



**HAL**  
open science

## L'Usage critique des courbes

Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. L'Usage critique des courbes : Sur Edvard Munch de Peter Watkins. La critique d'art à l'écran. Les arts plastiques, Oct 2015, Pau, France. hal-04450268

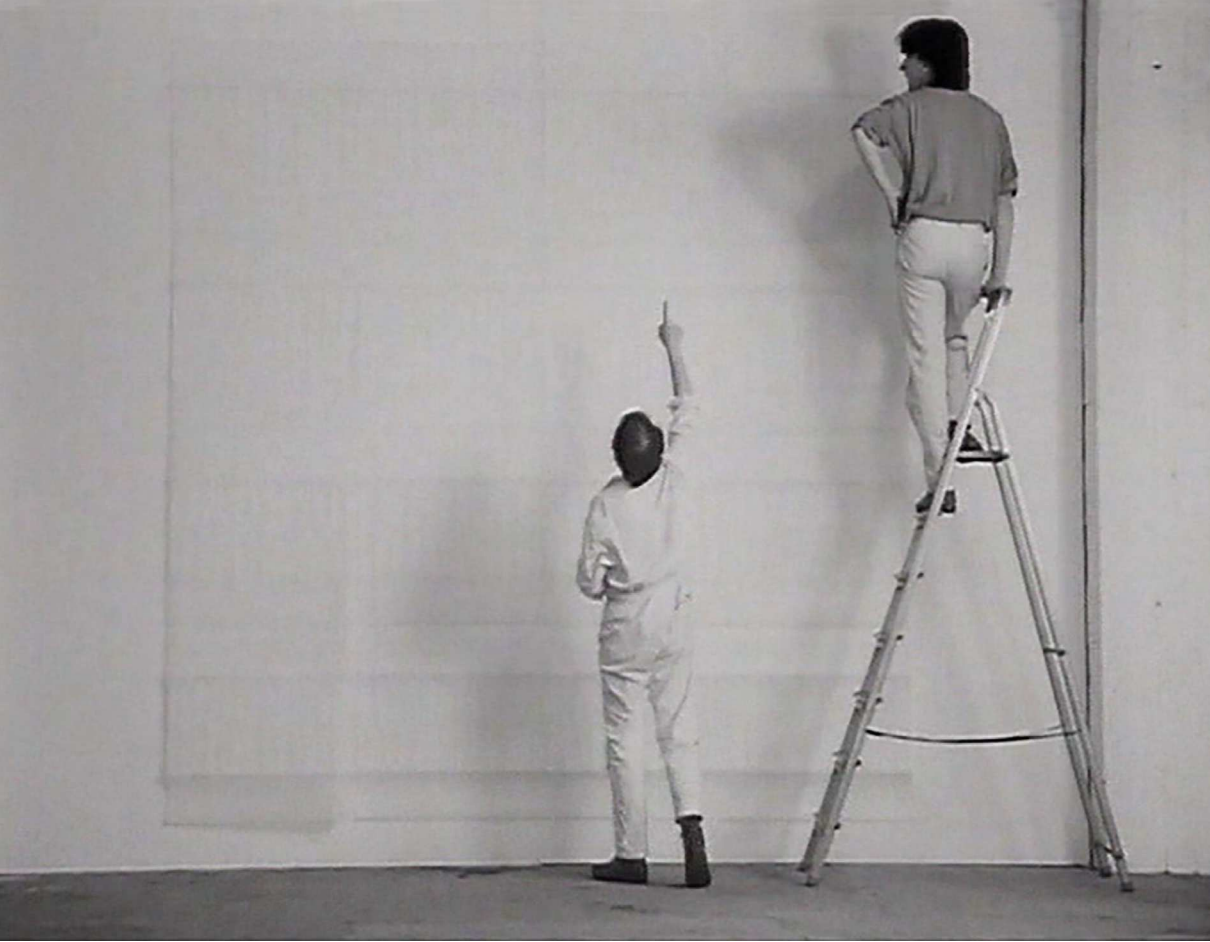
**HAL Id: hal-04450268**

**<https://hal.science/hal-04450268>**

Submitted on 23 Feb 2024

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

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



# La critique d'art à l'écran

## Les arts plastiques

Sylvain Dreyer - Dominique Vaugeois (dir.)

Arts du spectacle – Images et sons

**Septentrion**  
PRESSES UNIVERSITAIRES

## Sylvain Dreyer

est maître de conférences à l'Université de Pau. Il est spécialiste des rapports littérature-cinéma et travaille en particulier sur les formes documentaires.

## Dominique Vaugeois

est maître de conférences habilitée à diriger des recherches à l'Université de Pau. Ses recherches concernent en priorité l'essai esthétique moderne en France et entendent contribuer à une histoire de la valeur culturelle et sociale de la parole des écrivains.

## Contributeurs

Lambert Barthélémy  
Auriane Bel  
Bernard Bloch  
Pascale Borrel  
Marie-Laure Delaporte  
Sylvain Dreyer  
Caroline Finez  
Agnès Foiret  
Fabien Gris  
Vanessa Loubet-Poëtte  
Sarah Pialeprat  
Emmanuel Plasseraud  
Pascale Raynaud  
Cécile Sorin  
Dominique Vaugeois  
Isabelle de Visscher-Lemaître  
Bernard Vouilloux

**Septentrion**  
PRESSES UNIVERSITAIRES

collection  
Arts du spectacle  
série  
Images et sons

**15 €**

ISBN  
978-2-7574-2029-4  
ISSN-L  
1955-4893

Illustration de couverture :  
Bernard Bloch,  
« 304x308 » Michel Parmentier  
Presque le silence, 1994.

Maquette Nicolas Delargillière.

# La critique d'art à l'écran

## Les arts plastiques

Le film est-il à même de renouveler notre rapport aux arts plastiques? Est-il capable, surtout, de tenir un discours critique spécifique sur les œuvres, l'histoire de l'art ou l'esthétique?

À l'intérieur du champ du « film sur l'art » auquel l'époque accorde une pleine visibilité, le propos de cet ouvrage est de configurer une zone particulière, celle des médiations cinématographiques du savoir sur l'art. Sont envisagés les films qui ouvrent un espace critique, c'est-à-dire ceux qui exhibent leur source d'énonciation ou articulent un discours argumenté à propos de l'œuvre, du médium ou de l'art en général. Quatre pistes de réflexion majeures sont abordées : capacité du cinéma à construire un regard critique sur la production artistique, à capter le geste du peintre afin de percer le secret d'un style, à représenter les musées et les publics, enfin à remettre en question le partage des hiérarchies et des genres.



---

**La collection**  
**Arts du spectacle – Images et sons**  
est dirigée par  
Giusy Pisano

Cet ouvrage est publié après l'expertise éditoriale du comité

**Arts et Littératures**

composé de :

Carine Barbafieri, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis  
François Berquin, Université du Littoral – Côte d'Opale  
Valérie Catelain, Université Catholique de Lille  
Alain Deremetz, Université de Lille – Sciences Humaines et Sociales  
Madeleine Descargues-Grant (coordinatrice), Université de Valenciennes  
et du Hainaut-Cambrésis  
Jean-Claude Dupas, Université de Lille – Sciences Humaines et Sociales  
Bénédicte Gorrillot, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis  
Frank Greiner, Université de Lille – Sciences Humaines et Sociales  
Laurent Guido, Université de Lille – Sciences Humaines et Sociales  
Catherine Maignant, Université de Lille – Sciences Humaines et Sociales  
Ramiro Oviedo, Université du Littoral – Côte d'Opale  
Giusy Pisano, École nationale supérieure Louis-Lumière  
Alexandra Poulain, Université de Lille – Sciences Humaines et Sociales  
Sophie Proust, Université de Lille – Sciences Humaines et Sociales  
Vincent Roger, Université Catholique de Lille  
Stéphanie Schwerter, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis  
Marek Tomaszewski, INALCO – Paris  
Philippe Vervaecke, Université de Lille – Sciences Humaines et Sociales  
Dominique Viart, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense  
Karl Zieger (coordinateur), Université Lille – Sciences humaines et sociales






---

## Les Presses universitaires du Septentrion

sont une association de cinq universités :

- Université de Lille,
- Université du Littoral – Côte d’Opale,
- Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis,
- Université Catholique de Lille,
- Université Picardie Jules-Verne.

La politique éditoriale est conçue dans les comités éditoriaux.  
Cinq comités et la collection « Les savoirs mieux de Septentrion »  
couvrent les grands champs disciplinaires suivants :

-  • Acquisition et Transmission des Savoirs,
-  • Arts et Littératures,
-  • Savoirs et Systèmes de Pensée,
-  • Sciences Sociales,
-  • Temps, Espace et Société.

Publié avec le soutien  
de la Communauté d’universités et d’établissements Lille Nord de France  
et de la Région Hauts-de-France.

© Presses universitaires du Septentrion, 2018  
[www.septentrion.com](http://www.septentrion.com)  
Villeneuve d’Ascq – France

Toute reproduction ou représentation,  
intégrale ou partielle, par quelque procédé  
que ce soit, de la présente publication, faite  
sans l’autorisation de l’éditeur est illicite  
(article L. 122-4 du Code de la propriété in-  
tellectuelle) et constitue une contrefaçon.  
L’autorisation d’effectuer des reproduc-  
tions par reprographie doit être obtenue  
auprès du Centre Français d’Exploita-  
tion du Droit de Copie (CFC) 20 rue des  
Grands-Augustins à Paris.

Sylvain Dreyer  
Dominique Vaugeois  
(dir.)

**La critique d'art à l'écran**  
**Les arts plastiques**

Publié avec le soutien  
d'ALTER (Arts/Langages : Transitions et Relations)  
Université de Pau et des Pays de l'Adour

---

**Presses universitaires du Septentrion**

*www.septentrion.com*

2018

## Politique de diffusion des livres numériques aux Presses Universitaires du Septentrion

---

Les Presses Universitaires du Septentrion mettent à la vente les livres numériques sur leur site internet sans appliquer de DRM (Digital Rights Management), ceci afin de ne pas réduire les usages de ses lecteurs. Leurs livres numériques n'en restent pas moins soumis au droit d'auteur.

En conséquence, les Presses universitaires du Septentrion demandent à leurs lecteurs de ne pas diffuser leurs livres numériques sur des plates-formes de partage ni de procéder à de multiples copies privées (> 5).

La violation des droits d'auteurs est constitutive du délit de contrefaçon puni d'une peine de 300 000 euros d'amende et de 3 ans d'emprisonnement (CPI, art. L. 335-2 s.).

Le code de la propriété intellectuelle entend par contrefaçon tous les actes d'utilisation non autorisée de l'œuvre.

La loi incrimine au titre du délit de contrefaçon :

- « toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi » (CPI, art. L. 335-3).
- « le débit [acte de diffusion, notamment par vente, de marchandises contrefaisantes], l'exportation et l'importation des ouvrages "contrefaisants" » (CPI, art. L. 335.2 al. 3).

Source : <http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>.

Pour plus d'informations, consultez le site internet des Presses Universitaires du Septentrion [www.septentrion.com](http://www.septentrion.com).

## Table des matières

---

|   |   |
|---|---|
| Avant-propos.....                           | 9 |
| <i>Sylvain Dreyer et Dominique Vaugeois</i> |   |

### I. MANIÈRES DE FAIRE SAVOIR

|  |    |
|--|----|
| Cadre, champ, plan : du tableau à son image cinématographique..... | 17 |
| <i>Bernard Vouilloux</i>   |    |
| <i>Caravaggio</i> (1986) de Derek Jarman .....                     | 31 |
| <i>Emmanuel Plasseraud</i>   |    |
| Du pastiche pictural comme discours critique :                     |    |
| <i>La Ricotta</i> de Pier Paolo Pasolini.....                      | 39 |
| <i>Cécile Sorin</i>  |    |
| Témoignage 1.  |    |
| Programmer le cinéma au musée :                                    |    |
| pour une conscience <i>critique</i> du spectateur .....            | 49 |
| <i>Pascale Raynaud</i>   |    |

### II. MANIÈRES DE FAIRE VOIR

|  |    |
|--|----|
| Presque le silence.....  | 57 |
| <i>Bernard Bloch et Agnès Foiret</i>   |    |
| Autour de Jackson Pollock, peinture, photographie, film : saisir le geste..... | 65 |
| <i>Vanessa Loubet-Poëtte</i>   |    |
| L'usage critique des courbes .....   | 85 |
| <i>Lambert Barthélémy</i>  |    |



|   |     |
|---|-----|
| Voyage dans <i>Voyage en Mer du Nord</i> :              |     |
| un vrai-faux film sur l'art, critique et poétique ..... | 95  |
| <i>Auriane Bel</i>                                      |     |
| Témoignage 2.   |     |
| Le Centre du Film sur l'Art : une et des histoires..... | 105 |
| <i>Sarah Pialeprat</i>                                  |     |

### III. MANIÈRES D'EXPOSER

|   |     |
|---|-----|
| Parler de peinture .....  | 113 |
| <i>Pascale Borrel</i>   |     |
| Regards documentaires (bienveillants) sur l'institution muséale .....   | 123 |
| <i>Fabien Gris</i>  |     |
| La représentation du public dans les films documentaires sur l'art .....  | 135 |
| <i>Caroline Finez</i>   |     |
| L'exposition et le film d'artiste comme modèles discursifs<br>dans les œuvres de Pierre Huyghe et Philippe Parreno..... | 145 |
| <i>Marie-Laure Delaporte</i>  |     |
| Témoignage 3.   |     |
| Mobilité et diffusion du film sur l'art<br>au regard de l'association SensoProjekt.....                                 | 157 |
| <i>Isabelle de Visscher-Lemaître</i>  |     |
| Conclusions .....   | 163 |
| Auteurs.....  | 165 |

## L'usage critique des courbes

---

### Sur *Edvard Munch* de Peter Watkins

Lambert Barthélémy  
Université de Poitiers

Le film que Peter Watkins a consacré à Edvard Munch (*Edvard Munch, la danse de la vie*, 1973, ressorti en 2005) constitue une proposition critique complexe, qui cherche à penser ensemble des événements, des époques et des pratiques distincts, à saisir histoire, politique, psychologie et esthétique dans un mouvement unique, mais sur-articulé. Au cœur de cette proposition, autant critique qu'auto-critique d'ailleurs, puisqu'elle engage un pli réflexif permanent du cinéma sur ses propres matières, enjeux et puissances, opère à plein régime la notion (faut-il déjà dire la valeur ?) d'*hétérogène*. Hétérogène des images entre elles, des images et de leurs référents, des discours, des doxas, des plans, des mouvements, des sons, des temporalités, des mondes. De l'art et du monde. Et jeu in(dé)fini de leurs connexions possibles. Jusqu'au risque de cacophonie. L'hétérogène apparaît bien comme *forme* critique chez Watkins, constituant une sorte de machine de guerre engagée contre les valences esthétique et sociétale de l'unidimensionnalité. *Munch* ne cesse d'articuler les contraires, de rapporter les temporalités les unes sur les autres, d'imbriquer les espaces, de générer des lignes autonomes de sens. C'est son rythme, de se construire d'oppositions. D'appels critiques, de suggestions irritantes, de suspicions tenaces. Mouvements, syncopes, altercations : et chaque décentrement provoqué relance le dissensus. L'hétérogène des formes et des matières fonctionne comme critique de la forme et de son soubassement idéologique courant (pureté, homogénéité, etc.). *Munch* est un film critique par la forme même qu'il donne au discours de critique, artistique comme sociale, qu'il porte. Afin de préciser un peu la nature de cette dynamique critique, je propose de pointer plusieurs questions que le film, fidèle à la stratégie d'interpellation et de distanciation générale propre au cinéma de

résistance élaboré par Watkins depuis plus d'un demi-siècle<sup>1</sup>, réussit à faire naître en nous lorsque nous le regardons. Je suivrai donc quelques-unes des courbes que la caméra de Watkins esquisse, en réponse aux traits mouvants, infiniment tournants qui constituent la signature de Munch.

## Biographie de biais

La première d'entre elles, et le premier décentrement qui l'accompagne, touche à *la nature du discours biographique*, lequel forme le cadre explicite du film et un possible naturel pour la langue de l'histoire des arts. Ce qu'engage spontanément *Edvard Munch*, c'est une critique du biographique et de son usage cadastral dans le champ de la critique d'art. Leur sabotage<sup>2</sup>. Le sabotage de leur appui premier, la notion d'objectivité. Cela implique le décloisonnement du documentaire et du fictionnel, la circulation, ou l'enroulement de l'un dans l'autre, la revendication d'une incertitude de statut comme condition d'une forme non conventionnelle d'exercice critique. Cela défait les constitutions établies, les programmes affichés, le propre revendiqué de chaque « genre » ou type de regard et d'intention cinématographiques. Cela démonte, surtout, le cloisonnement institutionnel des dites différences pratiques et sollicite tout, et tout le monde, en même temps. D'où le global et l'hétérogène. La critique engagée dans *Munch* touche, massivement, à un *agencement générique*, la biographie d'artiste, dont les codes et les fonctions sont *a priori* clairement définis mais que Watkins entreprend de requalifier. Alors, quel fantôme grippe la machine bien rodée du « récit de vie » artiste ? Bien rodée, je l'entends par rapport à l'ensemble de textes, à la fois informatifs et mythographiques, qui fonde l'histoire de l'art occidentale : *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Vasari (1550 ; 1568) ; et par rapport à l'élaboration, plus récente, évidemment, d'une cinématographie entièrement consacrée à la chose (*biopic*).

Watkins va changer (au moins) deux éléments dans le dispositif un peu réifié du récit/film biographique : la forme et la dynamique<sup>3</sup>. La forme, c'est-à-dire l'ordonnancement du biographique (son esprit et sa manière) ; et la dynamique, au sens où l'interrogatif, le supposé et le suggéré l'emportent sur l'assertif. Du mythographique ne reste pas grand-chose. Rien, pour ainsi dire. C'est ce qui marque immédiatement le spectateur de Watkins, contrairement à celui de

1.- Pour un exposé général des principes et des démarches qui gouvernent ce cinéma, je renvoie, évidemment, au livre publié par Watkins en 2003 : Peter Watkins, *Media Crisis*, Paris, Éd. Homnisphères, 2003.

2.- Sur l'idée d'un Watkins saboteur, voir le chapitre 4 du petit essai d'Emmanuel BAROT, *Camera politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Éd. Vrin, 2009, p. 87 à 109.

3.- Voir, concernant la relation du film de Watkins à la forme classique du *biopic*, l'article de François NINEY, « Edvard Munch, ou l'anti-biopic », in Sébastien DENIS & Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT (dir.), *L'Insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Cinéma(s) », 2010, p. 125 à 136.

Minnelli<sup>4</sup> ou même de Resnais<sup>5</sup>, qu'il n'a pas à faire à une sorte de mythographie simplifiée et incandescente du génie, à une sorte de convention, de doxa compensatoire, voire de rachat culturel. Cela se traduit très directement par la récusation ironique du prétexte (et de l'accusation) de la « folie » et son remplacement par l'idée, plus souple et moins classifiante, d'impestivité sensible, voire d'anticipation émotionnelle. De l'informatif, par contre, il y a foison. Mais foison paradoxale, là encore. Car la documentation biographique, pour dense, complexe, croisée et tout simplement remarquable qu'elle soit, ne semble pas constituer la fin spécifique de l'enquête. L'entreprise de chronie, l'ordonnement systématique des biographèmes, cède devant la puissance de l'ana-chronique et le rythme hyper-synopé qui organisent le film – et construisent d'ailleurs le personnage de Munch comme une « figure hors temps », ainsi qu'a pu le noter Michèle Lagny<sup>6</sup>. L'événementiel se trouve non seulement dérangé dans sa linéarité (ruptures de temporalité, flottements, agglomérations, simultanités) et perturbé dans sa causalité, mais encore tronqué dans son expansion temporelle puisqu'il ne prend en compte que quelques années dans la vie de Munch<sup>7</sup>, celles, pour l'essentiel, de sa formation et des débuts de sa carrière. Il reste en outre relativement pauvre, voire décevant, peu situable, ou identifiable, même, parfois, organisant son ordinaire (travail, amour, famille, et leurs complications respectives) en boucles, en récurrences, en tresses, en séries, en quelques scènes (une douzaine) reprises inlassablement, en incandescences traumatiques remises obstinément en circulation comme pour définir une sorte de paysage, ou de terreau, psychique, une sorte de position ontologique propre au sujet Munch – non la temporalité strictement historique dans laquelle il s'est inscrit (même si celle-ci fait l'objet de la plupart des commentaires en voix *over*), mais littéralement la temporalité psychique, la « soupe » crânienne où les images, progressivement, décaient.

À la prépondérance des lignes d'action, vecteurs classiques des évocations de « vie », *Munch* substitue celle des *strates d'émotion* et des *plans de vision* (qui ne se ramènent pas aux seules images mentales, mais les incluent). Autrement dit : il réorganise le projet biographique en fonction de la notion d'*intensité*, comme agencement de nœuds d'intensité. De ce point de vue, il *traduit* à merveille ce qu'a cherché à peindre Munch, l'objet spécifique de sa peinture, de son désir artiste. Il est par ailleurs possible de tenir les innombrables métalepses (interférences entre espaces de vie) qui ponctuent le film comme autant de réductions de l'illusion biographique, le récit de vie étant régulièrement rapporté explicitement, voire ironiquement, à son évaluation postérieure et décalée. Pour le dire simplement, ce sont les attentes normatives liées à l'établissement de la biographie positive qui sont régulièrement déçues par le film : exhaustivité, chronologie, homogénéité, lisibilité, exemplarité apparaissent comme autant de notions repoussoirs pour l'entreprise engagée par Watkins. Qui leur

4.- *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh [Lust for Life]*, 1956.

5.- *Van Gogh*, 1948.

6.- LAGNY Michèle, *Edvard Munch (Peter Watkins)*, Lyon, Aléas « Le vif du sujet », 2005, p. 64.

7.- Le film s'arrête en 1908, alors que Munch est mort en 1944.

préfère et leur oppose une logique de la fragmentation et de la captation affective (amplement soutenue par la bande-son, qui fait la part belle au non articulé – cris, sanglots, rires – ou au bruit de l'œuvre : grattage, frottage, crissement, *etc.*), de la supposition psychique et du marcottage mémoriel (diffraction permanente de la linéarité du récit de vie par les rhizomes du temps intérieur). Autant, donc, d'opérateurs réflexifs, de pressions d'appel, engageant le spectateur à réfléchir à ce qui constitue la matière d'une vie, d'une vie artiste, de celle-ci en particulier *pour lui*, comme, au fond, de toute vie, et à la manière de sa mise en récit – c'est-à-dire de son interpellation au sens.

Ce qui s'impose en outre, et constitue peut-être le véritable enjeu du « portrait » initié, c'est la *relation*. L'établissement de la liaison plus que la *figure*. La trame relationnelle qui détermine *une* vie. Moins les faits que les conjonctions. Les réseaux. Les intervalles. En fonction de quelles nécessités, de quelles qualités, de quels hasards un être se lie-t-il ? Le film considère l'ordre des liaisons, leur logique, leur économie, il égrène les contraintes natives, les affinités électives, les attachements imprévisibles. Une vie, avant d'être une succession événementielle, c'est un sac de nœuds – ce que documente directement le film. Nœuds familiaux, affectifs, professionnels. Et cet intérêt pour la relation se déploie encore, redoublé, au cœur de l'activité artistique elle-même : car la caméra de Watkins insiste sans cesse sur le rapport de l'image peinte à ce qu'elle *prend* pour modèle, et exemplairement aux êtres qu'elle saisit (le paysage tient une place relativement moindre dans le film), faisant de ce rapport à l'autre le point de départ d'une méditation sur la nature de la représentation, sur les valeurs de l'imitation, de la subjectivation (vision), de la distanciation : sur le rapport entre le réel et sa, ou ses, représentation(s), entre la réalité et sa mise en fiction. Entre la peinture et le cinéma. Ne pas peindre ce que l'on voit, mais ce que l'on *a vu*, disait Munch pour définir l'horizon de sa démarche<sup>8</sup>. Peindre à l'indirect. Au mémoriel, à l'altéré, à l'infiltré, au co- ou ré-élaboré intérieurement. Ainsi, le modèle peint et le modèle incarné sont-ils presque systématiquement mis en rapport, dans une sorte de juxtaposition qui permet de saisir, au-delà de ce qui lie mimétiquement la toile et son motif, ce qui les contraste, ce que la toile *réfuse* du motif aussi bien, ce qu'elle en évacue, en bride, en démet. En transforme. Mais cette juxtaposition est aussi le biais du film pour produire, à l'occasion, une critique directe, en acte, absolument et purement *visuelle*, de telle ou telle toile du peintre : ainsi en est-il de la progressive « découpe » de l'une des moutures tardives de *L'Enfant malade*, œuvre dont Munch réalisa six versions entre 1886 et 1926, version moins aboutie et moins innovante que la première (1886). L'image cinématographique, la façon dont le film regarde et distingue la peinture, la dissocie d'elle-même, empêche que l'on puisse la contempler (et s'en contenter), ne laisse aucun doute sur le jugement esthétique qui s'y engage et auquel le spectateur se trouve à la fois convié et formé. Ainsi, ce qui est au cœur du film, de son dédale d'images, de ses croisements de voix, de ses

8.– Edvard Munch, Note manuscrite, No057-031, Oslo 1890. La formule exacte est : « Je ne peins pas d'après nature – Je ne peins pas ce que je vois – mais ce que j'ai vu ».

labyrinthes d'échos, de son entrelacs biographique, c'est, en un sens, la puissance d'auscultation (le régime médical est une constante de la mise en scène) de ce qui forme le cœur de la créativité : la capacité singulière à modaliser le monde et à *adresser* cette modalisation. Là encore, j'aimerais souligner la quasi-communauté d'intention et de pratique qui lie Munch et Watkins, les adosse, par-delà les temps, à une même *direction* artistique : qui fait du geste artistique, peinture, cinéma, un moyen fécond pour retisser le lien social, distendu par les différentes formes d'aliénation.

### L'autre (de l') histoire de l'art

La deuxième ouverture critique que propose le film de Watkins porte, de façon plus globale et plus offensive peut-être aussi, sur les savoirs institutionnels se rapportant à l'art – disons plutôt *les manières traditionnelles et assertoriques de la critique et de l'histoire de l'art*. Moins sur la *figure* artiste que sur les modalités d'identification, d'évaluation, de reconnaissance, d'appréciation et de catégorisation de l'œuvre. Autrement dit sur le rapport de la société à l'art : la complexité des phénomènes de *réception*. Elle touche donc, cette fois, à l'ordre d'une discipline, au moment même (dans la fiction du film) où ses fondamentaux entrent en crise. Où se voit, pour l'essentiel, remis en jeu le rapport, passif ou actif, à la tradition ; et la fonction de confirmation du monde (de son ordre, de sa nature, *etc.*) dévolue à la peinture, dans le cadre de sa conceptualisation réaliste – laquelle constitue le plan de référence explicite du film, comme l'attestent les scènes de discussion esthétique entre membres de la bohème. Watkins se livre ainsi à une entreprise de « critique de la critique », de remise en question de ses méthodes, ses usages, ses valeurs et, ultimement, de sa fonction et de sa légitimité sociales. Dans ce pli critique fort marqué du film s'énonce un régime d'auto-réflexivité généralisée comme mode d'existence même de la critique à venir, à élaborer, à pratiquer. Ce qui permettrait d'évacuer, entre autres choses, la dimension prescriptive, la captation, l'instrumentalisation sociale et le discours de conformation, au profit d'une disponibilité réelle du regard, d'une subjectivité réceptrice active, d'une pluralisation du jugement – et de l'établissement de la capacité de l'œuvre non à restituer, mais à engendrer et déterminer le visible.

Les diverses scènes d'exposition et la mise en scène des jugements dévalorisants formulés par les critiques officiels (à l'exception d'un critique français, favorable à Munch et qui suggère d'ailleurs de regarder ses tableaux en les « recadrant » entre majeur et index écartés en V), « incarnent » immédiatement la réflexion que mène le film sur les fonctions, les modalités et les enjeux de la réception de l'art en général et de la peinture en particulier. Ce qui se met en place, au cours de ces scènes, c'est une manière d'investigation sur le jugement esthétique et son conditionnement idéologique (la critique comme relais de pouvoir), ce que l'on pourrait également nommer, plus sobrement, l'économie générale de l'incompréhension (savante, légale, économique : le montage institue une évidente proximité entre les critiques et d'autres figures du pouvoir – juge et empereur, notamment !). Cette mise en scène répétée de l'incompréhension

institutionnelle se trouve cependant compensée et dépassée par le déploiement d'un autre possible, autant dire d'une alternative, d'une contre-doxa : loin de la laisser à son statut d'activité d'évaluation exclusive, complice et réservée, le film (re)dessine potentiellement la critique, dans le contrechamp du désagrément officiel montré par les scènes d'exposition, comme pratique *libre et commune*, c'est-à-dire comme partage sans conditions du sensible, comme échange de récits, en un mot comme *participation et narration*, et non plus comme unique jugement. Ce que le film montre en opposant à l'unisson colérique des « professionnels » le regard naïf (au sens de non prévenu, non informé) et profond (face au tableau, *devant* les images – quand les critiques pérorant ne font face qu'à eux-mêmes, tendent leurs index assassins vers les toiles, mais se tournent les uns vers les autres, plutôt que face aux œuvres), le regard *étranger* de deux jeunes femmes *affectées* avec intelligence par les tableaux exposés et *échangeant* à mi-voix le récit de cet affect partagé. Non du clandestin, mais de l'intime mis en commun. Plus à même, peut-être, alors, aussi, de percevoir ce qui de tradition se retrouverait éventuellement dans le moderne, autrement dit leur conjointure, que les critiques aveugles, stigmatisant (c'est-à-dire instituant) leur opposition exclusive. Cela peut encore se dire : se laissant *saisir* par l'œuvre (affecter), son inattendu, son étrange, son spécifique irremplaçable, au lieu de vouloir se saisir d'elle en fonction du connu et de l'établi. Ce que je crois pouvoir lire ici, c'est la valeur déterminante que Watkins accorde, contre la prétention prescriptive du jugement professionnel, à l'expérience et à la narration, au *dialogue spontané*, à l'intervention intempestive et à la circulation « sauvage » de récits et de sens qui en résultent. La critique ne doit pas s'accrocher à une pratique d'essentialisation et de défense de la tradition établie (ce qui se dit dans la formule dépréciative « ce n'est pas de l'art »), mais tout le contraire : elle est relation sensible, carrefour de regards et d'interrogations ouvert sur le possible. L'activité critique comme exercice démocratique.

Outre le développement de cette critique de la critique, qui est en réalité l'effort de sa relève et de sa généralisation, du devenir critique de tout sujet spectateur, c'est-à-dire de sa « mobilisation », Watkins, cherchant une approche originale de l'œuvre, revisite également, par le jeu plastique de l'image, quelques *méthodes* de l'histoire de l'art (classement, interprétation, hiérarchisation, *etc.*). Sa relecture, visant à informer la distance par l'empathie, est en acte, précisément, dans le film qui ne développe pas verbalement de « théorie », mais incarne ce qui ressemble fort à un projet d'anthropologie générale des images – une sorte de dépassement de l'histoire de l'art traditionnelle, de sa préoccupation esthétique et de sa croyance en un cours événementiel pourvu de sens. Celle qui aurait pour enjeu l'expérience et non la seule connaissance des images. Que fait le film, en la matière ? Il monte, associe, confronte les disparates, croise histoire sociale, histoire affective et histoire stylistique, croise macro focale et scrutation passionnée du détail ; et sa mosaïque nous incite à penser là encore, notre relation à l'image, davantage que l'image close sur elle-même. À activer des

procédés d'ouverture multiple de l'image, pour que l'image nous touche, nous emporte, pour que nous nous y absorbions et qu'elle nous incorpore.

Ce faisant, Watkins « réinvente » l'histoire de l'art comme questionnement polymorphe du visuel et non plus seulement du visible – des puissances d'incarnation et de leur énigmatique, plutôt que des normes de représentation et de leur explicite<sup>9</sup>. C'est la *vie des images* de Munch, y compris de leur « inconscient », plus que la vie de Munch lui-même qui se retrouve finalement au cœur de l'investigation menée par Watkins, ce qui fait du souci, ou du *désir de comprendre une image*, davantage que de dramatiser une vie, le noyau à la fois théorique et sensible du film. Or, pour comprendre une image, celle de Munch en l'occurrence, pour comprendre ce qu'elle peut encore représenter pour les hommes de la modernité tardive, Watkins développe une approche filmique qui dépasse la stricte histoire culturelle et sociale des formes qui se développait à l'époque en Grande-Bretagne (*cultural studies*) ; il la monte avec une lecture de type spectral qui renvoie, intuitivement sans doute, à quelques-uns des principes énoncés par Aby Warburg. Il indexe l'œuvre par le savoir tout en reconnaissant le non-savoir comme axiome de l'œuvre. Car, si l'évidence sociologique s'impose par le biais des commentaires *over* et de leur intentionnalité bien spécifique (cerner les forces et les formes de domination à l'œuvre dans la modernité), il n'en demeure pas moins que ce sont, pour emprunter à Georges Didi-Huberman empruntant à Warburg, les *qualités fantomatique, pathique et symptomale* des images qui passent au premier plan, plutôt que d'autres caractéristiques plus purement techniques (composition, chromie, toucher, technique, etc.) – ce que le film à la fois *montre et monte* très précisément, reconnaissant sans ambiguïtés à la complexité temporelle un statut déterminant pour l'image et sa lecture, tout en faisant de la polyrythmie son propre principe énonciatif. L'insistance sur le travail de reprise, de repentir, de spectralisation de la toile et de son motif sur lequel insiste non seulement le regard, mais aussi le commentaire *off*, est à comprendre dans cette perspective. Comprendre, c'est aussi ouvrir, entrer dans la matérialité de l'image. Ce que développe alors Watkins, loin d'une théorie mimétique et engagée de l'image, d'une théorie « directe » de l'action potentielle ou de l'action directe potentielle (le pouvoir de l'image), se présenterait davantage comme une théorie des affects, des symptômes, des obsessions. Une théorie de l'image rémanente.

## Peinture cinématique

La troisième question interpelle directement *le statut de l'œuvre d'art*, et du tableau en particulier, en tant qu'il peut valoir pour représentatif du tout de l'art dans la culture occidentale de la modernité. Or ce qui me frappe, c'est qu'il n'y a pratiquement pas d'hagiographie graphique dans le film, pas de grandiloquence

9.- Je renvoie à l'opposition entre visible (ce que nous voyons) et visuel (ce qui, par le biais de l'œuvre d'art, se manifeste hors la norme dans le champ de la vision, relève moins de la représentation que du symptôme, implique le regard d'un sujet) que construit Georges DIDI-HUBERMAN dans *Devant l'image*, Paris, Éd. de Minuit, 1990.



dans l'exposition, pas d'achevé rétrospectif et panoramique : les toiles de Munch ne font pas l'objet d'une procédure de fétichisation qui permettrait d'asseoir une reconnaissance culturelle d'ensemble à l'œuvre et à l'artiste. Elles défilent, passent, traversent le plan. Sont comme saisies en mouvement, comme des objets mouvants, surface d'inscription de trop de charges d'affect pour rester statiques. Elles sont en outre souvent filmées de façon tronquée, ne sont que rarement présentées dans leur globalité, ne font jamais fétiches ou icônes, mais apparaissent très souvent sous forme fragmentaire, selon différents angles de prise de vue, et comme des processus, des formes en devenir (le travail, le repentir, la reprise, le recouvrement, *etc.*) que la caméra scrute, de façon labile et précise, n'évitant pas l'analogie avec le regard médical, celui du père, auquel les tableaux peuvent chercher, fantasmatiquement – c'est une hypothèse – à se substituer, envisageant de pouvoir *guérir*, de traiter la maladie *du dedans*, encapsulant la négativité à l'œuvre dans les corps et les âmes, là où la science échoue à le faire ; elles sont regardées par bouts et par moments, saisies dans leur matérialité dynamique et leur exécution, leur devenir. Appréhendées dans toute leur impermanence par un œil qui ne s'arrête jamais sur elles, mais y circule, les traverse, les frôle, les découpe : en un mot met tout en œuvre, formellement parlant, pour installer l'idée de mouvement, de déplacement au cœur de leur genèse. C'est introduire une temporalité dynamique dans la peinture, qui n'est pas que le temps de sa contemplation, mais celui même de son être au monde, et comprendre la variation comme le principe esthétique déterminant de la pratique de Munch, c'est-à-dire la difficulté ontologique à *arrêter* la représentation, à la figer, à lui conférer le hiératisme d'une stèle, ou d'un tombeau : à la rendre compossible avec les critères de son jugement public (immobilité, immédiateté, transparence, *etc.*). La peinture, même obsédée par la figuration de la mort, est profondément un art du vivant. Mais montrer cela de la peinture, c'est déployer toute une charge critique contre les valeurs support, les représentations culturelles consensuelles qui misent sur l'essence et l'immuable. Le film interroge bien nos présupposés de pensée sur l'art et la peinture en particulier, et en premier lieu la question de son essence mimétique et statique. Il suggère, c'est son implicite, une approche cinétique, cinématique, des formes – en lieu et place du fixisme de la tradition. Un tableau, ce n'est donc pas l'exclusif d'un genre ou d'un motif ; ce n'est pas non plus le seul travail de la matière sur un plan. C'est une « archéologie ».

### Filmer comme il peint

La quatrième direction, le quatrième pli critique d'*Edvard Munch*, c'est celui de l'ouverture (ou du retour) sur le cinéma. Celui qui fait d'un film sur la peinture une réflexion sur les moyens, les puissances et les stratégies du cinéma. Et conduit à la remise en cause profonde et radicale de ses conventions, de ses hiérarchies et de sa forme dominante (ce que Watkins a conceptualisé sous le terme de « monoforme<sup>10</sup> ») – voire à l'utopie de sa relève par le biais ou les

10.- Le terme de monoforme désigne le caractère standard et manipulateur des récits, non seulement dans le cinéma de divertissement, mais également dans l'ensemble des médias

outils de la peinture<sup>11</sup>. La tentative de faire un film avec quelques-uns des moyens de la peinture, l'effort engagé pour ne pas seulement filmer de la peinture, mais pour filmer *comme* se déploie cet événement qu'est la peinture, participe de l'entreprise générale du cinéaste qui vise à une déconstruction des modes de représentation commerciaux et institutionnels. C'est bien une véritable critique du devenir du cinéma et plus largement des médias de masse, de la nature de leurs images, de leur rythme de montage, de leur façon invariante de structurer le temps et l'espace, qui est menée, au moins partiellement, à partir de l'idée du devenir-tableau du film, de l'empreinte ou emprise du pictural, ou plutôt d'effets de « pictorialisation » sur la matière filmique. Non plus un plan qui soit une peinture que l'on filme, mais un plan qui soit travaillé, construit, élaboré *comme* une peinture et qui parvienne, quasiment, à en devenir une. Dialogue, là encore, modalisation. Qui redéfinit la nature de l'image de cinéma. Le film montre alors ce que la peinture peut faire au cinéma dans son principe même, le travail de la lumière et du mouvement<sup>12</sup>. Watkins applique à son film un ensemble de principes ou de techniques créatives qui peuvent apparaître comme des échos, des rémanences de la peinture de Munch. Ce serait là le geste de pictorialisation qui supporte tout le film : emprunt, *traduction* ou calque filmique de qualités propres aux images de Munch, lesquelles vont, globalement, contribuer à donner du grain et de la densité picturale à l'image filmique. Pour leur capacité à briser l'illusion « réaliste » et à « faire tableau » en film, il me semble que l'on peut, à la suite de Michèle Lagny<sup>13</sup>, retenir les procédés techniques suivants : le cadrage proche, la frontalité et l'immobilité des visages, l'omniprésence des regards caméra ; la saturation de l'espace et de l'image, les effets de superposition, de surcharge des matières filmiques (bruits, parole, musiques décalées, ruptures visuelles...), qui fonctionnent comme autant d'équivalents du travail de Munch sur l'épaisseur, la multiplicité des couches, la stratigraphie retorse et tourmentée du tableau ; le sacrifice de la perspective et l'usage d'un flouté général de la représentation ; l'emprunt du bleuté comme tonalité couvrante ; la répétition un peu chaotique de plans qui traduit le travail du repentir, et l'infixed des entités chez Munch ; ou bien encore la nature sérielle du montage, qui renvoie à la reprise du motif chez Munch et à la variation de médium qu'elle implique la plupart du temps (peinture, eau-forte, pointe sèche, pastel, xylographie, lithographie, etc.). Autant d'incorporations partielles du pictural au filmique, qui vont dans le sens d'une accentuation, d'une intensification de l'expressivité et de l'immédiateté, deux qualités que Watkins recherche en général dans son travail, car l'emploi simultané de ces gestes ou de ces pratiques alternatives neutralise efficacement

---

audiovisuels de masse. Voir Peter WATKINS, *Media Crisis*, Paris, Homnisphères, 2004.

11.- Concernant les possibilités et les modalités de cette « relève », je renvoie au livre d'Alain BONFAND, *Le Cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, PUF « Épiméthée », 2007.

12.- Je renvoie sur ce point au livre de Jacques AUMONT, *L'Œil interminable*, Paris, Éd. de la Différence, 2007 [1989], ainsi qu'à celui de Luc VANCHERI, *Cinéma et peinture*, Paris, Armand Colin « cinéma », 2007 – en particulier à la dernière partie de son chapitre 4, intitulée « Comment se forment les images ? ».

13.- LAGNY Michèle, *Edvard Munch (Peter Watkins)*, Lyon, Aléas « Le vif du sujet », 2005.

les normes dominantes du langage visuel cinématographique. Les qualités picturales du film de Watkins ont ainsi un potentiel intrinsèquement critique : elles changent, en effet, assez profondément notre façon et notre envie de voir, font muter le régime relationnel qui nous unit à l'image cinématographique conventionnelle et opèrent ainsi directement une remise en cause radicale de son statut, de notre expérience perceptive et de notre potentiel de croyance. Cela fait de *Munch* une entreprise de critique des modes de représentation institutionnels, et de requalification de la « compétence médiatique » du public.

## La critique d'art à l'écran

Les arts plastiques

Sylvain Dreyer, Dominique Vaugeois (dir.)

**Disponible en versions ePub et livre broché**

sur le site des Presses universitaires du Septentrion

Livre broché – ISBN 978-2-7574-2019-5 : 20 €

ePub – ISBN 978-2-7574-2039-3 : 15 €

Lot papier + numérique – ISBN 978-2-7574-2049-2 : 23 €

**Retrouvez-nous**

sur [www.septentrion.com](http://www.septentrion.com)

sur notre page [Facebook](#)

et sur [Twitter](#)



**Ouvrage composé par**

Jonas Mazot

**Ouvrage réalisé avec**

La chaîne d'édition XML-TEI Métopes  
Méthodes et outils pour l'édition structurée

**Dépôt légal**

mars 2018

**1 792<sup>e</sup> volume édité par**

les Presses universitaires du Septentrion  
Villeneuve d'Ascq – France