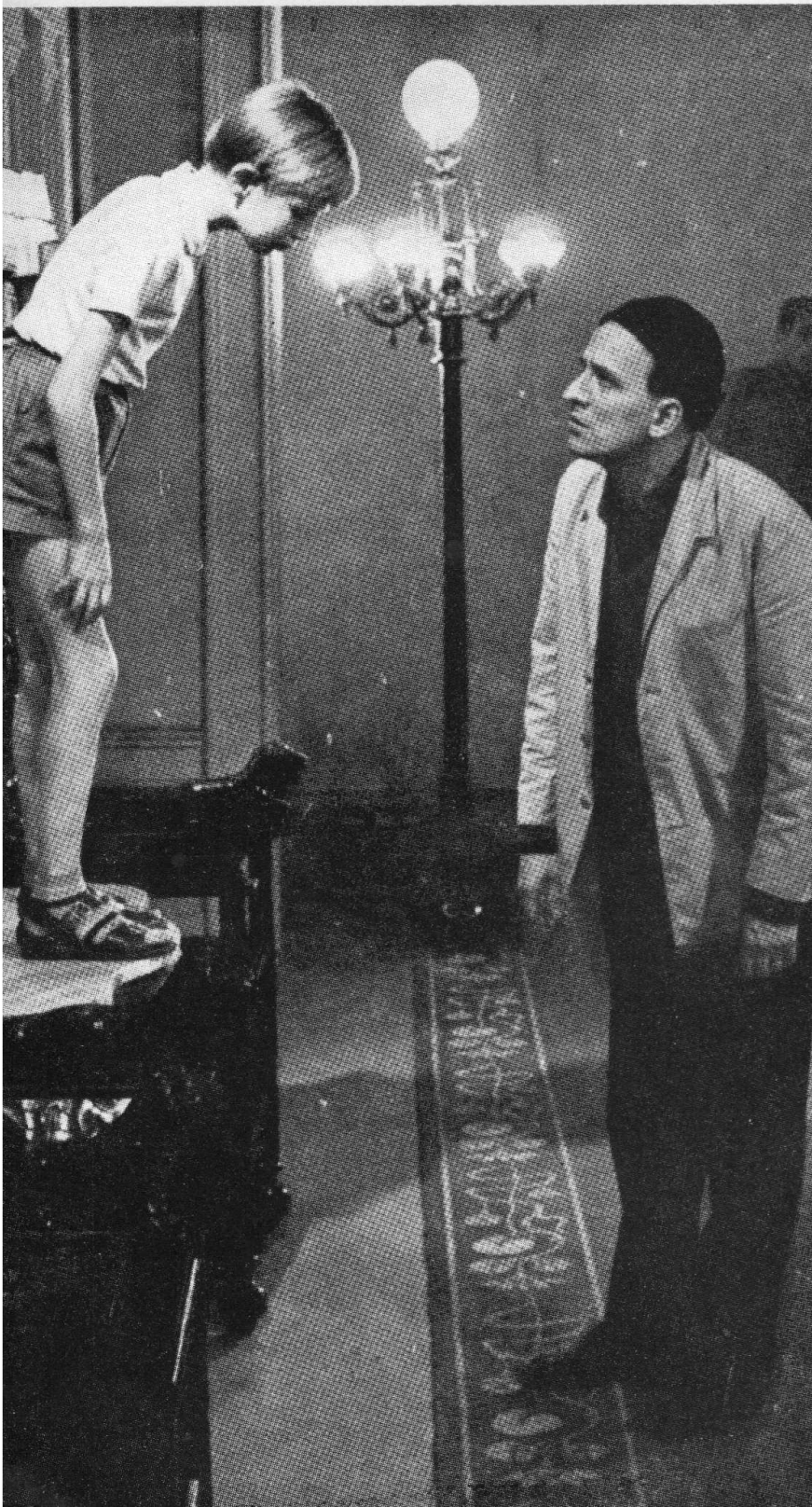


P R E M I E R P L A N

INGMAR BERGMAN





Jean Béranger + Francis D. Guyon

Ingmar Bergman

Nouvelle édition

Sommaire

29 films en images, 2.

Le cinéma suédois avant Bergman, 17 — Le cinéma suédois depuis Bergman, 20 — Naissance du cinéma moderne, 24.

Situation et rôle de Bergman de 1944 à 1957, 27 — Formation et influences, 31 — Mises en scène pour le théâtre, 33 — Ecrits divers, 37 — Scénarios pour d'autres réalisateurs, 39 — Filmographie complète, 40.

Accueil et rayonnement depuis 1957, 46 — L'Opus des trois « films de chambre » (1961-1963), 53 — Dénonciation du vampirisme (1964-1968), 59.

Tous les films d'Ingmar Bergman :

Crise, 67 — **Il pleut sur notre amour**, 68 — **L'éternel mirage**, 69 — **Musique dans les ténèbres**, 71 — **Ville portuaire**, 72 — **Prison**, 73 — **La soif**, 75 — **Vers la joie**, 76 — **Cela ne se produirait pas ici**, 78 — **Sommarlek**, 80 — **L'attente des femmes**, 82 — **Monika**, 84 — **La nuit des forains**, 85 — **Une leçon d'amour**, 88 — **Rêve de femmes**, 89 — **Sourires d'une nuit d'été**, 90 — **Le septième sceau**, 92 — **Les fraises sauvages**, 94 — **Au seuil de la vie**, 96 — **Le visage**, 97 — **La source**, 99 — **L'œil du diable**, 102 — **A travers le miroir**, 103 — **Les communiantes**, 109 — **Le silence**, 113 — **Toutes ces femmes**, 118 — **Persona**, 121 — **L'heure du loup**, 124 — **La honte**, 127.

Bergman sur le plateau, 129.

Notes bibliographiques, 133.

← Bergman tourne **LE SILENCE**



1 - Crise (1945).

INGMAR BERGMAN



2 - Il pleut sur notre amour (1946).

3 - Bateau pour les Indes (1947).





4 - Musique dans les ténèbres (1947).



5 - Ville portuaire (1948).



6. - Prison (1948).



7 - La soif (1949).



8 - Vers la joie (1949).

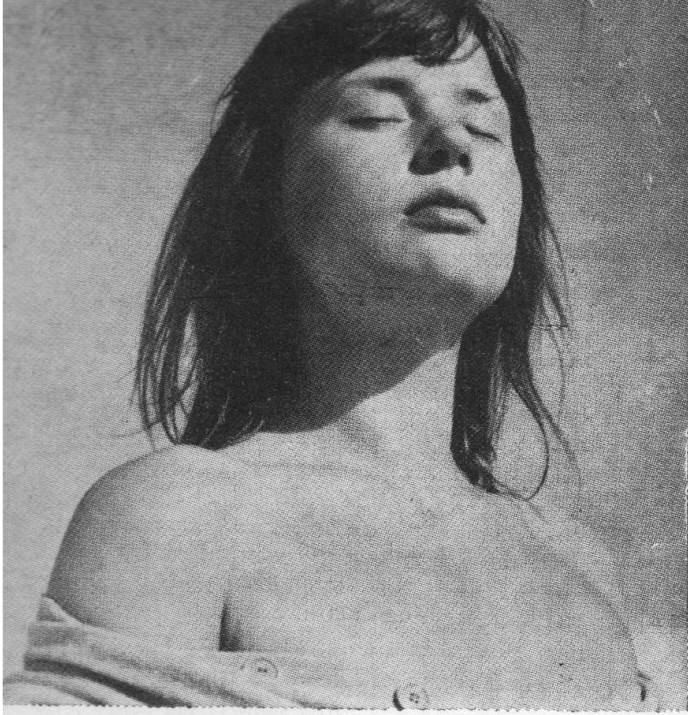
9 - Cela ne se produirait pas ici (1950).



10 - Sommarlek (1950).

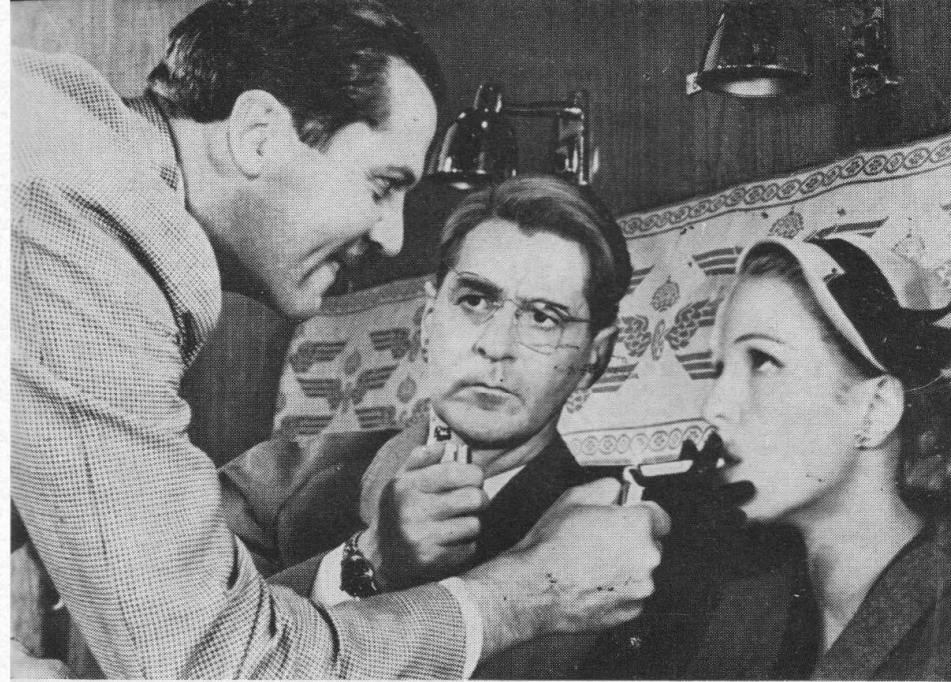
11 - L'attente des femmes (1952).





12 - Monika (1952).

13 - La nuit des forains (1953).



14 - Une leçon d'amour (1954).

15 - Rêve de femmes (1955).





16 - Sourires d'une nuit d'été (1955).



18 - Les fraises sauvages (1957).

17 - Le septième sceau (1956).



19 - Au seuil de la vie (1957).





20 - Le visage (1958).

21 - La source (1959).



22 - L'œil du diable (1960).

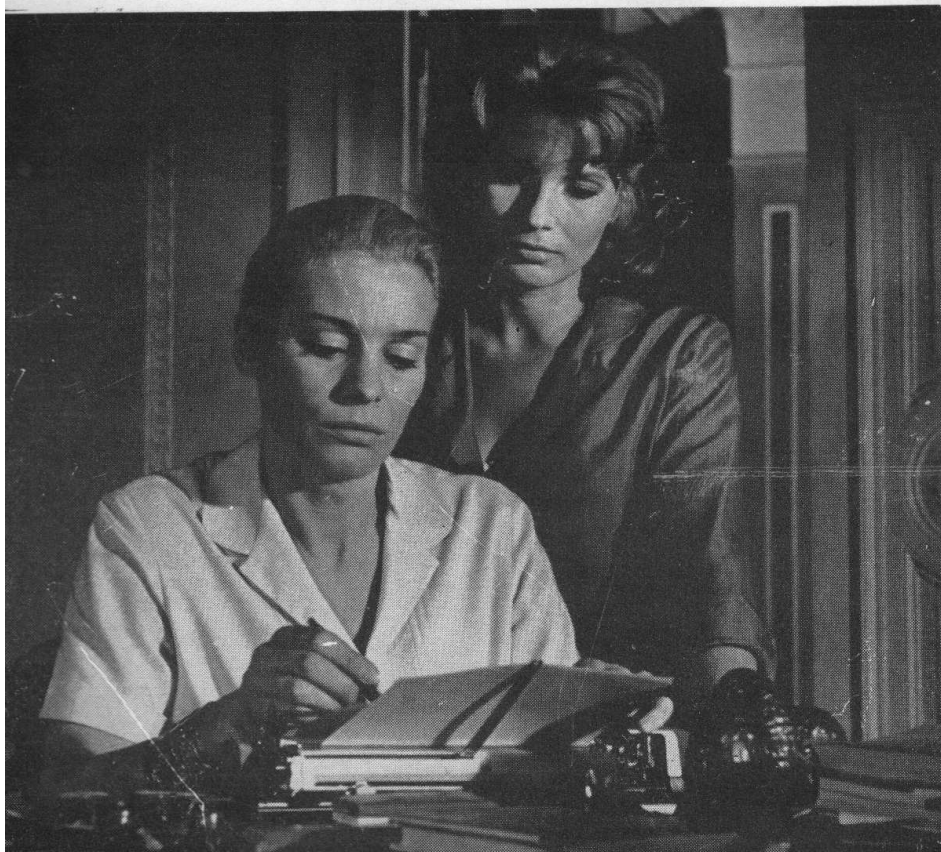
23 - A travers le miroir (1961).





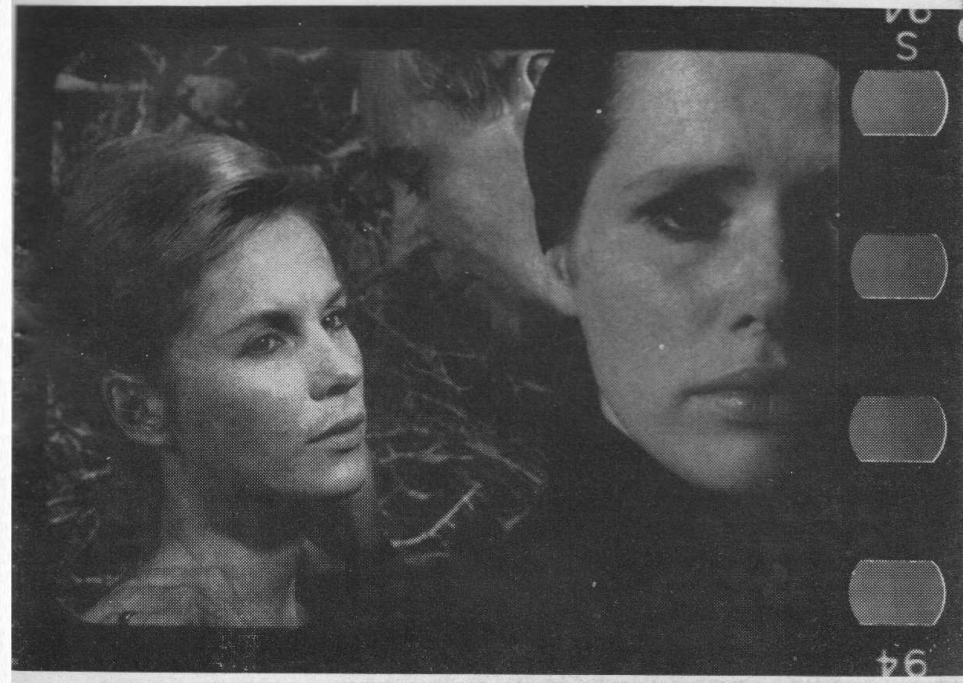
24 - Les communiantes (1962).

25 - Le silence (1963).



26 - Toutes ces femmes (1964).

27 - Persona (1966).





28 - L'heure du loup (1967).



29 - La honte (1968).

LE CINEMA SUEDOIS AVANT BERGMAN

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

Stiller réalisa des comédies dont s'inspira Lubitsch (**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**, qui eut notamment le mérite de révéler Greta Garbo.

Sjöström, qui fut aussi un acteur très populaire, réalisa d'abord des œuvres telles que l'admirable constat social **Ingeborg Holm** (1913), 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 permettent d'accéder de plain-pied à la poésie. Comme l'écrivait Rune Lindström, scénariste et acteur du **Chemin du ciel** : « L'art visuel et corporel de Stiller, avec son extraordinaire dynamisme des images, la représentation de l'homme en profondeur réalisée par Sjöström se rencontrèrent. De cette rencontre providentielle naquit un art, l'art cinématographique. »

Sjöström, Stiller et Greta Garbo partis pour Hollywood, la production entre 1927 et 1938 fut surtout dominée par les comédies mondaines. Cependant Gustav Molander se dégagait 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 Sjöström. Du même Molander, **Les maudits** et de John-W. 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 parfois 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 reprit 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 **Avec la vie pour enjeu**, en 1942 **Le chemin du ciel**, d'après une pièce de (et avec) Rune Lindstrom, et en 1944 **Tourments** (scénario d'Ingmar Bergman). Outre l'influence des films réalistes français, **Un crime** comme **Tourments** marquent une lutte contre l'autorité paternelle et dictatoriale, où l'époque se lit en filigrane.

Molander cependant continuait sa carrière avec des œuvres historiques (**Chevauche cette nuit**, **La flamme éternelle**) ou religieuses (**Ordet**).

Hampe Faustman adapta Dostoïewski et fut influencé par le néo-réalisme italien. Ivar 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 Gösta Werner (**Le sacrifice**, 1946), grâce à une admirable photo-

graphie et à une rare science du montage, surent élever jusqu'à la poésie.

Parallèlement à Anders Henrikson, Hasse Ekman produisait régulièrement : vers 1950, **Promenade sous la lune**, **Le banquet**, **Le 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 : Gösta Werner (**La rue**), Arne Mattson, alors prometteurs, ou L.-E. Kjellgren.

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

LE CINEMA SUEDOIS DEPUIS BERGMAN

Quand Ingmar Bergman entreprit en 1945 la réalisation de son premier film, **Crise**, on ne projetait plus guère hors de Suède que quelques rares films de Sjöberg et des pantalonades — parfois assez astucieuses d'ailleurs — ayant pour vedette le mime Nils Poppe. Au début des années 50, le premier long métrage d'Arne Sucksdorff, **La grande aventure**, ainsi que **Elle n'a dansé qu'un seul été**, d'Arne Mattson, qui se révéla un prodigieux succès international, forcèrent à leur tour le blocus de l'apathie.

Jusqu'en 1956, Bergman lui-même œuvra pratiquement pour le seul circuit intérieur suédois. Ainsi que nous allons le voir, deux ou trois des quinze films qu'il réalisa pendant cette période parvinrent cependant à franchir les frontières de son pays, mais sans atteindre une bien vaste audience. Ce fut **Sourires d'une nuit d'été** qui, à partir du Festival de Cannes de 1956, le rendit célèbre mondialement. Dès lors, chaque nouvel « opus » portant sa griffe fut immédiatement programmé dans les contrées les plus diverses, et l'on s'arracha rétroactivement — dans un ordre chronologique tout à fait fantaisiste — tous les fleurons, ou presque, de sa production antérieure.

De 1957 à 1960, Bergman à lui seul personnifia presque entièrement le cinéma suédois. Sucksdorff déçut ses admirateurs avec **L'arc et la flutte** (1955-57). Henrikson atteignit sa meilleure forme en 1956 avec **Les époux**, d'après deux nouvelles de Strindberg. Mais il ne trouva plus d'autres commandes par la suite, et se contenta de

redevenir uniquement acteur, jusqu'à sa mort en 1965. Hampe Faustman se signala, en 1953 avec **Maison pour femmes**, d'après un roman de Ulla Isaksson, et en 1954 avec la sobre tranche de vie : **Voyage dans la nuit**, sur le pénible labeur quotidien des camionneurs. Mais ce fascinant garçon, pourri de talent, s'éteignit prématurément en 1961, à 42 ans, après une longue et terrible maladie. Gunnar Skoglund, qui avait signé en 1953 une exceptionnelle **Route de Klockrike** d'après le beau roman de Hary Martinson, ne retrouva plus une telle chance par la suite. Gosta Werner se tourna vers le cinéma publicitaire. Lars-Eric Kjellgren, longtemps considéré comme le meilleur metteur en scène de Nils Poppe, atteignit son sommet en 1958 avec **Jeux autour de l'arc-en-ciel**, d'après un scénario d'un jeune journaliste encore peu connu, Vilgot Sjöman ; puis il se consacra à la Télévision. Arne Mattsson continua, bon an mal an, à trousseur d'habiles thrillers, entrecoupés de temps à autre de réalisations plus ambitieuses mais demeurant le plus souvent, elles aussi, réservées à l'usage quasi exclusif de ses compatriotes. Il en alla de même pour les charmantes bluettes du meneur de jeu Göran Gentele, transfuge de l'Opéra Royal dont les Français ne connurent que **Mademoiselle Avril** à Cannes en 1959, et pour l'excellent long métrage expérimental de Peter Weiss, **Le mirage** (1959), dont l'auteur n'allait pas tarder à se faire une réputation mondiale comme dramaturge.

A partir de 1961, tout commença à changer. Le processus de cette modification s'enclencha avec la disparition successive d'Anders Sandrew et de l'administrateur de la Svensk Filmindustri, Carl-Anders Dymling. Chez « Sandrew » Rune Waldekranz, puis Goran Lindgren, eurent dès lors les coudées plus franches pour engager de nouveaux venus. Epaulé par Bergman, le jeune réalisateur Kenne Fant, bientôt assisté par Bengt Forslund, devint le nouveau directeur de la Svensk Filmindustri.

Enfin, en 1963, Harry Schein, dynamique homme d'affaires, possédant de nombreuses relations dans les milieux parlementaires, lié au monde du spectacle par son mariage avec Ingrid Thulin, parvint à créer l'Institut Suédois de la Cinématographie, qui fit partiellement détaxer et subventionner les productions de qualité et qui patronna la fondation d'une « Ecole du film », bientôt dirigée par Rune Waldekranz. L'ambiance aidant, Gustaf Scheutz (de l'Europa), Tore Sjöberg (de la Minerva) et d'autres producteurs indépendants, entreprirent de plus en plus des tentatives audacieuses et des productions de prestige.

Sjöberg revint sur la sellette en 1960 avec **Le juge** et en 1965 avec **L'île** ; Sucksdorff tourna **Le garçon dans l'arbre** en 1961 et **Chez moi à Copacabana** en 1965. Mattsson se surpassa en 1962 avec **Le mannequin de cire** et en 1966 avec **Le meurtre d'Yngsjö**.

En outre, parmi les débutants de la mise en scène — tous très doués à divers titres — se révélèrent :

En 1957 : Lars-Magnus Lindgren et Olle Hellborn.

En 1961 : Hans Abramson.

En 1962 : Vilgot Sjöman et Bo Widerberg.

En 1963 : Jörn Donner, Bengt Lagerkvist et Ake Falck.

En 1964 : Lars-Erik Liedholm, Yngve Gamlin, Tage Danielsson, Gunnar Hoglund.

En 1965 : Mai Zetterling, Torbjörn Axelman, Stig Ossián Ericsson.

En 1966 et 1967 : Jan Troell, Jan Halldoff, Jonas Cornell.

En 1968 : Tor-Ivan Odulf et Jarl Kulle.

Jamais, même au zénith de l'Art muet, l'Ecole suédoise ne s'était encore montrée aussi riche en sang neuf et constamment rajeuni, en animateurs aux inspirations aussi variées. Comme le label de Bergman, devenu synonyme de « label suédois », triomphait désormais aux quatre points cardinaux, on vit bientôt déferler, grâce à l'aura de cet incomparable chef de file, sur les écrans de France et d'ailleurs, des œuvres lyriques, féroces, per-

cutantes, sensibles, émouvantes, plastiquement réussies, souvent consciencieuses sur le plan social et humain, et conçues avec brio.

Ainsi **La maîtresse, 491, Ma sœur, mon amour** et **Je suis curieuse** de Sjöman ; **Le péché suédois, Le quartier du corbeau, Elvira Madigan** de Widerberg, **Un dimanche de septembre** et **Aimer de Donner** ; **Cher John** de Lindgren ; **Les amoureux** et **Docteur Glass** de Mai Zetterling ; **Les feux de la vie** de Troell, **Baisers et caresses** de Cornell (stupidement rebaptisé à Paris : **Les sophistiqués**).

Et pourtant, les distributeurs nous cachent encore, parmi bien d'autres merveilles : **Le jardin des plaisirs** et **Rencontre au crépuscule** d'Alf Kjellin, **Noces à la Suédoise** et **La princesse** de Falck, **La chasse, Les baigneurs** de Gamlin, **Les chattes** d'Henning Carlsen, **Le Mythe, Que la vie est bizarre, Ola et Julia, Le Corridor** de Halldoff, **Ole dole doff** de Troell, **Amour 65** et **La Grève d'Adal** de Widerberg...

Beau palmarès, pour un pays de sept millions et demi d'habitants !

NAISSANCE DU CINEMA MODERNE

La dernière grande révolution technique — consistant à remplacer les hasards plus où moins acrobatiques du montage-attraction par des découpages minutieusement préparés à l'avance et permettant à chaque séquence (parfois tournée d'un seul tenant) de s'insérer avec fluidité parmi les autres — remontait déjà à l'immédiate avant-guerre. Ce style narratif, blackboulant les méthodes purement descriptives d'antan (sauf bien entendu dans certains épisodes, où celles-ci continuaient à s'avérer nécessaires) n'avait, certes, réussi à s'imposer pleinement qu'entre 1940 et 1942, grâce au magnifique doublé obtenu par Orson Welles, avec **Citizen Kane** et **La splendeur des Amberson**. Mais le changement s'amorçait toutefois (de manière fortuite) dès 1936 dans **Le roman d'un tricheur** de Sacha Guitry, (ou concertée) dès 1938, dans **L'insoumise** (Jezebel) de William Wyler — et même, en remontant plus loin, dans **Thomas Garner** (1932), de William K. Howard, et dans plusieurs bandes de King Vidor, d'Howard Hawks, ou d'Alfred Hitchcock.

Depuis **Kane** et les **Amberson**, des variantes, des enrichissements et des perfectionnements, surgissaient de temps à autre dans ce majestueux sillage. Passé à la mise en scène, l'ex-jeune premier Robert Montgomery appliquait à la durée de tout un film, — en l'occurrence : **La dame du lac** (Lady in the lake, 1947) — le procédé de l'objectif s'identifiant au regard de l'un des personnages (procédé que Rouben Mamoulian avait expérimenté plus brièvement, en 1931, pour la première bobine de sa ver-

sion du **Docteur Jekyll**). Hitchcock racontait toute l'intrigue de **La corde** (The rope, 1948) en une dizaine de plans, réunissant en chacun, de dix minutes (Ten minutes take), -- qui correspondaient aux 300 mètres, pouvant être enregistrés d'affilée, de nombreuses modifications de cadrage, uniquement amenées par des panoramiques et des travelings.

En Suède, Alf Sjöberg faisait effectuer sans coupure de montage, des changements de décor. L'héroïne de **Rien qu'une mère** (Bara en mor, 1949) se préparait dans sa chambre, pour assister à un bal villageois. Elle occupait continuellement le premier plan. Et, soudain, la salle de bal apparaissait derrière elle en remplacement de la chambre. Dans **Mademoiselle Julie** (Fröken Julie, 1950), la principale protagoniste, songeant à son enfance, figurait parfois dans la même image, sous ses traits d'adolescente, et sous son apparence antérieure de petite fille. Grand animateur de théâtre, Sjöberg ne faisait en la circonstance que de transposer à l'écran des habitudes scéniques. Mais, pour des cas similaires les autres cinéastes se contentaient avant lui de déplacer pesamment leurs acteurs, d'un lieu à l'autre, ou d'évoquer les réminiscences par de puériles surimpressions. Maniant d'autre part les flashes-back avec une extraordinaire dextérité, concrétisant les pensées, ou rendant la réalité presque onirique, il fut sans doute, alors, le plus important novateur arrivant à maturité, après les inoubliables audaces qui avaient marqué les débuts de la carrière d'Orson Welles.

Pour le reste, le fameux style narratif ne progressait guère. Presque tout le monde se mettait à l'adopter — y compris les fabricants interchangeables de thrillers. Et par ce biais, on pouvait presque automatiquement déceler si un film américain de série était antérieur ou postérieur à 1941. Industrialisée selon des concepts mécaniques trop moutonniers, et toujours plus ou moins accompagnée par les sirupeux brouets musicaux de Waxman, Kaper ou Tiomkin, cette forme inédite d'écriture

visuelle virait peu à peu au poncif collectif. Elle se sclérosait, se figeait, et finissait par croupir dans un inquiétant confort académique.

En Europe pour des raisons pécuniaires (car le « Ten minutes take » par exemple, revient assez cher en pellicule, dès l'instant où l'on rate la prise au bout de la septième ou de la huitième minute et qu'il faut tout recommencer !), les néo-réalistes italiens de la première heure réalisaient à la sauvette, à même les rues et dans des intérieurs véritables, des pseudo-réportages, retraçant rétroactivement la lutte contre l'occupant allemand, (certains comme Rossellini, espéraient sans doute faire oublier par ce subterfuge leur précédente participation au cinéma mussolinien) — ou des mélodrames qui semblaient, hélas ! bien souvent dans une accablante démagogie. Mais mon but n'est pas ici de m'étendre sur le phénomène néo-réaliste, ou de tenter de le comparer aux filières expressionniste, fantastique ou burlesque. Car toutes ces catégories d'inspiration peuvent précisément être traitées d'une façon ou d'une autre. Les nouvelles générations italiennes — avec Fellini, puis Rosi en tête — nous le prouvent, en signifiant davantage leur travail, et en ne boudant pas nécessairement les studios. Welles, par contre, disposant de budgets plus modestes pour **Othello** ou pour **Monsieur Arkadin**, dut revenir aux structures hachées et plus artisanales de l'époque muette.

SITUATION ET ROLE DE BERGMAN DE 1944 à 1957

L'arrivée de Bergman donna véritablement l'impression d'un courant d'air qui secoua de son souffle les traditions routinières de chacun des camps adverses. Il apportait enfin des dimensions farouchement individuelles. Venant du théâtre, comme Sjöberg (et même de la littérature !), il ployait, certes, au départ sous un fardeau de connaissances et de références absolument exceptionnelles. Peut-être est-il à l'heure actuel l'être humain qui possède le mieux à la fois Shakespeare et Strindberg (autre auteur immense et terriblement sous-estimé en France, où nous n'avons traduit qu'à peine un tiers de ses œuvres !). Mais sur le plan technique du vocabulaire et de la grammaire propres au septième art, Bergman ignorait encore à peu près tout en 1944, lorsqu'il écrivit pour Sjöberg l'admirable scénario de **Tourments**. Il assista par la suite à la réalisation de ce film, et il en vit, comme tout un chacun, quelques autres qui étaient normalement projetés dans les salles de Stockholm. Mais les ciné-clubs en Suède n'étaient alors qu'à l'état embryonnaire : rien de comparable aux efforts actuels de ces organismes, ni aux rétrospectives méthodiques des cinémathèques. Ce fut probablement pour lui (et pour nous !) un avantage. Car lorsqu'il mit à son tour le pied à l'étrier (c'est-à-dire l'œil dans le viseur de la caméra, et la bouche dans le symbolique porte-voix du seul maître des plateaux), il ré-inventa progressivement pour son propre usage, toute la technique, — comme les primitifs — il commit indénia-

blement (comme eux) erreurs et tâtonnements, rachetés par des trouvailles de génie. Grâce à lui, le cinéma fit, soudain, peau neuve, et retrouva une entière jeunesse, — renforcée, cette fois, par une cérébralité percutante, multiforme et ambiguë, qui n'était nullement celle d'un simple autodidacte.

Le papillon ne sortit pas totalement de sa chrysalide du jour au lendemain. Réalisés entre 1945 et 1947, les quatre premiers films de Bergman se référaient encore d'assez près au climat populiste cher au Carné et au Duvivier de la fin des années 30. Le cinquième, **Ville portuaire** (1948), subissait nettement l'influence (alors toute neuve en Scandinavie) du néo-réalisme italien, — tandis que le thème du second **Il pleut sur notre amour** avait déjà par certains côtés devancé les préoccupations exposées dans **Le toit** de Vittorio de Sica.

Le coup de Trafalgar initial fut **Prison** (également de 1948), qui plongeait partiellement ses racines et sa substance vive dans l'existentialisme de Kierkegaard, — à peu près au même titre que le **Huis-clos** de Jean-Paul Sartre. Repris à Strindberg, l'enfer du couple et l'épineux problème de l'incommunicabilité entre les êtres transfiguraient **La fontaine d'Aréthuse** et **Vers la joie**. C'était désormais le retour complet au sillon nordique, assumé et prolongé selon le moyen d'expression par excellence du vingtième siècle. Les récits successifs de **L'attente des femmes** (1952) s'apparentaient encore, par maintes fibres, à la construction alternative et enchevêtrée de certaines nouvelles de Strindberg, et **Monika** (1952), puisait sa psychologie, pessimiste et désenchantée, dans un roman prolétarien de Per-Anders Fogelström. Mais **Jeux d'été** (1950), — premier succès intégral de Bergman auprès de ses compatriotes, — exprimait directement un cri du cœur bouleversant, authentique. En superposant à la nostalgie d'un flirt juvénile à tout jamais disparu, le triomphe final — bien qu'aléatoire — d'un amour de raison, moins romantique mais plus vivable, cette œuvre, minutieuse et

pathétique, achevait de démontrer que, pour Bergman lui-même, le pessimisme débouche en réalité sur un espoir adulte, — le plus fort, et le plus durable peut-être, puisqu'il n'est plus dupe d'aucune illusion. Attitude semblable à celle d'un Jacques Chardonne, qui écrivait dans « Demi-jour » : « Je vois dans la nuit ; là où je ne comprends plus, je commence à comprendre ».

A travers tous ces films Bergman retrouvait, par bribes, les rudiments essentiels du langage filmique, — les symboles, les allégories, les ellipses, les plans longs, la succession des plans courts, les retours-en-arrière (et même les retours-en-arrière à l'intérieur des retours-en-arrière !). Soucieux au premier chef de ce qu'il avait à dire, il ne refusait a priori aucune façon de le dire, il coordonnait parfois ces éléments dans des combinaisons encore inconnues.

Avec **La nuit des forains** (1953), il avait enfin toute sa machinerie bien en main et commençait à pénétrer dans sa période de maîtrise indiscutable. Au cours du prologue demeuré fameux, les personnages ouvraient la bouche, mais il n'en sortait aucun son. D'aucuns purent croire qu'il s'agissait là d'un coup de chapeau (ou plutôt de béret !), à l'intention de l'époque muette. Ce qui aurait, d'ailleurs, été parfaitement explicité par l'aspect désuet d'un sujet situé au temps de nos pères. Or, il importait surtout de souligner, comme en exergue, que « personne ne peut réellement se faire entendre ». Seules, la canonade (phallique) et les mines hilares des artilleurs punctuaient dès lors le strip-tease de la dompteuse sur la plage, et le Golgotha dérisoire du clown Frost portant pieds nus son fardeau conjugal, marchant sur des pierres aux arêtes coupantes. Autre trouvaille : les fondus au blanc — alors qu'auparavant on les effectuait toujours au noir. Mais là encore la recherche n'était pas purement formelle — car, elle prenait, par son aspect crémeux, une signification spermatique.

On a souvent fait allusion à l'emploi immodéré de ces miroirs, dont Cocteau disait qu'« ils feraient bien de réfléchir davantage avant de renvoyer les images ». Ils n'ont, généralement, qu'une importance décorative (notamment pour un Losey, qui les essaime dans **Eva** ou dans **The servant**). Chez Bergman, il eurent fréquemment pour but d'éviter de fastidieux contre-champs. — l'un des interlocuteurs se reflétant derrière l'autre, sans qu'il soit besoin de le mettre à son tour en valeur par une modification de plan.

Cette suprême richesse d'une mise en scène jouant sur plusieurs tableaux à la fois, ne cessa ensuite de s'amplifier. Alors que l'on croyait, depuis belle lurette, avoir atteint le stade de saturation où toutes les terres sont découvertes, chacun des nouveaux films de ce demiurge en apporta un cinglant démenti, en livrant sans cesse des détails vierges. Son plus grand sommet d'avant 1960 (**Les fraises sauvages**), reprenait par exemple, l'habile formule des flashes-back de Sjöström et de Sjöberg, mais la faisait encore progresser, par un inextricable mélange de faits réels, de pensées, de sensations enfuies puis retrouvées, d'assoupissements et de rêves.

Ainsi, de 1945 à 1957, commença peu à peu à naître, principalement par son entremise, ce qu'on a baptisé depuis lors le **cinéma moderne** — un cinéma plus intime, plus intérieur, plus introspectif, et qui ne s'attachait pas forcément à relater les seuls moments forts ou paroxystiques d'une intrigue, mais également à dé-dramatiser, en révélant des temps morts, des regards ou des gestes inattendus, des comportements hésitants ou contradictoires.

FORMATION ET INFLUENCES

Mais, recourant nous-mêmes à la méthode du flash-back, revenons tout au début de cette fracassante carrière.

Né à Uppsala le 14 juillet 1918, Ingmar Bergman est fils d'un pasteur suédois, nommé 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 sa famille pour vivre à Gamla Stan, le Saint-Germain-des-Prés de Stockholm. C'était l'époque où, au sein d'un pays demeuré neutre par miracle, les écrivains assistaient, impuissants, aux déferlements de sauvagerie de la deuxième guerre mondiale, et rédigeaient des 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.

Parmi les auteurs de la littérature nordique dont l'influence fut indéniable sur Bergman, il faut 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.

En 1944, Bergman commença donc à travailler avec Alf Sjöberg, remarquable réalisateur, doué d'un souffle lyri-

que exceptionnel : le mélange du présent et du passé dans le même plan des **Fraises Sauvages** est (ne craignons pas de le rappeler) directement issu de **Made-moiselle Julie**.

Mais les dix-sept autres films de Sjöberg (sauf peut-être un **Barrabas** trop académique), furent également d'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 Wilhelm Moberg, est absolument remarquable par la maîtrise 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 presque aussi belle que les scènes les mieux venues de Bergman.

Per Lindberg, Alf Sjöberg et — Bergman l'a souligné souvent — Viktor Sjöström ont donc eu sur Bergman la plus grande influence. Il est hors de doute par exemple que le **Septième sceau** peut être comparé au **Chemin du ciel** et surtout aux films dalécarliens de Sjöström. Sens des images d'extérieurs, emprunts à la littérature nordique, goût du fantastique, prédilection pour les sujets tourmentés : autant de caractéristiques qu'on peut retrouver dans les films de Bergman.

MISES EN SCENE POUR LE THEATRE

Après des études secondaires à l'Université de Stockholm, Bergman dirigea une troupe de comédiens amateurs, et monta en 1938 sa première pièce.

Voici sa théâtrographie imposante et variée, dont on peut tirer quelques constatations :

Strindberg revient souvent : son importance semble grande aux yeux de Bergman, — ainsi que celle de son homonyme, Hjalmar Bergman, qui annonçait parfois Anouilh, dès le premier tiers de ce siècle. C'est dans un registre plus restreint, mais non sans efficacité, que se situent Anouilh lui-même et Tennessee Williams.

Quant à **La veuve joyeuse**, elle fut le point de départ de **Sourires d'une nuit d'été**.

- 1938 Au théâtre de Mäster-Olofsgården :
Vers un port libre, de Sutton Vane.
- 1939 **Le voyage de Pierre le chanceux**, de Strindberg ;
L'homme qui a pu revivre sa vie, de Pär Lagerkvist ;
Rapsodie d'automne, de Doris Rönqvist.
- 1940 **Macbeth**, de Shakespeare ; **Le gant noir** et **Svanovit**, de Strindberg ; **Le sablier** et **Faire de la soupe avec un clou**, de W.B. Yeats.

Au Théâtre des Etudiants :

Le pélican, de Strindberg.

1941 **Le père**, de Strindberg.

Au Théâtre des Sagas de la Maison des Citoyens :

Le sillex, d'Andersen ; **L'oiseau bleu**, de Zacharias Topélius ; **La sonate des spectres**, de Strindberg ;

- Le songe d'une nuit d'été**, de Shakespeare.
- 1943 Au Théâtre des Etudiants :
Quand le diable propose, de Soya ; **Juste avant le réveil**, de Bengt Olof Voss.
- Au Studio Dramatique :
Niels Ebbesen, de Kaj Munk.
- 1944 **Monsieur Sleeman arrive**, de Hjalmar Bergman.
 Bergman passe alors au professionnalisme, et donne :
- Au Théâtre Municipal d'Hälsingborg :
Quant le diable propose, **Macbeth** et **Le silex**, (nouvelles présentations).
- Au Théâtre Municipal de Malmö :
Le pélican (nouvelle présentation).
- 1945 A Hälsingborg :
 Une **Revue du Nouvel An**, Une **saga**, de Hjalmar Bergman ; **Adoucissons la morale**, de Sune Bergström ; **Jacobowski et le colonel**, de Franz Werfel ; **Racines**, d'Olle Hedberg.
- 1946 Une **revue du Nouvel An**, **Requiem**, de Björn-Erik Hoijer.
- Au Théâtre Blanche, de Stockholm :
Racines (nouvelle présentation).
- Au Théâtre Municipal de Göteborg :
Caligula, d'Albert Camus.
- 1947 **Magie**, de G.K. Chesterton.
- 1948 **La danse sur le ponton**, de B.E. Hoijer ; **Macbeth** (nouvelle présentation) ; **Le bal des voleurs**, de Jean Anouilh.
- 1949 **La sauvage**, d'Anouilh ; **Un tramway nommé Désir**, de Tennessee Williams.
- 1950 **Divines paroles**, de Valle-Inclan ;
- Au théâtre Intime de Stockholm :
L'opéra de quat'sous, de Brecht ; **Une ombre de Hjalmar Bergman** ; **Médée**, d'Anouilh.

- 1951 Aux Théâtres Municipaux (jumelés) de Norrköping et de Lindköping :
La rose tatouée, de Tennessee Williams.
- 1952 A Malmö :
La couronne de la mariée, de Strindberg.
- 1953 **Six personnages en quête d'auteur**, de Pirandello ; **Le château**, de Max Brod, d'après Kafka.
- 1954 **La sonate des spectres** (nouvelle présentation) ; **La veuve joyeuse**, opérette de Franz Lehar.
- 1955 **La petite maison de thé**, de John Patrick ; **Don Juan**, de Molière ; **Léa et Rachel**, de Wilhelm Moberg.
- 1956 **La mariée sans dot**, d'Ostrovsky ; **La chatte sur un toit brûlant**, de Tennessee Williams ; **Erik XIV**, de Strindberg.
- 1957 **Peer Gynt**, d'Ibsen ; **Le misanthrope**, de Molière.
- 1958 **Une Saga** (nouvelle présentation) ; **Faust**, de Goethe ; **Les gens du Värmland**, de F.A. Dahlgren.
- 1961 Au Théâtre Royal dramatique de Stockholm :
La mouette, de Tchekov.
- A l'Opéra de Stockholm :
Le libertin, de W.H. Auden et Igor Stravinsky.
- 1962 Au Dramaten :
Les trois sœurs, de Tchekov.
- De 1963 à 1966, Bergman exerce les fonctions de directeur du « Dramaten ». De plus en plus horrifié par toutes les formes d'arbitraire et de violence de notre temps, il fait monter des œuvres qui traitent de problèmes politiques ou raciaux : plusieurs pièces de Brecht, **Le vicaire** de Rolf Hochhuth, **Blues pour M. Charlie**, du noir américain James Baldwin.
- Il règle personnellement les mises en scène de :
Qui a peur de Virginia Woolf ? d'Edward Albee ;
Tiny Alice, autre pièce d'Albee, encore inédite en France ;
L'instruction de Peter Weiss ;

L'Ecole des femmes de Molière ;
Hedda Gabler d'Ibsen.

Puis désirant se consacrer entièrement au cinéma, il abandonne son double poste de directeur et de metteur en scène du « Dramaten », charge trop écrasante qui ne lui laissait plus assez de temps pour concevoir et réaliser ses films.

Epris de l'actrice norvégienne Liv Ullmann (devenue à partir de 1965 la principale inspiratrice — et interprète — de ses films) il la dirige toutefois en 1967 au Théâtre National d'Oslo, dans une nouvelle présentation de **Six personnages en quête d'auteur**. En février 1969, enfin, il revient au Dramaten pour tenter une audacieuse expérience de participation avec le public, à la faveur d'une mise en scène de Woyzeck. Il fait construire, sur le plateau même du théâtre des gradins pour 150 spectateurs, afin que la troupe puisse jouer directement au milieu de l'assistance. Un plafond au-dessus des places d'orchestre, construit à la hauteur du premier balcon, vient encore renforcer l'impression d'intimité.

Pendant les répétitions de la pièce — dont le spectacle régulier doit commencer sans générale ou première — les portes du théâtre restent ouvertes : le public peut assister au travail du metteur en scène et des acteurs, et discuter avec eux.

ECRITS DIVERS

Non content de mettre en scène les pièces des autres, Bergman en écrivit lui aussi quelques-unes, et les monta (où les fit parfois monter, mais assez rarement, par des confrères).

La mort de Gaspard (Kaspers Död), — représentée en 1942 au Théâtre des Etudiants.

Rachel et le portier du cinéma (Rakel och biografvaktmästaren), — Esquisse du premier sketch de **L'attente des femmes**, — Premières représentations à Malmö, en 1945 ; Nouvelle mise en scène au Boulevardsteatern de Stockholm en 1949 (assumée, cette fois, par John Zacharias).

Jack parmi les comédiens (Jack hos skadespelarna), — seulement édité (Bonnier, 1947).

Le jour s'achève trop vite (Dagen slutar tidigt), et **J'ai peur** (Min till skräck) — représentés à Göteborg en 1947. Edition globale de ces deux pièces, et de **Rachel**, chez Bonnier, en 1948, sous le titre : **Moraliteter**.

Sans résultat (Kamma noll) — représenté à Hälsingborg en 1948.

Meurtre à Barjärna (Mordet i Barjärna), — représenté à Malmö, en 1952.

Peinture sur bois (Trämalning), — première ébauche du thème du **Septième sceau**, — éditée en 1954 (Svenska Radiopjäser) ; représentée en 1955 à Malmö, puis (dans une mise en scène de Bengt Ekerot), au Dramaten de Stockholm.

Bergman écrivit en outre une série de brefs récits : **Les nouvelles de Gaspard** (Kaspermoveller), qui furent publiés, en 1944, par la revue « 40-tal ».

L'un de ses contes, adapté en français, parut dans « Cinéma 59 » (mars, n° 34), sous l'appellation : **Un souvenir d'enfance de Jack, dit l'éventreur**.

Il signa aussi le texte d'une émission radiophonique **La ville** (Staden), qu'il dirigea — première audition : Radio Suède, le 9 mai 1951 — ainsi que trente-trois autres mises en ondes, échelonnées entre 1946 et 1961, et concernant, notamment, des œuvres de Strindberg, de Hjalmar Bergman, d'Anouilh, de Lorca, de Musset, de Herman Melville, de Cocteau, d'Hoffmansthal... et certaines de ses propres pièces.

Il œuvra par moments pour la Télévision, à partir de 1957, et aménagea entre autres pour le petit écran quelques autres pièces de Strindberg, de Hjalmar Bergman, et d'Olle Hedberg.

Il conçut même un argument de ballet : **Jeux crépusculaires** (Skymningsleker), et le porta à la scène en 1954, à Malmö, avec la collaboration chorégraphique de C.G. Krunse.

Il rédigea enfin plusieurs essais ayant trait à l'art du film, ou aux réflexions que ce moyen d'expression lui inspirait :

Qu'est-ce que faire des films ? (1956).

Chacun de mes films est le dernier (1959).

Dialogue (1959).

Je doute d'une haute école de cinéma (1963).

L'art libre, sans honte et sans responsabilité (journal « L'Expressen » du 1^{er} août 1965).

Sous le pseudonyme d'Ernest Riffe :

Interview schizophrénique avec un metteur en scène nerveux (revue « Chaplin » n° 84, octobre 1968).

SCENARIOS POUR D'AUTRES REALISATEURS

- 1944 **TOURMENTS, Hets.**
Réal. Alf Sjöberg. — Im. Martin Bodin. — Déc. Arne Akermark. — Mus. Hilding Rosenberg. — Inter. Stig Jarrel, Alf Kjellin, Mai Zetterling, Stig Olin, Olof Winnerstrand, Gosta Cedelund, Jan Molander, Hugo Björne, Gunnar Björnstrand, Birger Malmsten.
- 1947 **LA FEMME SANS VISAGE, Kvinna utan ansikte.**
Réal. Gustav Molander. — Im. Ake Dahquist. — Déc. Arne Akermark. — Mus. Erik Nordgren. — Inter. Alf Kjellin, Gunn Wallgren, Anita Björk, Stig Olin, Olof Winnerstrand, Ake Grönberg, Marianne Löfgren, Georg Funkquist, Sif Ruud.
- 1948 **SENSUALITE, Eva.**
Réal. Molander. — Im. Ake Dahquist. — Mus. Erik Nordgren. — Déc. Nils Svenwall. — Inter. Birger Malmsten, Eva Stiberg, Eva Dahlbeck, Stig Olin, Inga Landgré, Wanda Rothgardt, Hilda Borgström.
- 1949 **QUAND LA VILLE DORT, Medan Staden sover.**
Dir. Lars-Eric Kjellgren. — Sc. de Per-Anders Fogelström. — Im. Martin Bodin. — Déc. Nils Svenwall. — Int. Sven-Eric Gamble, Inga Landgré, Ulf Palme, Barbro Hiort af Ornäs, Harriet Andersson.
- 1950 **DIVORCE, Franskild.**
Dir. Molander. — Co-sc. Herbert Grevenius. — Im. Ake Dahquist. — Mus. Erik Nordgren. — Déc. Nils Svenwall. — Int. Inga Tidblad, Alf Kjellin, Doris Svedlund, Holger Lowe nädler, Sif Ruud, Yvonne Lombard.
- 1955 **LE DERNIER COUPLE QUI COURT, Sista paret ut.**
Réal. Alf Sjöberg. — Im. Martin Bodin. — Int. Björn Bjelvens-tam, Eva Dahlbeck, Harriet Andersson, Bibi Andersson.
- 1961 **LE JARDIN DES PLAISIRS, Lustgarden.**
Réal. Alf Kjellin. — Im. Gunnar Fischer. — Déc. P.A. Lundgren. — Co-sc. Erland Josephson (figurant au générique avec Ingmar Bergman, sous le pseudonyme collectif de Buntel Ericsson. — Int. Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Per Myrberg, Sickan Carlsson, Stig Jarrel.

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 délibérément expressionniste.

L'angoisse, l'obsession de la mort, l'importance d'une naissance caractérisent **Eva** — que nous vîmes en 1952 sous le titre de **Sensualité**.

FILMOGRAPHIE COMPLETE

1945 **CRISE, Kris.**

Prod. Svensk Filmindustri, de Leck Fischer. — Sc. I.B. d'après la pièce (danoise) *L'animal naturel* (Moderdyret). — Im. Gösta Roosling. — Déc. Arne Akermark. — Mus. Erland Von Koch. — Int. Inga Landgré, Stig Olin, Marianne Löfgren, Dagny Lind, Allan Bohlin, Ernst Eklund, Signe Wirff, Svea Holst, Arne Lindblad, Hjördis Pettersson.

1946 **IL PLEUT SUR NOTRE AMOUR, Det regnar på vår kärlek.**

Prod. Lorens Marmstedt pour Sveriges Folkbiografer. — Sc. I.B., d'après la pièce (norvégienne) *Braves gens* (Bra Mennesker) de Oskar Braathen. — Im. Hilding Bladh et Göran Strindberg. — Int. Barbro Kollberg, Birger Malmsten, Gösta Cederlund, Ludde Gentzel, Douglas Hage, Hjördis Pettersson, Julia Caesar, Gunnar Björnstrand, Magnus Kesster, Sif Ruud, Ake Fridell, Benkt-Ake Benktsson, Erik Rosén, Sture Ericsson, Ulf Johansson.

1947 **BATEAU POUR LES INDES ou L'ETERNEL 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. — Déc. P.A. Lundgren. — Int. Holger Löwenadler, Birger Malmsten, Gertrud Fridh, Anna Lindahl, Lasse Krantz, Jan Molander, Erik Hell, Naemi Briesse, Hjördis Pettersson, Ake Fridell, Peter Lindgren.

1947 **MUSIQUE DANS LES TENEBRES, Musik i mörker.**

Prod. Lorens Marmstedt pour Terra Film. — Roman Dagmar Edqvist. — Sc. I.B. — 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, Olof Winnerstrand, Bibi Skoglund, Hilda Borgström, Douglas Hage, Gunnar Björnstrand, Ake Claesson, John Elfström, Bengt Logardt, Marianne Gyllenhammar, Ulla et Rune Andreasson, Sven Lindberg, Barbro Flodquist.

1948 **VILLE PORTUAIRE, Hamnstad.**

Prod. Svensk Filmindustri. — D'après un synopsis de Olle Låndsberg. — 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, Nils Hallberg, Sven-Eric Gamble, Harry Ahlin, Britta Billsten, Inge Nordwall, E.-Mérete Heiberg.

1948 **PRISON, Fångelse.**

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, Frant Inge Juel, Curt Masreliez, Ake Fridell, Bibi Lindquist, Arne Ragneborn.

1949 **LA FONTAINE D'ARETHUSE, Törst** (En traduction littérale : *La soif*).

Prod. Svensk Filmindustri d'après un recueil de « Nouvelles » de Birgit Tengroth. — Adap. et Sc. I.B., 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 Stenberg, Naima Wifstrand, Sven-Eric Gamble, Gunnar Nielsen, Astrid Hesse, Helge Hagerman, Calle Flygare, Else-Merete Heiberg, Monica Weinzierl, Herman Greid.

1949 **VERS LA JOIE, Till glädje.**

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 Skarsstedt, Berit Holmström, Björn Montin, Carin Svenson, Svea Holst, Agda Helin, Maud Hyttenberg.

1950 **CELA NE SE PRODUIRAIT PAS ICI, Sant händer inte här.**

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.

1950 **JEUX D'ETE, 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 Mal-

sten, Alf Kjellin, Georg Funkquist, Renée Björling, Mimi Pollak, Annalisa Ericson, Stig Olin, Gunnar Olsson, John Botvid, Douglas Hage, Julia Coesar, Carl Strän, Olaw Riego, Torsten Silliecrona, Sten Mattsson, Marianne Schüler, Ernst Brunman.

1952 **L'ATTENTE DES FEMMES, Kvinnors väntan.**

Prod. Svensk 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 Andersson, Björn Bjelvenstam, Aino Taube, Hakan Westergren, Marta Arbin, Kjell Nordensköld, Carl Ström.

1952 **UN ETE 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 Westerlung, Wiktor Andersson-Kulörten, Bieger Sahlberg, Hanny Schedin, Magnus Kesster, Carl-Axel Elfving, Bengt Brunsö, Harry Ahlin, Gordon Löwenadler, Anders Andelius.

1953 **LA NUIT DES FORAINS, Gycklarnas afton.**

Prod. Sandrew-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. — Chef 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.

1954 **UNE LEÇON D'AMOUR, En lektion i kärlek.**

Prod. Svensk Filmindustri. — Sujet et Sc. I.B. — Im. Martin Bodin. — Mus. Dag Wirén. — 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 Ebbesen, Helge Hagerman, Gösta Pruzelius, Sigge Fürst, Carl Ström, Arne Lindblad, Torsten Lilliecrona, Yvonne Brosset.

1955 **REVE DE FEMMES, Kvinnodröm.**

Prod. Sandrew. — Sujet et Sc. I.B. — Im. Hilding Bladh. — Déc. Gittan Gustafsson. — Son. Olle Jakobsson. — Chef de prod. Rune Waldekranz. — Int. Eva Dahlbeck, Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Ulf Palme, Inga Landgré, Sven Lindberg, Naima Wifstrand, Benkt-Ake Benktsson, Git Gay, Ludde Gentzel, Kerstin Hedeby, Jessie Flows, Marianne Nielsen, Siv Ericks, Bengt Schött, Axel Düberg.

1955 **SOURIRES D'UNE NUIT D'ETE, 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, Harriet Andersson, Margit Carlquist, Gunnar Björnstrand, Jarl Kulle Björn Bjelvenstam, Ake Fridell, Naima Wifstrand, Julian Kindahl, Gull Natorp, Birgitta Valberg, Bibi Andersson.

1956 **LE SEPTIEME SCEAU, Det Sjunde Inseget.**

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 Olsson. — 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 Johansson.

1957 **LES FRAISES SAUVAGES, Smultronstället.**

Prod. Svensk Filmindustri. — Sujet et Sc. I.B. — Im. Gunnar Fischer. — Déc. Gitan Gustavsson. — Mus. Erik Nordgren. — Son. Aaby Wedin. — Assist. Gösta Elman. — Script Katarina Farago. — Mont. Oscar Rosander. — Dir. de prod. Allan Ekelund. — Int. Viktor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Folke Sundquist, Björn Bjelvenstam, Naima Wifstrand, Julian 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.

1957 **AU SEUIL DE LA VIE, Nära livet.**

Prod. Nordisk Tonefilm. — Nouvelle de Ulla Isaksson extraite, de «Dödens Fäster». — Adapt. et Sc. Ulla Isaksson et I.B. — Im. Max Wilen. — Déc. Bibi Lindström. — Son. Lennart Svensson. — Script Ingrid Wallin. — Mont. Karl-Olof Skeppstedt. — Int. Ingrid Thulin, Eva Dahlbeck, Bibi Andersson, Barbro Hiort af Ornäs, Max Von Sydow, Erland Josephson, Inga Landgré, Anne-Marie Gyllenspetz, Gunnar Sjöberg, Margareta Krook, Lars Lind, Sisi Kaiser, Monica Ekberg.

Gun Jönsson, Maud Elfsjö, Inga Gill, Gunnar Nielsen, Kristina Adolphsson.

1958 **LE VISAGE, Ansiktet.**

Sc. I.B. — Im. 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 Josephson, Åke Fridell, Sif Ruud, Birgitta Pettersson, Oscar Ljung, Ulla Sjöblom, Axel Düberg.

1959 **LA SOURCE, Junfrukällan.** (En traduction littéraire : **La fontaine de la jeune vierge**).

Adapt. et dial. Ulla Isaksson. — Im. Sven Nykvist. — Déc. P.A. Lundgren. — Mus. Erik Nordgren. — Int. Max Von Sydow, Birgitta Pettersson, Tor Isedal, Axel Düberg, Gunnel Lindblom, Birgitta Valberg, Gudrun Brost, Ove Porath, Allan Edwall, Tor Borong, Leif Forstenberg, Axel Stangus et Oscar Ljung.

1960 **L'ŒIL DU DIABLE, Djävulens öga.**

Sc. I.B. — Im. Gunnar Fischer. — Mot. mus. de Scarlatti. — Déc. P.A. Lundgren. — Mont. Oscar Rosander. — Int. Jarl Kulle, Bibi Andersson, Stig Jarrel, Sture Lagerwall, Nils Poppe, Gertrud Fridh, Gunnar Björnstrand, Georg Funkquist, Gunnar Sjöberg, Axel Düberg, Torsten Winge, Kristina Adolphson, Lenn Hjortzberg, Allan Edwall, Ragvar Arvedson, Borje Lund.

1961 **A TRAVERS LE MIROIR, Sasom i en spegel.**

Prod. Svensk Filmindustri. — Sujet et Sc. I.B. — Im. Sven Nykvist. — Mus. suite n° 22 pour violoncelle (de Jean-Sébastien Bach), — exécutée par Erling Blöndal Bengtson. — Déc. P.A. Lundgren. — Son. Stig Flodin. — Assist. Lenn Hjortzberg. — Script Ulla Furas. — Mont. Ulla Rygge. — Chef de prod. Allan Ekelund. — Int. Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Max Von Sydow, Lars Passgård.

1962 **LES COMMUNIANTS, Nattvardsgästerna.**

Prod. Svensk Filmindustri. — Sujet et Sc. I.B. — Im. Sven Nykvist. — Mus. suite pour violoncelle de J.-S. Bach (servant de leitmotiv au film précédent). — Déc. P.A. Lundgren. — Son. Stig Flodin. — Assist. Lenn Hjortzberg. — Script Katharina Farago. — Mont. Ulla Rygge. — Chef de prod. Allan Ekelund. — Int. Gunnar Björnstrand, Ingrid Thulin, Max von Sydow, Gunnel Lindblom, Allan Edwall, Olof Thunberg, Elsa Ebbesen, Kolbjörn Knudsen.

1963 **LE SILENCE, Tystnaden.**

Prod. Svensk Filmindustri. — Sujet et Sc. I.B. — Im. Sven Nykvist. — Mus. suite pour violoncelle de J.S. Bach (toujours comme leitmotiv). — Déc. P.A. Lundgren. — Son. Stig Flodin. — Assist. Lars-Erik Liedholm, et Lenn Hjortzberg. — Script Katharina Farago. — Mont. Ulla Rygge. — Chef de prod. Allan Ekelund. — Int. Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom,

le petit Jorgen Lindström, Hakan Jahnberg, Birger Malmsten, sept nains (Les « Eduardini »), Eduardo Gutierrez, Nils Waldt, Lissi Alandh, Leif Forstenberg.

1964 **TOUTES CES FEMMES, For att inte tala om alla dessa kvinnor** (en traduction littéraire : **Pour ne pas parler de toutes ces femmes**).

Prod. Svensk filmindustri. — Sujet et scén. Buntel Ericsson (pseudonyme, sous lequel se dissimule, comme nous l'avons déjà signalé, la double identité d'I.B. et d'Erland Josephson. — Im. Sven Nykvist. — Mus. Erik Nordgren. — Déc. P.A. Lundgren. — Assist. Lenn Hjortzberg et Lars-Erik Liedholm. — Script Katharina Farago. — Mont. Ulla Rygge. — Int. Jarl Kulle, Georg Funkquist, Allan Edwall, Eva Dahlbeck, Bibi Andersson, Harriet Andersson, Gertrud Fridh, Barbro Hiort af Ornäs, Mona Malm, Karin Kavli, Gösta Prüzelius, Jan-Olof Strandberg, Jan Blomberg, Göran Graffman, Axel Düberg, Ulf Johansson, Lars-Erik Liedholm, Lars-Owe Carlberg, Carl Billquist, Doris Funcke, Yvonne Igell. — Procédé : Eastmancolor.

1964 **DANIEL, sketch de Stimulantia.**

Prod. Svensk Filmindustri. — (autres volets réalisés par Gustav Molander, Hans Abramson, Jörn Donner, Bengt Lagerkvist, Arne Arnbom, Vilgot Sjoman, Tage Danielsson) — Film de 16 mm, tourné par Bergman lui-même et agrandi en 35 mm. Int. Daniel Bergman, l'enfant (alors en bas âge, issu de l'union du cinéaste avec la pianiste d'origine esthonienne Kabi Laretei).

1966 **PERSONA.**

Prod. Svensk Filmindustri. — Sujet scén. I.B. — Im. Sven Nykvist-Mus. Lars Johan Werle. — Déc. Bibi Lindström. — Assist. Lenn Hjortzberg. — Script. Kerstin Berg. — Mont. Ulla Rygge. — Chef. de prod. Lars-Owe Carbelg. — Int. Bibi Andersson, Liv Ullmann, Margaretha Krook, Gunnar Björnstrand, le petit Jorgen Lindström.

1967 **L'HEURE DU LOUP, Vargtimmen.**

Prod. Svensk Filmindustri. — Sujet et scén. I.B. — Im. Sven Nykvist-Mus. Lars Johan Werle. — Déc. Marik Vos, Lundh. — Assist. Lenn Hjortzberg. — Mont. Ulla Rygge. — Chef de prod. Lars-Owe Carbelg. — Int. Liv Ullmann, Max Von Sydow, Erland Josephson, Gertrud Fridh, Gudrun Brost, Georg Rydeberg, Ulf Hjortzberg, Agda Helin, Mikael Rundquist.

1968 **LA HONTE, Skammen.**

Prod. Svensk Filmindustri. — Sujet et scén. I.B. — Im. Sven Nykvistec, Pa Lundgren. — Cost. Mago. — Mont. Ulla Rygge. — chef de prod. Lars Owe Carlberg. — Int. Liv Ullmann, Max Von Sydow, Gunnar Björnstrand, Sigge Furst, Barbro, Hiort, Af Ornas, Raymond Lundberg, Hakan Jahnberg, Borje Ahlstedt, Axel Düberg, Ulf Johanson, Willy Peters, Ingvar Kjellson.

ACCUEIL ET RAYONNEMENT DEPUIS 1957

Sourires d'une nuit d'été, présenté à Cannes, en 1956, y remporta le « prix de l'humour poétique ». (**Bateau pour les Indes** et **Monika** avaient précédemment été montrés sur les Champs-Élysées, au milieu d'une indifférence à peu près générale).

Les distributeurs secouèrent enfin leur sempiternelle apathie, et se ruèrent sur la plupart de ces inédits, qu'ils exploitèrent (hélas !) dans un ordre complètement déchronologique. **Monika** connut, de ce fait, une seconde carrière, beaucoup plus fructueuse que la première. Les snobs s'en mêlèrent. Rejetant leurs précédents joujoux, déjà usés, — à savoir Jean-Paul Sartre, puis Françoise Sagan, — ils ne parlèrent plus, pendant deux ou trois saisons, que du fils du pasteur d'Uppsala. Notre cher (et inoubliable !), Boris Vian s'amusa même dans sa chanson : « Je suis snob », à intercaler la phrase : « Je vais au cinéma, — voir des films suédois » — Bergman devint ainsi, sans le vouloir, le principal point de mire d'une volière qui le dégoûte profondément. On le harcela, pour se commettre, parmi tous ces perroquets et ces perruches. Des producteurs parisiens lui proposèrent des contrats. Des vedettes s'offrirent à tourner, sous sa direction, pour une bouchée de pain,... ou, tout au moins, de brioche. Il refusa énergiquement.

Une sorte de cabale s'organisa alors à son égard. Devant le romantisme flamboyant du **Visage** — duel entre la Magie et le Rationalisme, — certains gazetiers s'écrièrent : « Que désire-t-il nous prouver ? » Face à

La source, transposition cinématographique d'une ballade du XIII^e siècle (mais le recours à la Saga est une obligation périodique pour les Scandinaves, comme le western pour les Américains), ils ajoutèrent : « Pourquoi nous raconter une histoire du Moyen Âge ? ». Avec le divertissement transitoire de **L'œil du diable**, ce fut un tollé presque unanime (comme si on reprochait à Corneille de n'avoir pas, à tous coups enfanté **Le Cid**). Des scènes étonnantes continuaient pourtant à prendre forme, — celle, notamment, où Don Juan, captif de Satan, apercevait chaque jour sur son lit une capiteuse créature qui s'évaporait, dès qu'il cherchait à l'enlacer (le vieux père Méliès, avec un sens éthique en plus !) ; celle aussi, où Pablo, valet de ce bourreau des cœurs, revenu sur terre, comme son maître, pour tenter de se racheter, atterrissait (sevré d'amour depuis plus de trois cents ans !) sur la couche de la femme d'un pasteur, lequel feignait, pour préserver sa tranquillité, de n'avoir rien remarqué. Louis Chauvet notait fort injustement dans « Le Figaro » du 28 décembre 1961 : « L'aventure de Pablo, jouant les squatters salaces dans le lit de la femme du pasteur se signale par son mauvais goût parfait, et cela, qui devrait provoquer le rire, ne fait même pas sourire ».

Il faut rappeler que vers ce moment, sous la poussée des troubles du Congo et de la guerre d'Algérie finissante, notre diplomatie s'isolait dans une sorte de chauvinisme exacerbé. Nous battions froid Dag Hammarskjöld. Nous interdisions aux avions de l'O.N.U. de survoler notre territoire : ils devaient effectuer des détours, pour se rendre de Stockholm à Léopoldville. A Paris, la menace du langage des parachutistes, puis des attentats au plastic, faisaient la loi. De nombreuses personnes ne raisonnaient plus sainement. A chacun de mes retours d'Allemagne, ou de Scandinavie, j'avais brusquement l'impression de me trouver transporté sur une autre planète, où l'aigreur semblait se draper dans un manteau d'orgueil matamoresque et cocardier.

Ces soubresauts politiques avaient fatalement des répercussions sur la vie artistique. N'importe quel navet, pourvu qu'il soit du cru, se trouvait d'emblée considéré comme génial. On assista de ce fait, à la promotion d'une multitude de petits cinéastes du dimanche, brouillons et cafouilleurs, qui n'auraient probablement jamais été extirpés de leur néant pendant des périodes plus normales. Les circuits étant engorgés par ces exercices d'amateurs, on montra alors sur les Champs-Élysées, moitié moins de films américains qu'à Londres, Stockholm, ou Bruxelles ! Nos chroniqueurs spécialisés en vinrent, un peu hâtivement, à conclure qu'Hollywood déclinait. Il était pareillement de bon ton de se gausser de l'aspect « humour pour vieilles dames » du cinéma anglais — alors que celui-ci prospectait, tout au contraire, les registres les plus divers. (Le réalisme social avec **Samedi soir et dimanche matin** ou **Un goût de miel** ; le fantastique ou l'épouvante, avec les TERENCE FISHER et **Le voyeur** ; les super-productions, hautes en couleurs, avec **Lawrence d'Arabie**, qu'allait bientôt suivre le fracassant **Tom Jones**.) La carte de la xénophobie s'avérant particulièrement payante, chacun cédait au plaisir de truster, dans ce sens, son petit couplet. D'aucuns le faisaient peut-être sans s'en rendre compte, conditionnés par l'atmosphère environnante. Ainsi dans **Les cahiers du cinéma** (n° 116, février 1961), Louis MARCORELLES écrivait, à propos de **La source** : « D'autres Bergman viendront moins noyés dans la brume nordique, plus cohérents dans leur quête de l'ambiguïté, lucides jusqu'au bout ». (Vive ABEL GANCE, et le soleil d'AUSTERLITZ ! — mais gare à l'éclipse de Waterloo !). Dans « Arts » (du 13 décembre de la même année), Jean-Louis BORY, analysant **L'œil du diable**, soupirait : « Hélas ! ce rondo capricioso, qui affecte des allures de quadrille pétillant, est en béton armé ». Et, sur un ton de supériorité, ne souffrant apparemment aucune réplique, il concluait : « L'espère que les Suédois ont beaucoup ri ». Combien en lut-on, alors,

des plaisanteries, sur le béton (ou l'acier) suédois ! Et si l'on tient compte du fait que les Allemands sont lourds, que les Italiens sont fourbes, que les Anglais sont refoulés et que les Américains sont de grands enfants, nous avons effectivement bien de la chance d'appartenir au peuple le plus spirituel de la terre, — ou tout au moins, qui se prétend tel, avec une aussi virulente assurance !

Si contraire à la belle maxime : « Rien de ce qui est humain ne m'est étranger », ce repliement mental sur l'hexagone participa donc lui aussi pour une part nullement négligeable à l'assoupissement provisoire de la renommée de Bergman en France. De ses trois films de chambre — **A travers le miroir**, **Les Communiantes**, **Le silence** — on programma le premier avec presque un an de retard (alors qu'il avait déjà été diffusé dans la plupart des pays, et qu'il avait obtenu aux U.S.A., l'Oscar du meilleur film étranger) ; on négligea de présenter le second en son temps et on passa, tout de go, à la divulgation du troisième.

Pourtant, à partir de 1957 surtout, le rayonnement de Bergman ne se borna pas à d'innombrables prix et distinctions dans les Festivals internationaux : son style influença nombre de cinéastes.

A sa suite, Antonioni annexait, plus insidieusement, les problèmes de la solitude et de l'incompréhension entre les êtres. Il s'attachait à son tour à la dédramatisation, aux temps morts, au pullulement des réflexes insolites ou accessoires. Le fossé devenait gigantesque entre **Chronique d'un amour** (1950) et **L'aventure** (1959). Ces deux films ne paraissaient presque plus avoir été conçus par le même réalisateur.

Dans **Huit et demi**, Fellini reprenait avec ses moyens personnels — qui sont également ceux d'un grand artiste — le fulgurant assemblage d'événements directs, de méditations et de songes, qui avait singularisé le découpage des **Fraises sauvages**. Et la danse lascive de la Saraghina, sur une plage, devant des collégiens ébahis,

évoquait irrésistiblement l'exhibition érotique d'Alma, la dompteuse de **La nuit des forains**, sur cette autre grève, peuplée d'artilleurs.

En Pologne, ressurgissaient des citations de **Monika** (dans **Le couteau dans l'eau**), de **La nuit des forains** (dans **L'impossible adieu**), d'**Une leçon d'amour** (dans **Train de nuit**) et du **Septième sceau** (dans **Mère Jeanne des Anges**).

En Argentine, Léopoldo Torre Nilsson cherchait à appréhender la psychologie féminine, avec des procédés calqués sur ceux de son confrère suédois. Mais il ne disposait pas d'un aussi éblouissant cheptel de grandes actrices et n'arrivait pas toujours à se dégager des ornières d'un certain provincialisme.

En France enfin, la Nouvelle Vague s'inspirait à maintes reprises, tantôt en bien et tantôt en mal, de la « décontraction » bergmanienne. Truffaut avouait directement son admiration, faisant figurer sur un mur, dans l'une des scènes des **400 coups**, une photo de la « sublime Harriet » dans **Monika**. C'est par contre sans indiquer ses sources que Godard pillait allègrement certaines trouvailles. La méthode des collages, dont Aragon lui attribuera l'apport, était déjà employée dans diverses séquences de **Prison** — ainsi lorsque le journaliste personifié par Birger Malmsten venant de quitter le domicile conjugal, il passait devant une palissade où l'on pouvait lire, sur une affiche : « Pourquoi es-tu parti » ?

Pierre Kast vantait les mérites de ce cinéma d'auteur, dans « L'Encyclopédie de la Pléiade » (Histoire des littératures, t. III, édition de 1958, p. 1733). Il avouait : « Il en est résulté une incomparable liberté de ton ». Et il cherchait à en donner les reflets, dans les méandres sentimentaux du **Bel âge** (1959) et de **La morte saison des amours** (1961), — de même que Jacques Doniol-Valcroze, avec le sextuor de **L'eau à la bouche** (1959), également parrainé par les châtelains de **La règle du jeu**.

Le tribut à Bergman fut considérable ces années-là : Chabrol, Astruc, Resnais et bien d'autres, s'imprégnaient peut-être plus secrètement, de la décontraction ainsi provoquée, dans le serpentement des thèmes et des attitudes.

C'est encore à titre d'hommage qu'en 1968, Alain Cavalier dans **La Chamade** montrera un jeune amant (Roger Van Hool) qui, avant de se rendre à un rendez-vous d'affaires, « largue » sa maîtresse (Catherine Deneuve) devant la porte d'un cinéma où l'on joue **L'heure du Loup**. La jeune femme craignait d'avoir peur ; mais son partenaire lui apprenait qu'il avait déjà vu ce film et l'avait trouvé très beau. Un panoramique glissait alors avec amour sur différentes photos de l'œuvre en question, exposées dans le hall du cinéma.

Même un illustre vétéran comme Clouzot truffe constamment sa **Prisonnière** (consciemment ou non) de citations bergmaniennes. Des silhouettes apparaissent déformées derrière des verres dépolis, comme celle de Maë Britt Nilsson dans **L'Attente des femmes**. Son couple d'amoureux se poursuivait parmi les carcasses de bateaux échoués sur le rivage, comme celui formé par la démente de **A travers le miroir** et le jeune frère qu'elle voulait déniaiser. Une moitié du visage de Bernard Freson venait se juxtaposer à l'autre moitié du visage de Laurent Terzieff pour ne plus constituer qu'une seule tête, comme c'était déjà le cas dans **Persona**, où les deux moitiés des visages de Liv Ullmann et de Bibi Anderson se réunissaient en une seule face.

Recommandant à l'attention des cinéphiles (« Nouvel Observateur », 18-11-1968) **Un soir un train** du cinéaste belge André Delvaux, Michel Mardore écrivait : « On s'aperçoit que Delvaux a beaucoup lu, et vu le **Silence** entre autres ». Déjà le même critique (N. O., 26-8-1968) signalant une rétrospective Bergman au Studio de l'Etoile, concluait à propos de **Monika** : « Dans le ton du Nouveau

Cinéma, avec vingt ans d'avance ». Pour être exacts : seize ans.

A la longue, les tchécoslovaques (avec **Eclairage intime**), les hongrois (avec Jancso) suivirent eux aussi la foulée de Bergman. De l'anglo-saxon Joseph Losey au japonais Kurosawa, l'on n'en finirait plus de citer tous ceux qui ont fait part de leur profonde admiration, reconnu leurs affinités, voire leurs dettes envers les films d'Ingmar Bergman.

Pendant que se déroulaient les alternances d'injures et les coups d'encensoir, Bergman continuait, avec un flegme peu commun, à essayer de conserver la tête froide. « Ce qui m'importe avant tout, c'est mon travail », me confiait-il lors de l'été 1962, tandis que nous devisions, au cours d'une pause, sous les paisibles frondaisons des studios de Rasunda. Et il ajoutait : « Qu'est-ce que j'irais faire, ailleurs ?... Voyez comme tout est tranquille, ici !... Je m'y sens entièrement chez moi... Tous ceux qui œuvrent avec moi sont mes amis, mes familiers. Je sais que je peux compter sur eux, comme ils peuvent compter sur moi, en n'importe quelle circonstance ».

L'OPUS DES TROIS « FILMS DE CHAMBRE » (1961-63)

Ayant successivement jeté des coups de sonde dans toutes les directions, Bergman demeurait plus que jamais persuadé que le malaise fondamental du monde moderne provient seulement de son manque d'amour. Autrefois les religions masquaient en partie ce vide... Malgré leurs erreurs, leurs fréquents accès de fanatisme et d'intolérance, elles incitaient au moins les hommes à communier en un espoir surnaturel et à se raccrocher à cet espoir, — même si Dieu ne répond jamais. Les progrès de la science, la disparition presque totale des grands fléaux comme la peste, le développement du confort matériel amenuisèrent fatalement les peurs ancestrales et contribuèrent à reléguer la Foi dans le rayon des contes de fées. Mais dès lors tout devenait permis. Et d'autres menaces apparurent, sous l'aspect d'un égoïsme sans frein, d'une redoutable indifférence à l'égard d'autrui, et d'une tentation presque permanente de retour intégral à la bestialité.

Nul ne songe à nier les éminents services rendus par les gadgets. Mais ces objets utilitaires ne suffisent pas, à eux seuls, à combler les failles provoquées par leur avènement trop exclusif. L'apparente euphorie qu'ils procurent engendre, en même temps, l'insensibilité, une certaine vacuité mentale, des névroses. Et chacun se retrouve, encore plus seul, face à son réfrigérateur, à sa machine à laver, à son poste de télévision.

Située à la tête de l'Europe dès le commencement de cette évolution économique et sociale, la Scandinavie

devait en ressentir la première les effets. Jean-George Auriol notait déjà en 1947, dans un article intitulé : Dans le silence des anciens films fantastiques (publié par la revue « Intermède », n° 2) : « Il appartient au cinéma nordique d'illustrer l'angoisse qui dévore l'homme affranchi de la crainte de Dieu ».

Selon Bergman, l'unique planche de salut consiste à s'efforcer de rétablir à tout prix une communication directe entre les êtres. Il faut les inciter à nouveau à croire en quelque chose, ou en quelqu'un. Lui-même se sent personnellement préservé, comme la plupart des artistes, dans la mesure où son œuvre constitue déjà, en elle-même, une manifestation créatrice, et un aveu. Dieu existe peut-être. Il n'existe peut-être pas. Mais, même lorsqu'on penche pour la seconde hypothèse, il faut agir exactement comme s'il existait, et le remplacer par une sorte de morale laïque, — ne serait-ce que pour se maintenir au-dessus de la simple condition animale. Certains sceptiques l'ont deviné instinctivement, en troquant la confession contre les confidences chez le psychiatre. Les communistes ont dû forger l'autocritique. Mais, pour tous ceux qui doutent, tout autant de Freud et de Karl Marx que de Jésus, de Bouddha, ou de Mahomet, il n'y a guère d'autre moyen d'échapper à la désespérance qu'en cherchant néanmoins à s'entraider. L'idée de Dieu — ou de ce qui en tient lieu — se retrouve, dès lors, aussi bien dans une symphonie de Beethoven (cf. : **Vers la joie**), ou dans une cantate de Bach, que dans n'importe quel autre élan vers autrui de cette conscience qui n'a — **fort heureusement** — pas fini de tenailler les meilleurs d'entre nous.

Ces terribles problèmes transparaissent dans tous les films de Bergman. Mais il ressentit subitement le besoin de leur consacrer une suite où ils s'illustreraient sous trois facettes différentes et complémentaires. Pour rendre ses sujets plus percutants, il décida de les concentrer au maximum, autour d'un nombre restreint de personnages

agglutinés les uns aux autres par des liens familiaux, ou par des limites géographiques.

Après des drames historiques, comme **La reine Christine**, **Gustaf III** ou **Le rossignol de Vittenberg**, — sur la vie de Martin Luther — après la trilogie **Moïse**, **Socrate** et **Jésus** (publiée à titre posthume), les nouvelles des **Chambres gothiques** et le roman **Bannières noires**, Strindberg s'était pareillement orienté vers un dépouillement majeur. Sous le titre « Kammerpiel » (ou « Théâtre de chambre »), il avait, alors, conçu successivement : **Orange**, **Maison incendiée**, **La sonate des spectres** et **Le pélican**. Le 26 novembre 1907, le jeune metteur en scène August Falk avait créé le « Théâtre Intime » pour faire représenter ces pièces qui devaient selon leur auteur transporter « dans le drame l'idée de la musique de chambre : caractère intime du spectacle, portée significative du sujet, soin donné à l'exécution. » Cette formule triompha tout particulièrement à Berlin, sur les scènes du Kleines Theater et du Kammerpiel Haus, grâce à la suprême intelligence d'un animateur tel que Max Reinhardt. En juillet 1908, Strindberg écrivait : « Si l'on me demande ce que se propose un Théâtre Intime, et quel est l'objet du Kammerpiel, je répondrai à peu près ainsi : dans le drame, nous cherchons un motif puissant, significatif, mais avec mesure. Dans l'exécution, nous évitons toute espèce de clinquant, tous les effets calculés, les passages écrits en vue des applaudissements, les rôles brillants, les tirades pour vedettes ».

Ayant monté maintes fois **La sonate des spectres** et **Le pélican**, Bergman voulut tenter de transposer leur contraction thématique sur le plan du cinéma. C'est donc par déférence envers son devancier, qu'il donna l'appellation de « films de chambre » à sa trilogie en gestation.

Dans le premier volet : **A travers le miroir** (Sasom i en spegel), une jeune démente croyait voir Dieu, au milieu de ses hallucinations. Son cas douloureux attristait ses

proches, mais les contraignait à se serrer les coudes autour d'elle comme ils ne l'auraient peut-être jamais fait sans cet incident pathologique.

Dans le second volet : **Les communians**, — alias : **Lumière d'hiver**, — (Nattvardsgästerna), un pasteur sentait sa Foi chanceler. Il se rendait compte que ses sermons ne correspondaient plus qu'à des formules creuses. Mais il retrouvait paradoxalement la trace d'une solidarité indubitable dans l'affection que lui portait une institutrice, qui se prétendait athée.

Le troisième volet, enfin, portant comme titre : **Le silence** (Tystnaden), devait avoir pour but d'exposer ce qui advient, quand l'amour de Dieu, devenu absent, ne trouve même plus d'équivalences dans des sentiments de compréhension humaine. Chaque être, irrémédiablement isolé, porte alors son propre Enfer au fond de lui-même et attend presque la Mort comme une délivrance.

Estimant à juste raison que ses films sont suffisamment éloquents par eux-mêmes, Bergman se refuse toujours à les affubler d'ocillères, en fournissant, noir sur blanc, des explications sur ses intentions. Ses exégètes ont, dès lors, la partie belle. Certains virent dans le **Septième sceau** un film profondément chrétien. Il se termine pourtant par la scène où le bateleur Jof décrit à sa jeune épouse, Mia, la Mort, entraînant ses victimes dans une longue farandole sur la colline. La jeune femme réplique : « Oh ! toi avec tes visions et tes rêves ! ». Sur cette dernière phase s'achève l'apologue. Ce qui n'empêche d'ailleurs pas Bergman d'être à la fois le chevalier qui veut croire, l'écuyer qui ne croit plus et le couple de saltimbanques, sauvegardé par sa simplicité. Dans la mesure où Cocteau affirmait, à propos du **Sang d'un poète** : « ... le style des images autorise à chacun à prendre à son compte, à symboliser selon son esprit, car Freud a raison de dire dans la

préface du **Joueur** qu'un artiste n'a pas besoin d'avoir pensé à certaines choses pour que ces choses deviennent ensuite le principal objet de son œuvre » il n'est certes pas interdit de voir également dans **Le visage** une transposition profane de la Passion, — dont l'hypnotiseur Vogler serait le Christ, tandis que les notables mettant en doute son pouvoir s'assimileraient aux marchands du Temple, et le Roi à Dieu-le-père, l'appellant en dernier ressort en son palais. Jeu de l'esprit d'autant plus excitant qu'on assiste de surcroît à une disparition de cadavre et à une très rapide résurrection. Mais c'est précisément le propre de toute œuvre, riche et pleine de sève, de pouvoir se prêter indéfiniment aux interprétations les plus diverses.

Ainsi le critique suédois Mauritz Edström comparait en 1963 **A travers le miroir** au Jardin de Gethsémani, **Les communians** au sacrifice de la mise en croix et **Le silence** à la descente au tombeau ; à propos du **Silence**, Claude Mauriac écrivait encore que « le désir physique n'est qu'une des formes de la nostalgie métaphysique », tandis que le critique Jean de Baroncelli disait du même film : « Non seulement Dieu, mais toute grâce humaine est absente de cette histoire ».

En exergue à l'édition des trois scénarios de ses « films de chambre », l'auteur lui-même s'en tient à la définition : « Ces trois films constituent une concentration. **A travers le miroir**, la sagesse acquise. **Les Communians**, la sagesse dévoilée. **Le silence** — silence de Dieu — l'empreinte négative. C'est pourquoi ceci forme une trilogie. »

Alors que les censures de divers pays imposèrent les coupures au **Silence** (quand elles n'interdirent pas le film) le critique de « l'Express » écrivait (19-3-1964) : « Rien de moins sensuel, rien de moins érotique, rien de moins affriolant que les scènes osées du **Silence**. Dire qu'elles dégoûteraient plutôt de la chair serait excessif, mais elles en éloignent. »

Même son de cloche dans « France-Observateur » (19-3-1964) :

« Bergman, au rebours volontaire de toute subtilité, verse à plaisir dans le dégradant. Ses scènes érotiques sont si outrées, si caricaturales, qu'elles donnent directement dans le porno. »

De son côté dans « Les lettres françaises » du 26 mars 1964, Georges Sadoul déclarait : « **Le Silence** est le contraire d'un film agréable à voir et à entendre. Bergman ne nous épargne pas les détails répugnants : étouffements, sueurs, vomissements, crachats, soûleries, accouplements au caractère non pas érotique, mais bestial ».

En réplique à cela, on peut penser à Barbey d'Aurevilly, affirmant que : « La moralité de l'artiste est dans la force et la vérité », ou à Pierre-Henri Simon, constatant dans **Le plaisir de la ville**, que : « La suprême vertu de l'intelligence n'est pas de se détourner de la vie impure, mais de la regarder purement ». Il y a des créateurs de génie qui se complaisent dans la démagogie. Chaplin par exemple est de ceux-là, lorsqu'il cherche trop ostensiblement à nous apitoyer en nous montrant des infirmes, — une petite vendeuse de fleurs aveugle ou une paralytique, — comme si l'on tendait, à brûle-pourpoint, un oignon sous l'œil du spectateur, pour le faire pleurer. Buster Keaton est son contraire, dans la mesure où il relate algébriquement, sans prendre parti. De là, pendant longtemps, son relatif insuccès, par rapport à son grand rival, plus émotif en surface. Les cinéastes antidémagogues sont les plus rares. Leur route est plus périlleuse et plus ardue. On peut leur reprocher à première vue une certaine froideur, ou même une certaine cruauté, — alors qu'ils sont, en réalité, les plus objectifs et les plus sincères. Bergman appartient justement à cette catégorie (comme Murnau, Stroheim, Orson Welles, Clouzot et beaucoup de réalisateurs nordiques).

DENONCIATION DU VAMPIRISME (1964-68)

A partir de 1964, la situation internationale recommença à s'aggraver dans des proportions de plus en plus considérables. Sans doute n'avait-elle jamais été complètement calme depuis la fin de la guerre mondiale : soubresauts provoqués par la décolonisation, Corée, Budapest, expédition de Suez... Mais les « conflits locaux » se multiplièrent encore : du Viêtnam au Biafra, de l'antagonisme israélo-arabe au pronunciamiento des colonels grecs, des guérillas (et des anti-guérillas) d'Amérique latine jusqu'à l'été de Prague, la violence et les exactions semblèrent vouloir redevenir, un peu partout, la seule loi, sous le couvert des idéologies les plus diverses.

A la tête des Nations Unies (1) M. Thant ne paraissait plus posséder l'autorité ni l'allant pacificateur d'un Hammarskjöld (dont l'avion fut vraisemblablement piégé lors de son ultime mission de conciliation au Congo). Complot ou coïncidence ? John puis Robert Kennedy, le pasteur Martin Luther King et bien d'autres « apôtres de la Raison » tombèrent à sa suite... Fait plus grave encore : une nouvelle génération qui n'avait connu l'horrible boucherie hitlérienne des années 40 qu'à travers les récits de ses aînés donnait l'impression de considérer cette résurgence de la foire d'empoigne comme un état naturel, sinon même de vouloir en découdre à son tour, ne serait-ce que par besoin juvénile de s'affirmer.

Au milieu de toute cette effervescence, où les forfaits ne peuvent qu'en entraîner d'autres, la Suède, pays froid, persistait à rester apparemment... de glace ! Mais devant la réapparition, sur une grande échelle, de cet

instinct de chasse contre l'Autre — l'Autre étant toujours celui du camp d'en face, qui a tort en toutes circonstances — Bergman retrouva, plus que jamais, l'anxiété qui avait commencé à s'emparer de lui entre 1940 et 1944. Plus que jamais il se rendit compte que ses recherches filmiques d'entente, ou du moins de compréhension entre les êtres s'avéraient bien illusoires, et que la soif de domination — de « vampirisation » en un mot — n'était pas prête de se résorber !

Si, dans **A travers le miroir**, la démente de l'héroïne contribuait à rapprocher les membres de sa famille les uns des autres ; si dans **Les communiant**s le prêtre, doutant de sa foi, découvrait par contrecoup que l'institutrice athée avait foi en lui ; si dans **Le silence**, en dépit de l'extrême désespérance environnante la tante Ester s'efforçait quand même, encore, de deviner la signification des mots d'une langue inconnue afin de pouvoir, avant d'expirer, les transmettre à son jeune neveu, il n'y eut plus, dans les quatre films suivants, que d'amers constats de luttes à couteaux tirés, d'épreuves de force toutes griffes et tous crocs dehors. En effet, que peut faire l'artiste, sincère et bouleversé, face au triomphe de la Bête, sinon d'en exposer par le détail la nocivité, tout en prenant ses distances pour se refuser aussi bien d'être dupe que complice. Vouloir catéchiser tendrait à prouver, avec quelle présomption, que des œuvres surgies de l'imagination seraient capables à elles seules d'influer sur le comportement humain — alors que des démonstrations indirectes, limitées à leur propre sphère, peuvent avoir quelquefois, par la bande et toutes proportions gardées, la chance de réussir davantage.

De toute manière, ce ne fut guère le cas de **Toutes ces femmes** en 1964. Bergman s'efforça si bien de brouiller les pistes, en donnant à son thème l'allure d'une comédie grinçante et faussement enjouée, que

neuf spectateurs sur dix y perdirent leur latin, croyant tout bonnement que les gags tombaient à plat parce qu'ils étaient ratés, sans s'apercevoir autrement de la préméditation de l'auteur.

C'était pourtant une voie assez neuve qu'ouvrait cet « Impromptu de Stockholm ». L'artiste — ici violoncelliste en renom — demeurait comme l'Arlésienne, constamment absent. Mais il se trouvait en même temps constamment présent à travers la présence même de ses sept compagnes, tumultueuses, virevoltantes et agitées en diable. En tentant de l'approcher pour rédiger sa biographie, un critique particulièrement infatué de lui-même cherchait surtout à l'obliger à jouer une œuvre de sa composition personnelle. Mais le maître mourait brusquement d'une crise cardiaque : on ne voyait que son instrument rouler par terre... Un nouveau virtuose, sans plus attendre, allait prendre sa place, devant l'aréopage, toujours aussi farfelu, de ces dames...

Mais si l'outrecuisant critique avait déjà essayé de supplanter le « bon Maître » de son vivant, celui-ci n'était pas non plus, pour son propre compte, à l'abri de tout soupçon, puisqu'il avait jadis brisé la carrière de son double pour en faire un maître d'hôtel obéissant, ponctuel et cérémonieux.

Farce horrible, vaudeville mité, tartes à la crème un peu rances, folles poursuites sans rime ni raison dans les dédales d'une villa-harem en stuc du plus pur style 1925, numéro de travesti à la Berlinoise, mélodie de Bach interrompue à brûle-pourpoint par un tango burlesque, feu d'artifice éclatant prématurément dans ses caisses sous les lambris d'un salon, Mack Sennett revu à la fois par Ionesco et par Kafka... Et, pour la première fois chez Bergman, le tout enrobé de couleurs. Des couleurs à dessein exquises et tendres, bleu-pâle, bleu-gris, gris-bleu. Du blond, du rose, et du blanc, pourquoi pas, beaucoup de blanc ; du vert-pomme aussi.

Après sa participation à **Stimulantia**, sous la forme d'un petit film d'amateur, montrant, sans chercher plus loin, les premiers pas dans un jardin du dernier-né de ses nombreux enfants, Bergman songea à tourner — sur le mode dramatique, cette fois ! **Les anthropophages** (ou *Les mangeurs d'hommes*). Mais le projet tourna court ; peut-être sera-t-il repris ultérieurement, avec des variantes.

C'est alors que naquit **Persona** (1966), chef-d'œuvre de concision, sonate pour deux instruments, où une actrice, en état de dépression, se nourrit littéralement, pendant sa convalescence, de la vitalité d'une jeune infirmière. Mélange de songes et d'avatars quotidiens. Les imbéciles qui ne virent là qu'une petite histoire de coucherie entre deux femmes sont bien à plaindre. Le sujet se révélait en effet autrement plus vaste, dans la mesure même où l'ambiguïté et l'imprécision, savamment calculées, y rejoignaient à nouveau la dénonciation de ce vampirisme toujours latent chez la plupart des humains, quel que soit leur sexe.

Là encore, si l'un des personnages, pour faire surface, alimentait son comportement au détriment de l'autre, il n'en subissait pas moins, quant à lui, l'empreinte tout aussi traumatisante d'exactions d'ordre plus général : vision, sur un écran de Télévision, d'un bonze vietnamien se transformant en torche vivante ; photo, désespérément fixe, d'un enfant juif levant les mains devant des SS à la sortie d'un ghetto. Par delà le souvenir, déjà ancien, des enlèvements et des séances de torture de **Cela ne se produirait pas ici** ou de l'autodafé de la jeune sorcière du **Septième sceau**, Bergman s'attaquait dès lors, et sans ambages, à la sauvagerie contemporaine. La distance prise par la présence invisible du violoncelliste de **Toutes ces femmes** se trouvait ici traduite par le déroulement volontairement apparent de l'intrigue sous la forme d'un film, avec bruits de cla-

quettes, ronronnement du projecteur, risques de cassure de la pellicule, etc.

Pour le rôle de l'actrice (une artiste encore : Bergman ne semble plus vouloir dépeindre que des meneurs de jeux d'un milieu et d'une vocation proches des siens) il avait déniché la débutante norvégienne Liv Ullmann, lors d'une projection de l'assez médiocre coproduction suédo-dano-norvégienne **Tu viens un été**, réalisée par Henning-Jensen d'après le roman **Pan** de Knut Hansum (programmé plus tard en France sous le titre **L'amour sous le soleil de minuit**). Bergman trouvait une certaine ressemblance physique entre Liv Ullmann et Bibi Andersson. Comme celle-ci lui était nécessaire pour renforcer l'interférence et l'échange de personnalités entre les deux femmes, il s'employa à l'accentuer au maximum.

Se séparant de la pianiste Kabi Laretei — qui avait déjà succédé parmi ses épouses « officielles » à la danseuse-étoile Elsie Fisher (inspiratrice de **Sommarlek**), à l'animatrice de théâtre Ellen Bergman et à la journaliste Gun Grot — il fit de la jeune norvégienne sa nouvelle compagne. Elle devint, en permanence, sa principale interprète.

Dans **L'heure du Loup** (1967) le recul et la position d'observateur par rapport à l'histoire était provoquée par la découverte du journal intime d'un peintre défunt. À l'appui de ses notes, nous revivions, en compagnie de sa veuve, les incidents, les troubles et les hallucinations qui avaient peu à peu conduit cet artiste à la démence. Mais peut-être la narratrice arrangeait-elle les faits à sa manière ; peut-être, à la longue, était-elle devenue démente elle-même.

Film à dominante noire et d'un foisonnement ténébreux, **L'heure du Loup** tranchait intégralement sur la blancheur clinique et le travail d'épure de **Persona**. On songeait à Murnau, quand l'avant d'un bateau entraînait len-

tement par le côté d'un cadrage ; à Stroheim devant une mesure gothique bordée d'arbres en fleurs ; à Dreyer lorsque défilaient dans un parc, au crépuscule, les visages grimaçants de toute une horrible famille de châtelains vampiresques. En retirant son chapeau, une vieille dame arrachait son masque... Transfiguré comme le moine accusateur du **Septième sceau**, l'artiste voyait les visages des autres se transformer en faciès d'oiseaux de proie ou d'animaux carnassiers. Mais lui-même, sucé symboliquement à la nuque par un garçonnet, en venait, légitime défense, à le noyer ; ne pouvant plus, ensuite, détacher son regard des cheveux de sa jeune victime qui flottaient, comme des algues, à la surface de l'eau.

C'est au milieu d'une vraie guerre que **La honte** (1968) déroule ses thèmes. Au début, elle nous est annoncée seulement par des bruits irréels et presque abstraits : détonations, ordres et cris incompréhensibles, tirs de mitrailleuses. Vivant retiré à la campagne, un couple de musiciens — d'un orchestre qui n'existe plus — n'ignorait pas ce conflit, mais, dans la mesure où il ne se sentait pas encore concerné personnellement, l'acceptait avec une relative indifférence. Tout à coup, la vague de fer et de feu se rapprochait. L'homme, paisible mais lâchement égoïste, perdait presque sa raison d'être en trouvant brisé son talisman — un vieux violon de 1814 ! Gangrené par l'ambiance environnante, il devenait à son tour meurtrier et bourreau.

Bombardement d'avions, cadavre d'enfant — et enfant-soldat ! Occupation, arrestation, interrogatoire, fuite en barque à travers des bancs de cadavres qui flottent à la dérive. Rapports du couple se tendant et se désagrégeant au sein de toute cette frénésie stupide. Et l'ignoble ton, bonasse et jovial, d'un inspecteur sanitaire qui explique, en constatant que les survivants n'ont rien à manger : « C'est parce que l'Organisation ne fonctionne pas encore ! »

Ayant résumé selon son point de vue (dans « Le Monde » du 4 octobre 1968) le bilan du Festival suédois de Sorrente, qui venait de s'achever avec la première présentation hors de Suède de **La honte**, Jean de Baroncelli concluait son article en écrivant :

« Et puis, il y eut Bergman, et l'on vit, une fois de plus, ce qu'était une grande œuvre. **La honte** est un film sur la guerre. Ce que nous dit Bergman à propos de cette guerre, n'importe quelle guerre (le récit se déroule à une époque imprécise) est simple. Il nous dit que la guerre détruit les âmes tout autant que les corps ; qu'avant d'assassiner, la guerre humilie et dégrade ; que pour elle les innocents n'existent pas ; qu'un bain de honte accompagne toujours le bain de sang... Ce sont là des choses que nous savons tous. »

« Mais la beauté du film est justement dans son évidence (...) Aucun symbole, aucune brume ésotérique, aucune coquetterie de style. Un récit d'une rigueur, d'un dépouillement extrême. Une totale humilité pour décrire l'atroce humiliation des hommes. Et cette sombre lumière, cette sourde désespérance qui naît de chaque image. « J'espère — a déclaré Bergman — que **La Honte** fera ressentir mon épouvante personnelle »... Cette épouvante, nous la ressentons jusqu'à l'angoisse. »

Puisse un tel avertissement être entendu. Mais on ne saurait prétendre que le rôle de Cassandre d'un artiste puisse parvenir à influencer le comportement des gens au point de le modifier. Les films pacifistes tournés entre 1918 et 1939 n'empêchèrent nullement la seconde guerre mondiale d'éclater... D'ailleurs, même en temps de paix — comme l'ont déjà rappelé **Persona** ou **L'heure du Loup** — les êtres humains persistent à s'agresser et à se « vampiriser », à se faire la guerre, donc, sous d'autres formes !

Dans ces conditions, que peut faire l'artiste intègre ? Se borner à témoigner, en tirant toutefois le plus possible la sonnette d'alarme.

Pour 1969, Bergman doit terminer à l'automne le tournage de **Une passion**, avec Max Von Sydow, Liv Ullmann, Bibi Andersson et Erland Josephson.

Mais il a également le projet de réaliser une œuvre en commun avec Fellini. Dès 1967, celui-ci avait exprimé le désir de prêter son concours, aux côtés de Bergman et de Bresson, à un film à sketches qui devait s'intituler **Trois pas dans le délire**. Comme Bergman travaillait alors à **La Honte**, Fellini réalisa, pour les **Histoires extraordinaires** d'après Edgar Poe, film auquel Vadim et Malle participèrent également, le sketch **Il ne faut jamais parier sa tête avec le diable**. Il s'attaqua ensuite au **Satyricon**, sans pour autant perdre de vue son idée de collaboration avec Bergman. Le 5 janvier 1969, lors d'un voyage de celui-ci à Rome, la nouvelle fut annoncée officiellement au cours d'une conférence de presse qui réunissait les deux réalisateurs et le producteur Martin Poll, de l'Universal.

« Nous avons déjà un thème, déclara Fellini. Mais nous pouvons encore en changer. Il ne s'agira pas obligatoirement d'une œuvre en deux « volets ». Mais si c'est le cas, chacun tiendra quand même compte des suggestions de l'autre. Nous n'aurons pas de secret l'un pour l'autre — seulement pour le producteur ! (...) Ce sera un peu comme la promenade nocturne de deux hommes qui se confessent. »

Bergman répliqua :

« J'admire Fellini, j'ai, chez moi, les copies en 16 mm de plusieurs de ses films, et je me les projette de temps en temps. Ce sera merveilleux de se rencontrer pour cette œuvre en commun. Nous ne savons pas encore où elle sera réalisée. Je propose mon île (de Färo) sur la Baltique... Le sujet sera quelconque — à moins qu'il ne raconte l'arrivée de Fellini à Stockholm... ou la mienne à Rome. »

Ce film en collaboration doit être entrepris fin 1969 et avoir pour titre **Duo d'amour** (*Kärleks duett*).

TOUS LES FILMS D'INGMAR BERGMAN

CRISE

C'est le premier film réalisé par Bergman, à peine âgé de 27 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), directrice d'un salon de beauté à Stockholm, pour qu'elle lui envoie une parure luxueuse que Nelly portera à la place de celle d'Ingeborg.

Le jour même du bal et décidée à remmener Nelly avec elle, Jenny arrive dans la petite 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'attachent 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

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 ils ont décidé de rester ensemble.

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 (qui élève une multitude de chats, les seuls êtres vivants qu'il peut supporter), 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)

Le capitaine d'un bateau de sauvetage, Alexander Blom (Holger Löwenadler) rencontre la jeune Sally, chanteuse (Gertrud Fridh) dans un cabaret et lui propose de l'emmener autour du monde. Elle déteste d'abord le fils du capitaine, Johannès (Birger Malmsten), qui est disgracié et bossu, mais l'amour qu'il lui porte parvient à modifier ses sentiments. Alice (Anna Lindahl), 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. Alexander essaie même de tuer son fils en arrêtant la pompe du scaphandre, 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, 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 rafirot. 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, eh bien emmène-moi et garde-moi. »

Il est intéressant de relire ce qu'écrivait André Bazin sur **L'éternel 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 son 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 mys-

tère qui ne sont pas ceux du mélodrame, mais qui procèdent directement du premier cinéma suédois. Les photographies sont souvent admirables et les principaux acteurs très émouvants. »

MUSIQUE DANS LES TENEBRES

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) que Bengt se proposera d'instruire. 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

Ville Portuaire est le seul film de Bergman que l'on peut apparenter au néo-réalisme italien.

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 impersonnelle 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 naît entre 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 retourne vers 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 », qui nous fait précisément saisir, par son ton désappointé, que Bergman voudrait bien encore persister à croire le contraire.

PRISON

De tous les films de Bergman, **Prison** est un des plus difficiles à résumer. Usant avec virtuosité d'une situation pirandellienne (c'est le film d'un film), il fractionne le déroulement de l'action par une multitude de retours en 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 Heriksson) 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 Christanson) 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 située sous des combles.

Birgitta fait un horrible cauchemar à propos de la mort de son enfant. Pendant ce temps, Peter reçoit la visite de la police qui vient d'en retrouver le cadavre 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 hait 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 l'immeuble 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 de scénario. Martin lui fait savoir qu'il renonce au projet, car le film ne pourrait avoir aucune conclusion.

Pour la première fois, la topographie des lieux épouse celle des sentiments. Après avoir connu un bref moment de « septième ciel » dans un grenier, en compagnie de Thomas, Birgitta meurt, en effet, seule et abandonnée de tous, dans une cave.

(Grand moment, particulièrement insolite : la projection d'un petit film muet, aux images sautillantes. Un

bon bourgeois en chemise de nuit, coiffé d'un bonnet de coton est réveillé, dans son lit, par l'intrusion d'un apache à casquette à pont. Mais le spectre de la Mort surgit d'un coffre et les met tous deux d'accord, en les faisant fuir l'un et l'autre épouvantés !)

LA SOIF (LA FONTAINE D'ARETHUSE)

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 étrange d'un bien curieux psychiatre.

Un jeune couple, Ruth (Eva Henning) et Bertil (Birger Malmsten), voyage en train de luxe de Bâle vers Stockholm, traversant une Allemagne dévastée par la guerre ; la misère rappelée comme un leitmotiv 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 dans sa villa d'été de l'archipel stockholmien. 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 amou-

reux, esseulée et au bord de la débâcle mentale, se rend chez un psychiatre sarcastique, le Docteur Rosengren (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 « compensé » 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'écrit Bertil. Notre vie est un enfer, mais demeurer seul est pire que l'enfer ». Et les personnages retrouvent ce 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 JOIE

Stig (Stig Olin), violoniste dans un orchestre symphonique, est appelé au téléphone pendant une répétition.

hension 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 scénarios 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 : **Prison, La soif, Vers la joie**.

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 Bergman aspirent à une liberté sans entraves, mais finissent toujours par réaliser que la vie n'est rien d'autre

rience, renonce à ses folles ambitions artistiques et comprend que pour lui le seul bonheur possible il le fera avec Marthe. Le ménage se ressoude, 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 procuré sa femme. Il ne lui reste comme consolation que ses enfants et la Musique.

Le chef d'orchestre (Viktor Sjöström), prononce cette phrase qu'illustre aussi bien la quête de Bergman lui-même : « Il faut que vous chantiez la joie, non pas la joie ordinaire, mais la facilité qui se trouve au-delà du bonheur ».

CELA NE SE PRODUIRAIT PAS ICI

Une réfugiée des Etats baltes, Véra (Signe Hasso) est poursuivie dans Stockholm par la police secrète stalinienne. 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 a presque regretté 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 neuf 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'incompré-

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 à charbon. 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. Aux 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 conduite 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-

qu'une prison froide, et dégradante — dans le film **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 **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... »

SOMMARLEK (JEUX D'ETE)

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 **Prison** et **Les fraises sauvages**, c'est l'obsession d'un soir confiée à 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'été**. C'est un déroulement beaucoup plus qu'une histoire.

A l'opéra de Stockholm, Marie, danseuse-étoile (Maj-Britt Nilsson), reçoit un colis : c'est le journal de l'ami de sa jeunesse. Après une dispute avec David (Alf Kjellin), journaliste qui l'aime sans être payé de retour, elle part à la recherche des lieux d'autrefois. Elle revit là, dans une île proche de la capitale, sa brève idylle avec Henrik, un jeune étudiant (Birger Malmsten). C'est au terme d'un court et magnifique été qu'Henrik s'est tué accidentellement. Elle a cherché alors le réconfort auprès de son oncle Erland, 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 conjuguaisons 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'été** 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'extraordinaires 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 inattendue 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

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 Malmsten). Mais un enfant est né, le mariage a finalement dû se faire, bien que tout n'aille pas pour le 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 en 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. Pourtant, quoi de moins excessif et de plus vrai que cette 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 en arrière se succèdent avec une aisance parfois gratuite : quelques cadrages baroques, des dialogues à effet (allusions à Freud), un Paris bien classique (tel que peuvent le « voir » des touristes étrangers), des facilités pour tout dire n'empêchent pas d'étonnantes scènes.

MONIKA

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 Harriet 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 P.-A. Folgeström, le scénario est plutôt classique : la jeune Monika (Harriet 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) emballer dans un magasin de porcelaines. Elle profite de sa candeur pour le décider à s'enfuir avec elle dans une des criques désertes de l'archipel stockholmien. 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 fluctuant, 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, (ou tout au moins, la candeur ingénue et l'innocence), aiment dans **Monika** la peinture d'instantanés heureux.

LA NUIT DES FORAINS

Une fois de plus, Bergman utilise pour **La nuit 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 retournant comme une automate dans la loge d'acteur de ce dernier, le clown Frost (Anders Ek) contraint de vivre l'extraordinaire épisode de sa femme Alma (Gudrun Brost) se déshabillant sur une grève, devant des 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'univers 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 remarquablement moderne, c'est-à-dire ayant 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. Il en confia à dessein la composition à l'un des plus grands musiciens de ce temps, Karl-Birger Blomdahl, qu'admire profondément Stravinsky — et qui signa, par ailleurs, le fameux opéra « cosmique » : « Anlara », (ou : la conquête de l'espace).

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, — bien

que le côté « mystificateur » d'Orson Welles soit également empreint d'une sorte de génie inné parfaitement authentique.

UNE LEÇON D'AMOUR

En 1916, Stiller créa la comédie psychologique suédoise avec son **Erotikon** (Vers le bonheur). C'est dans un registre semblable que Bergman s'est divertie en 1954 en marivaudant avec un gynécologue (qui connaît peu les femmes).

Celui-ci (Gunnar Björnstrand) tient le pari avec un compagnon de train, d'aller embrasser une jolie voyageuse (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 établi 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 (Ake Grönberg), 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'été** sera à Marivaux ; c'est une œuvre très attachante bien qu'un peu trop tributaire d'un comi-

que psychologique que Bergman illustrera lui-même ailleurs, plus brillamment.

REVE DE FEMMES

Suzanne (Eva Dahlbeck) 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 (Harriet Andersson).

Doris est assez naïve et rêve de vie luxueuse. Elle se laisse accoster par un Monsieur déjà âgé, mais séduisant (Gunnar Björnstrand) 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, (comme dans l'univers volontairement stéréotypé de ces « journaux féminins », autour duquel gravitent les personnages). 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 muet tel que le concevait Stiller : Eva Dahlbeck dans le train qui l'emmène à Göteborg 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

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 années 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 sorte de joie païenne. Le film réglé comme un ballet d'automates dégage un petit parfum XVIII^e siècle, mais le souffle romantique de la nuit d'été 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 Jacobsson). Vivent encore sous son toit, son fils Karl (Björn Bjevels-

tam) 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 Armfeldt (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 (Naïma 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 Comtesse Armfeldt, 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 SEPTIEME SCEAU

« 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 Sjöström, 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 Bergman : Comment se comporter face à un destin absurde ? acceptation résignée, lutte toute 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 (Bengt Ekerot), 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 sur le bûcher : « Nous voyons ce qu'elle voit et notre impuissance est la même. » Mais Bergman partage sans doute ces inquiétudes. Comme le Chevalier (Max Von Sydow), il refuse de penser que tout se résout 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 (Gunnar Björnstrand) 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 cela **Le Septième sceau** est bien une œuvre luthérienne.

Pourtant une autre attitude est possible, celle des bateleurs, toute de simplicité, acceptant sans effort un naif 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 et blancs. 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

Alors qu'au début de sa carrière, il semblait facile de classer les films de Bergman, dans les suivants 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 (Viktor Sjöström) 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 contre-point.

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, Bergman 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 est une méditation sur la vie et la mort ou plutôt sur l'écoulement du temps qui mène à la mort. Le Professeur Isaac 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 (Naima Wifstrand), 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 déci-

dément 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

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, Hjördis (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 Hjördis que se concentre peu à peu l'intérêt du film, et après que Stina ait accouché d'un bébé mort, elle quittera la clinique en décidant d'assumer sa maternité.

« Le monde des femmes est mon univers, a 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. Hjördis 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**, de Simone de Beauvoir.

Couloirs blancs, clinique silencieuse, entrée d'une infirmière elle aussi en blanc : Bergman a tenu à une rigueur inquiétante, supprimant 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

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 (Erland Josephson), et son épouse quelque peu névrosée (Gertrud Fridh), 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 (Sigge Fürst), 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 substitué au sien le cadavre d'un comédien vagabond (Bengt Ekerot), 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 davantage 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 et les faisant incarner sous une forme risible, s'amusant parfois à transformer en outrance sa subtilité et en formalisme sa rigueur stylistique, l'auteur vise peut-être justement à renvoyer dos à dos tous les exégètes.

Pourtant, même ridicule, c'est Vogler qui semble avoir plutôt raison : non seulement sa vieille sorcière obtient certains résultats, mais les scientifiques 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 SOURCE

Inspiré d'une Saga du XIII^e siècle revue par la romancière Ulla Isaksson, ce film peut se comparer aux *No japonais* et aux tragédies Elizabéthaines.

Ainsi qu'en fut résumée la continuité (dans « Cinéma 59 », n° 40) :

« 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 dispo-

sition des bergers et de leur innocent complice. Étendus 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 esquisser 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 ».

L'ŒIL DU DIABLE

Plus proche de l'esprit de **Sourires d'une nuit d'été** que de l'inspiration du **Visage**, le vingt-deuxième film de Bergman est une étude de femmes pimentée d'un humour de mots comme de situations qui rappelle les traits communs entre la « comédie suédoise » classique et les meilleurs Lubitsch. Bibi Andersson, Nils Poppe et d'autres sont les interprètes parfaits de cette aventure poignante et souriante à la fois, qui part du proverbe : « La vertu d'une fille est un orgelet dans l'œil du diable ». Guy Allombert résume ainsi le scénario et les principaux traits de la mise en scène :

Satan (Stig Järrel) s'est réveillé avec un orgelet. Ses conseillers, deux marquis, italien et français du XVII^e, découvrent rapidement que la cause du mal est terrestre : une jeune fille a conservé sa pureté première. Un seul remède, faire intervenir un pensionnaire de marque, Don Juan (Jarl Kulle), moyennant un adoucissement de sa peine. Accompagné du fidèle Pablo (Sture Lagerwall) Don Juan monte sur terre et rencontre le pasteur (Nils Poppe), père de la vertueuse Britt-Marie (Bibi Andersson) jolie comme un cœur, en instance de mariage. Don Juan est sur le point de réussir : il pourrait obtenir le don de la jeune fille, mais en aucun cas son amour. Il renonce alors que Pablo réussit, lui, à vaincre la femme du pasteur, Renata (Gertrud Fridh). L'envoyé secret de Satan, qui surveillait les événements, est enfermé dans un placard par le pasteur et Don Juan rentre aux enfers. L'acteur Gunnar Björnstrand, qui raconte l'histoire, nous fait assister à la guérison de l'orgelet du diable, le jour du mariage de Britt-Marie...

Bergman souligne avec esprit ce que son film peut devoir au théâtre : le rôle du conférencier, l'histoire divisée en trois actes, l'importance d'un dialogue acéré aux répliques qui font mouche à tous coups. Mais, directeur

d'acteurs éblouissant, il obtient de ses comédiens qu'ils fassent réellement corps avec leurs personnages, donnant, même à ceux venus de l'enfer, une réalité humaine indéniable. Le rythme rapide sur lequel se déroule le film, la somptuosité de la photographie de Gunnar Fischer (une caméra extrêmement souple, qui semble ensorcelée par les visages féminins qu'elle caresse amoureusement) tout concourt pour donner à cette nouvelle œuvre du maître suédois ce caractère de divertissement, à la fois léger et profond, qu'affectionne particulièrement Bergman. »

A TRAVERS LE MIROIR

Le titre original **Sasom i en spegel** devrait, en réalité, être traduit par l'expression **Comme en un miroir**, puisée chez saint Paul, dans la première lettre de « L'Épître aux Corinthiens » (XIII, 1) : « Actuellement, nous voyons comme en un miroir, mais plus tard ce sera face à face. Actuellement, je connais d'une manière partielle, mais plus tard je connaîtrai comme je suis connu ».

L'action du film se déroule en vingt-quatre heures, dans une île du golfe de Finlande, et se circonscrit autour de quatre personnages.

Dès la première séquence, ceux-ci surgissent de l'eau, tous ensemble. Ils viennent de prendre un bain, et leur apparition revêt un aspect presque cosmique. Ils montent sur un ponton de bois, s'enveloppent dans des peignoirs, et, montrés en silhouette, ils courent vers la petite villa d'été où ils séjournent. Exposition d'une concision admirable, qui nous permet, tout aussitôt, de les situer de plus près. Il y a une jeune femme, Karin (Harriet Andersson), son père, David (Gunnar Björnstrand), écrivain médiocre qui estime avoir raté sa carrière, son mari, Martin (Max von Sydow), médecin qui sait soigner

les corps mais qui s'avère impuissant pour enrayer les névroses, et son jeune frère Fredrik (Lars Passgard), encore à l'âge de la puberté, — et surnommé, de ce fait, Minus, donc Junior, ou Le petit (et non pas littéralement Minus, dans le sens péjoratif du sous-titre français).

Le père revient de Suisse. Il est inquiet pour sa fille, qui a déjà eu des troubles cérébraux, nécessitant des périodes de ré-adaptation dans des maisons de santé. Au gré des répliques échangées et des attitudes, on devine bien vite que son époux ne la satisfait pas entièrement, sur le plan sexuel.

La famille se retrouve à table, pour le dîner. Puis, Karin et Junior interprètent une petite pièce, composée par l'adolescent, pour fêter le retour de David. Il s'agit d'un jeune poète qui se refuse à suivre dans la mort une Princesse de Castille. Comme dans *Hamlet*, lorsque les acteurs jouent une allégorie à la cour du roi de Danemark, David, qui s'est dérobé devant ses responsabilités à l'égard des siens, devine immédiatement dans cet intermède des allusions à son propre cas. Et, pendant que s'égrène le texte, la caméra fouaille fréquemment son visage, sur lequel se dessinent, tour à tour, la fatigue, l'ennui, l'accablement, et des blessures à vif.

Pendant la nuit, tandis que Martin sommeille pesamment, Karin erre à travers la maison. Elle pénètre dans le bureau de l'écrivain, y découvre son journal intime, et y lit, à propos d'elle-même : « Sa maladie est incurable, avec quelques éclaircies. Je m'en doutais depuis longtemps. Mais, d'en avoir la certitude, c'est plus que je n'en puis supporter. A ma honte, j'éprouve une sorte de curiosité, en ce qui la concerne. Le désir de noter le développement de son mal, et d'enregistrer minutieusement sa graduelle détérioration, pour m'en servir dans mes écrits ».

La jeune femme a pour habitude de se rendre sous les combles, dans une pièce au papier peint détérioré. (Le

film devait primitivement s'appeler : **Le papier peint.**) Dans ces motifs muraux humides et délavés qu'elle fixe longuement, elle croit déceler des visions surnaturelles. Par une porte béante, elle est persuadée que Dieu va apparaître. Et elle soliloque : « Un jour quelqu'un m'a appelée derrière ces arabesques. J'ai regardé dans le petit placard, mais il était vide. La voix m'appelait toujours. Alors, je me suis appuyée contre le mur, et il m'a cédé le passage, comme les feuilles d'un arbre. Et je me suis retrouvée, à l'intérieur des dessins » (...) « (Du même coup), je pénètre dans une grande salle, très tranquille et éclairée. Ces gens y déambulent. Certains d'entre eux me parlent, et je les comprends. C'est tellement agréable, et je me sens tellement rassurée. Quelques visages rayonnent d'une vive clarté. Ils attendent tous qu'il vienne. Mais personne n'est angoissé. Et ils disent qu'ils faut que je sois là, quand l'événement se produira ». Elle confie à Junior : « Un dieu descend de la montagne. Il échappe à la forêt obscure, aux animaux féroces, cachés partout, dans le silence et dans les ténèbres. Ça doit être vrai. Je ne rêve pas. Je dis la vérité. Je suis tantôt dans un monde, tantôt dans l'autre. Et je n'y peux rien... ».

Au cours de la matinée, David et son gendre partent faire une promenade en bateau. Isolés, entre ciel et eau, ils en profitent pour faire le point sur leurs positions respectives. Martin constate : « Il y a un dieu auquel vous sacrifiez dans vos romans... Mais laissez-moi vous dire que votre Foi et vos doutes ne sont nullement convaincants. La seule chose que l'on peut en déduire c'est votre exécrable ingénuité ». David soupire : « Comme si je l'ignorais ! ». Le médecin renchérit : « Vous êtes creux, et très habile. Vous essayez maintenant de remplir cette vacuité avec la maladie de Karin. (...Mais) comment ferez-vous pour intégrer Dieu dans tout cela ? Il sera plus impénétrable que jamais ! ». David finit par avouer : « ... Quand j'étais en Suisse, j'avais décidé de me suicider.

J'avais loué une petite auto, et repéré un précipice. Je me suis mis en route très posément. C'était l'après-midi. La vallée reposait déjà dans l'ombre. Je me sentais vide, sans peur, sans remords, et sans surexcitation. J'ai dirigé la voiture vers le précipice. J'ai appuyé à fond sur l'accélérateur. Et le moteur a calé. Le freinage est intervenu. — La voiture dérapa pendant quelques mètres sur le gravier et s'arrêta, les roues avant au bord du gouffre. J'en sortis en tremblant. Je me suis affalé sur un roc de l'autre côté de la route. Et je suis resté là pendant des heures, tout en essayant de reprendre mon souffle ».

Pendant ce temps, Karin entraîne Junior dans la cale d'un vieux navire, dont l'épave gît sur la grève. Le jeune garçon supporte mal les premiers symptômes d'une virilité qu'il ne peut pas encore assouvir normalement dans le contexte d'une société bourgeoise et puritaine, n'admettant guère les exutoires sexuels avant la période du mariage. Egalement sevrée d'étreintes charnelles par la placidité routinière de son mari, Karin viole littéralement son frère, dans ce décor insolite et curieux.

Au retour de leur randonnée, David et Martin téléphonent à une maison de santé, pour que l'on vienne immédiatement chercher la jeune femme, en hélicoptère.

Peu après, un vrombissement emplît le ciel. L'engin, comme celui qui transporte une statue en plâtre du Christ dans le prologue de *La Dolce Vita*, semble effectivement provenir de l'au-delà. Et Karin, prostrée, murmure : « J'ai subitement eu peur. La porte s'est ouverte. Mais ce n'est pas Dieu qui est venu. C'était une araignée. Elle s'est dirigée vers moi. Et j'ai découvert son visage. Un horrible visage fossilisé. Elle grimpait sur moi et essayait de me pénétrer. Mais je me suis défendue. Sans arrêt, je voyais ses yeux. Ils étaient placides et froids. Quand elle a vu qu'elle ne pouvait pas entrer dans mon corps, elle est montée sur ma poitrine, sur mon

visage, et a continué de grimper au mur. C'est ainsi que j'ai vu Dieu ».

On transporte la pauvre démente dans l'hélicoptère, qui repart aussitôt. David avoue alors à son fils : « Je suis convaincu que l'amour existe dans ce bas-monde (...) Je ne sais pas si l'amour prouve l'existence de Dieu, ou si l'amour est Dieu lui-même. (En tout cas), cette pensée me soutient dans mon désespoir vide et bourbeux ». « Alors, fait Junior, Karin est protégée par Dieu, puisque nous l'aimons ». Il s'écrie « Mon père m'a parlé ».

Si ce rivage austère, cette aube à la fois grise et phosphorescente, si cette étonnante direction des acteurs, évoquent d'emblée *L'aurore* de Murnau — si l'on a pu parler de lyrisme barbare, je crois, quant à moi, que cette barbarie, — facteur d'un cinéma chaud et glacé, pur et coupant comme une pierre précieuse, — caractérise la plupart des écoles baignées par la mer Baltique. Elle se retrouve, avec de légères variantes, non seulement dans les anciennes prouesses du lyrisme scandinave, de Murnau, de l'expressionnisme germanique, d'Eisenstein (né à Riga) et de son opérateur attitré Tissé (lui-même d'ascendance suédoise), mais également dans les performances actuelles de nombreux cinéastes danois, suédois, finlandais, ou polonais. Elle découle, semble-t-il, du fait que les premiers regards de tous ces hommes se sont, à peu de choses près, posés sur les mêmes paysages. Ils ont respiré un air presque identique, et subi des empreintes presque semblables.

Leurs séjours aux U.S.A. ont, en outre, contribué à étendre ce label à toute une importante fraction du cinéma américain. Et un danois comme Detlev Sierck, — devenu Detlef Sierck à Berlin, puis rebaptisé Douglas Sirk, à Hollywood, — a, par exemple, dans de fluorescents joyaux, comme *Pylone*, réussi d'habiles synthèses entre ce courant rugueux de la Baltique, — qui est, peut-être, artistiquement parlant, le plus grand et le plus

noble de toute l'histoire du cinéma, — et l'ambiance plus dynamique de l'**American way of life**.

Ceci dit, comparons, à titre de curiosité, quelques critiques de Stockholm et de Paris. A Stockholm : « Aucun individu s'intéressant à l'art de notre époque ne peut ignorer ce film » (**Svenska Dagbladet**). « On ne voit qu'assez rarement quelque chose d'aussi complet sur la toile blanche de l'écran » (Jörn Donner, **Dagens Nyheter**). « C'est le film le plus essentiel de Bergman, l'aboutissement d'une longue maturation intérieure » (Robin Hood, alias Idestam-Almqvist, **Stockholm-Tidningen**). « Un film fantastique... une étude de l'âme qui nous concerne tous » (Jurgen Schildt, **Aftonbladet**).

A Paris : « Bergman est passé de mode » (Bernard Dort, **France Observateur**). « Son entreprise m'apparaît aussi inutile que celle d'Antonioni (G. Charensol, **Les Nouvelles Littéraires**). « ... Tout un bric à brac symboliste qui, je le répète, s'appuie sur la plus pesante des traditions théâtrales, la tradition ibsénienne dans son ressassement étouffant... Mais doit-on reprocher à un suédois d'être suédois ? » (P. Marcabru, **Arts**). « Discutable message » (G. Sadoul, **Les Lettres Françaises**). « ... De nature à semer le trouble dans les consciences inquiétées et à irriter les mentalités saines et normalement constituées. En effet, les spectateurs équilibrés, à moins de faire effort, trouveront extravagants les personnages et les situations de ce drame qui relève de la pathologie ». (G. Salachas, **Téléciné**).

Est-il besoin d'ajouter qu'avec le recul du temps, nous pouvons déjà mieux situer d'où venaient les jugements les plus « sains » et les plus « équilibrés » !

LES COMMUNIANTS

Cette fois-ci, la durée de l'intrigue correspond à peu près à celle du film. Elle a pour cadre un petit village côtier. Nous savons la mer toute proche parce que l'un des personnages, Jonas Persson (Max von Sydow), exerce la profession de pêcheur. Mais jamais le rivage ne nous est montré. Car nous nous attachons essentiellement à observer le cas de conscience du pasteur de cette localité, Thomas Ericsson (Gunnar Björnstrand). Cheminement intérieur dont l'évolution couve puis éclate, un dimanche matin d'hiver, triste et gris, entre la célébration de deux messes.

Le premier décor est donc celui de la petite église médiévale de Mittsunda. Au mur figure un Christ en bois, tourmenté et anguleux, qui avait déjà été utilisé dans **Le Septième sceau**. Thomas Ericsson officie, avec l'aide de son bedeau, Algot Frövik (Allan Edwall), un pauvre infirme bossu et boiteux. Les grandes orgues sont tenues par un gros gaillard, jovial et replet (Olof Thunberg). Mais l'assistance se révèle assez clairsemée. Les quelques fidèles qui la composent se dirigent avec recueillement vers l'autel pour communier. Neuf fois, Thomas brandit le calice, prononce les paroles sacramentelles et fait boire successivement le sang divin à chacun des postulants. Aucun détail ne nous est épargné dans le déroulement monotone et automatique de ces gestes. Comme dans un documentaire, nous avons un peu l'impression d'assister nous-mêmes à la cérémonie.

Après ce prologue, volontairement étalé et démuné de toute trame anecdotique, Jonas Persson, le pêcheur — mais ce terme de pêcheur peut également être compris dans un sens biblique, — se rend à la sacristie avec son épouse Karin (Gunnel Lindlom). Il vient de lire dans les journaux que les Chinois possèdent à leur tour la bombe atomique. Et il dit au pasteur : « Ils vont probablement l'utiliser. Car il n'ont rien à perdre ». Une terrible angoisse l'étreint, pour ses enfants et pour l'avenir, qui lui paraît sombre et bouché. Il demande à l'Homme de Dieu de le consoler et d'essayer de le rassurer. Mais Thomas lui-même se sent très malheureux. Il est devenu prêtre, pour faire plaisir à ses parents. Il pensait trouver, dans cette charge, le calme et l'apaisement. Mais il a vite compris son fiasco. Il ne s'est jamais tout à fait remis de la mort de sa femme. Il a sombré dans une solitude effrayante, comme celle du Christ sur sa croix. Un doute terrible l'a ébranlé. Incapable de tranquilliser Jonas, il se contente alors de parler de son propre cas et d'énoncer, à propos de Dieu, des formules creuses, vides de sens.

Le pêcheur repart, la tête basse. Un peu plus tard, sur le bord de la route, il se tuera, d'une balle de revolver.

Malgré son isolement moral, Thomas sait toutefois qu'un être pense intensément à lui ; c'est Märta Lundberg, l'institutrice (Ingrid Thulin, — affublée, pour la circonstance, d'une paire de lunettes et d'une coiffure peu seyante). Mais il la trouve laide, agaçante, envahissante et encombrante. Elle tient, en outre, des propos carrément irreligieux, qui le dérangent trop ouvertement dans ses habitudes.

Et cependant il a soudain envie de relire une longue lettre, qu'elle lui avait adressée. Assis devant son bureau, il se plonge dans cette lecture. Survient alors l'une de ces continuelles trouvailles techniques de Bergman, aussi étonnantes par leur simplicité que par leur effica-

cité. Märta apparaît de l'autre côté de la table. Assise en face de Thomas, elle dit le texte qu'il est censé lire. Elle ne lui cache pas qu'elle trouve sa religion névrosée et primitive. Elle se félicite d'avoir grandi dans une famille athée, qui la comblait de chaleur et d'affection, tout en lui laissant un libre choix. Mais elle lui avoue que malgré tout elle l'aime, et qu'elle voudrait lui être utile.

Ils ont ensuite une explication directe dans une salle de classe de l'école communale. Il lui rappelle cruellement qu'elle est myope, qu'elle a des règles, qu'elle est possessive. Elle reçoit tous ces assauts d'injures sans broncher. C'est une scène d'une violence inouïe, un de ces grands déballages de linge sale, si fréquents chez Bergman, — et qui amènent en fin de compte à une sorte de compréhension, pratiquement indestructible.

Averti du suicide de Jonas, Thomas se rend sur les lieux du drame, assiste au transport du cadavre dans une ambulance, puis se rend chez la jeune veuve, occupée à préparer le déjeuner de ses enfants. Il s'emploie à lui annoncer la fâcheuse nouvelle avec le plus de ménagement possible. Puis il gagne l'église de Fröstnas, bourgade voisine, où il doit célébrer sa deuxième messe. Brisé par tous ces événements, il revêt sa chasuble et se dirige machinalement vers le maître-autel. Le sacristain infirme et l'organiste enjoué l'ont rejoint. Mais les bancs des fidèles sont entièrement vides. Seule l'institutrice pénètre dans le sanctuaire. Elle s'agenouille sur une prie-dieu et murmure : « Si seulement je pouvais le soustraire à son Dieu de mensonge ». Il célèbre l'office, comme un automate. Mais il sait qu'elle est là, et qu'elle le regarde. Et ceci marque déjà un commencement de victoire sur le doute et sur le néant.

Un argument, d'une telle austérité, n'allèche guère. A part la reconstitution de deux messes, effectuée sans clinquant comme de simples constats, à part quelques

paysages de campagne enfouis dans la grisaille hivernale et dans la neige, il n'y a, à peu près, comme éléments d'attraction immédiatement repérables, que les deux extraordinaires performances d'acteurs exécutés par Gunnar Björnstrand et surtout par Ingrid Thulin. A cause de la sacristie, des voûtes basses et du tabernacle, on évoquera probablement le style décoratif de Dreyer. Mais rien n'est plus opposé à la résignation paternaliste de ce grand cinéaste danois que cette progression lucide de deux mentalités opposées, l'une vers l'autre. Le dialogue est admirable, — et dans tous les sens du mot ; car jamais la richesse de langage de Bergman ne fut peut-être plus belle.

Deux jugements de critiques suédois :

Robin Hood écrivait, dans le « Stockholms-Tidningen » du 12 février 1963 : « Les rapports personnels avec Dieu doivent avoir lieu en privé, dans une chambre, — et non pas moyennant une entrée avec taxe dans un cinéma... « Sur le plan formel, Bergman fait songer à ces religieux fanatiques, qui autrefois enduisaient de chaux blanche les murs des églises, pour recouvrir les fresques colorées et pour rendre ces lieux plus nus. Les rôles du prêtre et de Jonas constituent des études psychologiques très exactes et très profondes, mais pas très claires. »

Mauritz Edström, (article du « Dagens Nyheter ») :

Le pas (actuel) vers la simplicité est tel, que l'on pourrait parler d'une ascèse.

... Personne n'est venu. L'église est vide. Dieu se tait, pour le prêtre désespéré. L'organiste se moque de tout cela. Le bedeau se demande si les souffrances du Christ ne provenaient pas surtout du fait que personne n'avait compris ce qu'il avait dit. Si ceci n'est pas une gifle pour l'Eglise, alors qu'est-ce que c'est ? »

« ... Le film s'achève par un tournant paradoxal. Le prêtre décide de prêcher, bien que l'église soit vide. Une

croyance, malgré tout, ou la continuation de la lutte ? Pourquoi Bergman ne va-t-il pas au fond de ses doutes ? Ruse-t-il avec eux, ou croit-il encore ? »

LE SILENCE

Le site : Une ville inconnue, — Timuka, — dont les habitants parlent un langage incompréhensible (et entièrement forgé de toutes pièces par l'auteur).

Où se trouve cette ville ? Peut-être en Europe centrale ; (N'oublions pas que Bergman était, alors, marié à une pianiste d'origine esthonienne). Peut-être en Europe méridionale ; (car une foule désœuvrée flâne dans les rues, et à la terrasse des cafés, au milieu d'une atmosphère de pronunciamento). Mais peut-être découvrirait-on plus simplement ce lieu indéterminé quelque part au fond de nous-mêmes.

Deux jeunes femmes suédoises, Ester (Ingrid Thulin), et Anna (Gunnel Lindblom) s'en retournant dans leur pays, en compagnie du jeune fils d'Anna, Johan (Jörgen Lindström), arrivent dans cette ville par le train, et prennent la décision de s'y arrêter. Ester, en proie à un malaise, éprouve en effet le besoin d'interrompre le voyage, et de s'aliter dans une chambre d'hôtel.

Par la vitre du compartiment apparaît une étrange lumière, à la fois scintillante et blafarde. Puis, des tanks défilent, le canon braqué.

Le trio s'installe dans un curieux palace, désuet et presque désert. Ceux qui y verraient des références à **Marienbad** pourraient tout aussi bien en déceler, en sens inverse, — et de façon tout aussi oiseuse, — dans le jeu d'échecs (accessoire commun au film de Resnais et au **Septième sceau**).

Ester est amoureuse de sa compagne. Les sous-titres français présentent les deux femmes comme des sœurs.

(Affirmation peut-être hasardeuse). Elles parlent ensemble du père. (Mais ceci ne prouve rien.) L'enfant considère Ester comme sa tante. (Mais de nombreux enfants suédois appellent les amis intimes de leurs parents : oncle, ou tante. C'est un signe d'intimité et de familiarité plus que de parenté.) Quoi qu'il en soit, ce détail ne change rien à la nature des sentiments d'Ester, — seulement lesbienne dans un cas et de plus incestueuse dans l'autre.

Ester, donc, est terriblement attirée par l'autre jeune femme. Et elle souffre, parce que celle-ci demeure obstinément rebelle à ce genre de rapports — déjà minutieusement décrits dans **Ville portuaire** et dans **La fontaine d'Aréthuse**, évoqués dans : **Une leçon d'amour** et relatés, sur un mode latent, dans les **Sourires**. De cet insouvennement provient tout le désenchantement de la malade, — qui essaie de se surexciter en buvant et en fumant plus que de raison et en se réfugiant dans l'onanisme.

Anna, elle, est une érotomane caractérisée, — mais pour messieurs seulement. Elle enlace et elle embrasse son fils, comme si elle détectait déjà en lui l'homme qu'il deviendra un jour. (Mais on peut tout aussi bien imaginer que ce matriarcat, trop exubérant, le rendra foncièrement homo-sexuel — même s'il se marie pour donner le change — comme tant de nordiques ou d'anglo-saxons!) Lorsque Anna prend son bain, elle oblige le petit Johan à venir lui frotter le dos, avec une éponge. Puis elle descend dans la rue, comme une chienne en chaleur. Elle éprouve une suprême jouissance à se mêler à la foule anonyme et innombrable. Elle déambule en robe d'été, parmi tous ces corps inconnus et moites qui la croisent et qui la frôlent. Dans une salle de spectacle, elle entend des gémissements amoureux. Dans la pénombre, elle aperçoit un couple, qui copule sur le sol, entre deux rangées de fauteuils. Rougissante et agacée elle quitte

les lieux. Le bruit des perceuses et des marteaux-pilons d'un chantier porte ses nerfs à leur plus haut degré de paroxysme. Elle puise alors sa proie, parmi tous ces passants, — frétillements comme des ablettes au fond d'un filet — : un beau barman, bien balancé (Birger Malmsten). Elle s'assouvit une première fois, dans une église. Puis, elle lui donne rendez-vous, dans une autre chambre de son hôtel. Demain, ce sera un autre garçon. Peu importe ! Elle s'étourdit sexuellement, pensant qu'ainsi, elle n'aura plus de problèmes.

A Ester, qui est venue les surprendre, elle explique : « Comme ce n'est qu'une question de peau, il vaut mieux que nous ne parlions pas le même langage. Sinon, nous ne dirions que des bêtises ou des banalités, et nous risquerions de nous disputer ! »

Mais au fond elle aussi se sent lasse, avec sa robe maculée et son corps souillé. Dans ce vide, qu'elle recherche sciemment, elle ne fait que retrouver le vide et l'isolement mental, qui sont le lot de tous les égoïstes, même lorsque ceux-ci n'ont pas une idée très nette de leur propre égocentrisme.

Pendant ce temps, le petit Johan erre dans les couloirs du palace et pose son regard encore neuf sur toutes les singularités de ce monde où nous vivons. Il urine sur des lambris et surprend un vieux maître-d'hôtel (Hakan Jahnberg), en train de manger, tout seul, dans une petite pièce réservée aux domestiques. Le vieillard lui montre avec émotion des photos jaunies où figurent sa défunte femme et ses enfants (cf. La boîte à jeux, manipulée par la vieille mère du Docteur Borg, dans **Les fraises sauvages**). L'enfant s'empresse aussitôt de dissimuler sous un tapis ces documents défraîchis qui n'ont de valeur que pour l'intéressé. Poussière du temps !

Il pénètre également dans la suite d'appartements, occupée par la troupe de nains, qui se produit dans le music-hall voisin. Il domine subitement d'une tête tous

ces nabots, qui paraissent prendre un évident plaisir à le déguiser en petite fille.

Il y a souvent, chez Bergman, des enfants mêlés, malgré eux, au bizarre comportement des grandes personnes (!). Dans **La nuit des forains**, les deux fils du directeur du cirque ambulant assistent à l'arrivée de leur père, pour une visite, assez gênante, chez l'épouse, — leur mère — que celui-ci a quittée, pour mener sa vie errante, en compagnie de l'écuyère Anne. Dans **La source**, le garçonnet, qui fait paître un troupeau de chèvres au côté des deux bergers, devient le témoin, surpris et horrifié du viol, puis du meurtre de Karin par les deux hommes. Bien qu'innocent de ces deux actes, il en supporte ensuite les conséquences, au même titre que ses acolytes, puisque le père de la victime, rendu furieux, le massacre aussi lors de l'accomplissement rituel des représailles.

A la fin du **Silence**, Ester sombre dans une crise (de phtisie ?), particulièrement épouvantable. Seule dans son lit, elle a cherché, mais en vain, à deviner par le truchement d'un dictionnaire la signification de la langue inconnue. Elle a tout au plus découvert le sens de quelques mots peu importants dont elle a transmis, de justesse, la liste au petit Johan avant que celui-ci ne reprenne le voyage avec sa mère — tous deux abandonnant la moribonde à son triste sort.

Dès le début de sa carrière publique, à Stockholm, le 23 septembre 1963, dans les salles du « Röda Kvarn » et de « Fontänen », cette illustration de l'enfer terrestre presque entièrement privé de toutes possibilités de communicabilité entre les êtres fit l'effet d'une bombe. Le lendemain, dans le « Dagens Nyheter », Mauritz Edström titra son éditorial : « I helvetet med Bergman », (« En enfer, avec Bergman »). L'« Aftonbladet » imprima : « Tysnaden är ett mästerverk ! » (« C'est un chef-d'œuvre ! »). Robin Hood affirma, catégoriquement, dans le « Stock-

holms-Tidningen » : « Bergmans största film » (« c'est le plus grand film de Bergman »). Et Lasse Bergström le rejoignit dans une attitude admirative aussi totale en proclamant, dans l'« Expressen » : Tysnaden på högsta Bergman-niva » (« Bergman au plus haut de sa forme »).

Mais bientôt des puritains s'indignèrent devant l'audace de certaines scènes. On parla de pervers sexualitet, — autrement dit, de pornographie, — alors qu'aucun film ne fut, peut-être, jamais plus lucide, franc, logique et rigoureux dans l'incursion nécessaire et nullement gratuite parmi les abîmes du comportement humain. Des interpellations eurent lieu au Parlement réclamant une interdiction totale ou tout au moins partielle. On reprocha à la censure son libéralisme injustifié.

Le bouc émissaire de cette affaire fut en dernier ressort : 491, de Vilgot Sjöman, — film tout aussi audacieux et sincère, mais dans une perspective différente. On le proscrivit, tout d'abord, in extenso. Mais cette mesure fut malgré tout assez rapidement rapportée, car la Suède est en fin de compte l'un des rares pays d'Europe qui ne considère plus ses citoyens comme des sous-développés mentaux.

A Paris, en 1964, le Ministre de l'Information en exercice (qui se trouvait être Alain Peyrefitte) décida, par chance, de passer outre à la sottise interdiction décrétée d'abord à l'encontre du **Silence** par une Commission Cinématographique de censure, la plus timorée, la plus désuète et la plus astringente, qu'ait jusqu'alors connue notre pays (sauf peut-être, pendant les deux guerres mondiales. Et encore !...)

La projection du film fut donc autorisée, moyennant quelques coupures. On élagua les exercices d'onanisme d'Ingrid Thulin. On supprima carrément la fin de la scène où Gunnel Lindblom se laissait sodomiser par le barman.

Fait plus grave : on eut parfois recours à des sous-titres assez fantaisistes. Lorsque Gunnel Lindblom

avouait à sa compagne qu'elle avait fait l'amour dans une église, — on traduit par : sous un porche. A la fin, on spécifia, tout de go, que l'un des mots de la langue inconnue voulait dire l'Ame, — alors que la signification de ce mot n'est précisément jamais trouvée dans le texte original. Il se peut, effectivement que ce soit l'Ame, — ou tout au moins : la conscience. Mais rien n'autorisait, a priori, les adaptateurs à transformer en certitude un simple point d'interrogation.

TOUTES CES FEMMES

Avant d'achever le montage du **Silence**, Bergman dirigeait déjà les prises de vues de cette nouvelle comédie, œuvre curieuse, apparemment sans précédent direct, pour laquelle le terme de « comédie » paraît d'ailleurs quelque peu impropre.

Le ton du récit se veut, certes, enjoué, de prime abord. Mais il « dérape » vite, et continuellement. Les slapsticks en deviennent dérisoirement pitoyables, saugrenus, ou moroses, voire sinistres. Le cadre et les costumes nous reportent au cours de ces « folles années 20 » (peut-être pas si folles que ça !) probablement pour profiter de surcroît du piquant des modes « garçonnières » qui atteignaient alors leur apogée.

L'écrivain Cornélius (Jarl Kulle) se rend sur la côte Ouest de la Suède, dans la villa d'été d'un célèbre violoncelliste dont il a entrepris d'écrire la biographie. A défaut du maître des lieux, immuablement invisible, il rencontre successivement — et même, parfois, conjointement — les sept fleurons de son harem : son épouse Adélaïde (Eva Dahlbeck), sa maîtresse en titre, Humlan (Bibi Andersson), sa pupille Traviata (Gertrud Fridh), sa cousine Cecilia (Mona Malm), sa pianiste - accompa-

gnatrice Béatrice (Barbra Hiortaf Ornas), sa femme de chambre Isolde (Harriet Andersson) et même celle qui a, jadis, « épaulé » ses premières manifestations artistiques, une vieille dame féroce baptisée Madame Tussaud (Karin Kavli), parce qu'elle a un peu l'aspect compassé des mannequins de cire du fameux musée londonien.

Comme l'insaisissable grand homme raffole avant tout du beau sexe, Cornélius n'hésite pas, pour tenter de l'affrioler, à en revêtir les atours. Peine perdue ! Il ne connaîtra l'intimité du « bon Maître » qu'à travers les témoignages éparpillés et bien souvent divergents de son entourage, qui comporte en outre le secrétaire-factotum Jillker (Allan Edwall) et le maître d'hôtel Tristan (Georg Funkvist) sosie supplanté du violoncelliste et réduit par lui à végéter à sa traîne.

L'idée primordiale de Cornélius — terriblement intéressé, comme tout un chacun — est de faire jouer par le virtuose une œuvre qu'il a lui-même composée, dans l'espoir de se « faire mousser » à titre personnel. Nouvel échec. L'inaccessible passera de vie à trépas. Madame Tussaud se met déjà à subventionner, par la caution de ses sourires, un nouveau jeune espoir de la musique... Avalanche de farces grotesques, de gesticulations farfelues et de « private jokes » ... Mais, par delà cet ensemble effervescent et disparate, toute une suite de méditations, de plus en plus lucides et désabusées, sur la solitude de l'artiste, l'inspiration et la folie, la creuse pré-tention des critiques et l'irréparable superficialité des filles d'Eve.

Toutes ces femmes se signale, par ailleurs, comme la première incursion de Bergman dans le domaine de la couleur. C'est à cette intention qu'il avait créé dès 1960 une école de recherches et d'expérimentation pour la couleur, aux studios de Rasunda. Et il avait tout d'abord, songé à tourner **A travers le miroir** en employant le pro-

cédé Eastmancolor. Mais les premiers tests lui révélèrent une Harriet Andersson trop pimpante et trop pleine de santé pour le rôle dramatique et tendu de jeune démente qu'elle avait à interpréter. Il décida donc de réaliser le film en noir et blanc, et chargea Alf Kjellin d'essuyer les plâtres avec les techniciens préparés à cette nouvelle discipline, en lui confiant le scénario du **Jardin des plaisirs**, — aimable divertissement, situé à l'orée du siècle — où les tons pastellisés apportaient un intérêt supplémentaire et non pas un danger d'amoindrissement ou de diversion, comme dans le registre grave.

Bergman essaiera par la suite, de domestiquer totalement la couleur, et de la mettre au service d'entreprises plus austères. Mais pour son premier coup d'envoi il en arrivait peu à peu à la déduction qu'il se devait de l'employer dans une comédie ou tout au moins dans une œuvre qui se rattacherait, par son aspect matériel, à ce registre. Ainsi, dès que le dernier plan du troisième « film de chambre » fut-il mis en boîte, composa-t-il la palette chatoyante, et pourtant extrêmement raffinée, de **Toutes ces femmes**.

Trop en avance sur son temps, et trop différent de tout ce qui se faisait par ailleurs, sans filiation de base à laquelle se raccrocher, ce film reçut un accueil particulièrement glacial. Il fut mésestimé aussi bien lors de sa sortie en exclusivité en juin 1964 que lors de sa présentation pour la séance inaugurale du Festival de Venise, fin août de la même année. En septembre, à Paris, **Toutes ces femmes** ne tint l'affiche que pendant quelques jours. Le foudre de guerre limousin Pierre Macabru (presque toujours hostile aux productions scandinaves, par une sorte d'endogamie congénitale) écrivit dans **Arts et Loisirs** du 30-9-1964: «Un Bergman écrasant, épuisant, étouffant. Un Bergman qui veut être drôle, qui veut rire, qui gambade, qui marivaude. Mais sac au dos, et

des symboles dans le sac. Du plomb. On atteint au génie de l'horrible, du vulgaire, du pesant. Le rouleau compresseur suédois. A prendre ses jambes à son cou, si possible vers le Sud. A se jeter dans les bras d'Audiard. A embrasser Verneuil. »

Je pense pour ma part que, dans quelques années, l'on sera agréablement étonné en revoyant **Toutes ces femmes** !

PERSONA

La situation mondiale devenant de plus en plus écœurante, l'amertume s'avère, ici, de plus en plus totale. Mais elle déroute moins, car elle ne s'abrite plus derrière les faux-semblants d'une gaité assez triste. La rigueur dramatique est constante et semble se réclamer d'une lumineuse simplicité de moyens qui représente, au demeurant, le comble de la difficulté, lorsqu'il s'agit de la traduire en images.

Mère d'un jeune fils (Jorgen Lindström) et mariée à un bon bourgeois (Gunnar Bjornstrand) l'actrice Elisabeth Vogler (Liv Ullmann) fait sa petite crise de dépression en scène. Elle ne parvient plus à parler et demeure comme prostrée, indifférente à tout. Au bout de trois mois de traitement à l'hôpital, la doctoresse qui la soigne, (Margaretha Krook) lui conseille d'aller passer sa période de convalescence sous la surveillance d'une jeune infirmière Alma (Bibi Andersson) dans la villa d'été qui lui appartient, située dans une petite île de la Baltique.

A la faveur de cet isolement, une profonde amitié semble bientôt s'établir entre les deux femmes. L'infirmière raconte à l'actrice comment elle a été violée sur une

plage, quelques années plus tôt, par des inconnus. Enceinte, elle s'est fait avorter. N'importe quel autre cinéaste (et même le Bergman d'antan) aurait eu recours à des retours-arrière pour nous montrer ces scènes. Mais cette fois Bergman, par pur classicisme, maintient constamment sa caméra rivée au temps présent. Alma narre ses souvenirs sans que nous quittions son visage ou celui de son auditrice. C'est brusquement l'intrusion du « Récit de Thérémène » sur l'écran, qui prend d'autant plus de force imaginative qu'il ne s'agit plus de silhouettes sur un plateau de théâtre, mais de visages confrontés l'un à l'autre et dont aucune expression ne nous échappe.

Plus tard, à la dérobée, Elisabeth prend en note cette confession. La nuit venue, Alma rêve — mais est-ce bien un rêve ? — qu'elle a des « rapports physiques » avec l'actrice. Le lendemain, elle lui parle de la nuit passée. Mais Elisabeth demeure évasive.

En allant poster une lettre de l'actrice adressée à la doctoresse, Alma la lit par curiosité et apprend de la sorte qu'à son contact sain et naturel, Elisabeth reprend goût à la vie. Dépitée de cette « succion » morale (ou réelle) sciemment pratiquée sur elle dans un but bien déterminé, l'infirmière s'indigne. Leurs relations deviennent réciproquement agressives. En buvant, devant la villa, Alma brise son verre par inadvertance, mais ne ramasse pas les débris, afin qu'Elisabeth, survenant les pieds nus, puisse se blesser. C'est ensuite sa victime qui à son tour, dans la cuisine, menace de l'ébouillanter avec l'eau brûlante d'une casserole.

Et pourtant, par bien des côtés, les deux antagonistes se ressemblent. La partie droite du visage de l'une vient se juxtaposer symboliquement à la partie gauche du visage de l'autre : elles ne forment plus à elles deux qu'un seul faciès. Enfin, Alma s' imagine à la place d'Elisabeth, lors d'une entrevue de celle-ci avec son époux.

Guérie, l'actrice repart vers sa carrière, dure mais exaltante. Alma sait aussi qu'elle a changé, mais elle n'en continuera pas moins pour autant à mener son existence tout aussi dure et moins brillante, d'infirmière serviable et corvéable à merci.

Pour l'efficacité secrète de la mise en scène de *Persona* (titre inspiré par les masques du théâtre antique) Bergman se surpasse. Il a recours à de nombreux plans statiques : celui, par exemple, qui reste très longtemps rivé sur la façade de la villa, pendant qu'Alma cause le verre, puis tandis qu'Elisabeth survient, marche sur ses débris et s'entame la plante des pieds. Par instants la caméra s'agite au contraire à l'extrême, comme lorsqu'un travelling parallèle, cadré de l'autre côté d'une petite muraille de pierres, nous montre alternativement les bustes des deux femmes (coiffées de larges chapeaux de soleil) qui procèdent à la cueillette de champignons et qui se baissent et se relèvent l'une après l'autre dans le champ de vision ; ou comme lorsqu'Alma poursuit Elisabeth à travers toute l'île, parmi des rochers rébarbatifs, pour enfin parvenir à sa hauteur et sur un arrêt brusque de la caméra, lui demander si elle se souvient de la nuit précédente.

Persona commença à être programmé en Suède en octobre 1966, et en France en juillet 1967. Notre presse retrouva alors les accents suprêmement élogieux dont elle avait déjà fait preuve pour accueillir *Le silence* (pourtant le mois de juillet, veille de vacances, n'est pas spécialement recommandé pour la sortie à Paris d'un film d'une telle envergure).

L'HEURE DU LOUP

La sortie à Paris de **L'heure du loup** (programmé à Stockholm en février 1968) s'avéra encore plus malencontreuse : elle eut lieu au mois de mai de la même année, au milieu des barricades estudiantines, des répressions policières et des grèves. Bien que les principaux pôles d'attraction de la capitale aient été constitués alors par l'atmosphère de kermesse de la Sorbonne et par le psychodrame de l'Odéon, les fanatiques de Bergman trouvèrent quand même le temps de voir et d'apprécier ce nouvel « opus ». D'emblée, la plupart des chroniqueurs en soulignèrent si bien les qualités que sa carrière continua malgré tout à connaître un certain succès pendant la durée de l'été, puis à l'automne avec plusieurs reprises devant des salles passionnément attentives où, comme pour **Persona**, l'on aurait presque entendu des mouches voler.

Par la forme, sinon par le fond, tout est pourtant assez différent de **Persona** dans **L'heure du loup**. Montrant plus que jamais à quel point il sait se renouveler d'un film à l'autre tout en demeurant prodigieusement fidèle à lui-même, Bergman entreprend ici de relater systématiquement tous les événements au Passé. Mais il ne s'agit plus, en l'occurrence, de simples flashes-back narratifs, comme dans **L'Attente des femmes**. La matière de toutes les résurgences, doublement arrangée par l'imagination, est à la fois fournie (comme dans **Sommerlek**) par la lecture de quelques pages retrouvées du Journal intime d'un disparu et (comme dans **Les fraises**

sauvages) par les évocations, cette fois plus cauchemardesques qu'enjolivées, que suscite cette confrontation dans la mémoire, cette fois moins rêveuse que probablement traumatisée, d'un personnage survivant.

« **L'heure du loup** — annonce l'exergue — c'est le moment où la nuit fait place à l'aube. C'est l'heure où la plupart des hommes meurent, l'heure où le sommeil est le plus profond, l'heure où les cauchemars sont les plus réels. C'est l'heure où celui qui ne dort pas est hanté par la plus forte angoisse. Le moment où les fantômes et les démons sont les plus puissants... »

Que l'infirmière de **Persona** ait vraiment vécu ses relations intimes et nocturnes avec l'actrice, ou qu'elle les ait seulement rêvées, celles-ci demeuraient de toute manière plausibles et, même rêvées, se déroulaient au sein de la continuité temporelle d'une intrigue encadrée de murs blancs, de gestes banalement quotidiens et logiques. Dans **L'heure du loup**, tout au contraire, nous fonçons immédiatement dans un univers ténébreux et inquiétant, où maints détails se révèlent curieusement insolites par le fait même qu'ils surgissent par réfraction des phantasmes des deux cerveaux plus ou moins ébranlés de l'auteur du Journal intime et de sa veuve qui — admirable trouvaille — nous paraît tout d'abord à peu près normale avant que nous puissions deviner, par toute une suite d'indices, qu'elle a vraisemblablement sombré elle aussi dans la démence.

Après la mort du peintre Johan (Max Von Sydow) son épouse Alma (Liv Ullmann) qui continue à habiter leur petite chaumière de l'île de Baltrum, voit apparaître dans son verger une vieille dame (Naima Wifstrand) qui lui dit être âgée de « quelques centaines d'années » et lui révèle la cachette où elle pourra retrouver des croquis et le carnet de notes du défunt. La vieille dame se volatilise comme par enchantement. Mais dès qu'Alma court à la cachette indiquée, elle y découvre les précieux papiers, qu'elle se met à compulsier avidement.

Nous revivons alors l'arrivée du ménage dans l'île, la bizarre rencontre de Johan, sur la grève, avec un démoniaque petit vieux coiffé d'un béret basque (... comme Bergman !), l'invitation dans un château peuplé de hobereaux aux visages simiesques et aux dents longues (!) qui inspirent au peintre de terribles croquis d'animaux voraces. Pourvu d'une culture « trop raffinée pour être honnête », l'un des chefs de file de cette vilaine famille (Georg Riderberg) met en scène un extrait de **La flûte enchantée** de Mozart, avec le seul concours d'un petit théâtre en carton découpé. Eclairé par en-dessous, il prend soudain l'allure d'un envoûtant démiurge — comme l'hypnotiseur du **Visage** ou comme le sorcier de **La source**.

Tandis que Johan s'adonne à la pêche au lancer du haut d'une falaise aux rochers coupants et abrupts, un enfant vient le mordre et lui pomper le sang. Est-ce le fils qu'il a rêvé d'avoir, ou qu'il a eu, et qui est mort en bas âge ? En tous cas, chaque nouvelle génération doit, pour pouvoir se manifester, tout « pomper » à la précédente. Johan, pour ne pas être victime, devient bourreau : il tue, il noie son petit agresseur. Mais du même coup — car c'est la loi de nature — il se tue et se noie lui-même, par ricochet, à plus ou moins brève échéance.

Il repense souvent à ses anciens contacts charnels avec Véronica (Ingrid Thulin) une fille terriblement sensuelle, qui lui apportait l'exact contraire de son union très « pot-au-feu » avec la trop sage et trop tranquille Alma. Il la revoit sous son suaire. Mais voici qu'elle s'en échappe, à nouveau toute nue et éclatant de rire (une date dans l'histoire de la censure française, car on aperçoit, partiellement, dans un plan, le sexe de la splendide créature, et nos cagots, pour une fois, n'ont pas jugé bon de supprimer ce détail !).

A la longue, Johan devient fou. Mais on se rend compte alors, à travers le témoignage d'Alma, qu'elle a sans doute, elle-même, contracté sa folie...

LA HONTE

Toutes ces données culminent dans **La honte**. Un ménage de musiciens s'est réfugié à la campagne, pour y vivre en paix. Mais à l'heure où le cataclysme atomique peut surgir partout, avec la rapidité de l'éclair et la « brûlure de mille soleils », le confort pacifique n'existe plus, même dans les campagnes les plus reculées.

Ces musiciens savent que la guerre rôde à leur porte, car elle sévit déjà ailleurs. Est-ce une guerre civile ou une guerre entre nations ? Peu importe : derrière toute idéologie, le but fondamental est toujours de chercher à supplanter par la force, à détruire son rival.

Toutefois, tant que cette maudite guerre ne les concerne pas encore physiquement, Jan (Max Von Sydow) et Eva (Liv Ullmann) continuent à vivre dans leur petite euphorie quotidienne. Elle se lève pour préparer le petit déjeuner. Il reste paresseusement au lit, et raconte le rêve qu'il vient d'avoir.

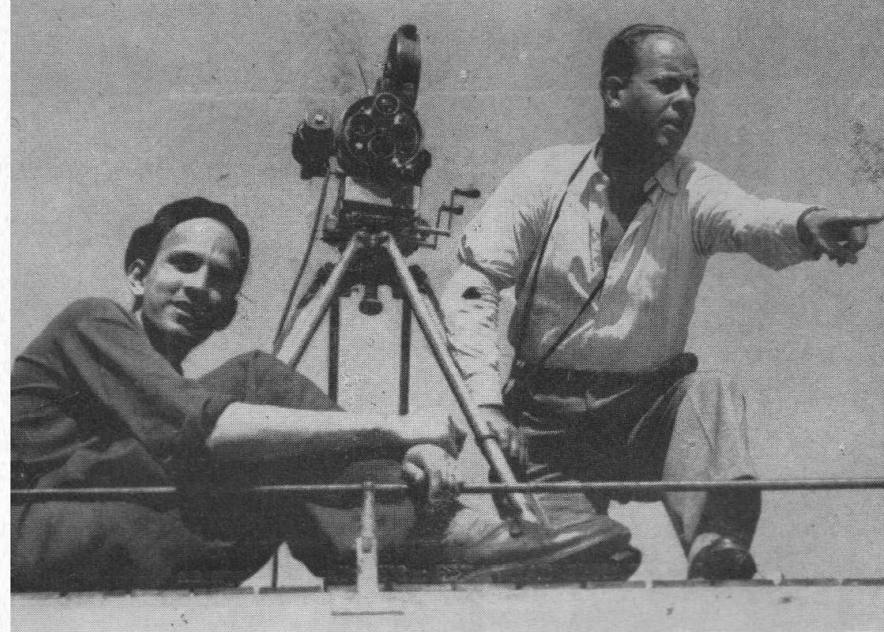
Ils ont bien, certes, des discussions entre eux. Mais ce ne sont que de petites guerres conjugales, où l'époux fait figure de grand enfant et où la femme, plus subtile, lui dame aisément le pion et feint d'écouter ses conseils alors qu'elle ne suit que ses propres idées.

Pas besoin d'isolement, Jan se réfugie, parfois, dans un recoin de la cage d'escalier. Il devra s'y réfugier encore, et pour de toutes autres raisons, lors des premiers bombardements qu'ils affronteront.

Alors que « l'Ennemi » doit vraisemblablement envahir leur région d'un moment à l'autre, ils vont encore visiter un magasin d'antiquités, dans la petite bourgade avoisinante. Doux et affable, le boutiquier redoute par principe tous les changements qui pourraient survenir ; juste avant leur départ, il leur montre une petite boîte à musique agrémentée de figurines de porcelaine. Tandis que la mélodie frappe agréablement leurs tympans, la caméra explore la pièce, révélant successivement au passage la sérénité d'une tête gothique, un ange joufflu de l'époque baroque, une gravure populaire représentant la famille royale au temps d'Oscar I^{er}. Avec l'appoint de la musique, tous ces objets qui vont probablement disparaître à cause de la suprême sottise de l'humanité, redeviennent vivants une dernière fois.

Alors survient le carnage, et son cortège de sadisme, conscient ou inconscient.. Des tueries, des ruines. Que veut-on prouver ? Et quelle doctrine, quelle théorie peut donc se sentir assez sûre d'elle-même pour pouvoir prétendre qu'elle fera, malgré eux s'il le faut, le bonheur des autres, alors que John Donne (que citait Hemingway) écrivait déjà : « N'envoie jamais demander pour qui sonne le glas, car il sonne aussi pour toi. »

La lucidité de Bergman est peut-être terrible. Mais il faut s'y faire. Et je préfère personnellement cet homme qui s'interroge sans cesse avec inquiétude à toutes ces meutes se prétendant, aussi mensongèrement les unes que les autres, de droite ou de gauche selon les circonstances et les pays tout en ne demeurant, à tout prendre, que d'interchangeables moutons de Panurge.



CRISE : Bergman avec l'opérateur Gösta Roosling



LE SILENCE : avec l'opérateur Sven Nykvist, Bergman dirige Gunnel Lindblom

Photos de travail. LE SEPTIEME SCEAU : Inga Landgré et Bergman



LES FRAISES SAUVAGES : Sjöström et Bergman



LE VISAGE : Ake Fridell et Bergman



Tournage de PERSONA : Ingmar Bergman, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand, Liv Ullmann

Tournage de A TRAVERS LE MIROIR : Ingmar Bergman, Lars Passgård





... un adieu à Viktor Sjöström et Naïma Wifstrand
(dans LES FRAISES SAUVAGES)

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

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. Un précieux numéro spécial de *Flashback* (Buenos-Aires, 1958) rassemblait des études fouillées (de Edgardo Cozarinsky notamment).

Mais avant même le portugais *Celuloide* (N° 21, septembre 1959) et l'anglais *Sight 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 deux fois, ensuite, producteur de Bergman).

Plus tard sont parus en Suède trois livres essentiels pour une meilleure compréhension de Bergman :

— **Le visage du diable** (*Djävulens Ansikte*) de Jörn Donner (éditions Bonnier ; Sund, 1962) dont une version américaine a été publiée en 1964, sous le titre *The personal vision of Ingmar Bergman*. (Indiana University Press ; Bloomington).

— **Ingmar Bergman : Theater mannen och filmskaparen** de Fritiof Billquist (Natur Och Kultur ; Stockholm, 1960).

— **Ingmar Bergman**, de Marianne Hook (Editions Gustaf Lindström ; Stockholm, 1962).

En langue anglaise, signalons encore une centaine de pages de Peter Cowie dans *Swedish Cinema* (Ed. Zwemmer ; Londres, 1966) et *Ingmar Bergman* de Birgitta Steene (Twayne Publishers ; New York, 1968).

En France, une rétrospective scandinave à la Cinémathèque permit à Kyrö dans *Positif* (N° 17, juin 56) puis 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 numéro, 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 1958), la seconde rétrospective suédoise de la Cinémathèque provoquait des notes, hélas, souvent peu utiles sur chaque film. **Cinéma 57** et suivants 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. Pendant plusieurs années, une avalanche de littérature allait déferler sur les films de Bergman. En janvier 1963 (**Image et son**, N° 158), Claude Gauteur pourra recenser les grandes lignes d'une évolution dans l'accueil fait à Bergman par la critique française.

Dans son N° 226 de mars 1969, la même revue a publié une précieuse étude analytique de l'œuvre de Bergman, par Raymond Lefèvre.

Après les revues, les monographies. L'étude de Béranger fut utilisée par Jacques Siclier pour une plaquette belge (N°s 12-13 de la collection disparue **Les grands créateurs de cinéma**, et par son auteur lui-même qui la reprit et l'amplifia en volume aux Editions du **Terrain Vague** en 1959, livre réédité en 1960, avec des entretiens avec Bergman, des extraits de dialogues, etc.

Notons que Jean Béranger publia peu après un volume de 350 pages sur **La grande aventure du cinéma suédois** ; toujours chez le même éditeur Eric Losfeld est paru en 1969 son essai sur **Le nouveau cinéma scandinave**.

En 1960, Jacques Siclier signalait un ouvrage d'ensemble, aux Editions Universitaires. En 1959 était parue la première édition d'un **Premier Plan** sur **Ingmar Bergman** (N° 3, par F.D. Guyon) reprise en 1964 par une seconde édition, déjà plus détaillée (N° 34), dont le présent essai, avec le concours accru de Jean Béranger, porte le tirage au 15^e mille.

SERDOC

28, rue Villeroy, 69-Lyon 3^e - Tél. (78) 60-77-09

Bulletin de commande

Versements : C. C. P. Premier Plan Lyon 671.07

Correspondance : Premier Plan, B.P. 3 Lyon-Préfecture
69-Lyon, France

*A paraître, nouvelle édition entièrement
refondue, Premier Plan n° 33 :*

(F. Buache)

LUIS BUNUEL

Nom et adresse complète

T.S.V.P

Bulletin de commande

Abonnement	
pour 12 NUMÉROS	France 48 F
(non 12 mois) à partir du n° ..	Etranger 56 F

PREMIER PLAN

Série blanche 21 X 13

- 14 Prévert
- 16 Welles
- 17 Visconti
- 19 Vigo
- 20 Bogart
- 21 Bardem
- 25 Eisenstein
- 26 Torre Nilsson
- 28 Chaplin
- 29 Stroheim

l'unité 6,—
Etr. l'unité 7,—

Série noire 18 X 10 :

- 31 Keaton
- 32 Lubitsch
- 34 Bergman
- 35 Dziga Vertov
- 36 Jerry Lewis
- 37 Lattuada
- 38 Laurel et Hardy
- 39 G.W. Pabst
- 40 Minnelli
- 41 Huston
- 42 Bresson
- 47 Poudovkine
- 48 Dovjenko
- 49 Lloyd
- 50 Duvivier

Génération 70 :

- 27 Pologne
- 30 Italie
- 43 Hongrie
- 44 Angleterre
- 45 Canada
- 46 U.S.A.

N° spécial Renoir 22-23-24 18,—
Nouvelle Vague (volume cartonné) 7,50

PANORAMIQUE

Henri Colpi Défense et illustration de

la musique dans le film 48,—
(Abonnés à Premier Plan) 36,—
Gilles Jacob Le cinéma moderne .. 18,—
(Abonnés à Premier Plan) 12,—
R. Borde, F. Buache, F. Courtade Le
cinéma réaliste allemand 27,—
(Abonnés à Premier Plan) 21,—

Date Total

Ci-joint la somme de {chèque bancaire
F sous la forme de {chèque postal
mandat

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture

Le N° 6 F



9^e Congrès Indépendant du Cinéma International

50 films français 1930 - 1940

Château de Goutelas-en-Forez

du 14 au 23 Juillet 1969



SERDOC, Société d'Etudes, Recherches et Documentation
Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3) Tél. (78) 60 77 09
édite **Premier Plan**, **Revue Mensuelle** et **Panoramique**

collection de volumes sur le cinéma

Prix du N° : France 6 F - Etranger 7 F
(Suisse 6 FS ; Belgique 70 FB ; Italie 900 Lires ; U.S.A. 1 dol. 40)

Imprimerie Lienhart et C^{ie} / Aubenas / Ardèche / France
D.r. de la Publ. : B. Chardère - N° 34 (nouvelle édit.) mars 1969

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA