

Petite DVDthèque bergmanienne personnelle

Collectif

Number 135, December 2007, January 2008

Bergman/Antonioni

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18980ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Collectif (2007). Petite DVDthèque bergmanienne personnelle. *24 images*, (135), 22–28.



PETITE DVDTHÈQUE BERGMANIENNE PERSONNELLE

Après la répétition (1984)

Parmi les œuvres testamentaires d'Ingmar Bergman, je conservais d'*Après la répétition* le souvenir d'un film brillant à l'intelligence et à l'intensité inversement proportionnelles à la modestie des moyens : le plateau d'un théâtre, quelques bribes de décor disparates, trois personnages dont un *alter ego* du metteur en scène, Erland Josephson. Comme un peintre de génie griffonnerait négligemment sur une feuille de papier quelques motifs, Bergman revisite les couleurs d'une palette souvent exploitée.

L'impression persiste en revoyant le film. On voudrait tout citer y compris ce qui ne se dit pas, gestes esquissés, regards. Le vieux lion donne un dernier coup de griffe dans les blessures de l'âme, n'épargne pas le vieillissement des corps. Le vieux singe qui connaît toutes les grimaces, tous les masques, le vertige des mots, leur pou-

voir, ceux que l'on dit, ceux que l'on pense au même moment, par delà la vérité et le mensonge, joue de ces incertitudes mille fois rebattues entre le théâtre et la vie, les vérités du simulacre et l'art de simuler dans nos vies. Nous frôlons même une sorte de malaise à voir, dans la facilité apparente avec laquelle Bergman nous abuse, à quel point tout cela n'est qu'un jeu. Cela nous trouble de sentir que nous pouvons être ainsi si facilement manipulés, y compris avec des sentiments qui nous apparaissent nobles et des réflexions profondes. Cette sensation apparaît par intermittences, comme un reflet s'interpose sur une image trop brillante, sans que nous puissions déterminer dans quelle mesure cette impression est juste ou si, tout compte fait, elle n'appartient pas intrinsèquement à ce dont le film nous entretient. — Jacques Kermabon

Les communiants (1963)



Source : Cinémathèque québécoise

Certains films d'Ingmar Bergman sont, en quelque sorte, un passage obligé pour tout cinéphile. Des films cités, analysés et décortiqués maintes fois, que l'on se doit d'avoir vus. Mais Bergman ayant tourné 58 longs métrages, on s'aperçoit que quelques-uns de

ses films dont on parle peu n'en sont pas moins des œuvres majeures. *Les communiants* font partie de ce groupe.

Se déroulant sur quelques heures, un dimanche d'hiver, le film met en scène Thomas (intense Gunnar Björnstrand), pasteur chrétien aux prises avec une profonde remise en question de ses convictions religieuses. Il réalise avec stupeur et effroi que le silence impénétrable de Dieu lui fait douter de son existence. Autour de lui gravitent Märta, amante dévouée et amoureuse (extraordinaire Ingrid Thulin), dont il essaie de s'éloigner, et un pêcheur tourmenté par des démons intérieurs (Max von Sydow) que lui-même poussera au suicide en lui révélant qu'il ne croit plus en Dieu.

Un des plus beaux films en noir et blanc qu'il m'ait été donné de voir, *Les communiants* sont une étude particulièrement sensible des tourments existentiels que vit l'homme. La dernière phrase de Märta, adressée à la fois à Dieu, à Thomas et à nous, résume à elle seule la puissance de ce très grand film : « Si seulement nous pouvions éprouver de la confiance et faire preuve d'un peu de tendresse envers notre prochain. Si seulement il y avait une vérité en laquelle croire. Si seulement nous pouvions croire. » – **Mathieu L. Denis**

Cris et chuchotements (1972)

À l'inverse de *La nuit des forains*, *Cris et chuchotements* est le film de la consécration publique. Lancé à New York par un distributeur de films d'horreur et de pornographie « douce », l'œuvre est vendue partout dans le monde. Écrit en pleine crise de mélancolie, ce portrait de famille en rouge, noir et blanc mis en scène autour d'une terrifiante agonie doit sans doute son succès au fait qu'il s'inscrit avec limpidité au cœur des obsessions esthétiques et morales du maître suédois. Cette tragédie constitue la synthèse brillante, la quintessence exemplaire de la pensée inquiète d'un artiste qui n'eut de cesse d'interroger le silence de Dieu, la place de l'homme dans l'univers, la nostalgie de l'enfance, l'insondable solitude des êtres murés dans l'incommunicabilité, la mort et son effroyable obscénité. Ici, le cinéma filme la mort au travail, selon la formule de Jean Cocteau, la mort comme réalité existentielle inéluctable et comme moteur de la création. Plastiquement, le film est une splendeur et rappelle les compositions frontales d'Edvard Munch, autre génie nordique profondément marqué par le deuil et le sentiment tragique de la vie. Rouge comme la chair à vif gangrenée par le cancer, le film crie la haine du corps cerné par le puritanisme. Avec ses fondus au rouge parcourus de chuchotements feutrés, il oscille avec maestria entre rêve et réalité. Une image inoubliable de piété et quelques bribes d'un bonheur passé arrachées à l'enfer consolent un bref instant notre regard hébété devant tant de souffrance et de beauté. – **Gérard Grugeau**



Source : Cinémathèque québécoise



De la vie des marionnettes (1980)

Autour de l'assassinat d'une prostituée par un jeune bourgeois, Ingmar Bergman construit un film implacable en dressant le portrait psychologique d'un meurtrier. Adoptant une approche clinique (temporalité discontinue, succession d'entrevues, utilisation d'un noir et blanc glacial), le cinéaste se pose plus que jamais en analyste des tourments intérieurs de ses personnages. Fascinante mécanique narrative sur le dérèglement brutal de la mécanique humaine, *De la vie des marionnettes* n'a cependant rien de didactique : chaque individu conserve sa part d'ombre et le spectateur est renvoyé à ses propres observations, à ses propres convictions. Ainsi, enquête scrupuleuse sur un crime, le film demeure pourtant une énigme. En ce sens, il est inépuisable : on le regarde, on l'écoute (car il faut écouter un film de Bergman, je veux dire pas seulement pour les mots, mais aussi pour l'architecture sonore qui y est incomparable) et l'interprétation qu'on en fait n'est jamais sûre, jamais définitive. Car la nuance appelle la nuance.

De l'ensemble on retient une incroyable impression de maîtrise, comme souvent chez Bergman : densité et précision prodigieuses du dialogue, audace de la structure narrative, économie d'effets et mise en espace épurée. Dégagé du faste de *Cris et chuchotements*, le metteur en scène inscrit plutôt son film dans le prolongement de *Scènes de la vie conjugale*. C'est une œuvre de maturité, donc, qu'on reverra comme une expérience sans cesse renouvelée à tous les âges de la vie. — **Marcel Jean**

La flûte enchantée (1975)

C'est l'épitomé du filmopéra, à coup sûr. En France, en Angleterre, aux États-Unis et au Québec, dès qu'il est question de décerner des lauriers à ce genre cinématographique si particulier, *La flûte enchantée* arrive en tête de liste, suivie de près par le *Parsifal* de Hans-Jürgen Syberberg ou à égalité avec lui.

Pourtant, à l'origine en 1975, ce *Tröllflöjten* d'Ingmar Bergman était un modeste projet de film pour la télévision. Mais il a rapidement pris le chemin des salles de cinéma et, depuis, son succès international n'a jamais diminué.

Pour cette réalisation, Bergman a innové, rejoignant par là le vœu qu'exprimait Kurt Weill, en 1930 à Berlin, relativement à l'adaptation pour le cinéma d'opéras conçus pour la scène. Le cinéaste suédois a fait une transposition filmique capable « de dépasser ce sentiment de pitié face au travail du maître », fût-il Mozart.

Dans le livret, Bergman fait des coupures et utilise la langue suédoise plutôt que l'allemand original. Et puis, tout en situant son sujet dans un théâtre, là d'où surgit l'œuvre, le cinéaste est loin de faire du théâtre filmé. Il joue de toutes les ressources du langage filmique pour faire oublier que la représentation se déroule sur scène. Par exemple, pour ce qui est du son, les dialogues parlés sont murmurés pour le microphone, non clamés haut et fort comme dans une salle ; par ailleurs, la synchronisation labiale du chant et de la musique en arrière-plan est utilisée de telle sorte que nous restons toujours au cinéma, jamais au théâtre, les voix des chanteurs n'étant pas projetées de la même manière dans les deux cas.

Bergman, qui a œuvré au théâtre et à la scène lyrique, a réussi d'un seul coup à mettre le cinéma au service de l'opéra, et ce, sans jamais trahir ni l'un ni l'autre. Une symbiose inattendue et remarquable. — **Réal La Rochelle**



Les fraises sauvages (1957)

Tout de suite après le très allégorique *Septième sceau*, Ingmar Bergman change radicalement de registre et tourne *Les fraises sauvages*, peut-être une des œuvres les plus belles et les plus riches du cinéma à aborder le thème de la confrontation d'une personne âgée avec la mort. Isak Borg, 78 ans, entreprend un voyage jusqu'à la ville de Lund, où il doit être fêté pour ses cinquante ans de carrière; le périple, qu'il fait en compagnie de sa belle-fille qui traverse une crise conjugale, sera l'occasion de revisiter son passé et de faire face à son propre égoïsme, et ce, dans une série de scènes réalistes, oniriques et imaginaires extrêmement puissantes. Avant *Le visage*, avant *Persona*, ce film révèle l'art de Bergman de filmer les visages, en particulier celui de Victor Sjöström, son vieux maître, à qui il offre ici un dernier rôle transcendant (le vieil homme mourra peu après le tournage), à l'image de la carrière de ce géant du cinéma muet des années 1920. Il n'est que de voir certains photogrammes désormais célèbres du film – les traits fermés et inquiets de Sjöström, son regard perdu, angoissé du début, et la métamorphose qu'il subit à mesure qu'il approche du terme de son voyage, l'extraordinaire effacement de l'angoisse, remplacée par la douceur et la sérénité – pour comprendre ce vieillard et réaliser combien *Les fraises sauvages* est en fait une merveilleuse célébration de la vie. – **Pierre Barrette**



Monika (1953)

Monika a été mon premier Bergman montréalais; j'avais déjà vu *La nuit des forains*, *Les fraises sauvages* et *Le septième sceau*, à l'occasion de week-ends cinéma à New York. C'était vraisemblablement à l'automne de 1961, sûrement un samedi, la projection ayant lieu à Ciné-samedi, formidable ciné-club animé par le monteur Jean-Claude Pilon qui utilisait comme salle les locaux des anciens studios de Renaissance Films, chemin de la Côte-des-Neiges.

Fraîchement sorti de huit années chez les Sulpiciens, j'étais un spectateur particulièrement bien disposé à le découvrir (le mot n'est pas fortuit). Et le film me touche toujours autant après toutes ces années, mais aujourd'hui c'est sa tristesse, bien davantage que sa très célébrée sensualité, qui s'impose. *Monika* est un mélodrame tragique dans lequel le cinéaste opte pour une forme de réalisme brechtien qui n'est pas très éloigné de l'esthétique du cinéma muet. Et les étreintes du jeune couple, comme le souligne admirablement l'un des derniers plans du film, ont la fragilité d'un reflet et n'auront duré que le temps d'un été – le titre suédois du film est d'ailleurs *Un été avec Monika*.

Douzième film du cinéaste (qui n'a pourtant que 34 ans), tourné rapidement avec des « ressources limitées et un personnel réduit au minimum »*, l'œuvre doit beaucoup à l'interprétation inoubliable de Harriet Andersson dont Ingmar Bergman écrit avec justesse que « son rapport à la caméra est direct et sensuel »*. Et ce rapport n'est jamais aussi évident que dans l'extraordinaire regard-caméra qui scelle la rupture de Monika avec son bonheur – « le plan le plus triste de l'histoire du cinéma », avait écrit Jean-Luc Godard en 1958 dans le quotidien *Arts*. – **Robert Daudelin**

* Citations tirées du livre *Laterna magica* (1987).



La nuit des forains (1953)



Source : Cinéma-thèque québécoise

Découvrir ce film sur le tard, après tous les coups de maître qui jalonnent le parcours d'Ingmar Bergman, revient à prendre la mesure du génie d'un artiste qui, dès le début des années 1950, réinvente le cinéma dans l'incertitude de l'après-guerre. Immense échec commercial, qualifié de « vomissures » par la critique de l'époque, *La nuit des forains* a failli coûter sa carrière à son auteur. Né dans un accès de misanthropie, alors que la relation du cinéaste avec son actrice Harriet Andersson se délite, le film plonge dans les abîmes de la vie.

Avec ses grands ciels vides, ses pluies diluviennes qui glacent les os, ses rêves avortés d'Amérique, ses misères humaines aussi avilissantes que sublimes, le récit a tout d'un grand théâtre baroque de l'humiliation. Le quotidien pouilleux d'un cirque et la dérive implacable de ses personnages s'y déploient avec cruauté comme un grand corps malade se vautrant tour à tour dans la boue et les étoiles. Encadré par un flash-back saisissant, qui puise aux sources du cinéma muet, et le récit terrible d'un rêve de régression où l'œuvre atteint des profondeurs inégalées dans le désespoir amer, *La nuit des forains* sidère par la force expressive de sa mise en scène et la prégnance de ses atmosphères délétères. Mélange de naturalisme et de baroque, le film annonce *La strada* de Federico Fellini (1954) et *Lola Montès* de Max Ophüls (1955). À l'aube de la modernité, un cinéma de l'indicible, explorant les déflagrations de l'âme humaine, avance sans masque et embrase les imaginaires. – **Gérard Grugeau**

Persona (1966)

P*ersona* est le film le plus psychanalytique d'Ingmar Bergman, et peut-être pour cette raison son œuvre la plus mystérieuse, à la limite de l'opacité. Ne déclarait-il pas à son sujet : « Pour la première fois, je ne me souciai guère de savoir si le résultat correspondrait au goût du public » ? Le film raconte l'histoire d'Elizabeth, comédienne reconnue, qui perd soudainement l'usage de la voix au cours d'une représentation d'*Électre*. Après un séjour à l'hôpital, elle se rend dans une maison au bord de la mer en compagnie d'Alma, son infirmière. On a souvent fait remarquer que la relation qui se tisse alors entre les deux femmes – interprétées respectivement par Liv Ullmann, parfaitement silencieuse, et Bibi Andersson, qui babille sans arrêt – reproduit d'assez près les liens qui unissent dans la cure l'analyste et son patient. Cela paraît certainement vrai mais bien trop court, car c'est l'identité des deux femmes, la limite de leurs *persona* respectives qui devient rapidement l'enjeu du film et, si l'on peut parler dans ce cas-ci de projection, d'identification, de transfert, ce n'est pas seulement sur le plan de la psychologie des personnages, mais également de manière très concrète, sur le plan de la mise en scène et de la cinématographie. Aussi, le travail sur les visages amorcé par Bergman durant les années 1950 atteint-il ici une sorte d'apogée, avec le célèbre plan des visages superposés, qui en viennent à se fondre et à s'éclairer mutuellement. Comment rendre plus éloquentement le désir d'être un autre, et les questions si modernes de l'identité et de la subjectivité ? – **Pierre Barrette**



Source : Cinéma-thèque québécoise

Saraband (2003)

J'appartiens à une génération qui a appris le cinéma par la vidéo et la télévision. Drôle de chemin, en réalité. Pas de ciné-clubs, pas de cinémathèque. Juste la petite image du petit écran pour découvrir les « classiques ». Par bonheur, ces derniers persistaient tout de même à être inoubliables.

C'est donc par ce biais que j'ai découvert Ingmar Bergman. Malgré le rétrécissement du cadre, j'étais bouleversée. Comme n'importe quel cinéphile pour qui le premier contact avec ce genre de films tient presque de l'expérience mystique, de l'entrée en religion.

Saraband, la dernière création du géant suédois que j'ai pu voir en salle, m'a fait néanmoins comprendre pourquoi ses films étaient, avant tout, des films de « cinéma ». Comment ils savaient profiter de l'espace du grand écran pour submerger les spectateurs. Comment ils faisaient du noir de la salle ou des conditions sonores de véritables armes.

Jouant sa partition en 10 chapitres doux-amers d'une comédie humaine fascinante, *Saraband* montre un véritable couple de cinéma (Marianne, l'avocate de *Scènes de la vie conjugale* et Johan, son ami, amant, mari) reprendre contact après 30 ans d'abandon. Une mise en scène d'une précision extrême, des hors-



Photo: Berigt Waroehus / Sony Pictures Classics

champs évocateurs, un ballet de mouvements d'une maîtrise absolue : tout participe d'une sorte d'essence du cinéma, d'une pureté totale, d'une puissance rare.

Entrer ainsi en relation avec un film de Bergman sur grand écran m'a fait surtout regretter de n'avoir pu découvrir ses autres films de la même façon, sans recul, sans distance. De ne pas avoir toujours connu cette excitation de la découverte et de l'attente. — **Helen Faradji**

Sourires d'une nuit d'été (1955)

Pour quelqu'un dont le premier contact (quelque peu douloureux, il faut bien l'avouer...) avec l'œuvre d'Ingmar Bergman fut *Persona*, il était difficile d'imaginer le nom du réalisateur suédois accolé à l'étiquette de « comédie romantique ». C'est pourtant ce que proclame, avec une fierté que je soupçonne malicieuse, ce film qui a lancé la carrière internationale de son auteur. De fait, les chassés-croisés amoureux, assaisonnés de réparties cinglantes, n'ont rien à envier à d'autres films du genre. Mais c'est surtout à *La règle du jeu* que je songeais en regardant cet étonnant opus. Mêmes histoires d'adultères qui se nouent (et se dénouent) au cours d'une partie



de campagne dans une riche propriété, mêmes parallélismes entre les univers plus ou moins poreux des maîtres et de la domesticité, même goût pour la théâtralité des situations (et la théâtralisation de la mise en scène) afin de mieux traquer la vérité des personnages derrière leur souci constant de représentation. Et, en filigrane d'une intrigue aux multiples péripéties comiques, des obsessions aux résonances plus sombres : la proclamation de sa détestation des hommes par une femme qui plante son regard agressif sur la caméra, la puissance du désir contrariée par les chaînes de la religion, les difficultés de la vie conjugale que menacent l'impuissance et/ou la trahison. Que cette nuit d'été se termine par une éprouvante séance de roulette russe, et l'on se dit qu'il n'est pas loin le jeu d'échecs avec la mort qui transformera le sourire du bateleur en un visage plus austère... — **Cédric Laval**

Source : Cinémathèque québécoise

Une passion (1969)

Dès ses premiers plans, le film est une révélation : Andreas (Max von Sydow, remarquable), le visage rosi par le froid de l'hiver, monte sur le toit de sa maison réparer quelques tuiles, puis interrompt son travail pour contempler le disque pâle du soleil. Il y a dans son regard, et les pensées qui le traversent, comme la réplique exacte du va-et-vient des rayons sur la plaine. Il redescend du toit, le seau dégringole, il s'énerve et lui donne un coup de pied. La vérité d'un homme est déjà engagée à travers les gestes les plus simples. Au dernier plan du film, Andreas sera « écrasé » par un zoom. Il est devenu fou. C'est que chacun des autres personnages l'aura, d'une certaine façon, consommé puis vidé. On ne saura jamais vraiment la nature de son sentiment pour Anna (Liv Ullmann), sinon que sa présence immédiatement le tourmente. Ils formeront un couple, mais Ingmar Bergman aura escamoté toutes les scènes pouvant les montrer dans le désir de vivre ensemble. Quant à Eva (Bibi Andersson) et Elis (Erland Josephson), le cinéaste filme leur relation comme un climat : pas de scène de ménage, mais le teint de cendre de l'épouse et le regard glaçant du mari pour faire de leur mariage un sinistre tombeau. Ils se nourriront l'un comme l'autre d'Andreas. Dans l'œuvre de Bergman, *Une passion* est le film qui replace le plus les êtres dans leur solitude, celui où la douleur paraît la plus mobile (comme s'il s'agissait d'une maladie transmissible). C'est un film profondément bouleversant et d'une rare beauté visuelle. – Édouard Vergnon

Le visage (1958)

Le premier film d'Ingmar Bergman que j'ai vu sur grand écran a été *Le visage*. De quoi impressionner un cinéophile débutant comme moi, qui avait tout juste 18 ans et qui ignorait probablement que c'était déjà le vingtième, oui, oui, le vingtième long métrage du cinéaste suédois. J'avais auparavant vu *Le septième sceau* et *Les fraises sauvages*, mais à la télévision, ce qui n'avait pas produit sur moi les mêmes effets de sidération.

Naturellement, on nous baratainait sur le Bergman religieux : ses thuriféraires à *Séquences* voulaient absolument qu'il croie en Dieu, malgré tout le désespoir qui imprégnait ses films – refusant ainsi le cinéaste de la réalité la plus triviale, des pulsions les plus incontrôlables, des désirs et des fantasmes les plus crus et les plus cruels. Ce désespoir se lisait parfaitement sur le visage de Vogler (Max von Sydow), le magnétiseur, vedette d'une troupe spécialisée. Et ce visage, masque lisse jusqu'à l'inintelligibilité, fascinait et faisait peur. Et pour cause, car sous ses airs jeunes se cachait un homme plus âgé. Tromperie donc, véritable métonymie du théâtre comme représentation – rappelons également que Vogler se fait démasquer comme magicien et que son assistant est un faux jeune homme (c'est son épouse, interprétée par Ingrid Thulin).

Bergman cinéaste du visage, certes, le visage comme icône, comme translittération du réel. Mais aussi du théâtre comme espace qui divise : son pouvoir tient de l'arrachement violent, de l'affect exacerbé. C'est un vaccin contre l'illusion qu'est la vie. Comme le cinéma, tout compte fait. Dur à prendre pour un étudiant qui croyait alors que tout était possible. – André Roy

