Le Libre penseur
(Peter Watkins, 1994)

Revoir

August Strindberg filmé par Peter Watkins

par Enrique Seknadje le 25.11.2013

La genèse du film

En 1979, l'Institut Suédois du Cinéma et de la Télévision commande à Peter Watkins une adaptation du *Libre penseur* de Strindberg (1869). Le cinéaste britannique travaille au projet pendant plus de deux ans puis l'abandonne par manque de moyens financiers. Un synopsis d'environ 400 pages a été rédigé. Les commanditaires jugent le texte « inutilisable », « trop long » (1).

En 1992, Watkins reprend ce projet grâce à une production de l'Institut du Film Suédois. La préparation et la réalisation sont menées collectivement par Watkins et 24 étudiants de l'école de photographie Nordens Folk High School de Biskops Arnö, sise près de Stockholm (2). Le film achevé dure quelque 270 minutes.

Sa facture et son contenu déplaisent. Il est refusé par les grandes chaînes de télévision scandinaves. En 1996, il est projeté à Moscou lors d'un Symposium International consacré à Strindberg. Il semble avoir été mal reçu par le milieu académique. En 2011, une édition DVD du film est finalement et heureusement publiée (3).

À propos de la forme d'ensemble du film

Le Libre penseur est fait d'associations, d'entrelacements et de recouvrements les uns sur les autres d'éléments sonores, verbaux et visuels disparates, hétéroclites. C'est une œuvre composite, un film-puzzle. Il est difficile d'accès, surtout si on ne connaît pas bien Strindberg, sa vie, son œuvre. Watkins omet souvent de donner des indications de noms, auteurs de citations, titres d'œuvres, dates (4). *Le Libre penseur* est notamment composé des éléments suivants :

- Des photos de l'écrivain, de gens qu'il a connus, de personnalités politiques de son époque, de la ville de Stockholm, d'événements importants s'étant déroulés dans la capitale. Également des documents écrits de la main de Strindberg – Watkins a puisé dans les « archives » de l'écrivain.

- Des cartons (intertitres) avec des citations tirées de sa production littéraire ou épistolaire ; avec des explications sur sa vie, sa pensée, sa création ; avec des informations sur la situation de son époque en Suède (5).

- Des mises en situation qui évoquent, représentent des moments de la vie de Strindberg, ou des discussions entre des activistes politiques, entre des personnes qui parlent de la littérature de l'auteur d'*Inferno* ou de ses positions quant aux femmes et au féminisme...

- Des extraits de pièces de Strindberg mis en scène, probablement pour les besoins du film – *Le Père* (1887) ou *Maître Olof* [première version : 1872].

- Des sortes d'interviews et des témoignages de personnes qui pourraient avoir été ou ont été des contemporains ou des proches de l'écrivain : des travailleurs, des femmes de lettres contestataires, une Suédoise sur le point de s'exiler, le père Carl Oscar Strindberg...

- Des séquences où des acteurs qui jouent un rôle dans le film prennent des distances avec celui-ci pour en parler ou parler d'autres personnes, pour *citer* au lieu d'interpréter (par exemple Anders Mattsson qui joue le rôle-titre).

- Des séquences où des personnes en situation de spectateurs (à l'époque du tournage du film) discutent sur le temps présent et sur celui de Strindberg, sur l'écrivain et sur la femme avec qui il a vécu le plus longtemps, Siri von Essen.

Dans ces interviews et séquences avec les acteurs/personnages, ceux-ci parlent en regardant la caméra. Ils s'adressent à l'instance énonciatrice du film (le réalisateur) et à l'instance réceptrice (le spectateur). Il s'agit pour Watkins d'établir des liens entre ces instances, de faire des rapprochements, même entre ce qui est éloigné dans le temps.

Watkins procède par ailleurs à un mélange des périodes de la vie de Strindberg : enfance, âge adulte, vie professionnelle, vie avec Siri von Essen, vie solitaire, vieillesse... On n'a pas à faire à une continuité chronologique, mais à des va-et-vient dans le temps, à des alternances constantes de séquences qui, les unes par rapport aux autres, au regard de l'histoire de la vie de Strindberg telle qu'elle semble s'être déroulée, peuvent représenter des retours en arrière ou des anticipations.

On sent à travers cette mise en forme, ces procédés, une volonté de la part de Watkins de briser les codes du cinéma narratif dominant, qu'il a l'habitude d'appeler la « mono-forme », tendant tout à la fois à mettre l'univers représenté à l'image à distance du spectateur, à les isoler l'un par rapport à l'autre, et à créer des identifications non-questionnantes, à utiliser la puissance hypnotisante de l'image filmique... Ou visant à créer un rythme spectaculaire (à l'aide, par exemple, du montage accéléré) qui empêche le spectateur de prendre le temps de réfléchir (6). Watkins montre le dispositif cinématographique, en refusant toute transparence de la technique, et cherche à éviter l'homogénéité diégétique, la simplification, la linéarité – artificielle au regard de ce qu'est le réel (7). Il entend mettre en perspective et soumettre à la critique le sujet qu'il traite, les personnes qu'il représente, mais aussi le moyen d'expression qu'il utilise et ceux qui l'utilisent, y compris parfois lui-même (8). *Le Libre penseur* est tout sauf un *biopic* de type hollywoodien. Et, en ce sens, Watkins se fait aussi bien, *mutatis mutandis*, l'héritier d'un Bertolt Brecht que le *contemporain* d'un Jean-Luc Godard. Il réalise en outre, avec ce film, un travail commencé depuis ses débuts et qu'il continuera ensuite, même si tous ses films ne se ressemblent pas absolument. On reconnaît la patte Watkins, ses obsessions.

Fragmentation et montage

Avec l'éclatement formel et narratif de son œuvre, le type de représentation qu'il utilise, Watkins veut à l'évidence restituer quelque chose de la complexité exceptionnelle de la vie, de la pensée et de l'art de Strindberg. Des failles de sa psyché, de ses hantises, de sa possible « folie ». De l'*instabilité* de cet homme qui n'a cessé de voyager et de déménager, du caractère contradictoire et fluctuant de cet artiste et intellectuel qui a flirté avec le socialisme comme avec le nietzschéisme, qui a oscillé entre une certaine forme de rationalisme et le mysticisme ou l'occultisme, qui s'est livré à une critique virulente du conservatisme de son temps et a défendu des idées misogynes, qui a adopté un style littéraire naturaliste et expressionniste. Watkins a évoqué la diversité de la production de Strindberg, la multiplicité des domaines d'études auxquels il s'est intéressé, parlant de lui comme d'une « figure de la renaissance », et a affirmé qu'il n'y avait pas de centre dans l'esprit de l'écrivain, que cet esprit était *décentralisé* (9).

Selon John Cook, Watkins avait l'idée, dans son premier projet, d'associer les séquences, les éléments destinés à être constitutifs de son œuvre, de manière relativement
« spontanée », « aléatoire ». En 1981, le cinéaste déclare à Scott MacDonald : « I'm not looping for the bridges », « I want to create abysses into which people can fall and tumble where they want (...) » (10). Watkins a apparemment eu recours à cette méthode, mais nombreux sont les passages où les associations répondent à une certaine logique, se correspondent immédiatement et non plus à distance : par exemple, lorsque l'on voit une scène où Strindberg reconnaît les talents d'actrice de théâtre de Siri, l'encourage dans sa vocation, et que l'on entend brusquement, à travers une voix associée en contrepoint, parler d'une « lubie ». Par exemple, lorsqu'un extrait de la pièce *Maître Olof* où la femme dépréciée est monté directement avec une scène où il est question du mépris de Strindberg pour sa femme.

Il faut préciser que cette volonté d'éclatement et d'entrelacement narratifs dont nous parlons mène Watkins à sectionner des séquences qui pourraient avoir une certaine unité. Ce procédé permet aussi de créer des sortes de leitmotivs qui rendent compte de ce qui obsède l'écrivain et revient au long de ses écrits. Ainsi en est-il de l'épisode du vol des noix par August lorsqu'il est enfant (11). On notera aussi un travail de dissociation et de *désynchronisation* chez Watkins qui fait qu'un son peut arriver sur un plan qui ne le concerne pas et avant que l'image de sa source ne soit vue – on parle alors de « chevauchement », « d'overlap » pour prendre le terme anglais. De même, un plan peut apparaître et ne prendre son sens qu'avec *retardement*. Par exemple : une jeune femme est filmée... Il faut attendre que quelques autres plans soient passés pour qu'on revienne à elle et qu'on apprenne qu'elle est Harriet Bosse, l'une des épouses de Strindberg. Il s'agit pour le cinéaste de rendre compte du dérangement psychique de l'écrivain, de complexifier l'organisation de sa narration, mais aussi parfois de créer des liens entre les séquences hétéroclites qui se jouxtent, de relier au-delà de la fragmentation.

Watkins critique de Strindberg

Watkins montre bien comment Strindberg subit les inégalités sociales et les abus de pouvoir auxquels se livrent les hommes de son temps. Comment et pourquoi il va être amené à les dénoncer. C'est notamment clair lorsqu'il est question de l'enfance de l'écrivain, de la violence de Carl Oscar qui cherche à culpabiliser de façon éhontée son fils et qui le frappe. Une violence traumatisante qui poursuit, hante l'écrivain tout au long de son existence. On apprend que Strindberg a critiqué le militarisme du régime monarchique, a souhaité un « contrat social », un « service public » plus justes, plus démocratiques.

Watkins met par ailleurs en lumière le talent de Strindberg. Il relève le caractère extrêmement novateur de l'ouvrage intitulé *L'Histoire du Peuple Suédois* (1881-1882). Des personnes parlent de lui comme d'un « visionnaire », d'un « génie ». Ce qu'écrit Strindberg à sa sœur Élisabeth sur l'écriture et ses bienfaits (et qu'on entend en voix *off* sur des images de l'auteur en promenade) est objectivement beau et positif.

Mais, refusant une approche qui serait absolument hagiographique, Watkins ironise parfois sur Strindberg, le met en question et en accusation, ne cache pas ce qui peut ternir son image, briser le « mythe ». Il refuse d'en faire un héros, relativise son caractère

exceptionnel. Il défend indirectement l'idée que l'écrivain se méconnaît lui-même, se contredit, fait preuve d'une certaine mauvaise foi.

Il est dit clairement, lorsqu'une séquence montre Strindberg écrivant son ouvrage *Le Nouveau royaume* (1882), qu'il « calomnie » les Juifs, fait donc preuve d'une certaine forme d'antisémitisme (12). Qu'il porte en lui de la « haine », de la « rancœur ». Il est dit que Strindberg travestit probablement la réalité dans ses récits, notamment concernant ses parents, mélange réalité et fiction. L'exégète Arthur Adamov a écrit, à ce propos, que Strindberg « noircit le tableau » (13).

Watkins met en lumière et interroge l'esprit d'indépendance de Strindberg, sa volonté de ne pas entrer dans un moule, de ne pas suivre un « programme ». Il discute, à travers les personnages qu'il représente et qui dialoguent entre eux, de la fonction, des droits et des devoirs de l'artiste : « Peut-il se permettre de tout dire ? » ; « Doit-il être complètement libre, au-delà de toute morale ? » ; « Si oui, n'est-ce pas aussi aux *récepteurs*, aux destinataires des œuvres, de se positionner de manière critique, de réagir, de s'opposer ? » Telles sont les questions qui sont *implicitement* posées – et que Watkins se pose *peut-être* pour lui-même.

Le cinéaste a demandé à d'authentiques exégètes de Strindberg, des critiques qui ne lui sont manifestement pas favorables, d'intervenir dans son film pour apostropher l'écrivain, le mettre face à ses contradictions : l'un d'eux l'attaque sur son attitude cruelle vis-à-vis de ses enfants, sur son infidélité. Un autre, qui est une femme, sur son « égoïsme », sur la façon qu'il aurait d'exploiter les autres, et particulièrement Siri.

Lorsqu'il est question de l'exil de Strindberg et de celui, massif et tragique, de Suédois entre 1860 et 1910, Watkins a cette phrase étonnante, écrite dans un intertitre : « L'exil ne signifie pas la même chose pour tout le monde ». On a l'impression que le cinéaste juge comme un *luxe* les voyages qu'effectue l'écrivain et fait la différence entre expatriation volontaire (Strindberg) et forcée (les Suédois lambda). Mais, cela dit, est mentionné le fait que Strindberg vit dans un appartement « vétuste et froid », qu'il déménage à de nombreuses reprises. Bref, que sa vie n'est pas facile. La position de Watkins n'est pas ici vraiment claire. Mais il ne cherche peut-être pas à ce qu'elle le soit.

Très important est le fait que Strindberg soit montré baignant dans un milieu où d'autres intellectuels et artistes ont des préoccupations communes, appartenant à un courant d'idées partagées et discutées par d'autres… Ainsi sont présentées à l'écran les intellectuelles et femmes de lettres Ann-Charlott Leffler et Alfhild Agrell, qui expriment leur vision de la société et parlent de leur engagement. Certes, l'écrivain a sa singularité, son génie personnel, une volonté d'indépendance qui l'éloigne des autres, l'oppose parfois à eux, mais on voit aussi qu'il a été influencé par certains de ses contemporains, on voit ce qui l'a influencé et le fait que ses proches (Siri, notamment) comptaient pour lui au point qu'il pouvait éprouver à leur endroit une forte jalousie. Rappelons ici que Strindberg a été considéré par certains comme un « plagiaire » et que le philosophe Karl Jaspers a écrit son propos : « [Il] sentait la scène où circulaient les influences et les idées de son temps, mais il n'en est pas lui-même l'agent » (14).

Même si les critiques de Watkins envers l'écrivain sont parfois cinglantes et semblent prendre le pas sur les éloges, même si on a l'impression que le procès de l'auteur de *La Chambre rouge* est fait, on sent que la volonté du metteur en scène est de toujours prendre en compte des points de vue divergents, contradictoires, et de les confronter en créant des échanges dialectiques. Ainsi en est-il des *joutes* auxquelles se livrent Mattsson/Strindberg et les exégètes modernes : l'écrivain reproche à l'un d'eux de ne pas prendre en compte le « contexte », la « situation » quand il le met en accusation. Ainsi en est-il des discussions entre les intellectuels qui parlent de la littérature de Strindberg, de sa position vis-à-vis des femmes, de sa responsabilité morale en tant qu'écrivain. Leurs points de vue divergent. Ainsi en est-il de la foule qui l'accueille lorsqu'il vient à Stockholm depuis Genève pour assister au procès qui lui est intenté à la suite de son ouvrage *Mariés*. Certains sont favorables à l'auteur, d'autres lui sont hostiles. Ainsi en est-il sur le plateau de tournage des spectateurs, qui essaient de comprendre la psychologie de Strindberg.

Mais ainsi en est-il aussi des interventions de Siri. Siri qui aime son mari et qui critique cependant le fait qu'il est perdu dans son monde intérieur, un univers « irréel », le fait qu'il « change tout le temps d'avis ». Siri qui essaie pourtant d'expliquer la raison pour laquelle elle est restée quinze ans avec un homme qui la tyrannisait.

Watkins et Strindberg : une certaine forme d'identification

Watkins intervient longuement à un moment du film. D'abord à travers des déclarations reproduites dans des intertitres, puis à l'image, en train de discuter avec des acteurs costumés. Il est question de la concentration des pouvoirs au sein des mass-médias dans les années de la réalisation du film, de l'inféodation de ceux-ci aux classes dirigeantes, de leur volonté de proposer des spectacles qui masquent la réalité de la « crise ». Un lien est fait avec les médias de l'époque de Strindberg, avec l'utilisation qu'en ont fait la Monarchie et l'opposition, et avec les critiques de l'écrivain à leur égard (citations à l'appui). Des spectateurs interrogent les acteurs/personnages sur l'attitude qu'ils auraient eue à Stockholm, au XIXe siècle.

Peter Watkins a déclaré à ce propos : « *Le Libre penseur* a un autre rôle que celui d'informer sur la complexité de la vie de Strindberg. Le film vise à engager une réflexion sur le rôle des mass-médias aujourd'hui. Strindberg était très critique vis-à-vis des médias de son époque, et nous espérons que la structure de notre film ainsi que le rôle qu'y joue le public, ne serviront pas qu'à rendre compte de l'engagement de Strindberg, mais qu'ils mettront en évidence la nécessité d'un changement démocratique à ce niveau aujourd'hui. » (15)

L'apparition du réalisateur est surprenante. Mais elle ne se produit pratiquement qu'une fois. Dans *La Commune* (2000), Watkins s'engagera davantage – même si, paradoxalement, il ne se filmera pas lui-même, n'apparaîtra pas dans le champ – laissant cette position à son fils Gérard Watkins.

Le spectateur peut avoir le sentiment que le réalisateur tire en quelque sorte la couverture à lui et en être irrité. Le fait est que Watkins donne l'impression de vouloir forcer quelques similitudes existant entre Strindberg et lui-même, accentuer certains points communs dans leurs vécus, leurs idées, leurs démarches respectifs – qui pourraient cependant expliquer que le projet lui a été proposé à lui et pas à un autre, et le fait qu'il a accepté de le réaliser.

Rappelons, à ce propos, que Watkins et Strindberg deviennent tous les deux, à un moment de leur vie et de leur carrière, des exilés. Strindberg, qui s'est vu refuser la représentation de certaines de ses pièces, quitte la Suède à la suite des critiques essuyées par *Le Nouveau royaume* en 1882. Il part en 1883, s'installant en France et en Suisse, revient en Suède en 1889. Il repart pour des pays comme l'Allemagne, l'Angleterre, la France, l'Autriche, la Norvège, et revient définitivement dans son pays natal en 1899. Watkins, dont le film *La Bombe* a été censuré en 1966 par la BBC qui l'avait pourtant produit, et qui est confronté à une incompréhension de la critique et du public lors de la sortie de *Privilege*, en 1967, quitte la Grande-Bretagne. Il a alors l'occasion de tourner aux États-Unis, en France, en Norvège, au Danemark et en Suède. Il réalise plusieurs films dans ce dernier pays, avec des productions ou coproductions nationales : *The Gladiators* (1969), *Edward Munch* (1973), *The Trap* (1975). Il enseigne la « critique des médias », notamment à l'Université de Halmstad. En 1989-1990, il écrit une analyse critique sur l'enseignement des médias pour l'Institut Dramatique de Suède.

Mais il faut donner raison au cinéaste et à John Cook lorsqu'ils considèrent que l'identification de Watkins à Strindberg est bien moins forte que l'identification à Munch (16). Le peintre norvégien s'est rapproché du milieu anarchiste (mené par Hans Jaeger), s'est *exilé* en France, en Allemagne. Il a eu en ces occasions l'opportunité de rencontrer Strindberg – ce qui est montré dans le film sur l'auteur du *Cri* .

Des motifs *dramatiques*

Le style de Watkins est assez sec, il a parfois une froideur pédagogique ou didactique – et en ce sens on pourrait mettre en rapport son travail avec celui du Roberto Rossellini des années soixante et soixante-dix –, mais il y a des moments d'émotions dans *Le Libre penseur*. Des moments où le cinéaste s'adresse à la sensibilité du spectateur, essaie de trouver des formes et des procédés filmiques pour représenter les états d'esprit de Strindberg.

On peut mentionner le plan très large où Strindberg est seul, tout petit dans le local de représentation qui sert à l'équipe du film ; le travelling arrière qui s'éloigne lentement mais sûrement de la photo de sa fille Kerstin et qui vient renforcer la scène précédente où il est question de l'*abandon* de l'enfant dont se serait rendu coupable l'écrivain ; le tic-tac de l'horloge lorsque l'on voit des plans de Strindberg âgé, proche de la mort ; l'obscurité persistante dans laquelle sont plongés Siri et l'écrivain lorsqu'il est question de la folie qui ronge ce dernier.

Notons la présence constante de la musique de piano (beaucoup de morceaux de Beethoven, mais aussi des improvisations) qui a une dimension à la fois extra-diégétique, celle d'une musique d'accompagnement, et une dimension intra-diégétique, puisque l'on voit jouer à plusieurs reprises un jeune homme aux cheveux longs, et puisqu'alors le son est manifestement synchrone. Le piano pourrait renvoyer, c'est une hypothèse interprétative, à la vie de Strindberg que Watkins montre par petites *touches*, et le pianiste à un être transcendant, mi-ange mi-démon, ou au cinéaste lui-même. Un élément vient nous conforter dans cette proposition : le fait que le piano soit un *August* Forster [c'est nous qui soulignons].

Dans une séquence, le Strindberg âgé est montré victime d'une crise de paranoïa. À ce moment, la caméra est subjective et représente le personnage marchant sans qu'on le voie sinon ses pieds : elle est très mobile, portée à l'épaule. Des personnes semblent se précipiter vers l'écrivain pour lui crier dessus. Les voix se multiplient. Certaines phrases, mais aussi certains plans, sont répétés. Des images sont momentanément surexposées. La langue suédoise et la langue française se télescopent. L'effet général est saisissant.

Défaut et qualités du film

Comme pour ce qui concerne d'autres œuvres de Watkins, la vision du *Libre penseur* est une expérience, une aventure cinématographique pour le spectateur. Il doit mobiliser ses forces intellectuelles et ses capacités perceptives. Il ne ressort pas indemne. C'est un point très positif. On peut cependant reprocher au cinéaste la longueur de son œuvre : environ quatre heures et demie. Non sur le principe, mais parce que concrètement, on a l'impression (nous avons eu l'impression) que son film traîne, s'effiloche ; que son auteur ne sait pas comment le terminer. Le risque est évidemment que le spectateur *décroche*. On peut regretter en outre que Watkins ne donne pas un aperçu suffisant et convaincant de la puissance de la littérature de Strindberg – alors qu'il donne un aperçu satisfaisant et convaincant de la puissance de la peinture de Munch dans son film de 1973. Malgré l'ampleur du travail réalisé par les concepteurs du *Libre penseur*, des aspects importants de la vie et de la carrière de Strindberg sont passés sous silence : des œuvres comme *Mademoiselle Julie* ou *Le Songe*, la « rencontre » avec Friedrich Nietzsche, l'intérêt porté à la photographie, ou en encore son activité de peintre.

L'intérêt majeur de la démarche de Watkins réside dans le fait qu'il a considéré son film comme une enquête à mener, refusant par là-même tout portrait définitif et qui se voudrait complet de Strindberg, et que la réalité de celui-ci ne pouvait être approchée que par les regards (les avis) forcément subjectifs, contradictoires et partiels qui sont portés sur lui.

Notes :

(1) John Cook a pu consulter le synopsis et s'entretenir avec Watkins. Dans un article intitulé « Les cercles du temps : Peter Watkins, August Strindberg et la crise de la représentation biohistorique conventionnelle », il décrit le projet dans les grandes lignes, ce qu'aurait été le film s'il avait été réalisé à partir de ce texte. Il a le souci de montrer comment Watkins évoluait par rapport à la démarche, relativement plus conventionnelle, qui avait présidé à la réalisation de son film *Edvard Munch* (1973). Il ne s'intéresse cependant pas du tout au film tel qu'il a été réalisé, il n'en fait pas une analyse. L'article fait partie de *L'Insurrection médiatique - Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins* (sous la direction de Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit), Pessac, Presse

Universitaires de Bordeaux, 2010, pp.113-123.

(2) Cook considère que *Le Libre penseur* n'est pas à proprement parler une œuvre de Watkins et cite celui-ci : « Ce n'est pas le film que j'aurais fait » [*Ibidem*, p.122]. Tout au long de notre texte, nous mentionnerons le nom de Watkins, et uniquement le sien. Mais nous sommes conscients que le film a pour auteur un collectif et que Watkins n'a probablement pas eu la maîtrise totale (ce qui fut volontaire de sa part) de son travail.

(3) DVD édité en France par Doriane Films.

(4) Il est intéressant de savoir que ce reproche de flou quant aux sources et aux repères chronologiques a été fait à Strindberg à l'époque où il écrit son ouvrage sur *L'Histoire du Peuple suédois* (1881-82). Reproche rapporté par Elena Balzamo dans *August Strindberg - Visages et destin - Essai biographique*, Paris, Éditions Viviane Hamy, 1999, p.41. Il est question, à un moment du film, d'un certain Martin Lamm qui aurait écrit sur Strindberg, mais rien ne nous est dit de plus. Lamm a publié en 1940 une monographie intitulée *August Strindberg* aux Editions Bonnier de Stockholm.

(5) Dans son film sur Edvard Munch, Watkins procédait un peu de la même manière, mais en donnant pour telle ou telle date des informations sur ce qui s'était passé non seulement en Norvège, mais aussi dans le monde entier.

(6) La fragmentation n'a rien à voir avec le montage accéléré. Chez Watkins, elle est réalisée au sein de films très longs et elle n'empêche pas le recours à des plans-séquence durant lesquels les personnages ne sont pas forcément en mouvement. Quand le cinéaste insère des photos de Strindberg ou de certains de ses proches, il reste parfois assez longtemps dessus. Cette insistance crée un sentiment étrange, elle est presque gênante. Le cinéaste oblige le spectateur à se confronter aux personnes représentées. Il donne à celles-ci un poids de réalité très fort. Le spectateur peut avoir l'impression que sonder leur âme est possible et en même temps, il est obligé de ressentir qu'il est face à un indéniable et fondamental *mystère*.

(7) On voit de temps en temps à l'image l'équipe technique du film. Mais aussi des spectateurs, on l'a dit, qui pourraient assister au tournage.

(8) Dans *Le Libre penseur*, Watkins reconnaît (après-coup, mais bien au sein du film) qu'une erreur de date a été commise.

(9) Cf. Scott MacDonald, *A Critical Cinema 2 - Interviews with Independant Filmmakers*, Oxford, Los Angeles, London University Of California Press, 1992, p.414.

(10) *Ibidem*, pp 413-415.

(11) Citons, à cette occasion, un autre exemple de leitmotiv : Strindberg sur un bateau à voile. On est renvoyé ici à l'obsession du voyage et au désir de liberté. Mais ces plans sont *autonomes* et symboliques. Ils n'appartiennent pas à une séquence où serait expliqué pourquoi l'écrivain fait du bateau, où serait montré ce qui se passerait avant et après ce(s) moment(s) de *promenade*.

(12) Cela dit, une contradiction possible chez Strindberg est indirectement montrée, puisqu'on apprend par lui-même que l'Ancien Testament le réconforte, contrairement au Nouveau, et puisque l'on comprend qu'il étudie la langue hébraïque.

(13) Arthur Adamov, *Strindberg*, L'Arche, Paris, 1982 [1ère édition : 1955], p.25.

(14) In *Strindberg et Van Gogh,* Editions de Minuit, Paris, 1953 [cité par Arthur Adamov - qui étudie la question du plagiat chez Strindberg, n.13, p.82].

(15) Cité in http://www.cinemalecratere.com/accueil/35-rencontres/81-rencontre-avec-peter-watkins

(16) Cook, n.1, p.115. Watkins, cf. p. 415 de l'entretien avec Scott MacDonald - n.9.

par Enrique Seknadje le 25.11.2013
Site Revue Eclipses - Copyright