PREMIER PLAN

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES DU CINÉMA

NOV

3

1959

INGMAR BERGMAN

par François D. Guyon

Il existe toute une littérature sur Bergman, et il n'est pas question de donner ici une bibliographie exhaustive. Résumons-en l'essentiel.

Les critiques sud-américains furent les premiers à faire à Bergman une place importante. Dès 1952, dans un numéro de l'excellente revue Film, *de Montevideo, M. Alsina Thévenet consacrait une longue étude et une filmographie alors complète à Bergman, qu'à son tour en Argentine,* Gente de Ciné *mettait très haut en plusieurs articles l'année suivante. Plus récemment, un précieux numéro spécial de* Flasback (*Buenos-Aires* 1958) *rassemblait des études fouillées (de Edgardo Cozarinsky notamment) et des renseignements théâtro-filmographiques que nous avons utilisés largement.*

En France, une rétrospective scandinave à la Cinémathèque permit à Kyrou dans Positif (N° 17, *juin* 56) *et à Rohmer, dans les* Cahiers du Cinéma (N° 61, *juillet* 56) *de découvrir et de faire découvrir un auteur :* Monika *en* 1959 *avait en effet mis fort peu de puces à l'oreille (la projection du film se termina à Vichy, un matin, devant le seul distributeur). Dans le même N° était publié un texte remarquable de Bergman :* « Qu'est-ce que faire des films » ? *ainsi que des articles sur* La Prison *et* Sourires d'une nuit d'été. *Mais c'est surtout une étude détaillée et synthétique de Jean Béranger dans la même revue* (N° 74, août 1957), *scrutant les films et les « métamorphoses » de Bergman en une dizaine de pages denses, qui le situa définitivement. Dans le N° 85 enfin (juillet 58), la seconde rétrospective suédoise de la Cinémathèque provoquait des notes, hélas, souvent peu utiles sur chaque film*

Cette remarquable étude de Béranger fut utilisée par Jacques Siclier pour une plaquette belge, Numéro 12-13 *de la collection « Les grands créateurs de cinéma » et par son auteur lui-même qui la reprit et l'amplifia en volume au* Terrain vague *en* 1959. *Les entretiens avec Bergman et les extraits de dialogues suffisaient alors à rendre indispensable un tel ouvrage resté précieux.*

Ciné 57, 58 et 59 *consacra de nombreux articles à Bergman : Pierre Billard, Jean Béranger, Bernard Chardère, Claude Gauteur, Marcel Martin entre autres, parlèrent de ses films, tandis que plusieurs fiches filmographiques étaient publiées (Télé-Ciné :* La Nuit des Forains ; Septième Sceau ; *Cinémathèque belge :* La Soif, etc...)

Mais bien avant le portugais Celuloïde (N° 21, *septembre* 1959) *et l'anglais* Sigth and Sound (*été* 1958, « Bergman et le diable », *de Erik Ulrichsen*), les *Suédois avaient publié des textes auxquels il faut se reporter. Dans* Biografbladet (1950) *luxueuse revue éditée par l'Institut suédois et magnifiquement illustrée, Forsyth Hardy et Hugo Wortzelius analysaient les principales tendances et les meilleurs réalisateurs, complétés en* 1953 *par un panorama de Rune Waldekranz, qui fut souvent ensuite directeur de production de Bergman.*

Nous en omettons sans doute. Avec cette plaquette, nous n'avons pas voulu offrir une méditation plus ou moins subjective sur la thématique et la stylistique bergmaniennes, mais fournir un instrument de travail supplémentaire.

1 crise
2 il pleut sur notre amour
3 bateau pour les indes
4 musique dans les ténèbres
5 ville portuaire
6 prison
7 la soif
8 vers la félicité
9 une telle chose..
10 jeux d'été
11 l'attente des femmes
12 l'été avec monika
13 la nuit des forains
14 une leçon d'amour
15 rêves de femmes
16 sourires d'une nuit d'été
17 le septième sceau
18 les fraises sauvages
19 au seuil de la vie
20 le visage
21 la fontaine de la jeune vierge

F. D. GUYON : INGMAR BERGMAN

Il existe déjà sur Bergman toute une littérature critique. Sans hésiter à y renvoyer, nous avons préféré présenter chaque film plutôt que disserter sur le sens profond de l'œuvre. Il s'agissait ici de faire un panorama, analytique et utilisable, d'un ensemble déjà imposant de titres plutôt que d'aligner des pages de fatras pseudo-métaphysique.

Sans doute quelques esprits sérieux nous sauront-ils gré d'avoir ainsi sacrifié la politique des auteurs (d'articles) à ce modeste travail : présenter des éléments de connaissance aidant à une synthèse personnelle.

Sans doute n'était-il pas inutile de situer rapidement l'œuvre cinématographique de Bergman par rapport à l'ensemble du cinéma suédois. Ni de dresser une liste précise de ses différentes mises en scène de théâtre et des films auxquels il a collaboré comme scénariste.

Pour ses premiers films, que peu de spectateurs français ont eu ou auront l'occasion de voir, un récit du scénario s'imposait. Après 1950 et « Jeux d'Eté », il était davantage permis de supposer les intrigues connues.

l'autre bergman

Formation et influences

Ingmar Bergman est fils d'un pasteur suédois, actuellement Chapelain à la Cour Royale. Son enfance fut assez marquée par une éducation sévère, mais qui aboutit cependant à une compréhension réciproque.

Adolescent, Bergman quitta plusieurs fois sa famille pour vivre à Gamla Stan, le St-Germain-des-Prés de Stockholm. C'était l'époque où plusieurs écrivains suédois se retrouvaient dans leurs variations autour du thème de l'angoisse (Angst). Le romancier, poète et auteur dramatique *Stig Dagerman* (que la revue *Roman* présenta en France en 1953) se donna la mort : nul doute qu'un fait de cet ordre n'ait eu aux yeux d'Ingmar Bergman autant d'importance que le suicide de Cesare Pavese pour Antonioni.

Nous sommes trop ignorant de la littérature nordique pour parler pertinemment des auteurs où il nous semble déceler certains traits que Bergman reprendra et modifiera.

Il faut pourtant signaler au premier chef, *August Strindberg*, qui s'attacha à dépeindre des femmes destructrices, des hommes velléitaires et écrasés, un monde mené par les forces obscures du mal et l'incursion imprévisible de l'inconscient. C'est, comme plus tôt le danois Kierkegaard, un visionnaire angoissé qui n'appréhende la réalité que par éclairs pour la reperdre dans une vision puissante mais aisément délirante.

Vers 1947, Bergman commença à travailler avec l'inégal et passionné *Sjöberg* : le mélange du présent et du passé dans le même plan des « Fraises Sauvages » est directement issu de « Mademoiselle Julie ». « Rien qu'une mère », et « Le Dernier Couple qui court », films de Sjöberg que nous ignorons (ce dernier sur un scénario de Bergman) semblent avoir eu une très grande importance.

Il y eut en Suède, une osmose constante entre le théâtre et le cinéma, comme entre la mise en scène et l'interprétation. Ainsi *Per Lindberg*, rénovateur du théâtre suédois moderne, fut un cinéaste important vers 1940. « Acier » avec Signe Hasso et surtout « Jeune homme, réjouis-toi dans ta jeunesse », furent présentés à Venise. Ce dernier film, d'après un roman de W. Moberg, est absolument remarquable par la maitrise de sa direction d'acteurs et la science de sa photographie. Quant à son sujet, il annonce bien les futures œuvres de Bergman : un journaliste regrette une enfance puritaine et pourtant heureuse ; il quittera la ville et sa famille pour tenter de retrouver cette innocence... La nuit d'amour est aussi belle que les scènes les mieux venues de Bergman.

Per Lindberg, Alf Sjöberg et — Bergman l'a souligné souvent — *Victor Sjöstrom* ont donc eu sur Bergman la plus grande influence. Il est hors de doute par exemple que « Le Septième Sceau » peut être comparé aux « Chemins du Ciel » et surtout aux films dalécarliens de Sjöstrom. Sens des images d'extérieurs, emprunts à la littérature nordique, goût du fantastique, prédilection pour les sujets tourmentés (le thème du rachat concilie les sujets «noirs » et la morale puritaine) : autant de caractéristiques qu'on peut retrouver dans les films de Bergman.

Les mises en scènes théâtrales de Bergman

Après des études littéraires et artistiques à l'Université de Stockholm, Bergman dirigea une troupe de comédiens amateurs, et monta en 1942, sa première pièce.

A ses débuts, Bergman monta notamment « La Sonate des Spectres », de Strindberg, qui n'eut pas un grand succès public, et « Niels Ebbesen », pièce anti-nazie du pasteur Kaj Munk (qui écrivit « Ordet »).

Voici une liste probablement complète de ses mises en scènes théâtrales qui suivirent . Nous avons omis de spécifier le lieu de représentations : Halsingborg, Göterborg, Malmoë ou Stockholm.

1945 — *NYARSREVY*, revue musicale.
UNE SAGA, de Hjalmar Bergman.
REDUCERA MORALEN, de Sune Bergström.
JACOBOWSKY ET LE COLONEL de Franz Werfel.
RAVIES, de Olle Hedberg.
LE PÉLICAN, de Strindberg, avec Anders Ek.

1946 — *REQUIEM*, de Bjorn-Erik Hojer.
RAQUEL ET LE PORTIER DU CINÉMA, de I. B. (cette pièce sera à l'origine du premier épisode de *L'attente des femmes*).
CALIGULA, de Albert Camus, avec Anders Ek.

1947 — *LE JOUR SE TERMINE TROP VITE*, de I. B.
MAGIE de G. K. Chesterton.
JE SUIS EFFRAYÉ, de I. B .

1948 — *MACBETH*, de Shakespeare, avec Anders Ek et Karin Kavli.
BAL SUR LE PONT, de Bjorn-Erik Höjer.

LE BAL DES VOLEURS, de Jean Anouilh.
KAMMA NOLL, de I. B., mis en scène par Lars-Levi Laestadius, auteur et directeur du théâtre de Malmöe.
Cette même année, Bergman publie ses pièces sous le titre « *MORALITETER* ».

1949 — *RAQUEL ET LE PORTIER DU CINÉMA*, mis en scène par Hohn Zacharias.
LA SAUVAGE, de Jean Anouilh, avec Gertrude Fridh.
UN TRAMWAY NOMMÉ DÉSIR, de Tennessee Williams, avec Karin Kavli et Anders Ek.

1950 — *L'OPÉRA DE QUAT'SOUS*, de B. Brecht et K. Weill, avec Edvin Adolphson (Mackie) et Gretrud Fridh (Polly). Représenté pour l'inaugruation d'une salle appartenant à Lorens Marmstedt, président de la Terra Films et producteur de Bergman.
UNE OMBRE, de Hjalmar Bergman.
MÉDÉE, de Jean Anouilh, avec Gertrud Fridh et Anders Ek.
DIVINES PAROLES, de Valle Inclan.

1951 — *LA ROSE TATOUÉE*, de Tennesse Williams.

1952 — *LA VRAIE FIANCÉE*, de Strindberg.
ASSASSINAT EN BARJANA, de I. B.

1953 — *SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR*, de Pirandello.
LE CHATEAU, adaptation de Max Brod de la nouvelle de Kafka.

1954 — *LA SONATE DES SPECTRES*, de Strindberg.
LA VEUVE JOYEUSE, de Franz Lehar « ...un brillant exemple de la duplicité morale propre à la fin du siècle... » (I. B.)
JEUX CRÉPUSCULAIRES, ballet de Carl-Gustav Kruuse et I.B., Musique de I. Wieslander.

1955 — *JEUX CRÉPUSCULAIRES*.
LA MAISON DE THÉ DE LA LUNE D'AOUT, de John Patrick.
LA VEUVE JOYEUSE.
DON JUAN, de Molière.
PEINTURE SUR BOIS, de I. B. avec Rune Turesson, Berit Gustafsson, Gunnar Björnstrand, Nine-Christine Jönsson — Pièce en un acte (représentée en France) qui servit de point de départ au *Septième Sceau*.
LEA ET RAKEL, de Vilhelm Moberg, avec Harriett Hedenmo et Harriett Andersson.

PEINTURE SUR BOIS, de I. B., mise en scène Bengt Ekerot.

1956 — *FIANCÉE SANS DOT*, de Ostrovsky, avec Gunnel Lindblom, Max Von Sydow, Harriett Hedenmo.
LA CHATTE SUR UN TOIT BRULANT, de Tennessee Williams, avec Eva Stiberg et Max Von Sydow.
ERIK XIV, de Strindberg, avec Toivo Pawlo, Bibi Andersson, Ake Fridell.

1957 — *PEER GYNT*, de Ibsen, avec Max Von Sydow (Peer Gynt), Ingrid Thulin (Anitra), Gunnel Lindblom (Solveig), Naima Wifstrand (Ase), Ake Fridell, Toivo Pawlo.
LE MISANTROPE, de Molière, avec Max Von Sydow (Alceste), Gertrud Fridh (Chimène), Frank Strudström, Bibi Andersson, Marianne Aminoff, Ake Fridell.

1958 — *UNE SAGA*, de Hjalmar Bergman. Mus. : I. Wieslander, avec Bibi Andersson, Folke Sundquist, Ingrid Thulin, Naima Wifstrand, Dagny Lind, Allan Edwall, Maw Von Sydow, Gunnel Lindblom, Oscar Ljung. — Pièce représentée à Paris, en 1959, au Théâtre des Nations. L'accueil de la critique ne fut pas enthousiaste. Cette même année, Bergman travaille à une mise en scène du *Second Faust*, de Gœthe, avec Max Von Sydow.

Notre ignorance non seulement des mises en scène de Bergman mais même de bien des textes suédois, réduit les commentaires à quelques constatations :

— Strindberg revient souvent : son importance semble grande aux yeux de Bergman. C'est dans un registre moins élevé que se situent Tennessee Williams et surtout Jean Anouilh.

— Pirandello, Molière... une opérette, un ballet... Les pièces de Bergman sont réunies sous le titre « Moraliteter » et « La Prison » en 1946, porte aussi en sous-titre « Moralité pour un film » : incontestable influence de certaines conceptions médiévales.

— « Une Saga » nous a paru finalement assez classique à la représentation, et Bergman surtout intéressé par la direction d'acteurs, moins brillante peut-être, d'ailleurs, qu'elle n'apparait dans ses films.

On dit que ses propres pièces n'ont rien de bien extraordinaires. Un extrait d'une nouvelle donnant le ton de sa pièce *Jack chez les comédiens* (1946) a été publié dans *Cinéma 59* (Mars, N° 34).

Bergman a été engagé récemment comme metteur en scène du Théâtre Royal Dramatique de Stockholm.

Les scénarios de Bergman

1944 — *TOURMENTS (HETS)* : Réal. Alf Sjöberg — I. B. est aussi assistant. — Int. : Stig Jârrel, Alf Kjellin, Mai Zetterling, Stig Olin.

1947 — *LA FEMME SANS VISAGE (KVINNA UTAN ANSIKTE)* — Réal. Gustav Molander. — Im. : Ake Dahlquist — Mus. : Erik Nordgren. — Int. : Alf Kjellin, Gunn Wallgren, Anita Björk, Stig Olin.

1948 — *SENSUALITÉ (EVA)* — Réal. : Molander — Im. : Ake Dahlquist — Mus. : Erik Nordgren — Déc. : Nils Svenwall — Int. : Birger Malmsten, Eva Stiberg, Eva Dahlbeck, Stig Olin, Inga Landgré.

1949 — *QUAND LA VILLE DORT (MEDAN STADEN SOVER)* — Dir. : Lars-Eric Kjellgren — Adapt. de I. B. d'après Fogelström. — Im. : Martin Bodin — Déc. : Nils Svenwall. — Int. : Sven-Eric Gamble, Inga Landgré, Ulf Palme.

1950 — *DIVORCÉE (FRANSKILD)*. Dir. : Molander — Sc. : Herbert Grevenius sur une idée de I. B. — Im. : Ake Dahlquist — Déc. : Nils Svenwall. — Int. : Inga Tidblad,, Alf Kjellin, Doris Svedlund.

1955 — *LE DERNIER COUPLE QUI COURT (SISTA PARET UT)* — Réal. : Alf Sjöberg — Im. : Martin Bodin — Int. : Björn Bjelvenstam, Eva Dahlbeck, Harriett Andersson, Bibi Andersson.

Le montage de ces films fut toujours effectué par Oscar Rosander.

Il semble que Bergman ait travaillé également à « Pengar », de Nils Poppe (présenté à Venise en 1947 sous le titre « L'Argent » et à « Karbikn Segrad », de Molander (1949).

L'influence de Sjöberg n'est certes pas à minimiser et sans doute fut-elle plus bénéfique que celle de Molander. « Tourments » fut remarqué en France par sa noirceur un peu appliquée et par son style, même si certains n'étaient pas enthousiastes : ainsi Raymond Barkan dans « *L'Ecran Français* » (N° 175 — Nov. 1948) :

« *... Scories du cinéma muet. Sjöberg semble s'imaginer que des angles de prises de vues insolites, des gestes accusés, des ombres brutalement silhouettées, des insistances de caméra, sur des mains ou une lampe électrique demeurent aujourd'hui des moyens infaillibles pour traduire le contenu dramatique d'une situation et explorer tous les replis d'un caractère...* »

L'angoisse, l'obsession de la mort, l'importance d'une naissance — et quelques lourdeurs — caractérisent *Eva* — que nous vîmes en 1952 sous le titre de *Sensualité* (Cf. fiche de « *Education et Cinéma* », publiée en 1944 et l'article de Guy Jacob dans *Cinéma 59*.)

Place de Bergman dans le cinéma suédois.

Sans prétendre résumer une histoire du cinéma suédois, il faut malgré tout rappeler que Maurice Stiller et Victor Sjöstrom furent au temps du cinéma muet des metteurs en scène d'importance mondiale.

Stiller réalisa des comédies dont s'inspira Lubistch (*Vers le Bonheur*) et des films romantiques (*Au fil des rapides*). Mais c'est surtout *Le Trésor d'Arne*, d'après Selma Lagerlöf, qui le plaça au tout premier rang : rigueur du style, descriptions de la nature, lyrisme surtout. Toujours d'après Selma Lagerlöf, le *Vieux Manoir* et *La Légende de Gösta Berling* eurent surtout le mérite de révéler Greta Garbo.

Sjöstrom, qui fut aussi un acteur très populaire, réalisa d'abord des œuvres d'inspirations sociales, puis en 1916 son premier poème de la mer, *Terje Vigen*, d'après Ibsen. En 1917, les inoubliables *Proscrits* contiennent d'extraordinaires images de neige. La nature, la forêt, l'âme des choses furent en effet ses thèmes favoris. En 1920, *La Charrette Fantôme*

sut mêler réalisme et fantastique en un chef-d'œuvre où les artifices techniques accédaient de plein-pied à la poésie. Comme l'écrivait Rune Lindstrom, scénariste et acteur du *Chemin qui conduit au Ciel* : « L'art visuel et corporel de Stiller, avec son extraordinaire dynamisme des images, la représentation de l'homme en profondeur réalisée par Sjöstrom se rencontrèrent. De cette rencontre providentielle naquit un art, l'art cinématographique. »

Sjöstrom, Stiller et Greta Garbo partis pour Hollywood, la production entre 1920 et 1930 fut surtout de comédies mondaines. Cependant Gustav Molander se dégageait de cette influence de Stiller et réalisait en 1925, après quelques films sophistiqués, un *Héritage d'Ingmar* inspiré de Selma Lagerlöf comme l'avaient été en 1918 les *Fils d'Ingmar*, de Sjöstrom. Du même Molander, *Les Maudits*, et de John-B. Brunius des reconstitutions historiques (*Charles XII*, 1924) avec mouvements de foule et interprétation du grand acteur de théâtre Gosta Ekman, émergent d'une période où prédomine surtout l'influence du film psychologique français. Citons encore *Une Nuit* (1931) et *Intermezzo* (avec Ingrid Bergman), de Molander.

Mais c'est surtout en 1940 avec *Un Crime*, de Anders Henrikson, que la production suédoise repris son essor. « *Un Crime*. écrivait Kurt Linder, eut une importance capitale pour le développement futur de la production. C'est le drame de la perte d'une famille, dont la décadence a été retenue par un père sévère jusqu'au jour de ses 50 ans où un crime déchaîne la révolte de ses fils contre son manque évident d'affection... »

La même année, Alf Sjöberg réalisait *Au péril de la vie*, en 1942 *Le chemin qui conduit au Ciel*, d'après une pièce et avec Rune Lindstrom, et en 1944 *Tourments* (scénario d'Ingmar Bergman). Outre l'influence des films réalistes français, *Un Crime* ou *Tourments* marque une lutte contre l'autorité paternelle et dictatoriale où l'époque se lit en filigrane.

Molander cependant continuait sa carrière par des œuvres historiques (*Chevauche cette nuit, La Flamme étincelle*) ou religieuses : *La parole*.

Hampe Faustman adapta Dostoiewski et fut influencé par le néo-réalisme italien. Ivan Johansson faisait des films sociaux vers 1944 (il révéla Viveca Lindfors) et Rolf Husberg travaillait dans un genre documentaire réaliste, que Arne Sucksdorff (*Rythme de la Ville*, 1947) et Gosta Wetner (*Le Sacrifice*, 1946), grâce à une admirable photographie et à une rare science du montage, surent élever jusqu'à la poésie.

Parallèlement à Anders Henrikson, Hasse Ekman produisait

régulièrement : vers 1950, *Marche avec la lune, Le banquet du chat blanc* et surtout *La jeune fille aux Hyacinthes* furent très remarqués. Mais Hasse Ekman évolua vite vers la comédie stockholmienne.

L'avant-garde est représentée par Rune Hagberg. *Après le crépuscule vient la nuit* (1947), mais c'est surtout un réalisme dramatique et noir qui tente avant 1950 les meilleurs réalisateurs suédois : Gosta Werner (*La rue*), Arne Mattson, alors prometteur, ou L.-E. Kjellgren.

Tendance générale : une certaine stylisation, un sens aigu de l'image, l'influence de l'expressionisme revu par Sjöberg.

bergman avant bergman

Crise.

1

1945 / CRISE **(KRIS)** / **Prod** Svensk Filmindustri / **Pièce** de Leck Fischer / **Adap** et **Sc** I. B. / **Im** Gosta Roosling / **Mus** Erland Von Kock / **Int** Inga Landgré, Stig Olin, Marianne Löfgren, Dagny Lind, Allan Bohlin, Ernst Eklund, Signe Wirff, Svea Holst, Arne Lindblad.

C'est le premier film réalisé par Bergman, à peine âgé de 25 ans.

Ingeborg Johnson (Dagny Lind) habite une petite cité provinciale où elle donne des leçons de piano pour vivre ; elle est aussi organiste d'une congrégation religieuse. Elle abrite sous son toit sa fille adoptive Nelly, âgée de 18 ans (Inga Landgré) et un jeune vétérinaire du nom d'Ulf (Allan Bohlin). Ulf s'éprend de la jeune fille, mais elle le considère plutôt comme un frère : l'écart de 12 ans qui les sépare lui semble grand.

La municipalité organise un bal de bienfaisance. C'est autour de cet événement que Bergman fait se nouer l'action. La perspective de son premier bal rend Nelly folle de joie et pour la circonstance Ingeborg a emprunté de l'argent à sa tante pour lui payer sa robe de bal.

Mais pendant ce temps et à l'insu d'Ingeborg, Nelly a écrit à sa vraie mère Jenny (Marianne Löfgren), patronne d'un salon de beauté à Stokholm, pour qu'elle lui envoie une parure luxueuse que Nely portera à la place de celle d'Ingeborg.

Le jour même du bal et décidée à remmener Nelly avec elle, Jenny arrive à la ville. Une rivalité s'engage entre les deux femmes, Ingeborg tenant à garder sa fille adoptive. Jenny a un amant, un jeune acteur de théâtre sans emploi, Jack (Stig Olin), instable et inadapté, qui vient assister au bal, fait une cour assidue à Nelly, la séduit et veut en abuser. Ulf accourt à l'aide de la jeune fille, mais celle-ci, passablement éméchée, le repousse et fait une exhibition indécente devant l'assistance.

Nelly suit Jenny et commence à travailler dans le salon de beauté de sa mère. Jack y fait de fréquentes visites et parvient finalement à conquérir le cœur de la jeune fille. Surpris par Jenny, Jack qui avait toujours parlé de se suicider sans être pris au sérieux se loge une balle en pleine tête dans la rue en face du salon. Nelly bouleversée regagne sa petite ville.

Pendant l'absence de Nelly, Ingeborg est devenue la proie d'un mal incurable et seules l'amitié et la compréhension fidèle de son médecin l'attache encore à la vie. Quant à Ulf, qui avait abandonné la ville, il y revient et épouse Nelly. La vie continue.

Il pleut sur notre amour.

1946 / IL PLEUT SUR NOTRE AMOUR (DET REGNAR PA VAR KARLEK) / Prod Lorens Marmstedt **pour** Sveriges Folkbiografer / **Pièce** de Oskar Braathen / **Adap et Sc** I. B. et Herbert Grevenius / **Im** Hilding Bladh et Göran Strindberg / **Int** Barbro Kollberg, Birger Malmsten, Gösta Cederlund, Ludde Gentzel, Douglas Hage, Hjördis Petterson, Julia Caesar, Gunnar Björnstrand, Magnus Kesster, Sif Ruud, Ake Fridell, Benkt-Ake Benktsson, Erik Rosén, Sture Fricsson, Ulf Johansson.

2

Un jeune chômeur David (Birger Malmsten) vient de manquer son train dans une gare où il fait la rencontre d'une jeune provinciale Maggie (Barbro Kolberg). Il lui propose d'aller passer la nuit à l'hôtel. Après cette nuit où ils ont décidé de rester ensemble, malgré un certain cynisme :

Maggie : « Tu crois que d'habitude je vais toujours avec le premier venu ? »

David : « Peut-être pas toujours avec le premier venu, mais avec celui des premiers venus qui te plaît le mieux ».

ils s'installent dans une maisonnette miteuse où Hakansson, le propriétaire, véritable personnification du mal, s'ingénie à leur rendre la vie impossible par son hypocrisie. Les tracasseries sociales se font de plus en plus pressantes. Et ce n'est pas la première paye de David qui pourra y changer quelque chose. Maggie est enceinte. Le Pasteur, qu'ils vont voir, semble avoir perdu tout rapport avec l'idée qu'on peut se faire de la charité chrétienne. Ayant constaté l'état de la jeune femme, non seulement il refuse de les marier, mais il menace de la dénoncer à la police si elle ne se fait pas héberger par un centre d'accueil réservé aux filles dans son cas.

Finalement la mort de son enfant, lors de l'accouchement, est surtout un soulagement pour elle.

L'influence du Carné des années 30 est souvent visible dans ce film aux personnages prévertiens et pittoresques. Mais déjà le personnage joué par Barbro Kolberg ouvre la lignée des héroïnes traquées de l'univers de Bergman.

L'Eternel Mirage (*Bateau pour les Indes*).

1947 / BATEAU POUR LES INDES / ou L'ÉTERNEL MIRAGE / ou LE PORT DES FILLES PERDUES (SKEPP TILL INDIALAND) / Prod Lorens Marmstedt **pour** Sveriges Folkbiografer / **Pièce** de Martin Söderhjelm / **Adap** I. B. / **Im** Göran Strindberg / **Mus** Erland von Koch / **Int** Holger Löwenadler, Birger Malmsten, Gertrud Fridh, Anna Lindahl, Lasse Krantz, Jan Molander, Erik Hell, Naemi Briese, Hjördis Pettersson, Ake Fridell, Peter Lindgren.

3

Le capitaine d'un bateau de sauvetage, Alexandre Blom (Holger Löwenadler) rencontre la jeune Sally, chanteuse (Ger-

trud Fridh) dans un cabaret et lui propose de l'emmener autour du monde. Elle déteste d'abord le fils du capitaine, Johannès (Birgen Malmsten), qui est disgrâcié et bossu, mais l'amour qu'il lui porte parvient à modifier ses sentiments. Alice (Anna Lindkel), la mère, regrette le bon temps d'autrefois, échange avec son mari des propos doux-amers, mais finit par se résigner.

Le père et le fils se disputent au sujet de Sally. Ils en viennent aux mains. Alexandre essaie même de tuer son fils en arrêtant la pompe du scaphandrier, mais il s'enfuit et c'est lui qui finit par se jeter par une fenêtre.

Johannès se met au travail : il suit des cours de navigation, puis s'embarque, promettant à Sally de revenir la chercher. La guerre éclate. Sept années passent. Sally se laisse aller...

Mais Johannès revient. Il lui redonne courage et ils s'embarquent tous les deux pour les Indes.

Inspiré d'une pièce de théâtre finlandaise, le film garde incontestablement certains traits mélodramatiques. Après sa présentation à Cannes, *L'Eternel Mirage* eut une exploitation commerciale en France. Dans *L'Ecran Français* (N° 270, 11-9 1950), J.-C. Tacchella écrivait : « Il est malheureux que Bergman se spécialise dans la poésie des quais ». On peut ne pas être séduit par les cadrages et les éclairages, déjà subtils pourtant, qui montrent les ruelles d'un port, les bouges, une fête foraine, un vieux rafiot. Il y a pourtant des dialogues d'un ton inhabituel :

Johannès. — « *J'avais promis de revenir te chercher. Eh bien, me voilà* ».

Sally. — « *Mais tu n'ignores rien de moi. Tu sais bien que je ne vaux pas cher* (et comme Johannès insiste pour l'emmener)... *tant pis pour toi ! Tu l'auras voulu. Si ça te fait plaisir de t'embarrasser de moi, et bien emmène-moi et garde-moi.* »

Il est intéressant de relire ce qu'écrivait André Bazin sur *L'Eternel Mirage*, après le Festival de Cannes de 1947 (*L'Ecran Français*, N° 117, 23-9-1947) :

« *Le metteur en scène qui est également l'un des meilleurs scénaristes suédois va droit à son idée, parfois avec une maladresse désastreuse, gêné par ses réminiscences théâtrales (Ingmar Bergman est un peu le Jean-Louis Barrault suédois). Mais il lui arrive assez souvent pour le justifier, de susciter un monde d'une pureté cinématographique éblouissante. La scène du décrochage de l'épave, par exemple. Une bonne partie du film se passe en effet sur un chaland de renflouement. On critiquera assurément le scénario et certains de ses aspects mélodramatiques. Le rachat d'une prostituée par l'amour d'un bossu est digne de Marcel Pagnol. Mais il faut en prendre notre parti. Les filles-mères et les prostituées sont les héroïnes favorites du cinéma nordique. Toutefois, un scénario se juge aussi sur les personnages qu'il permet d'animer. Ceux-ci existent avec une intensité et un mystère qui ne sont pas ceux du mélodrame, mais qui procédent directement du premier cinéma suédois. Les photographies sont souvent admirables et les principaux acteurs très émouvants.* »

Musique dans les Ténèbres.

4

1947 / MUSIQUE DANS LES TÉNÈBRES **(MUSIK I MORKER)** / **Prod** Lorens Marmstedt **pour** Terra Film / **Roman** et **Sc** Dagmar Edqvist / **Im** Göran Strindberg / **Mus** Erland von Koch / **Mont** Lennart Wallén / **Déc** P.A. Lundgren / **Son** Olle Jakobsson / **Dir de Prod** Allan Ekelund / **Int** Mai Zetterling, Birger Malmsten, Bengt Eklund, Clof Winnerstrand, Bibi Skoglund, Hilda Borgström, Douglas Hage, Gunnar Björnstrand, Ake Claesson, John Elfström, Bengr Logardt, Marianne Gyllemhammar, Ulla et Rune Andreasson, Sven Lindberg, Barbro Flodquist.

Le jeune pianiste Bengt Vyldeke (Birger Malmsten) devient aveugle à la suite d'un accident survenu sur un champ de tir, pendant son service militaire. Il parviendrait peu à peu à s'adapter à sa nouvelle vie d'éternelles ténèbres si la compassion qui l'entoure ne l'agaçait finalement beaucoup plus qu'elle ne le soulage.

Un jour, il fait la connaissance d'une jeune ouvrière, Ingrid Olofsdotter (Mai Zetterling) qui vient de perdre son père. Placée comme domestique à Miramar, elle décide de se cultiver sous

l'influence bénéfique de Bengt. En retour, la présence d'Ingrid apaise les tourments du jeune pianiste et l'aide à poursuivre ses études musicales.

Malheureusement Bengt échoue à son examen d'entrée à l'Académie de musique et se voit forcé de prendre une place de pianiste dans un cabaret où il est obligé de supporter les mesquineries de ses collègues.

Une nuit, errant dans un parc, il reconnaît la voix d'Ingrid. Elle le présente à son compagnon, un jeune ouvrier avide de s'élever, Ebbe (Bengt Eklund) à qui Bengt donnera des leçons de suédois. Mais très vite la jalousie s'installe entre eux. Le jeune pianiste veut se suicider, persuadé de son infériorité et de son ridicule après un incident survenu au cours d'un bal. Mais Ingrid qui a percé à jour ses intentions le sauve à temps avec l'aide de Ebbe. Un coup de poing porté par son rival rend littéralement Bengt à la vie, car il se sent enfin traité comme un égal.

Ingrid et Bengt décident de se marier. Malgré les avis d'un pasteur qui essaie de les en dissuader sous des prétextes médicaux et sociaux, ils partent heureux en voyage de noces, dans une vieille automobile.

Ville Portuaire.

1948 / VILLE PORTUAIRE **(HAMNSTAD)** / **Prod** Svensk Filmindustri / D'après un **roman** de Olle Ländsberg / **Adap** et **Sc** I.B. / **Im** Gunnar Fischer / **Mus** Erland von Koch / **Déc** Nils Svenwall / **Son** Sven Hansen / **Mont** Oscar Rosander / **Int** Nine-Christine Jönsson, Bengt Eklund, Mimi Nelson, Berta Hall, Birgitta Valberg, Erik Hell, Nils Dahlgren, Stig Olin, Sif Ruud, Hans Strååt, Hils Hallberg. Sven-Eric Gamble, Harry Ahlin, Britta Billsten, Inge Nordwall, E.-Merete Heiberg,

5

Ville Portuaire est le seul film de Bergman que son auteur considère comme apparenté au néo-réalisme. On y sent aussi l'influence des réalistes français et surtout du Carné de *Quai des Brumes*. C'est aussi le premier film qu'il tourne sous contrat pour la Swenskfilmindustri.

Dans un cadre de chalands et d'usines minutieusement décrit, avec un soin parfois presque trop documentaire. les deux héros sont en butte à l'hostilité passive et absurde de la société.

Un jeune chômeur, Gösta (Bengt Eklund) trouve enfin du travail comme docker à Goteborg ; il repêche une jeune fille qui vient de tenter de se suicider. Gösta invite Berit (Nine-Christine Jönsson) dans un restaurant. Aussitôt la sympathie naî tentre eux, mais elle lui avoue son passé avec franchise. Après avoir fui l'enfer familial où elle était victime de la rancœur de son père divorcé, elle commence une vie de débauche, se laissant séduire par tous les jeunes gens qu'elle rencontre. Elle finit par être mise dans une maison de redressement

où les pensionnaires se livrent aux amitiés particulières. A la suite de cette confession, Gösta désespéré la quitte et va chercher l'oubli dans les mauvais lieux de la ville. Il se saoule en compagnie d'une putain dont le protecteur, un nègre, lui vole son portefeuille et le vide dans la rue. Enfin, hagard, il reprend la route de la maison de Berit. Comme la porte ne s'ouvre pas, il s'assoupit sur les marches. Berit le trouve en rentrant. Gösta se réveille, ils se sourient...

Notons quelques belles images très bergmaniennes comme celle où Berit écrit sur la glace de sa chambre le mot « solitude », nous livrant son état d'âme, et le recours au récit parallèle où une autre fille Gertrud (Mimi Nelson) entame la même carrière, se fait avorter et meurt. Le dialogue aussi a acquis en vigueur et en personnalité bien qu'encore très littéraire, mais comment oublier telle réplique : « la Conscience, quelle idiotie ».

Prison.

1948 / PRISON **(FANGELSE)** / **Prod** Lorens Marmstedt **pour** Terra Film / **Sujet** et **Sc** I.B. / **Im** Göran Strindberg / **Mus** Erland von Koch / **Déc** P.A. Lundgren / **Son** Olle Jakobsson / **Mont** Lennart Wallén / **Dir de Prod** Allan Ekelund / **Int** Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman, Stig Olin, Irma Christensson, Anders Henrikson, Marianne Löfgren, Carl-Henrik Fant, Inger Juel, Curt Masreliez, Ake Fridell, Bibi Lindquist, Arne Ragneborn.

6

De tous les films de Bergman, *Prison* est un des plus difficiles à résumer. Usant avec virtuosité d'une situation piran-

dellienne (c'est le film d'un film), il fractionne le déroulement de l'action par une multitude de retours arrière et en multiplie les dimensions en y insérant quantité d'images oniriques.

Martin (Hasse Ekman), metteur en scène de peu d'envergure semble-t-il, reçoit au studio la visite de son ancien professeur de mathématiques (Anders Enriksson) qui sort de l'asile d'aliénés. Celui-ci lui propose de réaliser un film sur ce thème : « Notre monde est l'enfer et le diable dirige tout ».

L'idée fait son chemin. Un soir Martin va la raconter à Thomas (Birger Malmsten), journaliste alcoolique, qui lui suggère une idée à son avis bien meilleure : il poursuit actuellement une enquête sur la vie nocturne à Stockholm et a fait la rencontre d'une jeune prostituée de 17 ans, Birgitta-Carolina (Doris Svedlund). L'histoire de cette fille pourrait faire un bon scénario.

L'action principale de *Prison* se centre alors sur Birgitta-Carolina. Elle vit sous la protection d'un proxénète, Peter (Stig Olin), et de sa sœur Linnéa (Irma Christiansson) qui n'eurent, quand la jeune fille accoucha, aucun scrupule à noyer son enfant dans une baignoire. Birgitta-Carolina a supporté beaucoup de choses, mais pas l'assassinat de son enfant. Elle fait enfin la rencontre de Thomas. Le journaliste, qui vient d'avoir une scène avec sa femme Sofi (Eva Henning) au cours de laquelle elle lui a cassé une bouteille sur la tête, décide d'aller vivre avec Birgitta dans une chambre miteuse.

Birgitta fait un horrible cauchemar sur la mort de son enfant. Pendant ce temps, Peter reçoit la visite de la police qui vient de retrouver le cadavre de l'enfant, et mène son enquête. La jeune fille comprend qu'elle n'échappera pas à son impitoyable destin et pour épargner son amant, elle l'abandonne et rentre chez Peter. Nous assistons alors à une scène où Birgitta a comme client un homme qu'elle haït et qui par sadisme la brûle avec une cigarette. A la fin, ne pouvant supporter cette cruauté répétée, Birgitta, victime d'une crise nerveuse, se réfugie dans la cave de la maison et s'ouvre les veines. Pendant son agonie, elle appelle Thomas et c'est les oreilles déchirées par les gémissements de son enfant qu'elle rend le dernier soupir.

Cependant, au studio, le travail continue et la vie poursuit son cours. Martin apprend le suicide de Birgitta-Carolina et le retour de Thomas chez Sofi, ce qui signifie pour elle la fin de relations avec le metteur en scène, ébauchées pendant l'absence de son mari. Le professeur de mathématiques revient et demande ce qu'il en est de son idée. Martin lui fait savoir qu'il renonce au projet, car le film ne pourrait avoir aucune conclusion.

La Soif.

7

1948 / SOIF **(TORST)** / **Prod** Svensk Filmindustri / **Nouvelle** de Birgit Tengroth / **Adap** et **Sc** Herbert Grevenius / **Im** Gunnar Fischer / **Mus** Erik Nordgren / **Déc** Nils Svenwall / **Chor** Ellen Bergman / **Son** Lennart Unnerstad / **Script** Ingegerd Ericsson / **Mont** Oscar Rosander / **Int** Eva Henning, Birger Malmsten. Birgit Tengroth, Mimi Nelson, Hasse Ekman, Bengt Eklund, Gaby Stendberg, Naima Wifstrand, Sven-Eric Gamble, Gunnar Nielsen, Estrid Hesse, Helge Hagerman, Calle Flygare, Else-Merete Heiberg, Monica Weinzierl, Herman Greid.

La Soif est un film dont la construction est passablement sinueuse, utilisant le retour-arrière qui donne à l'ensemble un ton de tristesse et de résignation d'autant plus fort que le style est presque toujours très réaliste, sauf dans une séquence onirique et dans la présentation pour le moins fantastique du docteur.

Un jeune couple, Ruth (Eva Henning) et Bertil (Birger Malmsten), voyage en train de luxe de Bâle vers Stokholm, traversant une Allemagne dévastée par la guerre ; la misère rappelée comme un leit-motiv à chaque arrêt ne prend pas ici une signification sociale, mais sert d'accompagnement à la détresse morale des deux héros de plus en plus éloignés l'un de l'autre par les souvenirs qui les assaillent.

Ruth a été auparavant la maîtresse d'un homme marié Raoul (Bengt Eklund) qui l'emmène en vacances avec lui. Un beau jour, survient la femme de Raoul (Gaby Stenberg) qui très posément explique quel homme sans scrupules et plein de vices est son mari, et se charge de le remmener avec elle, tandis que Ruth reste seule après ce premier amour, enceinte et désabusée. Elle avorte et devient stérile.

Elle évoque alors la liaison qu'eut autrefois son mari avec une autre femme, Viola.

Ici l'action bifurque, et nous faisons connaissance avec Viola (Birgit Tengroth) qui, après un nouvel échec amoureux, esseulée et au bord de la débâcle mentale, se rend chez un psychiatre sarcastique, le Docteur Rosengreen (Hasse Ekman). Plutôt qu'écouter sa cliente, il lui fait des propositions, et devant son refus lui conseille de se faire interner. De nouveau, Viola erre en proie au désespoir dans Stockholm, quand elle rencontre une ancienne camarade de pension qui l'emmène dans son appartement. Au moment où Viola trouve quelque réconfort à cette présence, son amie Valborg (Mimi Nelson) laisse percer ses tendances lesbiennes. Viola s'enfuit. Quelques rides à la surface de l'eau ; nous savons qu'elle a mis un terme à cette errance.

Dans le train, Bertil rêve qu'il tue sa femme ; il se réveille brutalement, constate qu'elle est bien en vie et la prend dans ses bras...

L'apparent optimisme de cette fin est « compensée » par l'impression de solitude atroce qu'elle nous laisse. Ici Bergman utilise déjà avec maîtrise l'alternance des deux événements, comme Faulkner dans *Palmiers sauvages*. Ruth et Bertil ignorent l'aventure et la triste fin de Viola, mais le spectateur est amené à créer lui-même le lien entre les deux événements et à retrouver ainsi la vision ambiguë de Bergman.

« Je ne veux pas être libre, s'écrie Bertil. Notre vie est un enfer, mais demeurer seul est pire que l'enfer ». Et les personnages retrouvent cet huis-clos dont l'extraordinaire scène dans la chambre d'hôtel, au début, laisse une image somme toute plus indulgente qu'elle ne le deviendra dans les *Fraises sauvages* (épisode du couple accidenté).

Vers la Félicité.

1949 / VERS LA FÉLICITÉ **(TILL GLADJE)** / **Prod** Svensk Filmindustri / **Sujet** et **Sc**, I.B. / **Im** Gunnar Fischer / **Mus** Mozart, Mendelssohn, Smétana, Beethoven / **Déc** Nils Svenwall / **Son** Sven Hansen / **Script** Ingegerd Ericsson / **Mont** Oscar Rosander / **Dir de Prod** Allan Ekelund / **Int** Maj-Britt Nilsson, Stig Olin, Victor Sjöström, Birger Malmsten, John Ekman, Margit Carlquist, Sif Ruud, Rune Stylander, Erland Josephson, Georg Skarstedt, Berit Holmström, Björn Montin, Carin Svenson, Svea Holst, Agda Helin, Maud Hyttenberg.

8

Stig (Stig Olin), violoniste dans un orchestre symphonique, est appelé au téléphone pendant une répétition. Il rentre en toute hâte chez lui où on lui apprend que sa femme Marthe (Maj-Britt Nilsson) vient d'être tuée par l'explosion d'un poêle. Stig reste hébété.

Un flash-back nous raconte l'histoire du ménage à partir du moment où Marthe, qui est aussi violoniste, entre à l'orchestre

dont Stig fait partie. Ils avaient auparavant été compagnons de Conservatoire et renouent leur vieille amitié. Ils décident de vivre ensemble et, après trois mois de vie commune, se marient. Le jour même de la cérémonie, elle lui révèle qu'elle est enceinte ; si elle ne le lui a pas dit plus tôt, c'est de peur qu'il la fasse avorter. Marthe est choquée de la réaction surprise et indignée de Stig. Pourtant ils surmontent la crise et le mariage a lieu.

La vie du ménage est houleuse. Aus scènes pénibles succède l'incompréhension. Stig, au psychisme de névropathe, s'accroche désespérément à son ambition de devenir soliste, malgré l'échec complet de son premier concert. Il ne se résigne pas, comme le lui conseille Marthe, à chercher le bonheur en se contentant de vues plus modestes. Il se voue à son art avec un acharnement presque maladif, tout en étant de plus en plus sûr de n'arriver à rien. En un moment particulièrement critique, il se blesse à une main pour exorciser ses illusions.

D'autre part, Stig a pris pour maîtresse Nelly (Margit Carlquist), une fille sensuelle et sans scrupules mariée à un vieil acteur qui tolère sa conduire irrégulière. Marthe a abandonné l'orchestre pour se consacrer uniquement à l'éducation de ses deux enfants. Par sa noblesse de sentiment et son amour pour Stig, elle parvient à sauver maintes fois le ménage menacé par des obstacles répétés. Une nuit qu'elle reproche à Stig son infidélité, il la frappe. Elle quitte alors sa maison et va habiter chez sa mère avec ses enfants. Mais bientôt la vie sordide qu'il mène avec Nelly répugne à Stig qui, lentement mûri par l'expé-

rience, renonce à ses folles ambitions artistiques et comprend que pour lui le seul bonheur possible il le fera avec Marthe. Le ménage se resoude, plus solide qu'il n'a jamais été.

L'action revient au présent. Stig, abasourdi par ce coup du sort imprévu, brutal, absurde, reste d'abord sans réactions, puis il retourne à l'orchestre où il participe à l'exécution de la IX[e] Symphonie ; il revoit les irremplaçables moments de bonheur que lui a procurés sa femme. Il ne lui reste comme consolation que ses enfants et la Musique.

Le chef d'orchestre prononce cette phrase qui illustre aussi bien la quête de Bergman lui-même : « Il faut que vous chantiez la joie, non pas la joie ordinaire, mais la félicité qui se trouve de l'autre côté du bonheur ».

Une telle chose ne se produirait pas ici.

1950 / UNE TELLE CHOSE NE SE PRODUIRAIT PAS ICI **(SANT HANDER INTE HAR)** / **Prod** Svensk Filmindustri / **Sc** Herbert Grevenius / **Im** Gunnar Fischer / **Mus** Erik Nordgren / **Déc** Nils Svenwall / **Son** Sven Hansen / **Script** Sol-Britt Norlander / **Mont** Lennart Wallén / **Dir de Prod** Helge Hagerman / **Int** Signe Hasso, Alf Kjellin, Ulf Palmo, Gösta Gederlund, Inge Nordwall, Stig Olin, Ragnar Klango, Hanno Kompus, Sylvia Tael, Els Vaarman, Edmar Kuus, Rudolf Lipp. **9**

Une réfugiée des Etats baltes, Véra (Signe Hasso) est poursuivie dans Stockholm par la police secrète d'un état communiste. Au cas où elle et d'autres réfugiés refuseraient de servir leur cause, les espions les menacent de mesures de coercition contre les membres de leurs familles restées dans leur pays d'origine.

Ce film, le moins personnel de Bergman, est un travail de commande qu'il regrette, semble-t-il, d'avoir fait. Mais vers cette époque la production suédoise subit une crise et même une interruption causée par un conflit entre les exploitants et les producteurs. Pendant cette période d'inactivité, Bergman réalisa 9 courts métrages publicitaires pour un fabricant de savon. Une telle chose arrive partout.

Ce que propose Bergman à ses débuts n'est pas tant un témoignage sur l'adolescence en butte à l'incompréhension du monde adulte, ni une peinture psychologique des difficultés de la vie du couple dans le mariage : ce qui nous séduit surtout, a posteriori, c'est d'abord un mode narratif. Bergman, pourtant d'abord autodidacte en la matière, porte d'emblée la subtilité

du langage cinématographique à un degré presque inconnu. Parce que ses films étaient dès lors entièrement son œuvre, on y retrouve comme dans Joyce, dans Proust, dans Pirandello, une profonde et organique unité entre fond et forme. Les scénarii tout en flashes-back, en évocations oniriques, débouchent sur un style photographique fort baroque malgré son austérité et son réalisme. Dès 1945, il se forge un langage capable de faire partager ses propres interrogations angoissées sur la vie, l'affrontement en l'homme de la contingence du réel et des aspirations hasardeuses de son sens métaphysique. De cette période méritent surtout de rester, nous semble-t-il : *La prison, La soif, Vers la Félicité.*

Dans une plaquette publiée en 1953, sur le cinéma suédois, Rune Waldekranz écrivait à propos de ces premiers films, cette page pertinente :

« *Ingmar Bergman, qui débuta en 1945, avec* Crise, *aura exprimé avec plus d'intensité qu'aucun autre le désespoir et la soif de tendresse chez la jeunesse d'après-guerre. Ses héros sont des êtres perdus dans l'existence, en marge de la société, en marge d'eux-mêmes. Leurs réactions devant les problèmes de la vie sont violentes, leurs actes, sans compromis. L'idéalisme de la jeunesse, la recherche avide d'une foi les anime et les ronge en même temps. La guerre leur a appris une chose, c'est que la méchanceté est une réalité, et tout concourt à confirmer leurs soupçons à propos du bonheur, qui n'est plus à leurs yeux qu'un mensonge de propagande, un camouflage cachant l'instinct de propriété (chez la femme tentatrice ou chez les parents). Les*

héros de Bergam aspirent à une liberté sans entraves, mais finissent toujours par réaliser que la vie n'est rien d'autre qu'une prison, froide et dégradante — dans le film « La Prison » c'est une jeune femme qui devra en faire la dure expérience. Il y a là chez Ingmar Bergman un trait de fatalisme angoissé qui l'apparente à Yves Allégret. Il ne craint pas de mettre en scène ses conflits intimes avec une sincérité et une science de l'effet dont le spectateur subit le choc. Le talent de Bergman a quelque chose de démoniaque, une pointe de satanisme. Le thème central de ses drames est la lutte entre les forces du Bien et du Mal, et une nostalgie de la foi religieuse, qui se fait de plus en plus sensible à chacun de ses films. Apre et indiscret dans son réalisme, son style marque cependant un net penchant pour la stylisation symbolique : cette tendance se manifeste particulièrement dans « La Prison », film d'essai riche en idées et l'une des rares œuvres vraiment originales que le cinéma suédois ait produites dans ces dernières années. Même les scènes les plus brutales, que l'on peut qualifier de purement sadiques, sont baignées de tendresse contenue... »

bergman

Sommarlek

1950 / JEUX D'ÉTÉ **(SOMMARLEK)** / **Prod** Svensk Filmindustri / **Sc** I.B. et Herbert Grevenius / **Im** Gunnar Fischer / **Mus** Erik Nordgren / **Déc** Nils Svenwall / **Son** Sven Hansen / **Script** Ingegerd Ericsson et Sol-Britt Norlander / **Mont** Oscar Rosander / **Dir de Prod** Allan Ekelund / **Int** Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Georg Funkquist, Renée Björling, Mimi Pollak, Annalisa Ericson, Stig Olin, Gunnar Olsson, Employés du théâtre et le ballet de l'Opéra Royal de Stokholm.

10

Sommarlek peut être vu comme une symphonie de la joie amoureuse face au monde du désespoir. Bergman ne le dit-il pas lui-même lorsqu'il affirme : « Je préfère *Sommarlek* pour des raisons d'ordre intime. J'ai fait le *Septième Sceau* avec mon cerveau, *Sommarlek* avec mon cœur. »

Sommarlek, tout comme *La Prison* et *Les Fraises sauvages*, c'est l'obsession d'un soir confié à de la pellicule, une page de journal intime ; c'est la liberté créatrice du poème au cœur de la production cinématographique et de ses contingences.

A peine y a-t-il une intrigue dans *Jeux d'Eté*. C'est un déroulement beaucoup plus qu'une histoire.

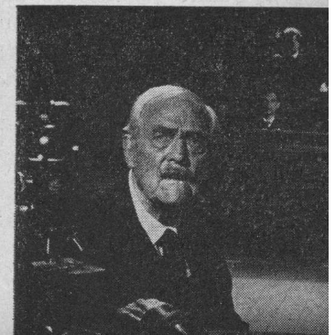
A l'opéra de Stockholm, Marie, danseuse-étoile, reçoit un colis : c'est le journal de l'ami de sa jeunesse. Après une dispute avec David, journaliste amoureux d'elle, elle part à la recherche

des lieux d'autrefois. Elle revit là, dans une île proche de la capitale, sa brève idylle avec Henryk, un jeune étudiant. C'est au terme d'un court et magnifique été qu'Henryk s'est tué accidentellement. Elle a cherché alors le réconfort auprès d'Erland, un ami de la famille, et surtout dans son métier, la danse. De retour à Stockholm, elle constate la différence qu'il y a entre Henrik, son premier amour, et David. Pourtant elle a besoin de lui, et au terme de la soirée de gala qui marque son triomphe, elle se précipite dans ses bras.

A partir de cet argument très simple, Bergman a su garder constamment le ton du poème lyrique .

Toute la construction du film repose sur deux conjugaisons spatio-temporelles : le présent, porteur d'une action dramatique en plein développement, de la vie à venir de Marie, et le passé porteur de mort puisqu'il n'est plus que souvenir. Un commentaire assure le plus souvent une liaison entre ces deux temps. Passé, présent parviennent peu à peu à n'être plus qu'une même réalité : la vie de Marie. C'est dans la danse que le film trouve sa continuité : sur la scène, Marie danse son amour d'autrefois et sa vie de demain. Il s'agit de l'éclatement d'un instant d'amour, presque abstrait dans sa pureté, qui reprend contact avec le lent et désespéré déroulement de l'existence.

Il est devenu classique de parler du pessimisme de Bergman. Pessimiste, il l'est sans doute : il ne se fait pas d'illusion. Ainsi *Jeux d'Eté* est-il un film qui fait mal au plus profond de l'être : « Tout le monde continue à exister, et à s'agiter dans les rues. Et moi je me trouve ici en train de m'occuper de manger et de boire. Et pendant ce temps, Henrik doit déjà commencer à pourrir dans sa tombe. Je ne crois pas que Dieu existe. S'il existait, je le détesterais. Je lui cracherais au visage. » Pourtant la vertu de vivre est hautement exaltée. N'en prenons comme exemple que la séquence de la danse, ou plus encore le lever de Marie heureuse. Il y a dans *Sommarlek* d'extraordi-



naires temps d'apaisement, de vie filtrée, pourrait-on dire. Chaque geste devient alors porteur d'une intense vérité poétique. Les deux mains cadrées seules, se caressant et ondoyant comme des cygnes après la première nuit sont une de ces idées étonnantes de naturel que Bergman sait trouver pour découvrir l'amour heureux. Son esprit ironique (le dessin animé, intrusion innattendue de l'insolite et de l'humour) son marivaudage à la fois poétique et cruel sont servis par des dialogues étincelants : « Je veux une bague d'herbe et des baisers de 24 carats. Si vous étiez mon fiancé, vous ne seriez pas mécontent d'une nuit avec moi... »

Comment vivre ? Y a-t-il amour, pitié, ou fierté chez le petit journaliste. Marie ne se posera plus de question mais essaiera d'exister.

Il reste l'art, impersonnel mais consolateur : la danse permet à la ballerine de s'enfuir sur les pointes après le baiser. On pourrait y voir comme une explication de cet acharnement aux répétitions qui provoqua des années plus tôt la première dispute avec son jeune amant. Ainsi, plus tard, lui resterait-il ce mécanisme mélancolique et pur pour incarner la beauté de cette chose vivante : un baiser ...même s'il n'y a pas d'amour heureux.

L'attente des femmes

11

1952 / L'ATTENTE DES FEMMES **(KVINNORS VANTAN)** / **Prod** Svebsk Filmindustri / **Sujet** et **sc** I.B. / **Im** Gunnar Fischer / **Mus** Erik Nordgren / **Déc** Nils Svenwall / **Son** Sven Hansen / **Mont** Oscar Rosander / **Int** Anita Björk, Maj-Britt Nilsson, Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Birger Malmsten, Jarl Kulle, Karl-Arne Holmsten, Gerd Anderson, Bjorn Bjelvenstam, Aino Taube, Hakan Westergren, Marta Arbin, Kjell Nordenskold.

Bergman, qui n'est pas toujours tendre envers ses anciens films, a déclaré qu'il aimait encore « assez » *L'attente des femmes*. Il s'agit en effet d'une œuvre lucide, bien située dans un milieu spécial précis et mêlant les passages amusants qui annoncent *Une leçon d'amour* (la scène de l'ascenseur) avec des observations psychologiques plutôt désespérantes.

Quatre femmes et une jeune fille attendent leurs maris et leur fiancé. Elles se confient leurs expériences, parlant de ces hommes qu'elles ont épousés. Anita (Aino Taube) n'a rien d'autre à dire que de constater son échec. Rakel (Anita Bjork) a trompé son mari (Karl-Arne Holmsten) avec un ami d'enfance (Jarl Kulle). Plus encore qu'un instant de plaisir cette passade lui a permis de dominer son mari : elle est plus intéressée par les compromis que par la passion.

Plus romantique Marta (Maj-Britt Nilsson) a eu une liaison quand elle était étudiante, avec le troisième frère Lobélius, Martin (Birger Malmmsten). Mais un enfant est né, le mariage a finalement dû se faire. Mais tout ne va pas au mieux dans les rapports du couple. Enfin l'industriel Frédrik (Gunnar Bjornstrand) est trop occupé pour se soucier de sa femme, Karin (Eva Dahlbeck) sinon pour la tromper. Ils devront passer une nuit tête à tête dans un ascenseur en panne où Karin saura amuser, séduire et reconquérir son mari... que le téléphone rappellera vite aux affaires.

La jeune fille (Gerd Andersson) refuse de vivre ainsi sans illusions ni excès, et s'enfuiera avec son fiancé (Bjorn Bjelvenstam). Tandis que Marta les laisse partir profiter d'une jeunesse et d'une sincérité qu'elle sait être brèves.

Certains ont trouvé artificiels et même caricaturaux les personnages masculins, dont l'égoïsme et la vanité ne sont en effet pas dissimulés. Pourtont, quoi de moins excessif et de plus vrai que cet espérance de l'absolu que ces cinq femmes entretiennent malgré tout attendant le grand amour, trouvant l'ennui et les travaux du ménage, attendant encore pourtant.

La narration est désinvolte, les retours arrière se succèdent avec une aisance parfois gratuite : quelques cadrages baroques des dialogues à effet (allusions àFreud), un Paris bien classique, des facilités pour tout dire n'empêchent pas d'étonnantes scènes .

Monika

12

1952 / UN ÉTÉ AVEC MONIKA **(SOMMAREN MED MONIKA)** / **Prod** Svensk Filmindustri / **Roman** de Per Anders Fogelström / **Adap** et **Sc** I.B. et Fogelström / **Im** Gunnar Fischer / **Mus** Erik Nordgren / **Déc** P.A. Lundgren / **Son** Sven Hansen / **Script** Birgit Nordlindh / **Mont** Tage Holmberg et Gösta Lewin **Dir de Prod** Allan Ekelund / **Int** Harriet Andersson, Lars Ekborg, John Harryson, Georg Skarstedt, Dagmar Ebbesen, Ake Fridell, Naemi Briese, Ake Grönberg, Gösta Eriksson, Gösta Gustafsson, Sigge Fürst, Gösta Pruzelius, Arthur Fischer, Torsten Lilliecrona, Bengt Eklund, Gustaf Färingborg, Ivar Wahlgren, Renée Björling, Katrine Westerlund, Wiktor Andersson-Kulörten, Bi ger Sahlberg, Hanny Schedin, Magnus Kesster, Carl-Axel Elfving, Bengt Brunskog, Harry Ahlin, Gordon Löwenadler, Anders Andelius.

Dans la tradition suédoise des films au bord de l'eau et des fugues d'un été, *Monika* semble d'abord un travail commercial :

il fut d'ailleurs considéré comme tel par la critique française lorsque le film fut présenté à Cannes, puis à Vichy.

En fait, le problème du couple est abordé ici par Bergman sous un biais assez inhabituel pour lui : les deux jeunes amants sont des ouvriers, et leur échec est aussi un échec social.

Les séquences d'amour au bord de l'eau sont d'une richesse qu'illumine la présence de Harriett Andersson, insolente de santé et de beauté. Après un baiser en gros plan, la caméra s'élève soudain, rase l'eau, effleure une berge pour se perdre dans de merveilleux nuages gris. Soleil, forêt, mer : la nature est partout présente, en accord dirait-on avec les sentiments des personnages : jamais plus qu'ici les paysages n'ont été des états d'âme.

Adapté fidèlement d'un roman assez naturaliste de Folgestrom, le scénario est assez classique : la jeune Monika (Harriett Andersson) employée dans la réserve d'un magasin d'alimentation, vit entre les plaisanteries de ses camarades de travail et son foyer où un père ivrogne sème la terreur parmi la marmaille. Elle nourrit ses rêves de magazines américains et attend le grand amour.

Elle fait un jour la connaissance de Henrik (Lars Ekborg) emballeur dans un magasin de porcelaines. Elle profite de sa candeur pour le décider à s'enfuir avec elle dans une des criques désertes des environs de Stockholm. Ils vivent là, au bord de l'eau, une existence toute naturelle, mais qui se dégrade peu à peu .

L'été s'achève. Monika est enceinte. Ils se marient. Henrik trouve un emploi et travaille le soir pour obtenir une place plus rémunératrice. Mais Monika n'a rien d'une mère de famille ni d'une épouse modèle. Elle laissera un jour Henrik et son enfant pour retourner à ses flirts.

La conclusion, si l'on peut dire, est désabusée : romantisme juvénile ou panthéisme érotique sont détruits par la médiocrité du quotidien. L'instant (de l'amour) doit être détruit par l'écoulement du temps, qui dégrade et corrode ce que l'habitude a déjà émoussé.

Les personnages restent pourtant libres, et ce n'est pas à tort qu'on a parlé d'humanisme existentialiste. Le mode de récit — technique renvoyant à une métaphysique — est fluant, souple, constamment ambigu. Ce *Paul et Virginie* assez misogyne, (moins pourtant que *La Soif*) séduit d'abord, on le comprend, les esprits sensibilisés au thème chrétien du péché d'Eve. Les autres, sans se formaliser de voir une fois de plus l'élément mâle symboliser la pureté, aiment dans *Monika* la peinture d'instants heureux.

La nuit des forains

13

1953 / LA NUIT DES FORAINS **(GYC KLARNAS AFTON)** / **Prod** Sandrew-Beuman Film / **Sujet** et **Sc** de I.B. / **Im** Sven Nykvist et Hilding Bladh / **Mus** Karl-Birger Blomdahl / **Déc** Bibi Lindström / **Son** Olle Jakobsson / **Mont** Carl-Olof Skeppstedt / **Dir de Prod** Rune Waldekranz / **Int** Ake Grönberg, Harriet Andersson, Hasse Ekman, Anders Ek, Gudrun Brost, Annika Tretow, Gunnar Björnstrand, Erik Strandmark, Curt Löwgren, Kiki, Majken Torkeli, Vanjek Hedberg.

Une fois de plus, Bergman utilise pour *La niut des forains,* une chronologie qui n'a rien de linéaire. De l'apparent enchevêtrement des événements, il tire avec beaucoup d'assurance un effet dramatique tout aussi efficace que du plus rigoureux des déroulements. C'est que de la juxtaposition fracassante d'actions apparemment sans lien entre elles il fait jaillir l'étincelle poétique qui n'est jamais absente de cette œuvre.

Anna (Harriet Andersson) et Albert (Ake Grönberg) sont un couple mal assorti, désabusé et humilié. Le directeur du cirque n'a plus l'âge de résister au bellâtre occasionnel, Franz, (Hasse Ekman) qui attire sa compagne mais cette coucherie n'apportera rien à Anna, sinon la déception : elle reprendra la route avec Albert.

Tout au long de ce film, Bergman, par un changement perpétuel d'angle de vue scrute les rapports à la fois déchirants et délicieux de l'homme et de la femme. Sur un rythme obsessionnel, il nous montre des êtres tentant par tous les moyens d'échapper à la solitude et se heurtant chaque fois à la constatation de la vanité de leur quête. Mais dans ce monde lucide et désespéré

il n'y a pas d'échappatoires et le comble du pessimisme semble être la résignation à laquelle les héros sont condamnés.

Les personnages ont conscience eux-mêmes de leur essence de personnages coincés par le destin : ils assistent à eux-mêmes, Albert revoyant sa femme légitime Agda (Annika Tretow) dans son bureau de tabac ou battu en public par Franz, Anna se rendant comme une automate chez ce dernier, le clown Frost (Anders Ek) contraint de vivre l'extraordinaire épisode de sa femme Alma (Gudrun Brost) devant les artilleurs.

Bergman communique au spectateur cette sensation de froid qui étreint l'homme dès son entrée dans le monde : le clown Frost raconte qu'il a rêvé qu'il disparaissait dans le ventre de sa femme : « Je n'étais plus qu'un fœtus. Et puis je n'étais plus qu'une graine. Et puis je n'étais plus rien du tout. » Ce rêve illustre aussi la nostalgie ambiguë de l'homme pour son néant originel et le fait qu'il l'incarne de cette façon, son assujettissement à la femme, au couple, à la vie sociale.

L'univrs factice du monde du spectacle dans lequel Bergman a choisi de situer son action contribue encore à accentuer l'impression de la vanité des choses.

Pour traduire cette vision quasi pascalienne de l'existence, il fallait à Bergman, éviter les dangers d'un cinéma trop littéraire. La maîtrise avec laquelle il utilise ses interprètes et notamment ses actrices, la maîtrise avec laquelle il utilise la caméra, éclairage ,cadrage, montage, tout est remarqublement moderne, c'est-à-dire a parfaitement intégré l'apport du cinéma muet.

Les images sont étonnantes de précision et d'efficacité, on peut parler d'expressionnisme (angles insolites, jeux de lumière, cadrages baroques, stylisation) mais aussi de lyrisme car Bergman ne craint pas, malgré son esprit critique aigu, d'essayer la création d'ambiances poétiques : ainsi la séquence d'ouverture avec la femme et le clown.

La bande sonore du film est expressive : les bruits sont réalistes et la musique plutôt baroque, volontairement en déséquilibre.

Le découpage classique en plans est remplacé en quelque sorte par les mouvements de caméra d'une souplesse inquiétante, visant à l'instabilité. C'est aussi pour inquiéter et dérouter le spectateur que Bergman utilise (d'une façon bien plus subtile que Cocteau) les miroirs et leurs reflets.

Baroques encore les décors, les accessoires, voire les symboles qui, d'ailleurs n'ont rien d'insistant. Cependant il ne s'agit pas de mystification et l'on est sans doute plus près de Shakespeare que d'Orson Welles.

Une leçon d'amour

14

1953 / UNE LEÇON D'AMOUR (EN LEKTION I KARLEK) / **Prod** Svensk Filmindustri **Sujet et Sc** I.B. / **Im** Martin Bodin / **Mus** Dag Wirèn / **Déc** P.A. Lundgren / **Son** Sven Hansen / **Script** Birgit Norlindh / **Mont** Oscar Rosander / **Dir de Prod** Allan Ekelund / **Int** Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Yvonne Lombard, Harriet Andersson, Ake Grönberg, Olof Winnerstrand, Brigitte Reimer, Renée Björling, John Elfström, Dagmar Ebbssen, Helge Hagerman, Gösta Pruzelius, Sigge Fürst, Carl Ström, Arne Lindblad, Torsten Lilliecrona, Yvonne Brosset.

En 1920, Stiller créa la comédie psychologique suédoise avec son *Erotikon* (*Vers le bonheur*). C'est dans un registre semblable que Bergman s'est diverti en 1954 en marivaudant avec un gynécologue (qui connaît peu les femmes).

Celui-ci (Gunnar Bjorstrand) tient le pari avec un compagnon de train, d'aller embrasser la jolie femme du compartiment voisin (Eva Dahlbeck). Il y parvient, puisqu'en fait c'est sa femme ; mais non sans difficulté car le couple est en froid et elle va rejoindre à Copenhague son ancien fiancé (Ake Gronberg). En fait, ce baiser obtenu nous apparaîtra plus tard comme le premier pas vers un compromis très vite obtenu après leur arrivée à Copenhague. Le couple va jouer au jeu du chat et de la souris. Il s'agit pour David de reconquérir sa femme et de se faire pardonner une aventure récente. Mais Marianne ne veut surtout pas être le jouet de son mari. Par une alternance de plongées dans le passé, ils retrouvent par bribes, avec une certaine nostalgie l'intimité d'antan ; pour David, la rencontre avec sa fille Nix (Harriet Andersson) en proie au désarroi des adolescents et pour Marianne l'évocation du jour de ses fiançailles où elle préfère à Carl-Adam, son meilleur ami David. Arrivés à Copenhague, Carl-Adam les accueille et l'ultime bataille pour conquérir Marianne, se déroulera entre eux sur le mode bouffon dans une boîte de nuit.

Une leçon d'Amour est un peu à Musset ce que *Sourires d'une nuit d'Eté* était à Marivaux ; c'est une œuvre très attachante bien qu'un peu trop tributaire d'un comique psychologique que Bergman illustra lui-même ailleurs, plus brillamment.

Rêves de femmes

15

1954 / RÊVE DE FEMMES **(KVINNODROM)** / **Prod** Sandrew Bauman Film / **Sujet et Sc** I.B. / **Im** Hilding Bladh / **Déc** Gittan Gustafsson / **Son** Olle Jakobsson / **Dir de prod** Rune Waldekram, / **Int** Eva Dahlbeck, Harriett Andersson, Gunnar Björnstrand, Ulf Palme, Inga Landgré, Sven Lindberg, Naima Wifstrand, Benkt-Ake Benktsson, Git Gay, Ludde Gentzel, Kerstin Hedeby, Jessie Flaws, Marianne Nielsen, Siv Ericks, Bengt Schött, Axel Düberg.

Suzanne (Eva Dalbeck) dirige un studio de photos de mode. C'est une femme indépendante, qui se fait pourtant l'illusion de parvenir à conserver l'amour d'un homme marié qui a rompu

avec elle, Lobelius (Ulf Palme). Partant à Goteborg, faire un reportage, elle emmène son jeune mannequin, Doris (Harriett Andersson) .

Doris est assez naïve et rêve de vie luxueuse. Elle se laisse accoster par un Monsieur déjà âgé, mais séduisant (Gunnar Bjornstrand) consul et riche, qui lui offre de somptueux cadeaux : d'abord parce qu'elle ressemble à sa femme devenue folle, ensuite parce qu'elle lui plaît. Mais la fille de l'aristocrate vient l'humilier devant Doris, qu'elle ne ménage pas non plus... Pendant ce temps, Suzanne retrouve son amant à l'hôtel et après une belle scène d'amour et l'irruption de l'épouse de l'industriel (Inga Landgré) la lâcheté de Lobelius la décide à rompre définitivement.

Le lendemain matin, elles rentrent toutes deux à Stockholm.

L'intrigue est simpliste, et même d'un romanesque parfois facile. Mais les deux portraits de femmes révèlent les obsessions de l'auteur : Doris comme Suzanne perdront leurs illusions mais continueront à vivre. La première retrouvera un jeune étudiant qui l'aime, (Sven Lindberg). La seconde déchire une lettre de son amant qui voudrait renouer. L'important est surtout la solitude angoissée dans la lucidité.

Certaines séquences sont très théâtrales par leurs dialogues et en même temps directement issues quant au montage du cinéma russe muet : Eva Dahlbeck dans le train qui l'emmène à Goteborg ou cette étonnante séquence qui ouvre et termine le film : gros plans de visages, claquements de doigts, tic tac d'un réveil. L'opposition de style entre les deux duos d'amour est révélatrice : pour Doris et le consul, scène muette, musique appuyée, mimique, plan américain ou plan d'ensemble. Pour Suzanne et Lobelius, dialogues importants, gestes intimes, images avec ombres et silences, gros plans ou plans rapprochés.

Confronté à la réalité, le rêve n'en fait souffrir que davantage. Sans trop préférer ici l'analyse à la métaphysique, Bergman ne juge pas, mais nous mène à une meilleure compréhension de personnages attachants.

Sourires d'une nuit d'été

1955 / SOURIRE D'UNE NUIT D'ÉTÉ **(SOMMARNATTENS LEENDE)** / **Prod** Svensk Filmindustri / **Sujet** et **sc** I.B. / **Im** Gunnar Fischer / **Mus** Etik Nordgren / **Déc** P.A. Lundgren / **Son** P.O. Pettersson / **Assist** Lennart Olsson / **Script** Katarina Faragö / **Mont** Oscar Rosander / **Dir de prod** Allan Ekelund / **Int** Eva Dahlbeck, Ulla Jacobsson, Harriett Andersson, Margit Carlquist, Gunnar Björnstrand, Jarl Kulle, Björn Bjelvenstam, Ake Fridell, Naima Wifstrand, Jullan Kindahl, Gull Natorp, Birgitta Valberg, Bibi Andersson.

16

Sourires d'une nuit d'été a été pour beaucoup le film qui a révélé Bergman. On avait ignoré à peu près *L'éternel mirage,*

méprisé et oublié *Monika. Sourires d'une nuit d'été* fut, quelques anées plus tard, un éclatant succès commercial. C'est qu'il est de tous les films de Bergman, le plus accessible à l'esprit français. Cet amoureux passionné des femmes semble avoir parfaitement compris et décrit ici ce qu'est le libertinage qu'il célèbre tout au long du film avec une joie païenne. Le film, réglé comme un ballet d'automates dégage un petit parfum XVIII[e] siècle, mais le souffle romantique de la nuit nordique vient y ajouter sa dimension poétique.

Quatre couples sont les protagonistes de ce ballet. Dans une petite ville suédoise du siècle dernier, l'avocat Egerman (Gunnar Bjornstand) a épousé en secondes noces une très jeune femme Anne (Ulla Jacobson). Vivent encore sous son toit, son fils Karl (Bjorn Bjevelstan) étudiant en théologie et une bonne, Pétra (Harriet Andersson) véritable boute-en-train érotique d'un bout à l'autre du film.

Egerman retrouve un soir son ancienne maîtresse, la comédienne Désirée Armfeld (Eva Dahlbeck) qui bien qu'elle soit actuellement la maîtresse d'un militaire, le Comte Malcolm (Jarl Kulle) n'a jamais cessé d'aimer son ancien amant.

Désirée organise dans le château de sa vieille mère (Naima Wifstrand) un week-end au cours duquel les couples se déferont et se referont selon leurs aspirations secrètes. Après une série d'imbroglios chargés d'humour noir l'amour ayant triomphé de la mort, triomphe des conventions.

Presque tous les personnages masculins sont hantés par l'esprit de la mort qui semble rôder toujours autour d'eux. Chaque heure la rappelle symboliquement parmi les figurines de l'horloge. Elle hante surtout Henrik qui, déchiré entre la foi de ses livres de théologie et son amour pour sa jeune belle-mère, décide de se suicider. Quant au très beau duel à la roulette russe imposé à

Egerman par le Comte, il permet à Bergman de décrire sur le mode tragi-comique la peur de la mort sur le visage de l'avocat et les bravades tout aussi inquiétantes du Comte Malcolm.

Finalement les hommes sont assez instables et ridicules malgré leurs préoccupations alors que les femmes par leur simplicité et leur naturel triomphent à leur guise dans le jeu de l'Amour et de la Mort. Si l'amour est un mal — dit Pétra — vive le mal.

Somme toute, incorrigible, Bergman, sur un ton délibérément comique nous oblige encore à partager ses inquiétudes. Dans un monde tout de poésie comme le souligne le recours au philtre magique imaginé par la vieille Madame Armfeld, l'humour selon un rythme propre à ce film prend une valeur presque philosophique. Il tire peu à peu tous les personnages menacés par les forces de la mort dans le camp de la vie. Cet humour est doublement dynamique dans la mesure où il oblige le spectateur à rire de scènes tragiques comme le suicide manqué ou le duel.

Le Septième Sceau

956 / LE SEPTIÈME SCEAU **(DET SJUNDE INSEGLET)** / **Prod** Svensk Filmindustri / **Sujet** et **Sc** I.B. / **Im** Gunnar Fischer / **Mus** Erik Nordgren / **Déc** P.A. Lundgren / **Son** Aaby Wedin / **Chorégraphie** Else Fischer / **Assist** Lennart Ollson / **Script** Katarina Farago / **Mont** Lennart Wallen / **Dir de Prod** Allan Ekelund / **Int** Max Von Sydow, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe Bibi Andersson Bengt Ekerot Ake Fridell, Inga Gill, Erik Strandmark, Bertil Anderberg, Gunnel Lindblom, Inga Landgré, Anders Ek, Maud Hansson, Gunnar Olsson, Lars Lind, Benkt-Ake Benktsson, Gudrun Brost, Ulf Jahansson.

17

« Dans mon film, le Chevalier revient de croisade comme de nos jours un soldat revient de la guerre. Au Moyen Age, les hommes vivaient dans la terreur de la peste. Aujourd'hui, ils vivent dans la terreur de la bombe atomique. *Le Septième Sceau* est une allégorie dont le thème est fort simple : l'homme, sa recherche éternelle de Dieu, avec la mort comme seule certitude. »

« Celui qui, comme moi est né dans une famille de pasteur, apprend très tôt à regarder dans les coulisses de la Vie et de la Mort. On fait très tôt connaissance avec le Diable et, à la manière des enfants, on a besoin de lui donner une forme concrète. C'est ici qu'entre en jeu la lanterne magique... »

« Parler d'influence allemande, c'est commettre une inexactitude. Les maîtres suédois du muet — imités en leur temps par les Allemands — eux seuls m'ont inspiré, en tout premier lieu Sjöstrom que je considère comme l'un des plus grands cinéastes de tous les temps. »

« Mon père m'a toujours laissé entièrement libre de penser comme je l'entendais. C'est un homme profondément pieux. Mais

il estime que je dois trouver moi-même ma voie. Il a manifesté une certaine indifférence envers la plupart de mes anciens films. Mais il a beaucoup aimé *Le Septième Sceau*. Il sait que je ne dis jamais ce que je ne pense pas sincèrement. Notez bien que je crois en Dieu, non pas en l'Eglise, protestante ou autre. Je crois en une idée supérieure qu'on appelle Dieu. Je le veux et il le faut. Je crois que c'est absolument nécessaire. »

La première version de ce film est en fait une pièce théâtrale en un acte intitulée *Peinture sur bois*. Elle est mi-poétique, mi-sarcastique, et situe avec aisance dans une ambiance de « grande peur » médiévale, quelques interrogations chères à Bergam : comment se comporter face à un destin absurde ? acceptation résignée, lutte tout humaine ou refuge dans une croyance surnaturelle ? Déjà les divers tenants de ce qu'ils croient être des *réponses* sont renvoyés dos à dos, restent une pitié, un anti-fanatisme, un penchant vers le spiritualisme qui font de *Peinture sur bois*, une œuvre intéressante mais (parce qu'un peu abstraite) surtout révélatrice des intentions du *Septième Sceau*.

La Mort elle-même ne sait rien sur Dieu. Le Diable n'existe que pour ceux qui veulent y croire et par ceux qui le combattent : la petite sorcière reste seule dans le bûcher : « Nous voyons ce qu'elle voit et notre impuissance est la même. » Mais Bergman partage sans doute ces inquiétudes, comme le Chevalier, il refuse de penser que tout se résolve sans explication dans le néant. Son exigence et son pari font de lui un personnage qu'on pourrait dire « pascalien » : il cherche parce qu'il craint et qu' « à notre crainte, il faut une image que nous appelons Dieu. »...

L'écuyer triomphe, lui, de protester et de « se sentir vivant jusqu'au bout. » Il incarne une volonté de rationalisme assez moderne, refusant les facilités de la foi du charbonnier.

Ce « charbonnier » est ici un bûcheron, dépassé par le drame, jouet de ses propres passions, mais qui obéit, avec la même tranquillité, au fond, que la châtelaine attendant le retour de son mari. Sur un plan plus noble, l'acceptation est aussi la solution de la compagne de l'écuyer qui ne prononce qu'un seul mot à la fin : « Tout est consommé ». Sans doute cette résignation n'est-elle qu'une forme du désespoir impuissant de rien pouvoir *changer*.

Il ne faut pas négliger la reconstitution de l'ambiance religieuse et primitive de l'époque : la procession des flagellants, la torture de la sorcière, le peintre de fresques dans l'église. Bergman dénonce certes une conception collective de la religion, et son séminariste menteur et bandit mourra de la peste. Les réponses ne lui semblent sans doute qu'individuelles, et en celà *Le Septième Sceau* est bien une œuvre luthérienne.

Pourtant, une autre attitude est possible, celle des bateleurs, toute de simplicité, acceptant sans effort un naïf surnaturel. Une des plus belles scènes reste le repos autour de fraises au lait, dans le calme d'une nature apaisée. Plus qu'une attitude poétique, il est loisible de voir aussi dans un tel comportement une sorte de réponse aux angoisses métaphysiques.

La photo est vivante malgré les oppositions hiératiques des noirs e tblancs. Jamais statiques, personnages et objets apparaissent comme décapés sur l'écran, sans l'esthétisme pictural d'un Dreyer. (*Jeanne d'Arc* ou *Vampyr*). Les mouvements d'appareil sont d'une aisance stupéfiante, dont le secret semble résider à la fois dans le découpage et dans la précision assignée aux déplacements des acteurs.

Les fraises sauvages

1957 / LES FRAISES SAUVAGES **(SMULTRONSTALLET)** / **Prod** Svensk Filmindustri / **Sujet** et **Sc** I.B. / **Im** Gunnar Fischer / **Déc** Gitan Gustavsson / **Son** Aaby Wedin / **Assist** Gosta Ekman / **Script** Katarina Farago / **Mont** Oscar Rosanber / **Dir de Prod** Allan Ekelun / **Int** Victor Sjöstrom, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Folke Sundquist, Björn Bjekvebstal, Naima Wifstrand, Jullan Kindahl, Gunnar Broström, Gertrud Fridh, Ake Fridell, Max Von Sydow, Sif Ruud, Ingve Nordwall, Per Sjöstrand, Gio Petré, Gunnel Lindblom, Maud Hansson, Lena Bergman, Monica Ehrling, Göran Lundquist, Eva Norée, Gunnar Olsson, Josef Norman, Anne-Marie Wiman.

18

Alors qu'au début de sa carrière, il semblait facile de diviser les films de Bergman, dans les derniers il entremêle les genres comme à plaisir, sans pour autant en amoindrir la cohérence. Une telle richesse n'est pas sans évoquer Shakespeare. Mais une des innovations des *Fraises sauvages* est le choix du héros principal, le Professeur Isaac Borg (Victor Sjostrom) âgé, dans le film, de 78 ans. Bergman qui présente d'ordinaire des héros sensiblement de son âge n'a pas hésité à imaginer ce personnage nouveau qui lui permet d'entremêler de très lointaines incursions dans le passé auxquelles les incidents du voyage en automobile servent de contrepoint.

Le paradoxe est que tous ces morceaux réunis dans ce film, le sont avec une décontraction étonnante qui donne à l'ensemble un style de grande maîtrise.

Que dès le début du film, par le truchement d'un rêve du vieux professeur, Bergam rende un discret hommage à *La Charrette fantôme,* film tourné en 1920 par son génial interprète, montre assez l'intelligence d'un metteur en scène qui, de ce qui pourrait n'être qu'un exercice de style, se permet de faire un morceau significatif qui donne le ton au reste de l'œuvre, comme jadis la séquence des artilleurs dans *La nuit des Forains.*

Les Fraises Sauvages sont une méditation sur la vie et la mort

ou plutôt sur l'écoulement du temps qui mène à la mort. Le Professeur Isac Borg sent qu'il est près de la mort et contemple sa vie au passé, comme du point de vue de la mort. Mais Bergman complique à loisir les choses, en reculant cette borne, par l'apparition de la mère du professeur qui logiquement doit être bientôt centenaire.

Avec une maîtrise tout aussi admirable, il joue en profondeur sur les deux plans des personnages évoquant la jeunesse, ceux issus des rêves du professeur et ceux qui accompagnent son voyage réel.

Mais ce voyage n'est pas qu'une réflexion nostalgique, c'est aussi une autocritique. Et là encore, Bergman est profondément émouvant, parce qu'on sent que c'est sa propre interrogation sur le sens de son œuvre qu'il incarne ici.

Cette œuvre de maturité et de synthèse prouve peut-être par l'équilibre de sa réussite que Bergman est décidément plus séduisant dans l'analyse (plus ou moins autobiographique) que dans la philosophie. Mêlant le rêve et la réalité, ou plutôt montrant dans le même plan deux temporalités sans solution de continuité, *Les Fraises Sauvages* est d'un pessimisme à peine adouci par l'espoir d'une naissance.

Au seuil de la Vie.

1957 / AU SEUIL DE LA VIE **(NARA LIVET)** / **Prod** Nordisk Tonefilm / **Nouvelle** de Ulla Isaksson, extraite de **Dödens Faster** / **Adapt** et **Sc** Ulla Isaksson et I.B. / **Im** Max Wilen / **Déc** Bibi Lindstrom / **Son** Lennart Svenssen / **Script** Ingrid Wallin / **Mont** Karl-Olov Skeppstedt / **Int** Ingrid Thumin, Eva Dahlbeck, Bibi Andersson, Barbro Hiort af Ornäs, Max Von Sydow, Erland Josephson, Inga Landgré, Anne-Marie Gyllenspetz, Gunnar Sjöberg, Margareta Krook, Lars Lind, Sissi Kaiser, Monica Ekberg, Gun Jönsson, Maud Elfsiö, Inga Gill, Gunnar Nielsen, Kristina Adolphsson.

19

Vingt-quatre heures de la vie de trois femmes dans une clinique claire, nette, bien équipée, modèle de réalisation sociale

suédoise. Celle qui y entre, au début, Cécilia (Ingrid Thulin), perd accidentellement, à son troisième mois de grossesse, l'enfant qu'elle portait. Son union étant une union sans amour, elle considère qu'elle et son mari sont responsables de cet échec, car ils n'ont pas désiré cet enfant. Des deux compagnes de chambre qu'on lui donne, l'une Stina (Eva Dahlbeck), heureuse épouse, s'apprête d'une minute à l'autre à devenir une heureuse mère ; l'autre, Hjordis (Bibi Andersson), jeune fille émancipée, est soignée pour un avortement raté et se demande si elle gardera l'enfant qu'elle attend. C'est sur Hjordis que se concentre peu à peu l'intérêt du film, et après que Stine ait accouché d'un bébé mort, elle quittera la clinique en décidant d'assumer sa maternité.

« Le monde des femmes est mon univers, à écrit Bergman. J'y évolue peut-être mal, mais aucun homme ne peut se vanter de savoir s'y débrouiller complètement. » Bergman a su nous intéresser ici à un monde entièrement féminin (et où les héroïnes ne sont pas amoureuses), dépeignant des sensibilités et même des espaces proprement féminins, puisque la présence masculine n'est qu'un bref passage dans cette chambre.

Il a su marquer la fatigue, la joie, le désespoir dans chaque visage, multipliant les gros plans et créant un monde aussi autonome que le petit groupe entièrement masculin dépeint par John Huston dans le *Trésor de la Sierra Madre*.

Le Septième Sceau montre plusieurs attitudes possibles en face de la mort : il s'agit ici de subir ou d'accepter la vie. Certes ,une certaine systématisation aurait pu être évitée : c'est justement l'enfant de Stina qui meurt alors qu'elle est la seule à le désirer, Hjordis ne se fait pas faute de moraliser... Mais Cécilia, par contre, authentifie la peinture des personnages lorsqu'elle tendrait vers le conventionnel : elle incarne une vision blessée de l'univers (la scène où elle reçoit son mari est étonnante) et on songe au *Deuxième sexe*.

Couloirs blancs, clinique silencieuse, entrée d'une infirmière elle aussi en blanc : Bergman a tenu à une rigueur inquiétante, suprimant la musique par exemple. Cette austérité contraste avec les détails d'une crudité naturaliste qu'il n'a pas craint de montrer : il s'agissait d'insister sur l'aspect physiologique, d'être objectif et non sentimental.

Il faut accepter, et seul le fait d'enfanter semble à Bergman comme un moyen d'échapper au fatalisme général. On peut bien sûr le trouver ici assez traditionnel, même si c'est Bibi Andersson qui nous fait ressentir le courant ininterrompu de la vie. *Au seuil de la Vie* est une méditation dramatique, théâtrale parfois, morale toujours.

Le Visage.

1958 / LE VISAGE **(ANSIKTET)** / **Sc** I.B. / **Ilm** Gunnar Fischer / **Déc** P.A. Lundgren / **Mus** Erik Nordgren / **Int** Max Von Sydow, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Bengt Ekerot, Gertrud Fridh, Lars Ekborg, Toivo Pawlo, Naima Wifstrand, Erland Josephsson, Ake Fridell, Sif Ruud, Birgitta Pettersson, Oscar Ljund, Ulla Sjöblom, Axel Düberg.

20

La troupe d'illusionnistes du magnétiseur Vogler (Max Von Sydow) fuit la police, vers le milieu du siècle dernier. Les officiels de la ville où ils arrivent, le préfet de police rationaliste, un riche bourgeois et son épouse quelque peu névrosée, un professeur de médecine (Gunnar Bjornstrand) exigent d'eux une représentation privée.

Vogler est un disciple de Mesmer, mais aussi un charlatan : il ne dit pas un mot au début, mais ce n'est qu'une manœuvre, sa compagne est habillée en homme (Ingrid Thulin), il est prêt à abuser de la naïveté de tous. Pendant ce temps, dans les cuisines, le « directeur » de la troupe est attiré par la cuisinière, tandis que les jeunes gens courtisent les soubrettes ou se font courtiser par elles : Bibi Andersson est éblouissante de sensualité.

La représentation échoue, puis tourne au drame : Vogler est étranglé par un cocher au cours d'une expérience. Triomphe de l'esprit scientifique : le médecin va autopsier le cadavre du magicien. Mais Vogler n'était pas mort, et avait subtitué au sien le cadavre d'un comédien vagabond recueilli au cours du trajet, tombé d'abord en syncope, puis mort pour de bon.

C'est le médecin qui sera à son tour terrorisé dans le grenier où il s'apprêtait à ne pas trouver de mystère au bout de son scalpel. Utilisant les trucs d'épouvante les plus insistants, Vogler ne parvient pourtant guère plus à réduire le docteur à sa merci, en fin de compte, que la mort du *Septième sceau* ne parvenait à rendre vraiment silencieux l'écuyer.

Revirement encore : l'hypnotiseur cesse la farce et mendie son cachet, s'humiliant maintenant sans retenue.

Mais voici que des envoyés l'invitent au nom du roi à se produire au Palais avec sa troupe. Départ triomphal... Tandis qu'une ironique ritournelle de cirque souligne l'absurdité et le jeu, le mensonge et la mystification, les ficelles et l'humour d'un film pour le moins composite.

Comme il fallait s'y attendre, cette reprise sur un ton qui frise le pastiche des thèmes familiers à Bergman n'a pas plu à certains. De plus en plus ambigu, compliquant les grandes questions en les faisant incarner sous une forme risible, s'amusant parfois à transformer en outrance sa subtilité et en forma-

lisme sa rigueur stylistique, l'auteur vise peut-être justement à renvoyer dos à dos tous les exégètes. Finira-t-il comme Cocteau à jouer avec les miroirs ?

Pourtant, même ridicule, c'est Vogler qui semble avoir le plus raison : non seulement sa vieille sorcière obtient certains résultats, mais les scientistes sont par trop suffisants et primaires devant un spiritualisme qui ne prétend pas rendre compte de toutes les interrogations, mais seulement en tenir compte.

L'œuvre est sans doute aussi une réflexion de Bergman sur son art, une démystification peut-être de certaines attitudes trop sérieuses comme celles du *Septième Sceau*, bref, une mise en cause définitive de tout ce qui serait définitif.

La fontaine de la jeune vierge.

1959 / LA FONTAINE DE LA JEUNE VIERGE (JUNFRUKALLAN) / Adapt et dial Ulla Isaksson / Inter Max Von Sydow, Birgitta Pettersson, Tor Isedal, Axel Düberg, Gunnel Lindblom, Birgitta Valberg, Gudrun Brost, Ove Porath, Allan Edvall, Tor Borong, Leif Forstenberg, Axel Slangus et OscarLjung.

21

Inspiré d'une Saga du XIII[e] siècle revue par la romancière Ulla Isaksson, ce film est un des préférés de Bergman. Jean Béranger le compare aux No japonais et aux tragédies Elizabethaines, résumant ainsi la continuité :

« Un riche propriétaire terrien de Dalécarlie, Messire Töre (Max von Sydow), envoie sa fille préférée, Karin (Birgitta Pettersson), porter des cierges à l'église de la bourgade voisine. Montée sur un resplendissant cheval blanc, la jeune fille s'engage à travers les bois, et croise deux bergers, d'aspect misérable (Tor Isedal et Axel Düberg), qui sont en train de faire paître leurs chèvres, avec l'aide d'un tout jeune garçon. Sans la moindre méfiance, Karin leur offre de partager son repas. Le groupe s'installe dans l'herbe d'une clairière, et se met à manger de bon appétit. Puis, dès qu'ils sont repus, les deux pâtres vagabonds se jettent sur leur bienfaitrice, et la violent, sous le regard stupéfait de l'enfant.

En revenant de rendre visite à un vieux sorcier, qui habite une cabane isolée, située près d'une chute d'eau, la sœur adoptive de Karin, Ingeri (Gunnel Lindblom), assiste au déroulement de toute la scène, en se dissimulant dans des buissons. Comme elle a, elle-même, été engrossée à son corps défendant, et comme elle a dû, de ce fait, affronter la réprobation de Messire Töre, elle n'est pas fâchée de la mésaventure qui arrive à sa rivale trop choyée, et se garde bien d'intervenir. C'est alors que, littéralement figée sur place par l'angoisse et par la

terreur, elle voit les bergers assommer leur victime, la dépouiller de ses atours, et s'enfuir précipitamment.

Le soir même, les deux meurtriers et le petit garçon viennent chercher asile chez Messire Töre. Celui-ci les invite à s'asseoir à la table commune, avec les autres gens de la ferme. Mais, l'enfant ne parvient pas à oublier l'odieux spectacle qui s'est gravé dans sa mémoire. Il se met à trembler en absorbant son potage. Ses partenaires prennent une attitude gênée. Il renverse alors tout le contenu de son assiette. Le fermier s'étonne quelque peu de cet incident, mais n'en conçoit néanmoins aucun soupçon. Dès la fin du dîner, il se sépare fort calmement de ses obligés, et se retire dans une autre pièce, avec sa femme, Mâretta (Birgitta Valberg).

Pris de fièvre, l'enfant s'allonge sur un tas de paille. Et, à la lueur vacillante des flammes qui s'élèvent de l'âtre, chacun des objets environnants lui apparaît sous une forme démoniaque.

Sur ces entrefaites, Ingeri revient à la ferme. Et, toute secouée de sanglots, elle apprend à son père adoptif le forfait dont elle a été témoin. Messire Töre devient livide. Il s'empare d'un couteau, destiné à égorger le bétail, et se précipite dans la salle qu'il avait laissée à la disposition des bergers et de leur innocent complice. Etendus à côté de l'enfant, les deux pâtres dorment à poings fermés. Le fermier saisit l'un d'eux à la gorge. L'homme se réveille en sursaut, bondit à l'autre bout de la pièce et tire sa dague. Messire Töre avance lentement vers lui, et son visage est empreint d'une telle détermination vengeresse que l'assassin reste figé sur place, sans pouvoir esquiver le moindre mouvement de défense. Le fermier lui plonge son couteau dans le bas-ventre. Le berger râle, bave, hoquète, puis tombe à la renverse, et rend le dernier soupir. Messire

Töre se retourne alors vers l'acolyte, qui tente en vain de s'échapper au dehors, car la porte a été fermée à double tour. Il l'empoigne à bras le corps. En tentant de résister, le vagabond trébuche, et s'écroule sur l'âtre. Suffoqué par la fumée, il est impitoyablement poussé vers les flammes, et poignardé par son agresseur. Il expire, en hurlant de douleur et en gesticulant comme un forcené. Sans reprendre haleine, Messire Töre s'empare ensuite de l'enfant, le projette contre un mur et lui fracasse le crâne. Puis, il demeure tout hébété, au milieu du carnage.

Dès qu'il a repris le contrôle de lui-même, il se rend, avec son épouse et tout son personnel, sur les lieux où Karin a été tuée. A la vue de ce frêle cadavre, il se met à blasphémer, en émettant des doutes sur l'existence de Dieu. Puis, il prend la jeune morte dans ses bras et constate, au même moment, qu'à l'endroit précis où elle gisait, un mince filet d'eau commence à jaillir de terre. Tandis qu'Ingeri, bouleversée, tombe à genoux devant cette source, et y plonge les mains, il décide alors, pour tenter de se faire pardonner ses propres crimes, de faire ériger une église au centre de la clairière. »

— « On ne peut pas tourner votre scénario, cela finirait sur un point d'interrogation. Si l'on accepte de croire en Dieu, il n'y aurait pas de problème. »

— Votre raisonnement est vraiment par trop facile.

— Autrement, il n'y aurait pas de solution. »

Cette fin de *La Prison* est-elle éclairée par *Le Septième Sceau :* « Comment croire en ceux qui croient, si l'on ne croit pas soi-même ? » Est-elle — au contraire — résolue dans l'attitude de sensualité panthéiste qu'incarnerait par exemple Bibi ou Harriett ? Il est surtout probable que Bergman tient, par chaque nouvelle œuvre, à repousser la réponse — et affirmer du même coup qu'elle ne saurait être que dialectique.

CHRONIQUE PROVINCIALE

On a beau s'être promis de ne jamais parler des critiques, pour ne pas trop « faire spécialiste », est-il permis de lamenter l'époque (o mores !) où un critique de cinéma sérieux attaque sans sourciller un article sérieux dans Le journal sérieux (1er Déc. 1959) *par un paragraphe de cette eau :*

« Je n'ai jamais vu l'*Ange bleu* de Josef von Sternberg. Sans doute dut-on me l'interdire quand il sortit à Paris, et depuis je l'ai toujours manqué dans les cinémathèques. Mais, à en juger par ce qu'on peut lire dans les histoires du cinéma, ce ne devait pas être un film bien fameux. »

La suite, on la connaît. Et c'est quand même l'âge d'or du burlesque, notre belle époque, où les critiques servent à QUELQUE CHOSE *puisqu'à leur toise on peut mesurer, goûter, comparer et faire quelques variations sur une nouvelle version considérée comme un vieux thème ; ainsi :*

« Sans Marlène Dietrich, personne à coup sûr ne parlerait plus de l'*Ange bleu*. Mais Marlène était là, une Marlène, paraît-il, assez différente de celle que nous connûmes par la suite, bien en chair, débordante de sexualité animale, mais dont le regard troublant, la voix rauque, les jambes admirables gainées de noir, annonçaient déjà la créature diabolique, perverse et fatale à la fois qu'elle allait devenir...

« Le *remake*... a beau reprendre quelques-unes des scènes essentielles de l'œuvre de Sternberg (*suit l'énumération*), l'histoire manque de cette mystérieuse fascination que devait lui valoir la présence de Marlène Dietrich.

« ... Nous nous étions fait (peut-être à tort) une autre image de Lola-Lola. Et nous ne pouvons nous empêcher d'être déçus.

« ... Le cinéma ... n'a décidément rien à gagner à courir après ses fantômes, ses souvenirs et son ombre. »

C.Q.F.D. La cause est entendue. Nous ne cherchons point de querelles personnelles entre gens de bonne compagnie. D'ailleurs, on a vu pire. Et tout le monde est intelligent. D'autre part, il faut tenter de vivre. On rêve cependant de voir M. Robert Coiplet (vous n'ignorez pas que c'est un critique littéraire ?) expliquant que s'il n'a jamais lu Phèdre *c'est parce que tout son temps était pris par l'étude de Pradon.*

Il faut dédier à nos miroirs à facettes et à alouettes, cette citation de Bergman (monologue de l'acteur dans Peinture sur bois :

« Où est mon poignard ? Là. J'ai presque honte que ce ne soit qu'un poignard de théâtre, et que je ne sois pas mort pour de bon. En même temps, je suis flatté bien que mon public ait disparu parmi les arbres il y a longtemps ; mais maintenant, je trouve ça dégoûtant d'être ici honteux et flatté... Pourtant, c'est vaniteux d'être content de soi d'avoir honte et d'être flatté. Mais si je commence à réfléchir à ma vanité, j'aurai mal à la tête. Ridicule ça quand même, être ici tout seul dans la forêt obscure avec mal à la tête parce qu'il se trouve que j'éprouve de la vanité d'être content de moi d'être dégoûté d'avoir honte et d'être flatté... »

Chers spectateurs et lecteurs, nous vous remercions de votre attention.

B. C.