

Bergman, Antonioni et nous

Jean Pierre Lefebvre

Number 135, December 2007, January 2008

Bergman/Antonioni

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18975ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, J. P. (2007). Bergman, Antonioni et nous. *24 images*, (135), 13–15.

Bergman, Antonioni et nous

par Jean Pierre Lefebvre, cinéaste

Les grands auteurs, tels Ingmar Bergman et Michelangelo Antonioni, montrent les chemins que nous voulons emprunter ou, au contraire, nous convainquent de trouver les nôtres propres. C'est là le génie de la création totalement et subjectivement assumée et qui résulte en une vision unique et singulière de l'existence. Et nous devons nous alarmer très sérieusement du fait que le cinéma d'auteur soit, ici comme ailleurs, en voie d'extinction (Roger Frappier et Serge Losique ont même – séparément – déclaré, en commentant à la radio la mort des deux géants du septième art, que le système canadien actuel de production cinématographique ne pouvait permettre la naissance de cinéastes de leur taille!). Or jamais un tel phénomène ne s'est produit dans les autres disciplines artistiques, philosophiques et scientifiques, sans quoi nous vivrions encore dans la préhistoire.



Source : Cinémathèque québécoise

La source (1960)

Au cinéma, les maîtres à penser se font rarissimes. Ce sont plutôt des maîtres à admirer et à consommer qui, pour la plupart, fondent leurs films sur des œuvres littéraires préexistantes et limitent ainsi leur vision subjective à celle d'habiles (?) illustrateurs à la manière de tous les Spielberg de ce monde ; il y a certes des exceptions à la règle, tel Robert Bresson avec *Le journal d'un curé de campagne* (1951), d'après le roman de Georges Bernanos, mais la très grande majorité des adaptations à l'écran de grands romans sont lamentables, plus particulièrement celle de *L'étranger* (1967) d'Albert Camus par Luchino Visconti.

Dans les années 1950, époque où le cinéma des Vittorio De Sica, Jacques Tati, John Ford, Robert Bresson, Roberto Rossellini, Buster Keaton et quelques films hors du commun (*The Best Years of Our Life* de William Wyler, par exemple) m'ont littéralement embrasé et montré « mon » chemin de futur réalisateur, Bergman et Antonioni n'avaient pas encore droit de cité dans les ciné-clubs des collèges classiques. Morale chrétienne oblige, bien que nous ayons vu, passé la Rhétorique (l'équivalent de la deuxième année de cégep), quelques films « communistes » de S.M. Eisenstein sous la tutelle des bons pères, ceux de Bergman et d'Antonioni m'auraient-ils tellement influencé ? Ont-ils influencé les cinéastes de ma génération ? D'aucune manière, pas davantage qu'Eisenstein et Orson Welles. Le « grand » cinéma était hors de notre portée, sauf intellectuellement parlant : il nous convainquait au contraire d'inventer un cinéma à notre mesure, tâche ardue parce seule la culture d'ailleurs, d'Europe principalement, trouvait grâce aux yeux de nos élites dirigeantes.

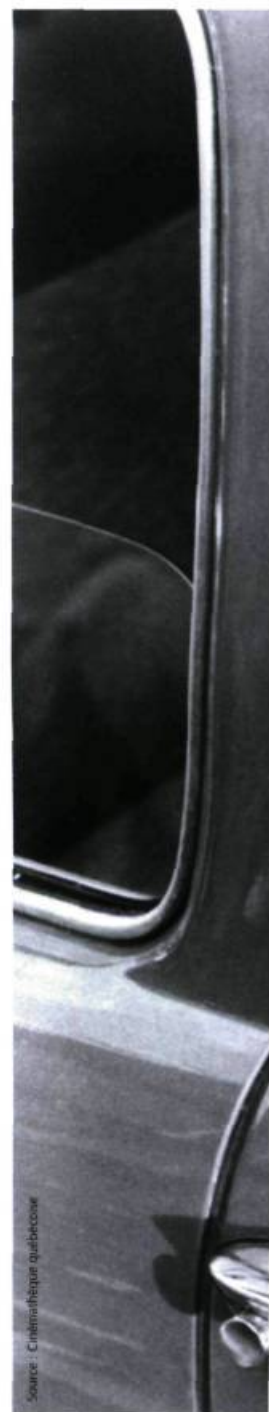
J'ai donc vu mes premiers Bergman et Antonioni – et Jean Renoir, Luis Buñuel – en 1960 au moment où j'ai commencé mes études à l'Université de Montréal, pour la plupart au cinéma Élysée, qui fut le rendez-vous par excellence de tous les cinéphiles de Montréal jusqu'à ce qu'*Un homme et une femme* de Claude Lelouch y tienne l'affiche pendant près d'un an et chante l'oraison funèbre de ce lieu de culte. Des films de Bergman de cette période, *Monika* (1953) et *Le septième sceau* (1957) restent mes favoris, peut-être parce que ce furent mes premières impressions d'une culture et d'une manière qui m'étaient totalement étrangères ; d'Antonioni, *Femmes entre elles* (1955) et *Le cri* (1957) sont également mes favoris de ce réalisateur, mais cette fois le dépaysement fut moins grand parce que je connaissais assez bien le cinéma italien et que celui d'Antonioni me semblait très proche la littérature classique romantique – alors que je me nourrissais de Saint-Exupéry, de Cendrars, de Zola, de Steinbeck, de Faulkner, de Malraux et de Camus.

Si le cinéma de Bergman et d'Antonioni m'ont rarement bouleversé, sinon transformé, comme l'avaient fait *Miracle à Milan* (1951) et *Umberto D* (1952) de De Sica ou *Jour de fête* (1949) de Tati, et comme le feront *La règle du jeu* (1939) de Renoir et *Viridiana* (1961) de Buñuel, force m'est d'admettre que nous vivions alors une époque, sinon l'époque, luxuriante entre toutes, de la maturité du cinéma en tant que révélateur de la Culture et de la Pensée universelles ; cela, paradoxalement, parce qu'il n'avait jamais été aussi « régional », aussi enraciné dans ses divers milieux d'origine. De plus, après *Les quatre cents coups* (1959) de François Truffaut et *À bout de souffle* (1959) de Jean-Luc Godard, nous allions découvrir le cinéma d'Europe centrale, celui des Wajda, Jancsó, Forman, Polanski, Skolimowski, cinéma très proche de celui auquel nous commencions à rêver pour nous-mêmes et dont *Le chat*

dans le sac (1964) de Gilles Groulx allait être le prototype tandis que Michel Brault et Pierre Perrault venaient de mettre au point celui du cinéma direct avec *Pour la suite du monde* (1963).

À partir de *L'avventura* (1960), les films d'Antonioni s'imposèrent mondialement – ici un peu moins, c'est-à-dire surtout auprès du public de cinéphiles – comme de nouvelles formes d'architecture cinématographique traitant de la solitude humaine. Quant à Bergman, après les premiers doutes de l'élite catholique du Québec, il allait paradoxalement en devenir, dans les années 1960 et 1970, le porte-étendard. À preuve, entre 1965 et 1975, si ma mémoire ne m'est pas trop infidèle, Radio-Canada repassa inlassablement, année après année, les films du maître suédois, comme s'il n'y avait aucun autre cinéaste majeur au monde. Et je crois bien que ce fut ce raz-de-marée bergmanien qui cloua définitivement le cercueil du *Ciné-club* du dimanche soir qui, pendant si longtemps, avait été l'incontournable rendez-vous vespéral des cinéphiles de ma génération, car on y découvrait les films les plus rares du monde entier, de toutes les époques et de tous les genres.

Si les programmeurs de la SRC avaient trouvé en Bergman une valeur universellement sûre, il incarnait de surcroît à leurs yeux, sans qu'ils en soient réellement conscients, un jansénisme proche de la morale chrétienne stricte dont le Québec s'éloignait peu à peu mais dans laquelle leur « âme » avait baigné (la mienne aussi, mais moins longtemps). Par ailleurs, Bergman avait maintenant la « bénédiction » de la critique d'ici, majoritairement catholique, et celle des fameuses « cotes morales » édictées par le Centre national catholique du cinéma qui, après les réserves des années 1950, s'était « converti » à la lumière des propos de la critique catholique européenne. J'en ai donc voulu à Bergman de nourrir le feu souterrain – l'enfer – de notre douloureuse et coupable conscience, comme il a nourri celle de Woody Allen, pourtant Juif et agnostique, mais peut-être à cause de cela même, parce que Allen a trouvé en Bergman une rationalisation – et justification ? – métaphysique à son obsession de la femme et de la mort. Fellini, de son côté, n'eut pas la même chance : après avoir été le cinéaste de la rédemption par excellence (relire les livres d'Henri Agel), *La dolce vita* (1960) lui valut l'anathème de ses plus grands défenseurs. Quant à Pier Paolo Pasolini, il n'aurait jamais pu se faufiler aussi facilement entre les mailles de la



morale catholique et de la censure québécoise sans la percée préalable de Bergman, une certaine élite de gauche de l'Église catholique, jésuites en tête, trouvant en ces auteurs matière à relancer quelques débats de fond – que saint Thomas d'Aquin eût trouvé hérétiques en son temps.

J'éprouve une certaine gêne (peur du grotesque?) à rappeler le contexte social et religieux dans lequel nous avons découvert les grands maîtres du cinéma, dont Bergman et Antonioni, à rappeler la manière dont leurs œuvres servaient ou non les aspirations de notre société et étaient jugées en conséquence, sinon carrément

censurées. Je le fais toutefois en pleine connaissance de cause parce que mes films ont souvent été victimes des mêmes préjugés et que j'ai quelquefois eu droit à un « pardon » public, comme dans le cas des *Dernières fiançailles* (1973), tout comme Buñuel après *Nazarin* (1958). Je le fais également pour rappeler que toute création est indissociable du contexte social, politique et religieux qui est son substrat, et qu'elle constitue ainsi un baromètre sans pareil du niveau d'évolution ou de régression d'une civilisation et de la culture qui la représente. À chacun et chacune de faire des parallèles entre hier et aujourd'hui. **24**

La nuit (1960)

