle de ses pensées, Watkins cherchait à confronter le spectateur à la mémoire du peintre, tout comme lui-même le fut à la lecture de son journal. Il est intéressant de noter que dans l'écriture de *The Waning of the Middle Ages*, Huizinga développa également une structure fragmentée entremêlant les différentes temporalités. Sans début ni fin, passant d'un objet à un autre, l'histoire que nous livre l'auteur transporte

²⁰ Nous verrons dans la partie suivante qu'une certaine logique guide malgré tout les choix de Watkins.

son lecteur dans un monde passé, un monde esthétique où se fait entendre le son des cloches et sentir « l'odeur mêlée du sang et des roses » (1919 : 27). L'utilisation du « nous » jumelé à un vocabulaire sensoriel et évocateur submerge le lecteur dans l'univers qui y est décrit, tout en lui rappelant paradoxalement, à travers les nombreuses comparaisons, que ce monde n'est plus : « L'opposition entre la lumière et les ténèbres, entre le silence et le bruit était aussi plus grande qu'aujourd'hui. La ville moderne ne connaît plus guère l'ombre et le silence absolu, l'effet d'une lumière ou d'un cri isolé et distant » (Huizinga, 1919 : 11). En exploitant les associations d'idées et la création de termes et de concepts abstraits, Huizinga cherchait à « faire voir », à provoquer un contact direct avec le passé décrit. Décrivant un tableau de Jean van Eyck, il déclare :

Jean van Eyck a été ici. Tout récemment, semble-t-il. On croit entendre le son de sa voix dans le silence de cet intérieur. Le tableau respire cette pure tendresse et cette paix profonde qui se retrouveront chez Rembrandt. Nous avons ici le crépuscule serein du moyen-âge que nous cherchons si souvent en vain dans son histoire, sa littérature et sa vie religieuse, et qui pourtant nous est familier : le moyen-âge heureux et simple, noble et pur tel qu'il se dégage aussi de la musique d'église et de la chanson populaire (Huizinga, 1919 : 237).

Ici, « [...] le silence de cet intérieur [...] », « [...] le crépuscule serein [...] » et « [...] le moyen-âge heureux et simple [...] » agissent en tant que vecteurs de l'expérience vécue par Huizinga, de son propre « voyage dans le temps ». En invitant le lecteur à entendre cette voix et à respirer cette tendresse, il le transporte dans l'expérience même que recèle le tableau. Son contact avec le passé est ainsi facilité par la structure du texte, par les idées qui s'en dégagent et par les sens qu'il convie. L'analyse structurelle d'*Edvard Munch* me permet de croire que l'agencement des temporalités ainsi proposé agit de la même manière sur le spectateur. Il me semble cependant qu'à cette étape, les mots *passé*, *présent* et *futur* ne suffisent plus à décrire l'ordre temporel auquel nous convie Watkins ; il me faut dès lors recourir à une forme de

catégorisation du temps. Dans la partie qui suit, je distinguerai les différentes couches temporelles du film — cela m'apparaît bien ainsi, une accumulation, un amoncellement de strates de temps. Je m'attarderai donc aux différents temps présents possiblement identifiables au sein du film. Partant de la prémisse que chaque époque de l'histoire fut un présent au vu de quelqu'un, j'énumérerai ici ceux qui sont donnés dans le cadre de ce seul film.

Procédons tout d'abord avec quelques notions temporelles admises depuis l'introduction de la sémiologie au sein des études cinématographiques. Toute narration, qu'elle soit filmique, littéraire ou orale, crée d'emblée une fracture dans le temps en opposant au temps du récit celui de l'histoire. Cette caractéristique est d'ailleurs également au centre des préoccupations des historiens qui, afin de livrer le fruit de leurs recherches, choisissent la forme narrative. Pour Christian Metz, l'acte de raconter est comparable au fait de « monnayer un temps dans un autre temps » (Metz, 1969 : 27), c'est-à-dire qu'au temps de narration de l'histoire se substitue le temps de l'histoire racontée. Au niveau cinématographique, ce temps du récit correspond donc au temps de la projection, qui s'exprime en fonction du spectateur. Celui-ci est calculé en unités de temps (secondes, minutes et heures) ou encore en longueur de pellicule. Bien que cette temporalité apparaisse comme inévitablement linéaire puisqu'indissociable du déroulement filmique, il suffit que le spectateur rembobine ou marque un arrêt dans sa lecture du film pour qu'elle soit modifiée. Aussi, au temps du récit correspond une forme de présent, soit celle dans laquelle je me situe, en tant que chercheuse, analyste et spectatrice.

Le temps de l'histoire, pour reprendre l'expression metzienne, correspond quant à lui au temps virtuel de l'action du film, celui vécu par ses personnages. Les possibilités narratives d'un film sont pratiquement infinies : dans *12 hommes en colère* (Lumet, 1957), les jurés débattent d'une condamnation à mort durant un peu moins de deux heures tandis que *L'odyssée de l'espèce* (Malaterre, 2003) étend sa narration sur près

de huit millions d'années. Le temps de l'histoire est généralement tributaire d'un personnage. Dans le cas qui nous occupe, ce temps correspond aux années de la vie d'Edvard Munch qui sont relatées dans le film, soit celles s'étalant entre 1884 et 1908²¹. C'est à partir de ce présent qu'il est possible d'identifier les anachronismes qui font ruptures avec la linéarité du récit. Ainsi, alors qu'il nous rappelle résolument tout au long du film dans quel présent s'inscrit l'action, Watkins vient brouiller les cartes en insérant des images issues de temporalités extradiégétiques, de sorte qu'il n'y ait pratiquement jamais de moments pouvant n'être associés qu'à un seul présent. Au cours des 30 premières minutes du récit, qui se déroulent globalement en 1884²², quinze plans issus d'un passé antérieur sont ainsi insérés dans le montage. Ils sont associés aux années 1868-69 (maladie et mort de Laura, la mère d'Edvard), 1875 (combat d'Edvard contre la tuberculose), 1877 (mort de Sophie, la sœur d'Edvard) et 1880 (premiers autoportraits peints par Edvard). Ces images, correspondant généralement aux moments marquants de la vie du peintre, ne peuvent être simplement associées aux traditionnelles analepses²³ (*flashbacks*) issues du langage cinématographique. Celles-ci, comme le soutient Deleuze, agissent en circuit fermé, allant du présent vers le passé pour mieux nous ramener au présent. Elles ont une progression typiquement linéaire et respectent une unité de temps. Dans le cas qui m'intéresse, ces images ne sont pas données comme de simples souvenirs dans lesquels se plongerait un héros contemplatif ni comme les pièces d'un casse-tête qui dévoileraient finalement la solution à l'énigme narrative. Elles surgissent plutôt d'une manière presque aléatoire, complètement détachées du temps du récit. La première image de ce type, représentant la mère d'Edvard, émerge de 1868 et fait irruption dans une séquence où son fils est d'abord représenté à 21 ans en compagnie de sa

²¹ Comme le note judicieusement Alain Freudiger, Watkins approchait lui-même de la quarantaine lors du tournage d'Edvard Munch, ceci expliquant peut-être pourquoi son personnage ne dépasse jamais 45 ans (2012 : 57).

²² Cette information est donnée après 1 minute 35 et est réitérée après 31 minutes 23.

²³ Que Deleuze discerne d'ailleurs de l'image-souvenir, cette dernière étant une forme de *flashback* où la linéarité est fragmentée, où les bifurcations perpétuelles dans le temps sont dévoilées comme autant de ruptures de causalité (1985 : 68).

domestique. Cette image de la mère mourante fera de nouveau surface à maintes reprises au cours de la narration, comme venant hanter le protagoniste tout au long de sa vie. Chaque anachronisme est donc un événement mémoriel, une forme de survivance, qui accompagne Edvard à travers le temps et conditionne ses actions et son devenir dans le présent de son récit. Il ne s'agit que d'une apparition furtive, d'une fenêtre qui s'ouvre momentanément pour permettre au spectateur de prendre conscience de ces multiples temporalités.

L'assemblage des bruits qui composent la bande sonore participe également de ce phénomène. Comme il le rapporte dans une entrevue, Watkins et son preneur de son passèrent un temps considérable à capter et à amplifier de nombreux détails sonores :

And I talked about things like extreme close-up detail of pencil scratches along canvas because I knew early in the making of the film, while I was doing the research, that I wanted this kind of very sensual direct psychic feeling about working with the stuff... (Gomez et Gomez, 1977 : 40)

Développée sur plus de huit pistes, la bande sonore juxtapose des bruits et des images qui ne correspondent pratiquement jamais, renforçant l'enchevêtrement des émotions et des temporalités. À titre d'exemple, à 00:38:45, les pleurs d'Edvard (21 ans) résonnent sur les images d'Edvard (14 ans), bien concentré à écouter son père lire un extrait du Nouveau Testament. Les images anachroniques abordées ci-dessus ne sont donc pas les seules à refaire surface ; les échos du passé accompagnent également le spectateur dans son expérience filmique. Parallèlement, bien que ce ne soit pas toujours le cas, la voix hors champ interprétée par le réalisateur évoque souvent des événements ou des sentiments contradictoires aux images. C'est ainsi qu'au moment où les mains de Munch et de Mme Heiberg se rencontrent pour la toute première fois, la voix hors champ arrache le spectateur au présent du récit : « Plus tard dans sa vie, Edvard Munch exprimera une grande désillusion. Tout ce que son père médecin avait

pu faire pour sa mère et sa sœur mourantes et pour lui, c'était de joindre les mains pour prier » (00:47:53). Quelques secondes plus tard, lorsqu'Edvard se penche vers Mme Heiberg et l'embrasse dans le cou, ses propres paroles résonnent, tirées textuellement de ses journaux : « Elle passa presque tout son temps au lit à tousser dans un mouchoir. Voyait-on de nouveau le sang, cette fois-ci ? » En évoquant ainsi au niveau sonore des événements du futur et du passé sans que cela altère le cours de la représentation imagée, Watkins dote le spectateur d'une certaine ubiquité ; connaissant déjà le futur et le passé du peintre, il est à même de saisir les anachronismes que renferme ce moment.

Une autre forme temporelle est également identifiable dans la construction du film, soit le temps de la production. Dans ce cas, le tournage eut lieu durant deux périodes distinctes de l'année 1973, soit en février et mars pour le tournage des scènes hivernales et en mai et juin pour celui des scènes de printemps et d'été. Les plans créés par Watkins et les participants du film y tirent donc leur origine, bien qu'ils incarnent des événements prenant place près de 100 ans plus tôt. Comme analysé précédemment, l'identification du cinéaste envers son protagoniste brouille les frontières temporelles et provoque l'insertion de nombreux anachronismes — issus de l'expérience de Watkins et des participants — au sein du récit filmique. Il est ainsi difficile de déterminer si le mari de Mme Heiberg, alors qu'il exprime sa désapprobation vis-à-vis de l'amour libre bohémien, véhicule les mœurs d'un homme de 1884 ou de 1973. Tous enchevêtrent leur histoire à leur personnage et déplient une part de leur présent sur celui des personnages. Encore une fois, les différents niveaux de temporalité tendent à s'aplanir les uns sur les autres, à fusionner de manière synchronique.

À tout cela s'ajoute une dernière subtilité habilement mise en scène par Watkins : il s'agit des entrevues réalisées avec les participants du film. À de multiples reprises au cours du film sont insérés dans le montage des plans fixes de certains personnages,

soit Laura, Inger (la sœur d'Edvard), Peter Andreas (le frère d'Edvard), Karen (la tante d'Edvard), Mme Heiberg et son mari. Dans chacun des cas, les personnages décrivent un événement en s'adressant à la caméra, en réponse à une question posée par une voix hors champ féminine. Tous sont immobiles, dans une position rappelant nos entrevues télévisées contemporaines. En jouant leurs rôles respectifs, les acteurs livrent ainsi des témoignages à la caméra (en 1976) portant tantôt sur la situation sociale de Kristiania, tantôt sur l'historique de la famille Munch (autour de 1880). À l'exception de l'entrevue de Laura, l'âge et les habits des acteurs permettent de croire que le présent du récit est l'année 1884. Dans un documentaire historique, ces entrevues auraient été captées durant le présent de la production afin d'offrir un complément d'information ou un point de vue rétrospectif sur une situation passée. Dans le cas d'*Edvard Munch*, les entrevues sont filmées de telle sorte qu'elles appartiennent à la fois au présent de la production et au présent de l'action. La temporalité de ces images est d'autant plus trouble que l'action qu'y décrivent les acteurs concerne autant le passé que le présent et le futur du récit. C'est en effet dans une de ces entrevues que l'on croirait captée en 1884 qu'Inger informe le spectateur de la mort d'Edvard, qui aura lieu en 1952.

Le temps global du récit ne suit donc pas un parcours rectiligne, laissant derrière les vestiges de son passé alors qu'il fuit vers les moments à venir, mais correspond plutôt au modèle de Didi-Huberman, c'est-à-dire à une matière formée des sédiments de ce qui l'a précédé. De ces différents passés émergent alors des images qui transpercent les autres couches temporelles et resurgissent dans un quelconque présent. Comme le décrit Gomez,

[l]eitmotifs dance through the montage of shots and images are frequently repeated in an attempt to illustrate how key experiences haunted Munch and how if the experiences themselves are not universal, the emotions generated by them are (Gomez, 1979: 130).

Des leitmotifs, en effet, car comme les formules mélodiques d'un opéra de Wagner, ils accompagnent et caractérisent les situations et états d'âme du personnage principal. C'est au rôle joué par ces leitmotifs — ou ces symptômes — dans la transmission d'une part affective de l'histoire que je m'intéresserai dans la dernière partie de mon analyse. Je comparerai d'abord ces plans aux images de rêve, puis étudierai leur capacité à figurer et à transmettre les sentiments et humeurs du peintre aux spectateurs.

5.3. Figurer l'émotion

Voilà qui dresse un aperçu du langage cinématographique utilisé par Watkins afin de rendre l'âme et les pensées de Munch dans toute leur complexité. Il m'apparaît maintenant essentiel de s'interroger sur l'impact que ces images fragmentaires et récurrentes ont sur le spectateur. Pour Watkins, un tel dérèglement des traditionnels codes cinématographiques permet une participation accrue de la part du spectateur :

My hope was that these complex relationships between images and sounds, between past (memory), so-called "present", and anticipated (dreaded) future [...] would act as a liberating alchemical process within each person who saw the film – provoking, and responding to his/her memories of childhood, family relationships, the men and women in their lives. My hope was that these personal memories and feelings would intertwine with those of the filmmaker, and those of Edvard Munch, into a complex fusion of the three (Watkins, 2005: 47-48).

En s'efforçant de traduire visuellement l'entremêlement de sa propre expérience à celle de Munch, Watkins propose au spectateur de jumeler sa sensibilité aux leurs et d'expérimenter, à l'aide d'éléments tirés de sa propre histoire, un « contact » aussi puissant que celui qu'il a lui-même vécu. Or, comment la structure éclatée du film et

son esthétique expressionniste permettent-elles un tel contact ? Pour creuser cette question, il importe à ce stade d'aller puiser quelques notions du côté de la psychanalyse, car les images de Watkins s'apparentent grandement aux images de rêve telles que réfléchies par Freud. Alors qu'il consignait par écrit les esquisses de son anthropologie de l'image, Didi-Huberman explorait dans les théories freudiennes une nouvelle voie pour l'interprétation de l'image. Il fut particulièrement sensible à la manière dont Freud concevait le rêve : non pas comme un dessin interprétable, mais plutôt comme un rébus, un assemblage de lambeaux — ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler cette déchirure d'où émergent les survivances hubermaniennes (1990 : 177).

Incapable de représenter — de signifier, de rendre visibles et lisibles comme tels — les rapports temporels, le travail du rêve se contentera donc de présenter ensemble, visuellement, des éléments qu'un discours représentatif (ou une représentation discursive) aurait normalement différenciés ou inférés les uns des autres. La relation causale disparaîtra devant la coprésence (1990 : 178-179).

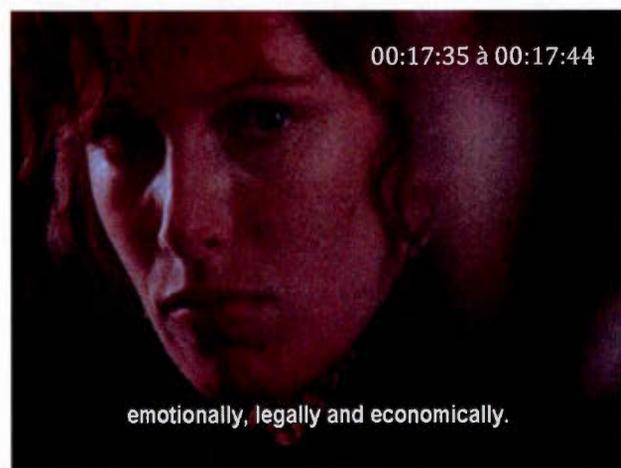
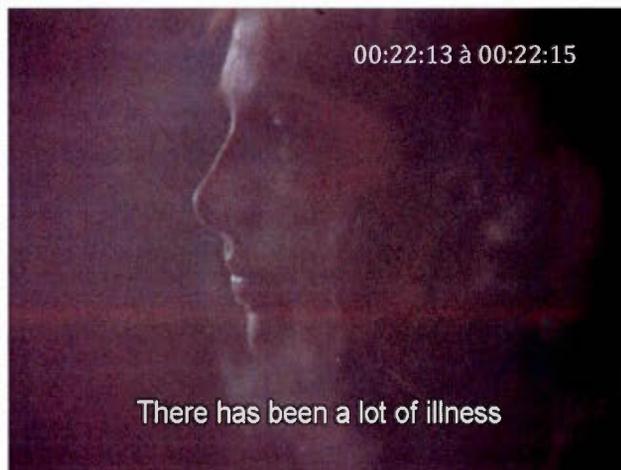
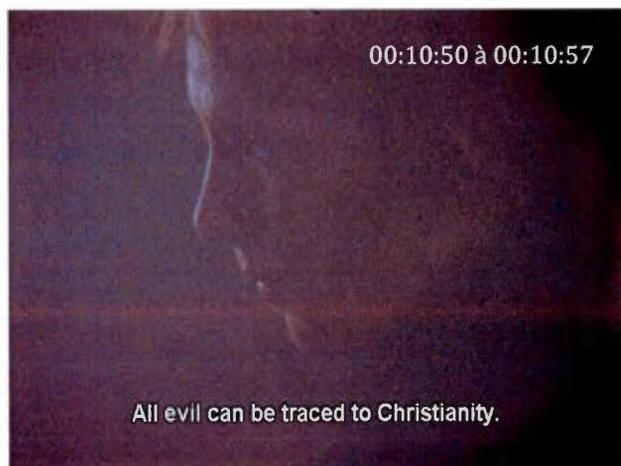
Les rêves et les images auraient donc en commun, aux dires de Didi-Huberman, un pouvoir de réunion, d'unification des contradictions que la logique aurait d'emblée séparées. Pour Freud, le rêve est destiné au fragmentaire et c'est ainsi que doit l'entendre son analyse : « Destiné à se mettre en pièces, il n'a pas vocation de synthèse symbolique ou d'interprétation totalisante » (1990 : 190). En s'imaginant devant une image comme devant les restes fragmentaires d'un rêve, il importe d'adapter son regard, de renouer avec « l'essentielle visualité de l'image, son pouvoir de regard, d'être regardé et nous regarder tout ensemble » (1990 : 191), car quelque chose comme un reste, une marque d'oubli revient toujours nous y hanter. Watkins insère dans son montage des scènes fragmentaires qui nous échappent au moment où on croit les saisir, comme un rêve au petit matin. Fugaces, elles sont rapidement éclipsées par d'autres et leur récurrence ne permet pas la synthèse, chacune semblant exister pour elle-même. À défaut d'entretenir une relation causale avec les autres

scènes, elles entretiennent différentes relations de coprésence : coprésence des temps dans une même séquence, nous l'avons vu, mais également coprésence des différents âges des personnages. Au début de la cinquième séquence, Edvard (19 ans) est assis dans un bar et observe attentivement quelque chose se produisant hors cadre. Dans le plan suivant, le point de vue d'Edvard (14 ans) nous révèle par l'entrebâillement d'une porte ses trois sœurs prenant un bain. Deux Edvard, donc, qui observent peut-être la même image à cet instant, semblant se côtoyer et ressentir la même chose. Les images de rêve de Watkins mettent également en coprésence certains individus ayant tenu un rôle similaire pour Edvard, comme c'est le cas de femmes comme Mme Heiberg et Aase Carlsen. Dans le rêve freudien, la représentation de certains concepts prend corps dans la condensation de deux éléments. Ainsi, si A et B ne m'aiment pas et que je rêve d'une personne composite formée de A et de B, je peux retenir le fait commun à tous les deux : qu'elles ne m'aiment pas. La coprésence des deux femmes pourrait dès lors être interprétée comme l'élément qui les réunit, soit qu'elles ont blessé Edvard.

Figurer malgré tout, nous dirait Didi-Huberman, donc forcer, donc déchirer. C'est cette capacité qu'a le montage filmique de figurer, donc de susciter à l'esprit l'image de quelqu'un ou de quelque chose, qui distingue les leitmotifs de Watkins de simples analepses. Chacune de ces apparitions figure diverses relations, associations et sensations éprouvées par Edvard, bref, des phénomènes exclus du domaine de la représentation. Freud abordait également le figurable sous l'angle d'une déchirure, ou encore d'un défaut constitutif, proposant que les relations logiques d'un rêve, incapables d'être représentées dans le rêve en tant que tel, soient « figurées quand même... au moyen d'une défiguration appropriée » (1990 : 185). L'image où, pour une assiette brisée, les enfants s'accusent entre eux devant leur père évoque de prime abord la peur d'être réprimandés et le rapport d'autorité du père envers ses enfants. Il suffit cependant qu'elle surgisse à nouveau dans une séquence où les membres de la Bohème discutent des interdits entourant la sexualité et où Edvard embrasse

Mme Heiberg (01:02:10) pour que de nouveaux concepts prennent corps : la conscience de briser des interdits, la culpabilité, le déchirement entre les valeurs du protestantisme et celles de la libération sexuelle défendues par Jaeger. En faisant fi des rapports temporels inhérents à la représentation discursive, Watkins crée une brèche dans le récit et atteint un autre niveau dans la représentation : les éléments factuels de la vie d'Edvard se condensent alors en sensations. Ces sensations, tout comme l'expérience intellectuelle dont parle Ankersmit, ne sont pas incluses dans le spectre de nos perceptions sensorielles : elles se produisent lorsqu'un contact entre notre manière d'être et cet enchaînement d'images survient. Le spectateur saisit dès lors les tourments que vit Edvard, il les *ressent* sans toutefois parvenir à les expliquer. Alors que progresse le film, les liens de causalité dans le montage sont plus difficiles à cerner et les sensations se font plus persistantes. Se dessinent peu à peu des thématiques récurrentes qui, par condensation, figurent des sensations. On compte parmi ces thèmes l'opposition entre rapports institutionnalisés (mariage) et l'amour libre ; le mode de vie bourgeois et puritain associé à la figure de Christian Munch ; les inégalités sociales qui se manifestent par contraste dans les rues de Kristiania ; le perpétuel rejet des œuvres de Munch par la critique ; la maladie et la mort (celle d'Edvard lui-même, mais également celles de sa mère Laura, son père Christian, sa sœur Sophie et son frère Peter Andreas) ; et finalement l'influence des femmes sur la carrière artistique du peintre. Chacune des sensations que suscitent ces événements semble peu à peu se fondre dans un ensemble émotif chaotique où se côtoient la peur, la jalousie, la colère, l'impuissance et le rejet. À l'instar de l'expérience d'Ankersmit, cette impression est donnée dans son entièreté et disparaît lorsque chaque image est prise dans son individualité. C'est dans l'ensemble, dans le complexe, que prend corps ce contact : nous expérimentons donc ce « déplacement » du présent du peintre dans sa totalité, de manière écrasante, complète. En confrontant le spectateur à cet ensemble, Watkins crée un sentiment de désarroi, d'angoisse, voire de panique. Bref, un état similaire à celui qu'il a décelé chez Munch et auquel il s'est si fortement identifié.

Figure 5.4
Les premières apparitions de Mme Heiberg



Afin d'illustrer ma pensée, je m'attarderai à nouveau à la liaison de Munch avec Mme Heiberg telle qu'elle fut décrite au chapitre 4. Bien qu'elle ne soit identifiée par la voix hors champ qu'à la 22^e minute du film, Mme Heiberg apparaît auparavant à huit reprises. Tous cadrés en plan épaule, ces fragments d'image semblent provenir de deux scènes différentes, comme m'incitent à le croire les différences de couleur et de contraste au niveau de l'éclairage (voir *Figure 5.4*). Ces huit plans sont d'une durée variant entre 2 et 26 secondes et représentent tous Mme Heiberg, assise dans ce qui semble être un café de l'époque, attentive et silencieuse. La fumée ambiante — celle ajoutée par l'équipe artistique combinée à celle des cigarettes des acteurs — ajoute un effet mystique au tableau ; une étrange aura émane de cette femme. Jusqu'à la 45^e minute du film, où une scène présente la reconstitution de leur premier contact amoureux, la relation entre Munch et Mme Heiberg reste imprécise. Toutefois, la connexion entre les thèmes abordés et ces images permet, par association, d'en dessiner les contours flous : Oda Lahsson s'exprime sur le mariage ; Hans Jaeger défend ardemment l'amour libre ; les membres de la Bohème discutent du tabou entourant la sexualité ; Sigurd Bodtker récite un poème enflammé. Toutes ces scènes semblent « déclencher » l'apparition — le surgissement — de Mme Heiberg dans la trame narrative morcelée. À certains moments, ce n'est plus le sujet de discussion, mais plutôt l'enchaînement des images qui laisse pressentir le rôle que revêt Mme Heiberg aux yeux d'Edvard. Ici, son regard songeur précède un plan où Edvard, s'observant à travers son autoportrait, frôle ses propres lèvres du bout des doigts (00:28:02). Là, leur échange furtif de regards est précédé d'un plan où, les bras repliés sur ses seins nus, la domestique plonge son regard dans la caméra (00:30:50). Ces événements détachés les uns des autres évoquent, par condensation, une certaine volupté, une sensualité qu'on associe dès lors à la mystérieuse Mme Heiberg. Cette longue introduction se termine en 1885, alors que débute leur liaison amoureuse. L'âpreté et l'asphyxie des lieux intérieurs et sombres cèdent alors la place à la douce lumière d'une forêt vierge, où les amants s'embrassent pour la première fois. De ces images se dégagent une légèreté et une quiétude que l'on ne retrouve nulle part

ailleurs dans le film. Munch développe alors une passion obsédante pour cette femme, comme en témoigne la succession d'éléments visuels et sonores la rappelant à lui. Déjà cependant, tel qu'étudié au chapitre 4, des leitmotifs font irruption dans le bonheur naissant de cette relation et y projettent leur ombre : les images de sa mère mourante, le récit de son testament, ses sanglots, etc. Impossible de ne pas ressentir le malaise que crée alors la confrontation d'images aux significations si contradictoires. L'on voudrait être heureux pour le peintre, se réjouir avec lui, mais l'on reste sur nos gardes. Dès lors, une certaine mélancolie, une solitude palpable surgit en nous malgré cette union. La relation progresse et la passion fait tour à tour place à la déception, la jalousie puis la colère. Lorsqu'éclate leur première dispute, un fragment d'Edvard (13 ans) alité et crachant du sang émerge du passé, évoquant la faiblesse et la vulnérabilité du jeune homme. La fin de leur relation engendre un changement dans la représentation : alors que les images de son enfance, contaminées par la mort et la souffrance, semblaient agir sur sa relation avec Mme Heiberg, ce sont maintenant les images d'elle qui contaminent le présent. Alors qu'il observe sa nouvelle amante Aase Carlsen se marier à un autre homme, c'est Mme Heiberg au bras de son mari qui surgit. Alors qu'il se fait peu à peu détruire par la critique, les pensées de son journal restent fixées sur elle. Alors que le film défile, les images de Mme Heiberg viennent contaminer à leur tour les tableaux de Munch. L'assemblage de sentiments qu'évoquaient jusqu'alors les leitmotifs s'incarne dans une toile peinte en 1893, d'abord intitulée *Love and Death*, puis rebaptisée *Vampire*. Représentant une femme embrassant le cou de son mari, Pszybyszewski la décrit comme l'image d'une « [f]emme suçant la force d'un homme ». Il ajoute que l'homme ainsi mordu ne pourra jamais se débarrasser du vampire ni de la douleur, que la femme y sera donc toujours assise, le mordant pour l'éternité (Disque II, 00:53:31). Voilà précisément l'effet que provoquent les surgissements continus de cette toile dans la trame narrative : comme les leitmotifs de son enfance, puis les moments passés avec Mme Heiberg, elle hantera le spectateur jusqu'à la toute fin du film. Comme l'analyse Gomez :

In using it [the painting *The Vampire*] so frequently throughout the film, he attempts "to integrate this woman and Munch's feelings for this woman and this woman's face into both a metaphorical and also an extremely real image for him of life, death, intense joy and intense pain and hurt – and intermingle her with his mother (1979: 145).

Dans une seule image, se retrouve alors figuré un ensemble de sentiments contradictoires qui transmettent une certaine humeur au spectateur. Une telle utilisation des toiles de Munch n'est pas anodine, puisque le peintre lui-même, à travers son art, cherchait à engendrer ce type d'expérience. Porté par un désir de rendre les impressions de son âme, Munch cherche à "transmettre le frémissement et l'intensité de ses émotions à la surface brute de sa toile [et] à provoquer la même humeur chez le public" (01:17:35). Rappelons que selon Watkins,

[i]t was given to Edvard Munch's deeply probing mind to diagnose panic and dread in what was apparently social progress. I think we can also postulate that Edvard Munch saw, or felt, man's growing alienation from himself and from others. [...] In its repeated references to various ominous events in history, posited alongside simultaneous events in Edvard Munch's life, 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, 2005: 42-43).

Cette « angoisse intérieure » qui habite Munch conditionne (affecte) chaque plan du film, de la même manière qu'elle a un jour affecté chacune de ses œuvres. Un rabattement du présent sur le passé se produit alors, nous donnant accès à ce qu'on pourrait appeler, pour reprendre la terminologie d'Ankersmit, l'« humeur » de la Norvège de l'époque, dans un contexte d'industrialisation et de croissance économique. Ayant d'abord trouvé sa résonance dans les préoccupations contemporaines de Watkins, cette « musique du passé » (Ankersmit, 2005 : 309) voyage désormais à travers les images filmiques pour atteindre les spectateurs qui

seront, momentanément, dans la même tonalité qu'elle. *Vampire*, cette image dans laquelle culmine chacun des sentiments de Munch trouve sa résonance à travers les siècles grâce à l'habile montage de Watkins. Elle se transforme en une sorte de portail vers l'expérience vécue de Munch. Les sentiments et les humeurs des spectateurs deviennent dès lors, pour reprendre une idée chère à Ankersmit, « le terrain fertile dans lequel l'expérience historique peut s'épanouir » (Ankersmit, 2005 : 191). Grâce à eux et aux toiles de Munch, Watkins est entré en contact avec le passé. Grâce à eux et aux images de Watkins, il nous est désormais possible de vivre ce contact à notre tour. Car si pour Watkins « [n]ous sommes tous l'histoire » (Watkins, cité dans Gomez, 1979 : 125), c'est d'abord grâce à cette capacité qu'a le cinéma de nous faire vivre et partager des expériences qui nous rassemblent. Son art fractionne et réunit, entrelace les âges et les mémoires, fait coexister les points de vue et permet la contemplation collective d'un passé qui nous affecte tous, que nous en soyons conscients ou pas.

CONCLUSION

Le cinéaste cherchant à transposer l'histoire en images demeure en constante négociation avec l'événement tel qu'il s'est produit et sa représentation. Pour que son film soit considéré document historiographique, il devra déployer l'arsenal propre à toute démarche scientifique, et ce, au détriment de sa propre démarche artistique. La méthode historique lui dictera alors bien souvent de choisir l'image qui informe au détriment de l'image qui touche, d'étouffer en quelque sorte la présence qui s'agite en elles. Est-il seulement possible de vider l'image de sa puissance affective, de sa capacité à réveiller des souvenirs, à agiter des peurs, à susciter des associations venues directement de l'inconscient ? En niant à l'image ses qualités intrinsèques, le film revêt une fonction informative, similaire au livre d'histoire, qui l'éloigne *de facto* de l'œuvre d'art. Son créateur n'est plus cinéaste, mais historien ; les images aseptisées ne sont plus que des substituts de mots subordonnés au passé qu'ils décrivent. Didi-Huberman, en explorant longuement cette « inquiétante puissance de l'image », avait pour objectif avoué d'inviter les historiens à dépasser cette vision positiviste qui implique de traiter l'image comme un simple document pour l'histoire. Comme Benjamin et Warburg avant lui, il a tenté de comprendre la puissance des images en considérant le montage de lieux et de temps différents qui s'agitent en elles.

En amorçant la rédaction de ce mémoire, je désirais aborder le travail de Watkins de manière similaire, en interrogeant ce « territoire de l'image qui échappe au discours » (Didi-Huberman, 2011 : 87). Au cours de mes recherches, j'ai découvert un cinéaste dont les préoccupations historiennes n'avaient d'égales que la sensibilité aux pouvoirs de l'image et du montage cinématographique. Watkins n'a pas eu peur d'exploiter les enjeux éthiques et épistémologiques abordés précédemment au profit même de ce qui les nourrit ni de jumeler sa propre sensibilité à celle de son équipe

pour sonder les angoisses, les peines et les désillusions d'un homme du passé. Plutôt que de renouveler de prudence à l'égard de ses sentiments et de ceux de ses protagonistes, il a su en tirer profit : son film est une courtepoinTE de souvenirs et d'émotions, entrelacés les uns avec les autres, issus à la fois des temps passés et futurs. Fascinée par les résultats d'une telle démarche, j'ai décidé d'orienter la rédaction de ce mémoire autour du rôle qu'ont joué la mémoire et ses affects dans l'élaboration du film, mais également dans la transmission d'une expérience historique subjective.

Considérer l'œuvre de Watkins comme un transfert d'expérience plutôt qu'un transfert de connaissances impliquait tout d'abord d'effectuer certains comparatifs entre sa démarche et la pratique historienne. Si l'écriture de l'histoire suppose une vigilance constante face à la fiabilité relative de la mémoire, elles n'en demeurent pas moins liées l'une à l'autre. Paul Ricœur propose de cerner les enjeux relatifs à cette question en organisant sa réflexion autour des trois grandes étapes de l'opération historiographique : l'établissement de la preuve documentaire, l'interrogation des documents et la mise en forme du discours. Dans une première partie, j'ai démontré comment la démarche de Watkins, bien qu'ayant rassemblé toutes les traces laissées par Munch de son vivant, les ayant adéquatement soumises à ses questions de recherche et ayant transposé ses résultats sous forme cinématographique, n'épouse néanmoins pas le point de vue de l'historien. Ainsi, Watkins s'attaque frontalement à l'idée d'une expertise sur le passé, que Ricœur tente au contraire de prouver, il déjoue les codes du récit, pourtant sacré « gardien du temps », en morcelant la trame narrative et, finalement, il s'efforce de faire éclater la notion de point de vue unique, de sorte qu'en surgisse une multitude d'interprétations et d'expériences.

Edvard Munch étant constitué des souvenirs, sentiments et expériences de ses protagonistes — tant ceux des acteurs que du peintre et du cinéaste — la véracité des images ainsi assemblées est nécessairement mise en cause. Le film perd-il pour autant

de sa valeur historique ? Pas si l'on s'intéresse justement aux visions intimes du peintre, aux émotions représentées dans ses toiles, à ses angoisses intérieures. Aussi, la démarche prend un tout autre sens lorsqu'on envisage la rencontre du cinéaste avec les œuvres de Munch sous l'angle de l'expérience : comment Munch expérimentait-il le monde ? Comment notre propre rapport au monde nous permettrait-il d'en faire nous-mêmes l'expérience ? Afin de répondre à ces questions, j'ai eu recours à la notion d'expérience historique telle que conceptualisée par Frank R. Ankersmit. Pour le philosophe, l'émergence de la mémoire dans les débats historiens et la confusion qu'elle entretient avec l'histoire entraînent une question inévitable : peut-on expérimenter le passé et si oui, quelle signification devrait être donnée à cette notion d'expérience historique ? Si notre connaissance entière de la réalité puise sa source dans l'expérience, pourquoi ne pourrait-on pas en dégager un certain savoir sur le passé ? L'historien, qui ne doit pas se limiter à l'analyse objective des documents, ne peut réellement voir le passé qu'en y prenant part ; seulement alors peut-il, à l'image de Huizinga, Benjamin ou de Burckhardt, insuffler à ses travaux une expérience directe du passé. En considérant l'histoire comme une part de lui-même — en l'expérimentant comme telle — l'historien pourra alors nous informer sur le passé. Fusion soudaine et fugitive du passé et du présent, l'expérience historique est provoquée lorsqu'est retrouvé au sein d'un document, un état affectif qui soit familier, qui permette d'établir une connexion avec l'humeur de l'époque et celle du sujet qui la découvre. Ankersmit décrit cette expérience comme une aura, un souffle du passé soudainement porté à notre conscience. Dans le cadre d'une analyse discursive des écrits de Watkins, j'ai postulé que les toiles de Munch aient provoqué chez le cinéaste un tel contact avec le passé, une forme de connexion dans le temps qui aurait temporairement réuni les deux artistes. Grâce aux liens qui l'unissent à Munch, tant au niveau personnel que professionnel, Watkins a pu expérimenter le passé du peintre, ses humeurs du moment s'étant retrouvées momentanément en phase avec celles que l'artiste représentait dans ses tableaux. Parmi les facteurs ayant pu contribuer au déclenchement d'une telle expérience, j'ai identifié la similarité de

leurs démarches artistiques, de leurs préoccupations sociales et des événements qu'ils affrontaient dans leurs vies respectives.

Plutôt que de taire le sentiment qu'une telle révélation a fait naître en lui, Watkins a décidé de mettre en scène les éléments qui pourraient provoquer une même connexion chez le spectateur. Tout d'abord et en amont, il a développé la psychologie de ses personnages en collaboration avec les acteurs, les invitant à entremêler leurs expériences personnelles et leurs visions du monde à celles de leur protagoniste. Ce péché d'anachronisme au regard de la pratique historique est plutôt perçu par Watkins comme l'élaboration nécessaire d'une « mémoire imaginaire partagée », où la distance chronologique est supprimée au profit d'une actualisation du passé. Comme je l'expose en chapitre V, trois stratégies furent ensuite déployées par Watkins afin de traduire son expérience en images. Tout d'abord, le cinéaste a tenté de reproduire les conditions formelles dans lesquelles le passé s'est présenté à lui. De nombreux choix esthétiques évoquent l'expressionnisme des toiles de Munch, allant de l'éclairage bleuté à l'intensité du grain de la pellicule. En plus de mettre en scène les thématiques récurrentes de son œuvre, Watkins tire de nombreuses scènes directement des toiles de Munch, de manière à ce qu'elles forment de véritables fresques vivantes. Les personnages qui y sont représentés n'ont de cesse de confronter le spectateur en regardant directement dans l'objectif de la caméra. Ce procédé inspiré directement de l'univers de Munch semble accentuer les émotions des personnages. En recréant dans son film l'humeur partagée par le peintre dans ses toiles, Watkins favorise la transmission d'une certaine forme d'expérience chez le spectateur, laquelle passe par une réponse affective aux images qui se présentent à eux. La part sensible de l'histoire ainsi restituée peut ensuite entrer dans l'ordre du discours à l'aide d'une traduction appropriée.

La seconde stratégie étudiée dans le cadre de ce mémoire est l'assemblage des images en une structure éclatée et morcelée. Il fut d'abord démontré que les différents temps

de la vie de Munch tels que présentés dans le film se posent en rupture avec la présentation chronologique classique ; au contraire, des images du passé ne cessent de revenir hanter le présent, surgissant au sein d'une trame narrative disloquée. Cette présentation des faits, qui fut inspirée de la structure des journaux de Munch, épouse la forme des pensées du peintre telles qu'elles se sont présentées au cinéaste. Afin d'analyser plus clairement cet aspect du récit, j'ai eu recours à une forme de catégorisation du temps, proposant l'identification des nombreuses formes de « présent » qui y sont observables. J'ai d'abord distingué le temps du récit du temps de l'histoire. S'est ajouté à cela le temps de la production et un temps flottant au cours duquel furent interrogés les acteurs sous la forme d'entrevues télévisuelles. À partir de cette classification, j'ai pu conclure que les leitmotivs — ou symptômes — auxquels nous convie Watkins ne s'apparentent pas aux traditionnelles analepses (*flashbacks*), mais plutôt à des images de rêve, telles qu'elles furent décrites par Freud. C'est d'ailleurs cette idée que j'ai développée en troisième et dernière partie de mon analyse. M'attardant alors plus spécifiquement à la charge affective que cet assemblage induit dans les images, j'ai analysé certaines séquences du film sous un angle psychanalytique en dotant les plans de Watkins de certains pouvoirs attribués au travail du rêve, soit la condensation et la figuration. J'ai ainsi démontré comment, par condensation, les leitmotivs de Watkins entretiennent des relations de coprésence : coprésence des temps et des âges, éléments que la logique aurait d'emblée séparés. La condensation s'effectue de diverses façons : un thème (l'exil, le rejet, le puritanisme) peut être identifié à la suite de multiples répétitions ; divers personnages peuvent être condensés en une seule unité disparate, telle Mme Heiberg venant à représenter toutes les blessures amoureuses de Munch ; ou encore, la coprésence de deux personnages dans une même scène faisant ressortir leurs traits communs. Quant à la figuration, ce procédé freudien par lequel les pensées du rêve — aussi abstraites soient-elles — sont transformées en images, elle implique que les plans de Watkins soient étroitement liés à un élément exclu du domaine de la représentation, tels un concept ou un sentiment. Afin d'étayer mon raisonnement, je

me suis penchée sur un leitmotiv particulièrement récurrent, soit la présence de Mme Heiberg, de sa première apparition jusqu'à sa figuration sous la forme d'un tableau intitulé *Vampire*. J'ai démontré comment, au cours de la progression du film, les liens de causalité se faisaient de plus en plus difficiles à cerner, alors que les sentiments que faisaient émerger ces images étaient de plus en plus nombreux. Si la relation d'Edvard et de Mme Heiberg fut, dès ses débuts, « contaminée » par le passé sombre et mélancolique du peintre, la fin de leur relation engendra un changement dans la figuration : ce fut alors les images d'elle qui contaminèrent le présent. Ce procédé se poursuivit jusqu'à la première apparition de *Vampire*, l'ultime figuration où se trouve condensé l'ensemble des sentiments contradictoires qui ont agité le peintre depuis le début de cette union. À l'image de Munch qui cherchait à travers son art à « transmettre le frémissement et l'intensité de ses émotions à la surface brute de sa toile [et] à provoquer la même humeur chez le public » (01:17:35), Watkins parvient à transmettre au spectateur l'angoisse intérieure qu'il a lui-même décelée chez le peintre. L'humeur de Munch, celle qui conditionne chacune de ses œuvres, est ainsi perceptible dans les plans de Watkins, qui réussit dès lors l'in vraisemblable tâche consistant à figurer sa propre expérience afin d'en générer une autre.

En conclusion, à ma question de recherche qui visait à préciser la manière dont Watkins utilisait la mémoire et ses affects en vue d'accéder à de nouvelles connaissances historiques, je répondrai en deux temps : le cinéaste a tout d'abord conjugué les sentiments ayant émergé de sa propre expérience des tableaux de Munch à ceux des participants du film, le tout afin de former une « mémoire vivante ». Cette dernière eut un impact tant sur les thématiques abordées au sein du film que sur le profil psychologique de ses personnages. Il a ensuite mis en œuvre différentes stratégies afin d'éveiller une forme de conscience historique chez le spectateur. À terme, ces stratégies permirent la figuration des humeurs conjuguées du peintre, du cinéaste et des acteurs sous la forme d'images récurrentes, de leitmotifs chargés affectivement. Lorsque transmises aux spectateurs, ces images pourraient

théoriquement provoquer une expérience historique chez les plus réceptifs d'entre eux, ultime étape où les souvenirs et les émotions du peintre, des artisans et des spectateurs s'imbriqueraient les uns dans les autres.

À l'évidence, les résultats de cette recherche ne reposent sur aucune preuve irréfutable ; d'aucuns pourraient ainsi me reprocher leur caractère hypothétique et conjectural. N'ayant jamais prétendu offrir ici une vérité, je souscris totalement à cette critique et la pose en limite de mon analyse. D'un point de vue méthodologique, différentes stratégies auraient pu être appliquées afin d'approfondir l'examen de la transmission de l'expérience par l'image filmique. Une enquête composée d'entrevues auprès de Peter Watkins et des participants du film permettrait sans doute d'approfondir l'analyse de contenu amorcée au chapitre IV et de confirmer certaines hypothèses qui y sont avancées. Quelles similitudes pourrions-nous alors distinguer entre leurs discours et les écrits d'Ankersmit ? Watkins lui-même soutiendrait-il avoir expérimenté une partie des humeurs de Munch ? Parallèlement, une recherche qualitative construite autour d'un groupe de discussion pourrait nous en révéler davantage quant aux liens qui se créent entre le récepteur, l'émetteur et le sujet du film. L'étude de l'expérience vécue étant une démarche confinée au particulier et à l'intime, il serait particulièrement stimulant d'explorer l'influence qu'ont les corrélations entre le contenu du film et les événements que vivent les spectateurs au niveau personnel. Malgré les nombreuses questions laissées en pan au cours de cette recherche, il m'apparaissait nécessaire de poser en premier lieu les bases théoriques de ce rapprochement entre philosophie de l'histoire et analyse filmique. Parmi les pistes de réflexions entamées ici, je demeure particulièrement sensible à la comparaison entre l'image filmique et l'image de rêve, telle que pressentie par Didi-Huberman. Si les capacités de figuration de l'image ont déjà été longuement discutées, l'inclusion d'une composante psychanalytique dans l'analyse de « rêves filmiques » m'apparaît comme un terrain des plus fertiles pour les études

cinématographiques. J'invite dès lors fortement le lecteur sensible à ces enjeux à poursuivre la réflexion dans d'éventuels travaux subséquents.

APPENDICE A

FICHE TECHNIQUE *EDVARD MUNCH* (WATKINS, 1974)

Titre original : *Edvard Munch*
Titre français : *Edvard Munch, la danse de la vie*
Réalisation: Peter Watkins
Scénarisation : Peter Watkins et les acteurs
Photographie : Odd Geir Saether
Montage : Peter Watkins, assisté par Lorne Morris
Prise de son: Kenneth Storm-Hansen, Bjorn Hansen
Éclairage : Erik Daeli, Cato Bautz, Willy Bettvik
Direction artistique : Grethe Hejer
Maquillage: Karin Saether
Costumes: Ada Skolmen
Recherche : Anne Velflingstad
Conseils artistiques : Knut Jorgensen, Hermann Bendiksen
Conseils dialogues : Ase Vikene
Acteurs : Geir Westby, Gro Fraas, Eric Allum, Amund Berge, Kestii Allum, Inger-Berit Oland, Susan Troldmyr, Camilla Falk, Gro Jarto, Ragnvald Caspari, Erik Kristiansen, Gunnar Skjetne
Durée : 3h30 (210 minutes) — Version télévisuelle en Norvège
2h54 (174 minutes) — Version sortie en salle aux États-Unis
Dates de sortie : 1974 (Version télévisuelle en Norvège)
1976 (Vision cinématographique aux États-Unis)
Langues originales : Anglais et norvégien
Pays de production : Suède et Norvège
Productions : Norsk Film A/S (Norvège)
Norsk Rikskringkasting (Télévision norvégienne)
Sveriges Radio (Télévision suédoise)
Audio : Mono
Couleur : Couleur
Ratio : 1:66:1
Format de tournage : 35 mm
Format d'impression : 35 mm
Distribution : Project X Distribution (Canada)
Festivals : Nominé au festival de Cannes de 1976

BIBLIOGRAPHIE

- Ankersmit, F. R. (1989). Historiography and Postmodernism. *History and Theory*, 28(2), 137-153.
- Ankersmit, F. R. (2005). *Sublime Historical Experience*. Stanford : Stanford University Press.
- Ankersmit, F. R. (2012). *Meaning, Truth, and Reference in Historical Representation*. New York : Cornell University Press.
- Annales. (1989). Tentons l'expérience. *Annales : ESC*, 44(6), 1317-1323.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. et Vernet, M. (1983/2008). *Esthétique du film*. (3^e éd.). Paris : Armand Colin.
- Benjamin, W. (1942/1971). *Thèses sur la philosophie de l'histoire*. Paris : Denoël.
- Bertin-Maghit, J.-P. et Denis, S. (2010). Une machine à réveiller les gens. Dans Bertin-Maghit, J. et Denis, S. (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins* (p. 9-16). Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- Bloch, M. (1949). *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Paris : Armand Colin.
- Chartier, R. (1998). *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*. Paris : Albin Michel.
- Châtelet, F. (1962). *La naissance de l'histoire*. Paris : Seuil.
- Claire-Jabinet, M.-C. (2008). *Introduction à l'historiographie* (2^e édition). Paris : Armand-Colin.
- Cook, J.R. (2010). « Les cercles du temps » : Peter Watkins, August Strindberg et la crise de la représentation bio-historique conventionnelle. Dans Bertin-Maghit, J. et Denis, S. (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins* (p. 113-124). Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.

- Coppola, A. (2010). Documentaire et mémoire historique chez Peter Watkins et Imamura Shohei. Dans Bertin-Maghit, J. et Denis, S. (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins* (p. 147-154). Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- Corbin, A. (1992) « Le vertige des foisonnements ». Esquisse panoramique d'une histoire sans nom. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39(1), 103-126.
- Craig, R.T. (2009). La communication en tant que champ d'études. *Communiquer*, 1, 1-42.
- Darbo-Peschanski, C. (2007). *L'Historia. Commencements grecs*. Paris : Folio.
- De Certeau, M. (1975). *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard.
- Delacroix, C., Dosse, F. et Garcia, P. (2005). *Les Courants historiques en France, XIXe-XXe siècle*. Paris : Armand-Colin.
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (2003). *Deux régimes de fous et autres textes (1975-1995)*. Paris : Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image — Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2011). La condition des images. Dans Lambert, F. (dir.), *L'expérience des images* (p. 81-108). Paris : INA éditions.
- Didi-Huberman, G. (2012). Pathos et Praxis : Eisenstein contre Barthes. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 67. Récupéré le 12 avril 2017 de <http://1895.revues.org/4522>.
- Dosse, F. (1998). Entre mémoire et histoire ; une histoire sociale de la mémoire. *Raison présente*, 128(4), 5-24.

- Dosse, F. (2001). Le moment Ricoeur de l'opération historiographique. Dans *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 69, janvier-mars, 137-152.
- Dubois, P. (2016). De l'image-trace à l'image-fiction. *Études photographiques*, 34, printemps. Récupéré le 04 mars 2017 de <http://etudesphotographiques.revues.org/3593>.
- Ferro, M. (1977). *Cinéma et Histoire*. Paris : Éditions Denoël/Gonthier.
- Ferro, M. (2003). *Cinéma, une vision de l'histoire*. Paris : Éditions du Chêne.
- Freudiger, A. (2012). Peter Watkins, Edvard Munch et August Strindberg : la matière de la vie. Dans *Décadrages*, 20, 56-71.
- Fournier, M. (2007). La nouvelle histoire. L'explosion du territoire historien. Dans *Sciences humaines*, Hors série, 6, octobre/novembre, 98-99.
- Gauchet, M. (1988) Changement de paradigme en sciences sociales ? *Le Débat*, 50, 165-170.
- Gauthier, G. (1991). La mise en cause de l'objectivité journalistique. *Communication, revue québécoise des recherches et des pratiques en communication et information*, 12(2), 81-115.
- Gomez, A. et Gomez, J. A. (1977). On the Making of "Edvard Munch". Discussions with Peter Watkins and Odd Geir Saether. Dans *Film Criticism*, 2(1), automne, 36-42.
- Gomez, J. A. (1979). *Peter Watkins*. Boston : Twayne Publishers.
- Gomez, J. A. (2010). « Nous faisons tous partie de l'Histoire » : temps, Histoire et subversion de la monoforme. Dans Bertin-Maghit, J. et Denis, S. (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins* (p. 101-112). Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- Greisch, J. (2001). *Paul Ricoeur — L'itinérance du sens*. Grenoble : Éditions Jérôme Millon.
- Guynn, William. (2016). *Unspeakable Histories : Film and the Experience of Catastrophe*. New-York : Columbia University Press.

- Hartog, F. (1993). Comment écrire l'histoire de France. *Magazine littéraire*, 307, 28-32.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Éditions du Seuil.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Paris : Les Presses universitaires de France.
- Huizinga, J. (1919/1948). *The Waning of the Middle Ages* (2^e éd.). Paris : Payot.
- Kamana Allred, M. (2017). *Weimar Cinema, Embodiment and Historicity*. New-York : Routledge Focus.
- Langlois, C.-V. et Seignobos, C. (1898/1992). *Introduction aux études historiques*. Paris : Kimé.
- Lagny, M. (2010). Entre documentaire et fiction, la mémoire-histoire chez Peter Watkins. Dans Bertin-Maghit, J. et Denis, S. (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins* (p. 139-146). Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- Lagny, M. (2011). *Edvard Munch. Peter Watkins*. Lyon : Aléas.
- Layerle, S. (2010). Une juste appropriation des faits. The Forgotten Faces et les « années Playcraft » (1956-1962). Dans Bertin-Maghit, J. et Denis, S. (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins* (p. 77-90). Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- Le Goff, J. (1988). *Histoire et mémoire*. Paris : Gallimard.
- Lugon, O. (2001). *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris : Macula.
- MacDonald, S. (1984) *A Critical Cinema 2 : Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press.
- Matuszewski, B. (1898/2006). Une nouvelle source de l'Histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique). Dans *Écrits cinématographiques*. [Facsimilé]. Paris : Magdalena Mazaraki, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma/Cinémathèque française.

- Megill, A. (1998). History, Memory, Identity. *History of the Human Sciences*, 11(3), 37-62.
- Metz, C. (1969). *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.
- Niney, F. (2010). Edvard Munch, ou l'anti-biopic. Dans Bertin-Maghit, J. et Denis, S. (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins* (p. 125-136). Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- Noël, P.-M. (2011). Entre histoire de la mémoire et mémoire de l'histoire : esquisse de la réponse épistémologique des historiens au défi mémoriel en France. *Conserveries mémorielles*, 9-2011. Récupéré le 28 février 2017 de <http://cm.revues.org/820>.
- Noël, P.-M. (2014) *Épistémologie, histoire et historiens : considérations conceptuelles, méthodologiques et empiriques autour du discours que les historiens tiennent sur leur savoir*. (Thèse de doctorat). Université Laval. Récupéré d'*Archimède*, l'archive de publications électroniques de l'UL <http://www.theses.ulaval.ca/2014/30906/>
- Nora, P. (1978). Mémoire collective. Dans Chartier, R., Le Goff, J. et Revel J. (dir.), *La nouvelle histoire*. Paris : Gallimard.
- Nora, P. (dir.). (1987) *Essais d'ego-histoire*. Paris : Gallimard.
- Nora, P. (1997a) Entre mémoire et histoire. Dans *Les lieux de mémoire*, t. I, vol. 1. Paris : Gallimard.
- Nora, P. (1997 b) Comment écrire l'histoire de la France. Dans *Les lieux de mémoire*, t. III, vol. 1. Paris : Gallimard.
- Nora, P. (2002). Pour une histoire de second degré. *Le Débat*, 122, 24-31.
- Novick, P. (1988). *That Noble Dream. The « Objectivity Question » and the American Historical Profession*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Ory, P. (2004). *L'histoire culturelle*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Petitier, P. (1989). Les Lieux de mémoire, sous la direction de P. Nora. *Romantisme*, 63, 103-110.

- Poirrier, P. (2008). L'histoire culturelle en France. Une histoire sociale des représentations. Dans Poirrier, P. (dir.), *L'Histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?* (p. 27-39). Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- Poirrier, P. (2009). *Introduction à l'historiographie*. Paris : Belin.
- Rancière, J. (2011). *Béla Tarr, le temps d'après*. Nantes : Caprici.
- Rémond, R. (dir.). (1988). *Pour une histoire politique*. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (1955/1967). *Histoire et vérité*, Paris : Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1998). Histoire et mémoire. Dans De Baecque, A. et Delage, C. (dir.), *De l'histoire au cinéma* (p. 16-28). Bruxelles : Éditions Complexe.
- Ricœur, P. (2000a). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (2000 b). L'écriture de l'histoire et la représentation du passé. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55(4), 731-747.
- Rioux, J.-P. (1999). Pas de tribunal de l'Histoire ! *Le monde des débats*, 12, décembre, 18.
- Robert, J.-C. (2003) L'histoire et les médias. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 57(1), été, 57-69.
- Rollet, S. (2011). *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris : Éditions Hermann.
- Rouso, H. (1988). Sept historiens en quête de mémoire. *Le Débat*, 49, 134-8.
- Rouso, H. (1998). *La Hantise du passé*. Paris : Textuel.
- Sapiega, J. (2010). Peter Watkins et Armand Gatti : de la « monoforme » aux « images-prisons ». Dans Bertin-Maghit, J. et Denis, S. (dir.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins* (p. 41-48). Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- Schefer, J.-L. (1980). *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma Gallimard.

- Site personnel de Peter Watkins. [s. d.] *Edvard Munch*. Récupéré de <http://pwatkins.mnsi.net/munch.htm>
- Traverso, E. (2005). *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*. Paris : La fabrique.
- Soubbotnik, M. A. et Trotot, C. (2013). *Introduction*. Dans Soubbotnik, M. A. et Trotot, C. (dir.), *Vivre l'histoire* (p. 5-11). Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.
- Veray, L. (2003/2007). *L'histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. 41. Récupéré le 5 avril 2018 de <http://journals.openedition.org/1895/266>.
- Watkins, P. (2004). *Media Crisis*. Paris : Homnisphères.
- Watkins, P. (2005). Auto-interview. Dans le livret de *Edvard Munch*. [DVD]. Paris : Doriane Films.
- Willemen, P. (1994). *The Fourth Look*. Dans *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory* (p. 99-110). Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press.
- Zimmerman, L. (2006). Avant-propos. Dans Zimmerman, L. (dir.), *Penser par les images, autour des travaux de Georges Didi-Huberman* (p. 7-9). Nantes : Éditions Cécile Defaut.

FILMOGRAPHIE

- Bowie, G. (2001). *L'horloge universelle — La résistance de Peter Watkins*. [DVD]. Canada : Office National du Film.
- Lumet, S. (1957). *12 hommes en colère*. [DVD]. États-Unis : Orion-Nova Productions.
- Malaterre, (2003). *L'odyssée de l'espèce*. [DVD]. France : France 3, Transparences Productions, 17 juin Production, Pixcom, RTBF, Mac Guff Ligne, en association avec Discovery Channel (Canada), Channel 4, Rai, ZDF, TSR, Planète et France 5.
- Watkins, P. (1971). *Punishment Park*. [DVD]. État-Unis : Chartwell Artists.
- Watkins, P. (1974). *Edvard Munch*. [DVD]. Norvège : Norsk rikskringkasting.
- Watkins, P. (2000). *La commune (Paris, 1871)*. [DVD]. France : 13 Production, La Sept Arte et Musée d'orsay,