

LYCÉENS
AU
CINÉMA

INGMAR BERGMAN

MONIKA



par Jean Douchet



1953 est une grande année pour le cinéma. Alors que le Japonais Kenji Mizoguchi tourne *les Contes de la lune vague après la pluie* et que l'Italien Roberto Rossellini filme Ingrid Bergman et George Sanders dans *Voyage en Italie*, Ingmar Bergman fait don aux cinéphiles de deux nouveautés brûlantes : une jeune actrice délurée, Harriet Andersson, et un plan au cours duquel le regard de celle-ci rencontre et défie longuement celui du spectateur. Pour la première fois, un personnage excède son simple statut et interroge notre jugement. Ce regard-caméra va bouleverser l'histoire du cinéma.

C'est avec *Monika*, sa liberté, son érotisme, la nouveauté de son ton et de sa forme, que le cinéaste suédois rencontre pour la première fois le public français. Aux *Cahiers du cinéma*, quelques critiques prennent la défense du film, au point de lui donner un rôle précurseur majeur dans ce qui deviendra la Nouvelle Vague.

SOMMAIRE

Synopsis	1
Le réalisateur Ingmar Bergman	2
Genèse	3
Chapitrage	4
Analyse du récit	5
Parti pris Ouverture pédagogique 1	6
Acteur/Personnage Harriet Andersson Ouverture pédagogique 2	8
Mise en scène Définition Ouverture pédagogique 3	10
Analyse de séquence Atelier 1	12
1, 2, 3 Atelier 2	14
Figure Atelier 3	15
Point technique Le flas-back Atelier 4	16
Prolongement pédagogique	17
Lecture critique	18
Filiations / Ascendances Sélection vidéo & bibliographie	20

CAHIERS
DU
CINEMA

CNC

Culture
Communication
Ministère

Directeur de publication : Véronique Cayla.
Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).
Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale : Thierry Lounas. Conception graphique : Thierry Celestine. Auteur du dossier : Jean Douchet. Rédacteur pédagogique : Cyril Neyrat.
Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax. : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2006. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org



Harry et Monika se rencontrent dans le café d'un quartier populaire de Stockholm. Commis d'une boutique de porcelaine, Harry est issu d'une famille petite-bourgeoise. Travaillant dans un entrepôt, Monika occupe le canapé de la pièce unique où vit sa famille. Fuyant le père de Harry qui est malade et celui de Monika qui bat sa fille, les deux jeunes gens fuguent ensemble en bateau et passent l'été sur une île. D'abord comblés et passionnés, ils manquent bientôt de vivres. Monika enceinte, ils décident de rentrer pour s'installer en ville. Là, leur flamme s'éteint peu à peu, et leur mariage ne résiste guère à leurs nouvelles responsabilités de parents, ni surtout au désir de liberté de Monika.

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des Cahiers du cinéma. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages. Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué d' "Ouvertures pédagogiques" directement déduites du texte principal, le second d' "Ateliers" dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation des élèves.

Monika (Sommaren med Monika)

Suède, 1952

Réalisation : Ingmar Bergman
Scénario : Ingmar Bergman,
 Per Anders Folgeström
Image : Gunnar Fischer
Montage : Tage Holmberg, Gösta Lewin
Musique : Erik Nordgren, Eskil Eckert-Lundin,
 Walle Söderlund
Décors : P.A. Lundgren
Producteur : Allan Ekelund
Production, distribution : Svensk Filmindustri
Durée : 96 minutes
Format : 35mm, noir et blanc
Sortie française : 14 mai 1954

Interprétation

Monika : Harriet Andersson
Harry : Lars Ekborg
Lelle : John Harryson
Tante de Harry : Dagmar Ebbesen
Père de Harry : Georg Skarstedt
Père de Monika : Åke Fridell
Mère de Monika : Naemi Briese
Contremaître : Åke Grömberg

LE RÉALISATEUR

Ingmar Bergman Filmographie sélective

- 2003 *Saraband (Sarabande)*
- 1982 *Fanny och Alexander (Fanny et Alexandre)*
- 1975 *Trollflöjten (La Flûte enchantée)*
- 1973 *Scener ur ett Äktenskap (Scènes de la vie conjugale)*
- 1973 *Viskningar och Rop (Cris et chuchotements)*
- 1966 *Persona*
- 1964 *For att Intetala om alla Dessa Kvinnor (Toutes ses femmes)*
- 1961 *Såsom i en Spegel (À travers le miroir)*
- 1958 *Ansiktet (Le Visage)*
- 1957 *Smultronstället (Les Fraises sauvages)*
- 1957 *Det Sjunde Inseglat (Le Septième Sceau)*
- 1954 *En Lektion i Kärlek (Une Leçon d'amour)*
- 1953 *Sommaren med Monika (Monika)*
- 1951 *Sommarlek (Jeux d'été)*
- 1946 *Kris (Crise)*

JEUNESSE D'INGMAR BERGMAN

Bien que Bergman ait intitulé *Laterna Magica* son autobiographie, l'essentiel de celle-ci est consacré à ses activités théâtrales. S'ajoutant à son amour immodéré des femmes, c'est en effet le théâtre qui incita Ernst Ingmar, né en 1918 et élevé dans l'austérité luthérienne par un père pasteur promis à de hautes fonctions, à quitter une famille qui n'approuve pas ses ambitions artistiques : "*Bientôt, l'Université ne fut plus qu'une façade, le théâtre prenait tout le temps que je ne consacrais pas à faire l'amour avec Maria*". Au théâtre, Bergman occupe de nombreux postes – régisseur, éclairagiste, souffleur... –, gère les scènes les plus confidentielles, avant d'accéder encore jeune à la direction de la plus importante du pays, le Théâtre Dramatique de Stockholm, de 1963 à 1966. Les planches ont structuré la vie du cinéaste : elles lui ont offert une situation financière assez stable pour entretenir des familles éparpillées ; elles lui ont donné la possibilité de travailler à un rythme approprié à sa boulimie ; elles lui ont permis de côtoyer ses maîtres, Alf Sjöberg, Olof Molander, ou de se mesurer aux textes de Henrik Ibsen et d'August Strindberg.

Théâtre / cinéma

Ce n'est donc pas le cinéma qui a d'abord nourri Ingmar Bergman. Scénariste pour la Svensk Filmindustri au début des années 40, il quitte le studio pour diriger le Stadsteater de Helsingborg pendant un an. Les multiples problèmes qu'il rencontre sur le tournage de *Crise* (1946), son premier film en tant que réalisateur, le persuadent de faire du cinéma une récréation estivale pour consacrer le reste de l'année à écrire, mettre en scène, administrer. On peut ainsi dire de Bergman qu'il est un homme de théâtre qui fait du cinéma, ce que lui-même a toujours considéré. Dès lors, l'innovation de son cinéma vient du fait qu'il recherche dans la théâtralité des nouveaux modes d'expression que seul le cinéma permet d'utiliser. Cette tendance sera accentuée par son désir d'entrer dans l'âme de ses personnages, leur inconscient devenant progressivement le sujet des œuvres. Bergman est le premier cinéaste vraiment freudien, le premier à avoir compris qu'une psychanalyse ne peut être figurable qu'à travers un surcroît de théâtralité.



Photo : coll. Cahiers du cinéma

Bergman s'intéresse de près à la scénographie mise en place par les scandinaves, Ibsen ou Strindberg : un théâtre très réaliste, qui soumet les personnages à une torture morale, provoquant chez eux aussi bien une inquiétude extrême qu'une grande violence. Cinéphile, il a également été marqué par les films muets de Maurice Stiller, mais son maître suédois demeure Viktor Sjöström (*La Charrette fantôme*, 1920), dont son œuvre portera longtemps la trace : le cinéaste offrira d'ailleurs à Sjöström le rôle principal des *Fraises Sauvages* (1957).

Affranchi

Si Bergman ressentit une fascination pour le cinéma dès son plus jeune âge, il ne se lance dans la réalisation qu'au milieu des années 40. Fortement influencés par le néo-réalisme de Roberto Rossellini et le réalisme noir et poétique de Marcel Carné, ses premiers films montrent néanmoins toujours un théâtre, celui de la bourgeoisie, et des marionnettes, les bourgeois. Alors qu'au théâtre la vitesse d'exécution primait, au cinéma Bergman tente d'imposer avec autorité sa vision, quitte à demander pour une seule séquence la construction d'un décor. Celui de *Crise* fut le clou d'un tournage financièrement catastrophique. Les films de jeunesse de Bergman annoncent la force des chefs d'œuvre à venir, mais sous une forme encore maladroite : la voix *off* qui prévient d'entrée qu'il ne s'agit que d'une pièce (*Crise*) ou le vieil homme qui n'apparaît que pour donner un parapluie à un jeune couple (*Il pleut sur notre amour*, 1946) sont des manières de *deus ex machina*, dénotant le recul ironique aussi bien que l'emprise de Bergman sur ses créatures. Le début des années 50 est un tournant : c'est à cette époque que le cinéaste se découvre véritablement. Sans tourner le dos à sa veine réaliste, il échappe alors au misérabilisme en offrant une chance à ses personnages : celle d'un doux été à la campagne, d'un premier amour un temps affranchi de toute hostilité sociale, *Jeux d'été* (1951) préfigurant nettement *Monika* sur cet aspect. Cet affranchissement est bien sûr aussi le sien. Tourner sur une île fut un "*contrepois au théâtre*", une stase dans sa vie professionnelle et sociale, autant qu'une évasion hors des contraintes urbaines et familiales.

AU SOMMET DE L'ABÎME

Plus que pour n'importe quel autre cinéaste, la genèse d'un film d'Ingmar Bergman doit être retracée à la lumière du rapport que celui-ci entretient avec la vie de son auteur. Au début des années cinquante, Bergman a trente-cinq ans ; à son actif, une dizaine de longs-métrages et trois familles à entretenir. « *Jusque là, raconte-t-il dans son autobiographie, j'avais tout au long de ma vie professionnelle travaillé assez dur et sans jamais m'arrêter.* » Sur le point d'atteindre le sommet de son art et d'obtenir une consécration définitive, le cinéaste n'a pourtant jamais été aussi proche de la catastrophe.

À la fin de l'été 1950, la *Svensk Filmindustri* suspend en effet la totalité de ses productions. Brusquement au chômage, Bergman accepte la direction artistique du nouveau théâtre Lorens Marmstedt, mais ses deux premières mises en scène sont des fiascos, et il est aussitôt congédié. Sa vie privée en pâtit. Eclos à Paris pendant l'été 1949, l'histoire d'amour avec Gun s'achève bientôt. En instance de divorce, celle-ci doit faire face au procès pour la garde de ses enfants et Bergman, au lieu de la soutenir, empoisonne leurs rapports de ses crises de jalousie.

Les problèmes d'argent ajoutent une ombre supplémentaire à une situation déjà préoccupante, et un prêt accordé par la *Svensk Filmindustri* – qui reprend la production après un an de grève – se révèle être un contrat léonin. Le cinéaste doit tourner cinq nouveaux films ; pour chaque scénario et chaque mise en scène, il ne recevra que les deux tiers de ses honoraires habituels ; de plus, il est contraint de rembourser son prêt en trois ans. La vie du cinéaste ressemble ainsi de plus en plus à celle de l'écrivain russe Fiodor Dostoïevski. D'une part, la grossesse de Gun le jette au fond du désespoir, mais d'autre part elle va lui inspirer le motif de son premier chef d'œuvre, *Monika*.

Dans l'île

Monika est né du hasard d'une rencontre dans la rue entre Bergman et l'écrivain Per Anders Fogelström. « *Salut, que fais-tu ? – J'écris un roman.* » C'est l'histoire d'une jeune fille à la vie compliquée, qui séduit un jeune homme, passe avec lui un été sauvage entre amour fou et délinquance, avant de rentrer en ville pour

retrouver les mêmes difficultés que jadis, et enfin se séparer de lui. Le récit passionné Bergman, qui propose aussitôt à Fogelström d'en faire un film. L'autre accepte – il ne terminera son roman qu'après avoir co-écrit le scénario. On remarquera qu'à l'idée initiale, Bergman ne rajoute que le motif, cependant capital, de la grossesse de l'héroïne comme punition de la fugue amoureuse.

Monika est une toute petite production : « *Juste une petite équipe* [Gunnar Fischer et Allan Ekelung, chef opérateur et directeur de production, accompagnent Bergman depuis maints films], *plus quelques acteurs qui ne coûtaient rien !* » Pour tenir le rôle titre, le réalisateur choisit une jeune comédienne remarquée dans le music-hall Scala, « *en bas résille et décolleté éloquent* ». A seulement vingt ans, Harriet Andersson est déjà réputée exubérante. Un collègue met en garde : « *Si vous lui confiez le rôle ce sera à vos risques et périls !* ».

Le tournage s'avère cependant un rêve. Le réalisateur et ses collaborateurs partent en juillet 1951 pour l'île d'Ornö, dans l'archipel de Stockholm. Là-bas, ils filment en extérieurs du matin au soir. « *Une insouciance, proche de l'euphorie, s'empara tout de suite de moi.* » Un accident de laboratoire gâche quinze jours de travail et oblige Bergman à retourner certaines scènes : « *On a versé quelques larmes de crocodile, mais on s'est réjoui en secret de cette liberté prolongée.* » Intellectuel délirant, séducteur inouï, artiste partagé entre cinéma et théâtre, Bergman avait sans doute besoin de la sensualité théâtrale de l'actrice Harriet Andersson pour trouver le plein de l'illusion cinématographique.

Sommaren med Monika connaît un certain succès en Suède. En France, il sort en 1954 sous deux titres : *Monika ou le désir* et *Un été avec Monika*, traduction littéraire du titre original. C'est la première véritable rencontre de Bergman avec le public français. La critique est assez réticente ; secrètement choquée, elle fait profession de nonchalance : « *un scénario passable et... les meilleurs intentions du monde. C'est qu'il est aussi naïf que ses héros.* » Quatre ans s'écoulent avant que Jean-Luc Godard n'écrive dans *Arts* : « *La reprise de Monika est l'événement cinématographique de l'année.* ».



Document de travail

Extrait de *Laterna Magica*, Ingmar Bergman, Paris, Gallimard, 1987 ; page 227.

« *Le travail cinématographique est une activité fortement érotique. On vit avec les comédiens, sans réserves, on se livre totalement et mutuellement. L'intimité, l'affection, la dépendance, la tendresse, la confiance et la foi devant l'œil magique de la caméra apportent une sécurité chaleureuse et peut-être illusoire. Tension, détente, respiration, moments de triomphe, moments d'échecs. L'atmosphère est irrémédiablement chargée de sexualité. Il m'a fallu de nombreuses années avant d'apprendre qu'un jour la caméra ne tourne plus et que le projecteur s'éteint.* »

Cet extrait est tiré d'un passage de *Laterna Magica* où Bergman relate son expérience du tournage de *Monika*. Le cinéaste n'a jamais fait mystère de l'éphémère aventure sentimentale qui le lia alors Harriet Andersson. Mais ce n'est que récemment que la critique a commencé à vraiment tenir compte de l'influence qu'une histoire d'amour entre un metteur en scène et un interprète peut avoir sur une œuvre, avec le même sérieux accordé d'ordinaire à d'autres éléments de la genèse d'un film. C'est dans cette perspective qu'est paru il y a quelques mois *Monika de Ingmar Bergman* (Yellow Now, 2005), dans lequel Alain Bergala raconte le roman du tournage et analyse le rapport créateur / créature / créé.

Ce chapitrage est celui du DVD édité par Films sans frontières.

1. Générique / premier contact avec Monika.

Le port de Stockholm à l'aube. Harry, un commis, circule dans les rues sur son vélo équipé d'une cariole. Dans le café d'un quartier populaire, à l'heure du déjeuner, Monika drague Harry et lui donne rendez-vous le soir même pour voir *Rêve de femmes* au cinéma.

2. **Le travail d'Harry.** A l'entrepôt, on se plaint d'Harry ; il arrive en retard et casse de la porcelaine. A nouveau sur sa bicyclette, stoppé à un passage à niveau, Harry rêve et bloque l'avancée d'automobilistes excédés.

3. **Harry et Monika au cinéma.** Pendant qu'Harry s'ennuie, Monika sanglote devant *Rêve de femmes*, dont elle parle encore avec ferveur à la sortie. Sur un banc, elle prend l'initiative de demander à Harry de lui passer le bras autour des épaules, puis de l'embrasser. Il la quitte au passage du tramway et l'observe s'éloigner, une trace de rouge à lèvres sur la joue.

4. **Soirée chez Harry.** Après le travail, Harry invite Monika chez lui, en l'absence de son père. La soirée s'écoule doucement au son d'un phonographe. Alors qu'ils sont en train de se déshabiller, le père d'Harry rentre, sans s'offusquer de la présence tardive de la jeune fille. Harry raccompagne Monika. Devant chez elle, Lelle, un jeune homme épris de Monika, importune le couple puis frappe Harry.

5. **Monika et sa famille.** La matinée est bruyante dans la cour de Monika, éveillée par sa mère alors que ses deux frères chahutent. L'appartement ne compte qu'une seule pièce. Monika part au travail.

6. **Harcèlement au travail.** Seule femme à travailler dans l'entrepôt, Monika repousse des prétendants entreprenants en se déclarant déjà prise,

mais l'annonce a peu d'effets. A deux heures moins cinq, elle quitte son poste. Dans la cour, un garçon fait exploser un pétard devant le père de Monika, qui rentre chez lui éméché. Bien que joyeux, il porte la main sur sa fille.

7. **Monika part de chez elle.** En larmes, Monika fait ses bagages. Alors qu'elle attendait Harry en bas de chez lui, espérant qu'il puisse la loger, celui-ci lui apprend l'hospitalisation de son père et la présence de sa tante à son domicile. Munis d'un sac de couchage, ils passent la nuit dans le bateau du père d'Harry. Le matin, Harry, à nouveau en retard, est renvoyé. Avant de partir, réprimant sa colère, il casse froidement un vase.

8. **La fuite des amoureux.** Des provisions sous le bras, Harry rejoint Monika au port de plaisance. Ayant décidé de prendre le large, ils traversent Stockholm en bateau et naviguent jusqu'à accoster dans une petite crique où ils passent la nuit. Le matin, Monika fait sa toilette, prépare du café et réveille Harry qui, un temps, oublie n'avoir plus à se rendre au travail.

Devant l'horizon, Monika et Harry se rappellent, euphoriques, la vie qu'ils ont fuie. Devant le garçon étendu sur des rochers érodés par les vagues, Monika se déshabille entièrement et se baigne dans une cuvette naturelle. Plus tard, ils chantonnent tous deux en se préparant pour un bal mais Harry, piètre danseur, ne s'y rend qu'à reculons. En repartant, ils aperçoivent Lelle. Sur un ponton, ils dansent, font un feu, boivent. Harry évoque sa solitude depuis la mort de sa mère, tandis qu'au contraire Monika se rappelle la chaleur et le bruit qui régnaient à la maison. Elle lui confie qu'elle est enceinte ; ils rêvent d'une vie commune. Monika est étendue sur la coque du bateau, Harry remet le moteur en marche.

9. **Leur vie n'est plus un rêve.** Dans une crique verdurée, Lelle met le feu au bateau et disperse les affaires du couple. Harry l'affronte, mais alors qu'il

a perdu l'avantage, Monika assomme l'intrus avec une casserole. Harry la retient de l'achever avec une rame. Plus tard, ils se saoulent et font l'amour. Mais les jours passent et les vivres manquent.

10. **Voler pour manger.** Monika s'apprête à voler de la nourriture dans une demeure bourgeoise, mais elle est repérée par ses occupants, qui la conduisent à la salle-à-manger et appellent la police. Invitée à manger de la viande à côté de la fille de la famille, Monika se sauve, non sans emporter le contenu de son assiette. Elle traverse la forêt et rejoint Harry. Ils se disputent. Furieuse, tendue, elle se plaint de n'avoir plus rien à se mettre. C'est la fin de l'été. Les provisions sont épuisées. Monika est de plus en plus réticente au contact d'Harry.

11. **Retour à la réalité.** La tristesse se lit sur les visages. Le temps est agité. Harry se promet de travailler durement. Quelques mois plus tard, Harry porte la cravate, et la grossesse de Monika arrive bientôt à terme. Dans le bureau d'un pasteur, la tante d'Harry défend la cause des jeunes gens et tente d'organiser leur mariage.

12. **La naissance de l'enfant.** Harry est au travail lorsque son chef lui tend le téléphone : on lui apprend la naissance, à sept heures, de sa fille. Le patron l'autorise à quitter son poste. A l'hôpital, il apporte un maigre bouquet à Monika, qui décide du nom de l'enfant. C'est Harry qui s'occupe de June lorsqu'elle se réveille la nuit, tandis que Monika préfère se boucher les oreilles. Pendant l'un de ces réveils intempestifs, il tente d'étudier.

13. **Lusure du quotidien.** Le matin, Monika se réveille avec réticence, tandis que Harry se prépare vite. Elle lui reproche de ne pas mieux gagner sa vie. La tante vient s'occuper du bébé, tandis que Monika profite de ce répit et se prépare à sortir. Elle est dans un bar, accompagnée d'un homme qui lui donne du feu. Monika fume en regardant la caméra. Harry revient un jour plus tôt que prévu d'une

mission à l'extérieur de Stockholm. Dans le compartiment du train, le patron lui offre une promotion. En rentrant chez lui, Harry trouve Lelle dans le lit de Monika. Choqué, il attend son départ à l'extérieur.

14. **La déchirure.** Après la dispute, ils s'étreignent brièvement, Harry ne supportant pas la tromperie de Monika. Elle veut "vivre" à nouveau, et déclare aimer Lelle. Il la frappe. Rien ne peut plus les réconcilier. Monika s'habille et quitte Harry, laissant June à sa charge. Plus tard, la tante de Harry s'occupe de vendre leurs meubles dans la cour, que l'homme quitte le bébé dans les bras. Passant devant un miroir en face du café où il a rencontré Monika, il se remémore quelques instants de leur été.



ANALYSE DU RÉCIT

UNE TRAGÉDIE

Monika est une tragédie en trois actes, chacun se développant selon sa propre logique narrative et sa propre temporalité. Bien que le récit, linéaire, raconte la naissance, l'épanouissement et la fin d'une histoire d'amour, des effets de répétition introduisent une dimension circulaire : celle de la tragédie, dans laquelle tout est joué d'avance, les personnages jouissant d'une liberté illusoire au regard d'un déterminisme supérieur. Le premier acte raconte la naissance du couple. Il se développe selon l'alternance de trois lignes narratives : la vie de Monika, celle de Harry, et le début de leur vie commune. Monika et Harry sont présentés tantôt chez eux, tantôt au travail. Les personnages sont caractérisés par leur environnement et la manière dont ils s'y comportent. Au bruit, au mouvement incessant, à l'intensité physique de l'univers de Monika s'oppose la raideur de celui de Harry. Produits et reflets de leur milieu, les personnages se rencontrent pour y échapper, trouver dans leur amour la raison et la force de fuir : c'est le sens de la troisième ligne narrative, celle de la naissance de l'amour.



Parenthèse et chute

Le second acte marque une rupture nette, tant du point de vue de la temporalité que du régime narratif. Harry et Monika passent l'été dans l'archipel de Stockholm, à l'écart de toute pression sociale. Au moment de retourner en ville, Harry compare ces semaines de bonheur à un rêve. La narration de Bergman devient en effet onirique. Les séquences ne s'enchaînent plus, elles sont juxtaposées pour décrire un état : le



bonheur amoureux, la liberté dans la nature. A des dialogues romanesques ou théâtraux succèdent la quasi-absence de parole du rêve éveillé, le montage purement cinématographique de fragments de vie, de gestes muets, de vues de la mer et du ciel. Fragments de présent, dans lesquels Bergman prend un plaisir évident à filmer la vitalité hédoniste de Monika et le corps sensuel de son actrice. Le temps semble suspendu, seuls comptent désormais le temps météorologique, les variations de l'atmosphère que Bergman entrelace au récit. La seconde partie de cet acte relate l'effritement du rêve, le retour au principe de réalité et au temps social, linéaire. Le point de bascule est figuré par l'intrusion de la ville dans la nature : c'est l'apparition de Lelle à la fête, puis l'annonce par Monika de sa grossesse, à laquelle Harry répond par la nécessité de rentrer à Stockholm.

Troisième acte : retour à la ville et à un enchaînement de séquences racontant le délitement du couple. Plus court que les deux autres, cet acte est creusé d'ellipses audacieuses, qui donnent le sentiment d'un effondrement rapide et sans secours du couple dans les affres de la médiocrité sociale. L'ellipse la plus impressionnante est celle du regard-caméra de Monika : en un plan, Bergman raconte la solitude désœuvrée de la jeune mère, sa volonté de vivre sa vie et sa décision de tromper son mari avec le premier venu. On retrouve l'opposition du premier acte, qui sépare les deux amants après les avoir réunis. Monika incarne la vitalité au présent, le refus de se soumettre aux conditions matérielles, alors qu'Harry, être raisonnable, sacrifie le présent en se battant pour un avenir meilleur. Réapparaissent aussi



tous les personnages secondaires du premier acte, auxquels Bergman confie le rôle d'incarner, non seulement la société, mais aussi la fatalité qui pèse sur le récit.

Boucle

Le développement linéaire se double en effet d'une logique circulaire, distillée par petites touches. La répétition la plus évidente est celle du dispositif au miroir qui ouvre et ferme le récit. Après quelques vues documentaires de Stockholm, Monika apparaît dans le reflet d'un miroir de rue : elle s'y maquille, puis fait demi-tour pour, accompagnée de petits vieux, entrer dans le café où elle va rencontrer Harry. À la toute fin, Harry fait face au même miroir, sa fille dans les bras. Il se remémore quelques images du bonheur avec Monika, puis passe son chemin, tandis que les mêmes petits vieux pénètrent à nouveau dans le café.

Un drame a eu lieu, un amour est né et mort, mais la vie continue à l'arrière-plan, inchangée. Cette permanence est incarnée par quelques personnages récurrents : les musiciens de rue, les vieux ivrognes qui emportent les restes du couple après la séparation, mais surtout Lelle, figure diabolique, annonciatrice et agent du malheur. Dans ce drame réaliste, Lelle introduit une dimension quasi-fantastique. Il n'a pas besoin d'apparaître pour signifier la fin du bonheur : lorsque Harry l'aperçoit à la fête dans l'archipel, Bergman le laisse hors-champ. Dans le premier acte, la brève altercation avec Harry prépare la furieuse bagarre de l'archipel, lorsqu'il met le feu au bateau des amoureux. C'est lui, enfin, qui apparaît pour signifier à Harry la trahison de Monika.



UNE LECTURE FREUDIENNE

En 1953, Ingmar Bergman franchit un pas. En faisant intervenir la psychanalyse dans un contexte social précis – la petite-bourgeoisie pour Harry et le milieu ouvrier pour Monika –, le cinéaste change absolument la donne du récit et raconte une histoire radicalement neuve.

Autorité de l'imaginaire

Dès l'ouverture, Bergman refuse les inflexions misérabilistes du naturalisme en vigueur à l'époque. A ce réalisme surligné et fabriqué, il n'offre qu'une maigre place comme pour mieux le congédier, montrant quelques images d'Epinal des quartiers populaires de Stockholm, doucement animés par des musiciens de rue ou le tintement d'un clocher d'église, des enfants chahutant dans la rue, un ivrogne titubant, un chien remuant la queue... Ce plan, le premier après le générique d'ouverture, est repris quelques minutes plus tard, alors que Harry vient d'être réprimandé par son patron : des marteaux piqueurs troublent les bruits pittoresques de la ville. Mais Harry paraît sourd à cette agitation ; peut-être pense-t-il à sa rencontre avec Monika et à son rendez-vous fixé le soir même. À cet instant, il devient parfaitement clair que l'ambition de Bergman n'est pas de décrire la misère du prolétariat, mais de construire un paysage mental adéquat aux pensées de ses personnages, d'en mettre à jour les pulsions les plus secrètes aussi bien que les blocages les plus évidents. Viré par son employeur, battu par Lelle, trompé par Monika, Harry ne laissera pourtant jamais aucune pulsion excéder sa raison : telle est, selon un double diagnostic psychanalytique et politique, la véritable impasse de la petite-bourgeoisie.

En ouvrant sur trois plans quasi-documentaires du port de Stockholm, le cinéaste met d'emblée en place le primat de l'imaginaire sur l'action, à l'inverse du cinéma américain : l'aventure individuelle semble s'enclencher tout à fait par hasard, via la rencontre fortuite de Monika et Harry à l'heure du déjeuner. À plusieurs reprises au cours du film, Bergman escamotera l'objet pour fixer fermement le cadre sur le sujet, n'observant que l'incidence d'un évènement ou d'un



personnage sur celui-ci. Après l'accouchement de Monika, on voit Harry regarder le bébé mais celui-ci demeure hors-champ (cf. 1, 2, 3). On ne verra pas davantage Lelle dans le lit conjugal, mais un rectangle de lumière directement projeté sur le front du mari trompé.

Sigmund et Monika

Bergman reprend une grande idée freudienne : on ne peut pas échapper aux traumatismes de son enfance, et l'ignorance de ceux-ci entraîne nécessairement une répétition de ce traumatisme. Le cinéaste va ainsi nous conter une histoire ordinaire de petites gens dans une Suède peut-être un peu plus heureuse que d'autres pays d'Europe, car moins exposée aux ravages de la guerre. Une fille sans assise sociale rencontre un jeune homme gentil et bien élevé, issu de la petite-bourgeoisie et obéissant sans renâcler aux règles de la société. Un grand amour naît et va se manifester pleinement dans la nature, avec laquelle le cinéma de Bergman entretient un rapport étroit et direct, en cela tributaire d'une tradition scandinave dont les films de Viktor Sjöström furent pour lui des réalisations marquantes.

Le bonheur amoureux est si grand qu'il transcende tous les malheurs : alcoolisme du père de Monika, maladie incurable de celui d'Harry, etc. Mais tôt ou tard, le retour en ville doit assombrir cette félicité. La jeune fille donne naissance à une fille mais s'en désintéresse totalement, si peu prédisposée aux responsabilités parentales qu'elle ne prend même pas la peine de calmer les crises nocturnes du bébé, et délaisse le jeune homme pour s'amuser dans les bars. Courageusement, celui-ci élève dès lors l'enfant, tandis que Monika reste seule avec son drame personnel : un comportement irrépressible auquel elle ne cherche aucune explication, puisqu'il est lié à l'inconscient qui la dirige.

Si le fameux regard que lance alors Monika à la caméra est capital dans l'avènement de la modernité cinématographique et l'évolution du cinéma en général, c'est qu'il donne au spectateur une présence active en le mettant dans une



position intenable. Un tel regard nous somme de faire un choix – accepter ou non le comportement de l'héroïne –, d'autant plus difficile que l'on vient d'assister à la manifestation d'un véritable bonheur amoureux. Ce regard adressé à la caméra va tout bouleverser, car c'est la position même du spectateur qui y est mise en question. Monika semble nous interpeller silencieusement. De quel droit me jugez-vous ? Je ne vous appartiens pas. En nous fixant droit dans les yeux, elle ne nous juge pas davantage, mais nous regarde en tant que nous osons la juger. A partir de ce plan, auquel les cinéastes de la Nouvelle Vague ont très souvent pensé, le spectateur doit quitter son confort moral et intellectuel pour être lui-même pris en compte dans le récit et mis en question par le spectacle.

Un regard-caméra oublié

La puissance et la notoriété de ce plan sont telles qu'elles s'exercent en général au détriment de la présence d'un second regard-caméra, nettement moins connu et qui s'opère à travers un miroir, par lequel la lecture freudienne du film révèle toute sa pertinence. Ce second plan, le dernier du film, montre un regard d'appel au secours : portant sa fille dans les bras, Harry passe devant le café où il avait fait la rencontre de Monika (non sans avoir traversé au préalable le pittoresque d'une cour suédoise évoqué plus haut). Alors que, devant un miroir, il jette sur lui-même un œil attendri, son regard remonte peu à peu pour se poser un instant dans l'axe de l'objectif. Le spectateur ne croise pourtant que brièvement les yeux d'Harry : son regard est celui de la rétrospection et de la mélancolie, autorisant la surimpression de quelques images antérieures de l'île où il avait passé l'été avec Monika.

Il est intéressant de noter que Bergman clôt son film par l'autre aspect du regard-caméra, au moment où, pour des raisons freudiennes, toute fin heureuse se révèle impossible. Le même procédé montre désormais un regard d'interrogation : Harry paraît désarmé devant le départ de sa femme. Le conscient, sans défense, est assommé par les forces de l'inconscient. Monika n'accepte pas le



monde qu'on lui fabrique. Son désir boulimique de vivre l'emporte sur toute raison morale. Par ce jeu d'échange de regards, Bergman ne nous demande pas de choisir notre camp, mais de nous interroger sur le monde et sur la responsabilité individuelle : jusqu'à quel point peut-on ignorer l'énergie occulte qui nous pousse à franchir le pas ?

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

Robinsonades

Toute île s'appelle utopie (cf. Analyse de séquence). Imaginer un homme ou une femme, voire un couple dans une île répond au désir de revenir à l'essence de l'humain. Car pour l'entendement, définir et isoler sont un seul et même effort. Et en isolant un objet de tout le reste, celui-ci tombe volontiers dans l'illusion d'atteindre à l'essence de cet objet. Ainsi, qu'il s'agisse d'anthropologie, de littérature ou de philosophie politique, la figure de l'île est tantôt spéculation sur l'origine de l'humain, tantôt rêve d'un retour à cette origine. Or Marx l'a clairement dit, les individus isolés n'ont rien de naturel, leur origine est toujours déjà la société : « *Le chasseur et le pêcheur perdus dans la nature font partie des fictions pauvrement imaginées du XVIII^e siècle* ». Bergman ne pense pas davantage trouver dans l'île la réalité de l'humain en général. Il considère qu'en montrant l'illusion des robinsonades petites et grandes, il révèle un aspect réel et particulier de la société bourgeoise : l'envie de fuir.

Harriet Andersson Filmographie sélective

- 2003 : *Dogville*, Lars von Trier
 1982 : *Fanny et Alexandre*, Ingmar Bergman
 1979 : *Sabine*, José Luis Borau
 1972 : *Cris et chuchotements*, Ingmar Bergman
 1966 : *M 15 demande protection*, Sidney Lumet
 1964 : *Toutes les femmes*, Ingmar Bergman
 1964 : *Att Alska*, Jörn Donner
 1961 : *A travers le miroir*, Ingmar Bergman
 1955 : *Rêves de femmes*, Ingmar Bergman
 1955 : *Sourires d'une nuit d'été*, Ingmar Bergman
 1954 : *Une Leçon d'amour*, Ingmar Bergman
 1953 : *La Nuit des forains*, Ingmar Bergman
 1953 : *Monika*, Ingmar Bergman

HARRIET ANDERSSON, ANIMAL DE CINÉMA

Parmi toutes les actrices ayant accompagné la carrière de Bergman, Harriet Andersson n'est sans doute pas la plus belle, mais certainement la plus charnelle et celle dont le jeu, dans l'expression de la joie comme de la douleur, atteint la plus haute intensité physique.

Née en 1932 à Stockholm dans un milieu modeste, Harriet Andersson suit le fameux cours de Calle Flygare et débute dans des revues de music-hall. En 1950, elle est la vedette du music-hall Scala, où Bergman la remarque. Il lui offre son premier rôle au cinéma, *Sommaren med Monika*, écrit pour elle. Et en effet, ils passent l'été 1951 ensemble pour tourner le film sur l'île d'Ornö. Si leur idylle est de courte durée, Bergman restera fidèle à une actrice qu'il admire particulièrement : elle jouera dans huit autres films du cinéaste, jusqu'à *Fanny et Alexandre* (1982).

Direct et sensuel

Dans *Laterna Magica*, Bergman a décrit le talent singulier de Harriet Andersson : "C'est quelqu'un d'étrangement fort, mais de vulnérable, son talent est traversé par des traits de génie. Son rapport à la caméra est direct et sensuel. En tant que comédienne, elle est souveraine, en une seconde, elle passe d'un extrême à l'autre, tantôt elle se laisse porter par l'émotion du personnage, tantôt elle enregistre avec objectivité les choses." Ailleurs, il résume ainsi son magnétisme : "la caméra tombe amoureuse de cette fille. Elle a une relation à la caméra."

Sensualité, spontanéité, vitesse de réaction, capacité à passer en une fraction de seconde de l'implication émotive la plus forte à une sorte d'absence passive : tels sont les traits du jeu de Harriet Andersson. Elle ne cesse de changer tout au long



Photos ci-dessus et au centre : À travers le miroir.

de *Monika*, de la jeune citadine aguicheuse à la femme adultère, en passant par la souillon délurée dans les îles. Son déchaînement physique est au sommet dans la scène du vol du rôti où, telle une enfant sauvage, elle refuse l'aumône des bourgeois, impose son larcin et s'enfuit en cavalant dans les bois.

La sexualité frontale et naturelle de ce rôle fait de Harriet Andersson une icône érotique parmi les cinéphiles des années cinquante et soixante. Elle impose un type féminin inédit au cinéma : une femme enfant, libérée et provocante, à la

fois vamp prolétaire et garçon manqué. Agée de vingt ans à l'époque du tournage, son visage et sa voix juvéniles lui en font paraître cinq de moins. Mais Bergman aime trop les actrices pour les enfermer dans un registre, pour n'exploiter qu'une face de leur personnalité. Homme de théâtre, il apprécie et met en valeur chez l'acteur sa plasticité, sa capacité à interpréter les personnages les plus divers. Loin de cantonner Andersson à la sensualité d'autres Monika, le cinéaste lui permettra par la suite d'exprimer tout l'éventail de son talent. Il la fait jouer dans les quatre films qu'il tourne entre 1953 et 1955 : *La Nuit des forains*, *Une leçon d'amour*, *Rêves de femmes* et *Sourires d'une nuit d'été*. Six ans plus tard, l'actrice tient un de

ses rôles les plus marquants dans *À travers le miroir* (1961) : celui de Karin, jeune femme schizophrène hantée par des visions mystiques qui, tout juste sortie de l'hôpital pour passer l'été sur une île dans la maison familiale, y subit une violente crise qui la convainc de son incapacité à vivre dans le monde. Loin de l'exubérance charnelle de Monika, l'actrice incarne avec une retenue intense et une grande précision les tourments intérieurs d'une femme en lutte contre ses démons.





Photos ci-dessus : Cris et chuchotements.

Diversité de registres

Harriet Andersson trouve son dernier grand rôle sous la direction de Bergman dix ans plus tard, dans *Cris et chuchotements* (1972). A Karin, la jeune épouse malade à la sensualité bridée d'*À travers le miroir*, succède Agnès, femme mourante, prématurément rongée par un cancer, veillée par ses deux sœurs et la bonne de la maison. Chez Bergman, le travail de l'acteur se concentre sur le visage, scruté avec méthode par les nombreux gros plans devenus la marque de son écriture. Jamais peut-être un visage n'avait exprimé la souffrance physique et l'angoisse devant la mort comme celui d'Harriet Anderson dans ce huis-clos morbide et étouffant. Pourtant, sa méthode de travail est à l'opposé de celle de Stanislavski et de l'Actor's studio. Liv Ullman, une de ses partenaires dans ce film, évoque la joie de vivre et de jouer qui régnait entre elles, et décrit avec admiration l'insouciance et la gaieté d'Harriet, qui bavardait et fumait entre les prises d'une performance pourtant d'une grande intensité. Encore récemment, Bergman a évoqué avec émotion la diversité de registres de l'actrice : "Si vous la voyez dans

Monika et après dans Cris et chuchotements... je pense qu'elle est... vous savez... l'une des plus grandes actrices du monde...".

Il serait cependant injuste de limiter la carrière d'Harriet Andersson à sa collaboration avec Ingmar Bergman. Epouse du cinéaste suédois Jörn Donner, l'actrice joue dans plusieurs de ses films, dont *Att Alska* (1964), qui lui vaut le prix d'interprétation au festival de Berlin. Fidèle à la scène pendant toute sa carrière, elle demeure aujourd'hui un des piliers de la troupe du Théâtre Royal de Stockholm.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

Motifs d'une aventure

Les aventures sexuelles entre un cinéaste et son actrice sont monnaie courante et ne présentent aucun intérêt pour la compréhension d'un film. Si *Monika* fait exception, c'est que l'on peut penser, avec Alain Bergala, que certaines audaces du film s'expliquent par l'aventure de Bergman et Andersson pendant le tournage. A commencer par le regard-caméra, même si l'actrice ne regarde pas Bergman mais la caméra (concrètement le chef opérateur), et au-delà les spectateurs. De nombreux plans donnent l'impression de s'affranchir du récit pour se contenter d'enregistrer le désir de l'actrice et du cinéaste : elle joue et bouge pour lui, qui ne filme qu'elle, indépendamment de tout enjeu dramatique. Dans l'archipel comme dans la ville, les amours de Monika et de Harry sont parasitées par celles de Bergman et d'Andersson, le même corps se trouvant l'objet de deux désirs parfois accordés, parfois concurrents. Le matin du premier jour dans l'archipel, tandis qu'Harry dort toujours, Bergman suit les déambulations de Monika : elle urine derrière un arbre, saute sur les rochers, prépare le café. Plus tard, juste avant le regard-caméra, Monika profite de l'absence de Harry pour poser et minauder, à demi-vêtue, devant son cinéaste.

Définition(s)

“Mise en scène” est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : “mise en scène” signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la “mise en scène” serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, “mise en scène” désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

STOCKHOLM-ORNÖ-STOCKHOLM

Si la mise en scène joue ordinairement d'un certain nombre d'antagonismes spatio-temporels, Bergman étend ces clivages à l'ensemble de *Monika*, en choisissant deux décors radicalement opposés. En un long aller-retour, il passe d'un espace fermé et codifié à une étendue ouverte et sauvage, vierge de tout découpage préalable, avant de revenir à un point de départ où la clôture est désormais moins architecturale que lumineuse, autrement dit mentale. Cette séparation entre la ville de Stockholm et l'île d'Örno construit une tension entre théâtre et cinéma. Mais surtout, tandis que la fiction montre des signes d'extinction dans la partie insulaire, le cinéma y gagne une impureté nouvelle. Bergman s'abandonne alors à de purs plans documentaires, météorologiques, lorsqu'ils ne sont pas tout simplement intimes : difficile de ne pas penser à la liaison du cinéaste et d'Harriett Andersson lorsque le cinéaste filme les plus simples déplacements de son actrice, accroupie derrière un arbre ou en déséquilibre sur les rochers où elle gambade nue.

Cette liberté nouvelle face aux codes classiques de la narration et de la mise en scène ne va pourtant pas de soi. Elle nécessita un film qui apparaît aujourd'hui comme l'ébauche de *Monika*, *Jeux d'été* (1951), dont Bergman a avoué dans un récent entretien (avec Olivier Assayas et Stig Björkman, cf. Bibliographie) qu'il le considérait comme sa première réalisation satisfaisante : une romance s'y épanouit déjà à ciel ouvert, sur les rives d'un petit lac, mais à la différence du chef d'œuvre de 1953, Bergman y insère l'amour dans un discours plus convenu sur le théâtre, les masques, les marionnettes. L'évidence freudienne du récit de *Monika* permet au contraire au cinéaste de s'affranchir des règles cinématographiques classiques au profit d'une écriture radicalement moderne.

Agir / agi

Toute la première partie du film cherche à montrer un sursaut de conscience chez les héros du film, qui abandonnent le cocon morne et étriqué de leur vie sociale. Harry, surtout, réalise lentement à quel point il est passif, à quel point il est agi par son environnement petit-bourgeois. Obéissant d'abord aux ordres de ses

patrons, soucieux de ne rien laisser paraître de la passion qui l'anime devant sa tante ou son père, il se révolte – mais avec quelle timidité ! De la même manière que son appartement paraît surtout habité par des bibelots, il évolue dans des cadres rigoureusement structurés par des horizontales et des verticales. Mais celles-ci, loin de l'opresser, paraissent plutôt lui fournir quelque abri réconfortant, la barrière d'un passage à niveau devenant un oreiller commode pour ses rêveries diurnes.

Harry se trouve ainsi souvent enfermé dans le plan, lequel, selon l'intention clairement visible de Bergman, représente une vie suédoise stéréotypée, douce et préservée de la misère comme de la guerre. Mais comme tout stéréotype, l'image radieuse révèle son envers obscur. De ce fait, Harry est d'autant plus exposé au danger qu'une intrusion pourrait représenter dans un tel cliché de vie : Lelle n'est jamais loin, son rôle est de montrer que le bonheur amoureux peut vite se transformer en inquiétude, comme lorsqu'il patiente dans une cage d'escalier et frappe Harry alors que celui-ci vient de raccompagner Monika.

De même, la lucarne par laquelle le patron d'Harry réprimande son employé, aussi bien que les étalages d'objets ou de cartons à l'avant-plan sont les particularités d'un décor volontairement théâtral, conçu pour reléguer Harry au rang de pantin commandé par son milieu social. S'il s'agit pour lui de faire de l'espace, besoin qu'il ressent confusément grâce à sa rencontre avec Monika, il est très loin de vouloir faire table rase, comme le montre la séquence où, licencié, il transforme un accès de colère en un rictus froid, et pousse doucement un verre au premier plan, libérant un peu d'espace devant l'objectif.

Monika n'a pas ces blocages : sitôt reçue la gifle lancée par son père, elle fait ses valises, fugue, et attend dans le bateau qu'Harry veuille bien prendre la décision d'en faire autre chose qu'une couchette flottante. Bergman ne cessera tout au long du film de marquer la différence de tempérament des jeunes gens en construisant un écart entre leurs réactions respectives. L'une emmène le plus souvent la caméra dans son sillage (voir la manière dont elle visite l'appartement d'Harry), l'autre se laisse guider, n'osant donner de lui-même un baiser, un geste d'affection,





une initiative... Pur personnage, il traverse des espaces qu'on se charge d'éclaircir pour lui : sourd au bruit du marteau piqueur qui transforme l'espace pittoresque d'une cour populaire, il se laisse de même bercer sur les canaux de Stockholm, franchissant un à un les ponts qui barraient l'horizon.

Ville / île

Bien entendu, le départ sur l'île marque un exil en même temps qu'une libération de l'aliénation sociale. Le contexte insulaire ne fournit plus les lignes qui permettaient de faire de la ville une vaste scénographie de théâtre : la nature est désordonnée, les courbes des rochers et des prairies sont douces et abondantes. Quant au temps, il ne se manifeste plus sous la forme binaire de l'alternance jour / nuit, mais comme un cycle plus riche et subtil de variations climatiques, de moments pleins et de moments creux.

Si l'on pouvait percevoir dans la représentation de la ville quelques aspects du réalisme poétique, le départ sur l'île s'effectue comme un retour aux sources du cinéma. Dans ce paradis amoureux, l'érotisme se manifeste d'autant plus fortement qu'il paraît déjà soumis à des menaces, trait autrefois commun à de nombreux films muets, dont *L'Aurore* (Friedrich W. Murnau, 1924) : ce sont d'abord quelques brefs dérèglements climatiques, puis le plan d'une araignée tissant sa toile, le vol d'une pomme par lequel se reconnaît à l'évidence la chute biblique de l'homme, puis l'arrivée de Lelle qui trouble l'amour paisible du jeune couple. Singulièrement dans son œuvre, Bergman n'utilise aucun symbole. S'il fait référence à la Bible, il ne s'agit jamais de références écrasantes mais de motifs auxquels il s'agirait de rendre une brutalité primitive ; intention que le cinéaste reconduira dans une large partie de ses films traitant de la religion et de l'art (voir le peintre d'église du *Septième Sceau*, 1957).

Le danger s'annonce de manière diffuse, car Bergman, libéré des contraintes du scénario, jouit dorénavant d'une grande élasticité dans son rapport avec ses créatures. S'il est un cinéaste de la maîtrise et du contrôle, c'est afin que ceux-ci lui permettent de se préparer à accueillir l'imprévu au tournage : ainsi du rayon de

soleil perçant le ciel obstrué d'un plan du *Septième Sceau*, ou, dans le même film, de la danse macabre qu'il imagina et tourna en un jour, sans l'avoir prévue dans le scénario. "Et je trouve alors que ça vaut la peine de respecter une discipline pendant des jours et des mois et d'essayer de tout prévoir. Il se peut que je vive pour ces brefs instants" (*Laterna Magica*). On sait qu'un accident de laboratoire a contraint Bergman à jeter trois semaines de tournage : sans doute faut-il y voir, pour le cinéaste, une nouvelle occasion de se libérer de toute détermination étrangère à son œuvre.

Cette perte fut aussi l'occasion de prolonger de quelques semaines une aventure avec Harriett Andersson que le retour en ville vouait à l'extinction. Cette liaison se retrouve à l'écran, lorsque le cinéaste filme l'actrice sans passer par aucun point de vue intermédiaire, comme s'il ne filmait que pour lui-même. Il donne ainsi à sa créature une position particulière face à la caméra, tantôt consentant sans résister à s'exposer au regard masculin, tantôt guidant les mouvements d'appareil, comme si elle menait les hommes par le bout du nez. Cette position singulière de l'actrice est souvent celle de l'avant-plan, avec lequel Bergman a beaucoup joué tout au long de son œuvre : en se relevant, Monika occupe brutalement une large partie du plan, tandis que Harry est réduit à une miniature au fond de l'image (cf. Analyse de séquence). Monika occupera cette double place jusqu'à la fin du film : aguicheuse devant la caméra, autoritaire lorsqu'elle se trouve hors-champ, si bien qu'un seul rectangle de lumière figurera plus tard l'effet de sa tromperie sur le front de Harry. Jouant sur de purs effets lumineux, Bergman donne alors à son personnage féminin la puissance nouvelle d'un comportement dont le mouvement est celui de l'inconscient même.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

Apparitions

Le personnage de Monika fait l'objet d'un travail de mise en scène plus inventif et sophistiqué que celui de Harry. On peut observer les différents procédés utilisés par Bergman pour faire apparaître Monika dans le plan. Deux d'entre eux se répètent. La première apparition a lieu dans un miroir. Après avoir vérifié sa mise, un homme s'écarte et laisse voir une jeune femme, de dos : Monika se retourne et vient refaire son maquillage dans le reflet. Elle répète le même geste pour sa seconde apparition, dans le café. Assise le dos tourné à Harry, elle se retourne pour lui demander une allumette.

La seconde répétition d'un procédé remarquable a lieu dans l'archipel. C'est d'abord le plan mentionné ci-contre : Monika se lève et pénètre dans le cadre par le bord inférieur, son visage remplissant la moitié du champ. La séquence suivante commence par un plan de paysage, rochers battus par les vagues. Monika, dont rien n'indiquait la présence, entre dans le cadre par le bas, comble le premier plan et commence à se déshabiller. Ces deux procédés rendent sensibles la vitalité et la liberté de la jeune fille.

SAUVE QUI PEUT L'AMOUR

Chapitre 8, de 0h39'24 à 0h42'22

Puisqu'il s'agit du sujet profond, à la fois de notre film et de cette séquence, parlons-en. Bergman est un cinéaste de l'amour. Or, on le sait, il y a un amour qui sauve, rachète, unifie, qu'on peut appeler l'amour chrétien ; et il y a un tout autre genre d'amour : l'amour qui tranche, sépare, isole. Tantôt relation réciproque entre les deux membres d'un couple, tantôt exclusion de tout le reste – famille, communauté, ville –, l'amour entre Harry et Monika vit d'une respiration double que l'île d'Ornö symbolise parfaitement : unité et différence. C'est que la nature de l'amour et la nature de la nature se ressemblent, dans le cinéma de Bergman. Ils ne sont que matière en transformation, rencontre et conflit parmi les éléments. Pourtant, l'un comme l'autre ne préparent ou ne construisent rien de nouveau. La nature et l'amour sont l'éternel retour du même. Passage de la matière d'une forme à l'autre, infini repli de la même substance.

Natura naturans

Harry et Monika ont quitté Stockholm. Notre séquence commence juste après leur réveil, montrant la jeune fille d'emblée dans son élément, et le garçon un peu confus, hésitant à assumer les conséquences de la fuite. Le premier plan est exemplaire de la mise en scène de Bergman. Filmé de très loin, un petit Adam arpente l'Éden de l'île d'Ornö (1a.). Le calme ne dure que quelques instants : soudain, une Eve fait irruption à droite, en gros plan ; elle ouvre la bouche (1b.) et lance un cri animal : "Harry !" (1c.). C'est sans doute pour ce genre de plan que Bergman fut plus d'une fois traité de naïf. Il est vrai que le cinéaste ne cache rien de sa fascination pour le cinéma, de sa stupeur devant les possibilités rhétoriques de la caméra.

Ici, on est littéralement envahi par l'oxymore : un petit grand visage côté droit borne une immense carte postale côté gauche. Mais l'effet cherché par le cinéaste est plus subtil. Dans ce *split screen* (division de l'écran) avant la lettre, Bergman nous prépare à sa dialectique de la nature : les attributs qui sont ceux du lac, de la terre, bref appartiennent à la matière (1a.), peuvent aussi bien caractériser le corps humain. Et vice versa. Le sens du conflit dans le cadre en 1b.-1c. nous est alors donné. La rhétorique de l'image substitue sous nos yeux le précipité d'un être à la qualité d'un autre être. De la nature de l'île, on dirait soudain qu'elle est nue, sensuelle et plastique, comme le visage de Monika. De celui-ci, on dirait qu'il est dru, tonique, minéral, comme les formes du paysage lissées par la mer et par le vent. Et du

cri de Monika, on dirait qu'il cogne au fond de sa poitrine, comme une vague contre les rochers, avant de se gonfler et de se lancer vers le ciel (12.).

L'orage

Entre 1. et 3., entre le plan où les amants se découvrent et celui où ils sont ensemble, Bergman intercale le vol de deux oiseaux. On pourrait ici évoquer le fameux effet Koulechov (cas d'école : glisser un plan de viande fumante entre deux plans du visage d'un homme pour conduire le spectateur à penser que cet homme a faim). 2. serait donc un pur outil narratif, exprimant allégoriquement une scène d'amour courtois. Alors que dans 4., ce sont les personnages, et non le metteur en scène, qui jouent avec l'éloquence et l'expressivité de la nature. Lorsqu'une main pousse une feuille à la surface de l'eau, on comprend que tous les plans de 1. à 5. sont une mise en abîme réitérant la rencontre de Monika et Harry : la drague (1.), la parade amoureuse (2.), l'union (3.), et la fuite en bateau (4.). La mise en abîme s'achève en 5a. : les deux amants arrêtent leur fuite et Harry jette une pierre dans l'eau comme pour signifier leur mouillage (5b.). C'est comme si le couple, une fois arrivé à Ornö, avait besoin de réinventer sa propre histoire, ou bien de l'adapter à ce nouveau décor, comme si le fait que leur amour soit né en ville représentait un dernier obstacle à dépasser avant de pouvoir profiter pleinement du présent.

Dès lors, ce qui a été décrit à l'instant n'est qu'un rite de passage. Répéter les étapes, rejouer la naissance de l'histoire amoureuse veut dire ancrer profondément le couple dans la matière. Si la nature a bien une fonction allégorique en 2., 4. et 5., à partir de 6. – introduit par le reflet du soleil dans l'eau en 5c. –, Bergman enchaîne six plans qui ont pour objet un phénomène naturel.

En 6a., les nuages s'amoncellent et obscurcissent le ciel, puis un éclair traverse l'écran, annonçant un orage (6b.). En 7. la pluie tombe sur l'eau, alors qu'en 8. le ciel commence déjà à s'éclaircir, et qu'en 9. le soleil émerge à nouveau des nuages. A peine visible à l'horizon de 10., un arc-en-ciel boucle la boucle. Voilà, nous dit Bergman, l'activité de la nature. Elle fait du bruit, s'agite, se replie sur elle-même, et enfin se réconcilie avec elle-même. Pourquoi ? Pour rien. Tout revient au même dans un éternel retour. Tant de travail pour rien ? Ce n'est pas ce que Harry et Monika ont l'air de penser, lorsqu'en 11. ils contemplant le monde qu'ils ont laissé derrière eux : "Nous nous sommes révoltés contre eux tous, Monika". Traduisons : nous avons

défié le double châtiment qui afflige l'homme de la ville : tu travailleras, tu enfanteras. Enthousiastes de leur geste prométhéen, sûrs d'avoir retrouvé l'Éden perdu, ils sont convaincus que cette existence désœuvrée durera pour toujours.

Le dimanche de la vie

Il ne faut jamais oublier que toute île s'appelle utopie. Plus tard, à la fin de l'été, un Harry enfin résigné à rentrer à Stockholm dira : "On a vécu un beau rêve". Et dans *Laterna Magica*, Bergman écrit à propos du tournage : "Les nuits étaient courtes et le sommeil sans rêves". Ce qui revient au même. Les plans 1. à 11. représentent le moment de plus grande allégresse du film. L'instant suivant, Monika se déshabille, invite Harry à la caresser (16.), puis plonge dans une cuve naturelle (21.), laissant son amant la contempler (20.) : c'est encore un moment de légèreté et d'apaisement, mais dont l'atmosphère est déjà ambiguë. Il y a là comme le présage que les choses vont mal tourner, que le régime de la nature n'est pas fait pour les hommes. En tout cas pas pour toujours.

L'Éden, le rêve ne sont pas destinés à durer. Mais cela n'est pas le fait de causes extérieures. Même si la ville essaiera de ruiner la sérénité du couple, notamment via le personnage de Lelle, la chute, nous dit Bergman, est un destin inévitable qui a sa raison fondamentale dans l'amour même. Car, d'une part, l'amour n'est pas comme la nature. Il n'est pas un processus parfait. Comme tout travail humain, il produit un résultat, un déchet. Et d'autre part, si les hommes se sont organisés, vivant en communauté, pour travailler et élever les enfants, il y a bien une raison rationnelle dont l'amour chrétien, le "laisse tout et suis moi", ne tient hélas pas compte. Pourtant, Bergman ne peut s'empêcher d'accorder toute sa sympathie à ces deux belles âmes. Tout sauf naïve, la séquence frappe par le sublime de sa tournure tragique. La chute est sûre, l'utopie utopique, et le rêve, une fois rêvé, deviendra cauchemar.



1a



1b



1c



2



3



4



5a



5b



5c



6a



6b



7



8



9



10



11



12



16



20



21

A t e l i e r 1

Discours de la nature

A l'exception d'un seul dialogue (11.), la séquence analysée ici est entièrement muette. Bergman montre de quelle majestueuse éloquence est capable la nature. En même temps, la nature en soi ne saurait parler une autre langue que celle de son médiateur : l'homme, le cinéaste. Dès lors, son éloquence ne révèle d'autre structure que celle du discours proprement dit. Car les images de Bergman sont comme des mots, et leur organisation est soumise à une syntaxe.

Un exercice possible consiste donc à repérer dans la séquence la présence de toute une panoplie de figures rhétoriques. On peut demander aux élèves de traduire les plans en phrases simples, et de trouver en quoi ces images-phrases sont porteuses d'éléments descriptifs d'une idée abstraite. Dans 2., par exemple, la parade amoureuse des oiseaux est une *allégorie* de la séduction. Pour l'orage (de 6. à 10.), on parlerait plutôt de métaphore, plus précisément de *métaphore filée* du désir. Les plans de 1. à 5., exprimant tout le récit du film par une de ses parties, peuvent être lus comme une *synecdoque*.

A t e l i e r 2

Trous dans la représentation

Cet enchaînement de trois plans s'achève sur un raccord inattendu. **2.** montre Harry de dos, en train de regarder son bébé à travers la vitre. La logique et la coutume voudraient que l'on passe alors d'un point de vue objectif à un point de vue subjectif, dans le même axe. Mais contre toute attente, le cinéaste donne à voir un contrechamp sur le visage horrifié de Harry (**3.**). Comme l'a remarqué Alain Bergala dans sa monographie sur *Monika*, il y a ici un « *trou dans la représentation* ». Le héros voit quelque chose d'inouï, qui le choque en profondeur et dont l'origine nous est dérobée. Dès lors, on peut se demander pourquoi Bergman nous empêche de partager la vision de Harry. D'une part, l'image de l'enfant ne produirait pas forcément chez le spectateur un effet de dégoût. D'autre part, la solitude du héros dans le plan et dans la scène ne peut que souligner son destin tragique et accroître l'effet dramatique de la scène. Avec les élèves, le professeur peut retrouver d'autres occurrences de ce procédé de mise en scène. Par exemple dans la scène où les deux amoureux rencontrent Lelle lors du bal (chap. 8), ou dans celle où Harry, prématurément rentré d'un voyage de travail, découvre l'infidélité de sa femme (chap. 13).



N A I S S A N C E d' U N V I S A G E

Chapitre 12, de 1h10'32 à 1h11'40

La singularité d'Ingmar Bergman, c'est d'avoir fait du théâtre filmé tout en faisant passer la forme cinématographique avant les nécessités théâtrales. Cet **1.**, **2.**, **3.** montre, sous une forme brève et consensée, le glissement d'un pur dispositif scénique au dévoilement d'un visage dont Bergman a souvent répété qu'il pourrait constituer à lui seul un long métrage entier. Réduction progressive des éléments de décor, rétrécissement des cadres, ralentissement des mouvements de caméra sont les moyens par lesquels le cinéaste construit en trois plans une scène entière, narrativement cohérente : Harry s'apprête à découvrir l'enfant que Monika vient de mettre au monde.

Le premier plan montre l'entrée de Harry dans une chambre commune de l'hôpital. En début de plan, à moitié masqué par un paravent ajouré, il referme la porte comme par convention théâtrale. Il ne voit pas Monika, bien qu'il ait jeté un coup d'œil dans la direction de son lit hors-champ (**1a.**) ; elle l'interpelle alors qu'il s'est dirigé par erreur au milieu de la pièce (**1b.**), à l'endroit où d'autres familles – des figurants auxquels le jeune père s'identifie pathétiquement – accueillent à leur tour l'arrivée d'un enfant. Ces égarements du personnage masculin pourraient être ceux d'une pièce comique, mais la gaucherie de Harry inciterait plutôt à la pitié, renforcée par l'indifférence souveraine de Monika, qui

accueille son bouquet de fleurs fatiguées avec une joie peu crédible : “*Oh ! les jolies fleurs.*”

Par ailleurs, le fait que Harry n'ait pas d'emblée l'idée de se diriger vers la caméra, placée à côté du lit de Monika, accentue l'écart entre Harry et Monika : l'homme est un simple personnage, soumis au jugement voire aux moqueries du spectateur, tandis que la place de la femme se confond d'abord avec celle de la caméra (**1a.**). Mieux, Monika donne des indications scéniques en interpellant Harry ou en l'incitant à aller voir l'enfant. A cet instant, l'homme n'est qu'un pantin dont Monika et Bergman tirent ensemble les fils.

Le raccord de **1.** à **2.** brise également la cohérence spatiale de la scène. Le mouvement latéral par lequel Harry entame **2.** colle mal à sa sortie dans la profondeur de la chambre où le premier plan se déroulait, puisqu'entre les deux plans Bergman a coupé tout temps mort. La simple fenêtre dans le mur par laquelle Harry vient voir son bébé ne fait pas pour autant de lui un spectateur, un sujet : comme plaqué au mur par un éclairage démultipliant son ombre, il est de surcroît observé, de l'autre côté du mur, par l'œil interrogateur d'une infirmière. **3.** entérine cet écrasement du père sur la surface du plan, tout en escamotant autoritairement l'image de l'enfant. Aucune joie ne se lit sur le visage de Harry : une certaine terreur se lit même dans son regard.

Entre **2.** et **3.** a lieu une audace typique de Bergman : le visage comme relation du théâtre et du cinéma. Pour le cinéaste, le visage n'est bien sûr pas l'attribut spécifique du cinéma, mais le lieu cinématographique où peut se jouer un théâtre neuf, une dramaturgie qui lierait le visage à la durée de son exposition. Ce visage qui semble évacuer toute expression, toute mobilité est, on le sait, un archétype bergmanien, dont *Persona* (1965) offrira les exemples les plus connus. La puissance de cet **1.**, **2.**, **3.** ne provient pas de l'élimination de la représentation pourtant attendue de l'enfant. Elle vient de la prodigieuse puissance cinématographique de **3.**, construite par les plans qui l'ont précédé : l'écrasement physique de Harry sur la surface du plan ; l'augure du désastre conjugal, dont Monika a fourni en **1.** un indice : “*On l'appellera Monika. - Non... June, c'est plus gentil !*”

LE REGARD-CAMÉRA

Parmi les nombreuses audaces de *Monika*, l'une a frappé plus que les autres l'attention des critiques de l'époque, et notamment de Jean-Luc Godard : le long regard de Harriett Andersson dans les yeux du spectateur, dans le bar, juste avant qu'elle ne trompe Harry. C'est le fameux « regard-caméra de *Monika* », l'un des gestes de mise en scène les plus fameux du cinéma, célébré comme un des actes de naissance du cinéma moderne. C'est pourtant loin d'être le premier dans l'histoire du cinéma. À quoi tient alors sa spécificité, son caractère inaugural ?

Au regard des conventions du cinéma de fiction classique, le regard-caméra est un interdit, et sa transgression une faute de la part du comédien : regarder dans l'objectif, c'est prendre le risque de briser la clôture de l'univers fictionnel, de rompre le pacte de croyance entre le spectateur et le récit. Les nombreux regards-caméra du cinéma muet sont donc des décisions conscientes de la part d'un cinéaste souhaitant jouer avec ce risque : soit pour intensifier l'effet sur le spectateur d'une émotion exprimée par le personnage, soit pour créer un instant de complicité entre spectateur et personnage. Dans le premier cas, le personnage ne s'adresse pas au spectateur, la clôture fictionnelle n'est donc pas rompue. Dans le second cas, très courant dans le cinéma burlesque, le personnage s'adresse bien au spectateur, mais ce geste de complicité, loin de le



déstabiliser, accroît au contraire sa participation en l'invitant dans l'univers du film.

Le caractère révolutionnaire du regard-caméra de *Monika* tient à trois particularités : sa place dans le récit, sa longueur, et les choix de mise en scène qui l'accompagnent. D'après Bergman, c'est Harriett Andersson qui a décidé de tourner ses yeux vers l'objectif alors qu'ils tournaient un plan anodin. Mais le plan, tel qu'il figure dans le film, ne doit rien au hasard. Harry est parti travailler loin de Stockholm, Monika prend un verre avec un jeune homme anonyme. Ils sont filmés de profil, jouant à se séduire. Ce plan n'a qu'une fonction scénaristique : marquer le moment où Monika prend la décision de tromper son mari. Le regard-caméra intervient donc à un tournant du récit : il en accentue le caractère dramatique et l'intensité morale.

Pour autant, Harriett Andersson ne se contente pas de jeter un regard au spectateur. Elle plante délibérément les yeux dans les siens, le fixe longuement d'un air de défi. Cette rupture est accentuée par une seconde décision de Bergman, souvent oubliée par les commentaires, mais tout aussi importante. Il éteint en cours de plan tous les projecteurs du plateau, plonge le décor dans le noir, effaçant littéralement l'univers du film. Dans son livre *Images*, Bergman montre qu'il a mesuré toute la portée de ce regard : « Ici et pour la première fois dans l'histoire



du cinéma s'établit soudain un contact direct et impudique avec le spectateur. » Pour Godard, « c'est le plan le plus triste de l'histoire du cinéma ».

Le caractère de première fois de ce regard-caméra tient à son impudeur : on ne sait qui, de l'actrice ou du personnage, dévisage ainsi le spectateur. Sans doute les deux à la fois. L'actrice, amante de Bergman sur le tournage, instaure une relation de séduction avec le spectateur. Le personnage prend celui-ci à témoin de son acte de trahison et lui intime de prendre parti : il peut continuer à la suivre, donc partager son immoralité, ou bien la condamner, l'abandonner à son choix de vie. Ce plan marque la fin d'une époque du cinéma où les spectateurs étaient invités à réagir à l'unisson. Débute le cinéma moderne, qui place le spectateur dans la position de faire des choix, de construire sa relation individuelle au film selon sa morale et sa conscience.

A t e l i e r 3

Regards

A partir de ce fameux plan, l'enseignant peut proposer une définition intuitive du regard-caméra : un acteur regardant droit dans l'objectif. Ensuite, il pourra demander aux élèves de repérer d'autres situations dans lesquelles un acteur se trouve face à la caméra. Signalons-en deux : naissance de l'enfant (chap. 11) ; devant le miroir (chap. 14). Bien qu'aucun de ces plans n'ait ni la force ni l'intensité dramatiques du regard de *Monika*, on y est peu ou prou confronté à la même figure. En revanche, lorsque Harry contemple *Monika* tandis qu'elle se dirige nue vers la cuve naturelle, et que son regard se trouve dans l'axe de l'objectif, il ne serait pas juste de parler d'un regard-caméra. Plus généralement – ici on pourrait convoquer n'importe quel film –, lorsqu'une conversation est filmée en champ / contre-champ, il peut arriver que l'acteur regarde droit vers la caméra. Encore une fois il s'agit d'un contre-exemple. Le but de l'exercice est de familiariser intuitivement les élèves avec la spécificité du regard-caméra, en repérant tous les moments où le regard d'un personnage manque dangereusement de croiser le nôtre.

A t e l i e r 4

Le souvenir, fantôme ou vérité

Les élèves pourront s'attarder avec profit sur le premier souvenir de Harry face au miroir. A première vue, le plan surimprimé semble reprendre à l'identique les images du bonheur estival. Pourtant, du présent au souvenir, l'action s'est modifiée. Dans la séquence de l'île, Bergman filme Monika s'élançant sur les rochers, intercale un contrechamp sur le visage de Harry la regardant, puis retrouve Monika qui se baigne dans une cuve naturelle. Au moment du souvenir, l'action est représentée en un seul plan : la caméra suit Monika courant nue, s'attarde sur son corps de dos, puis de profil. La baignade a disparu. On peut expliquer cette différence de deux manières. Soit par l'altération opérée par la mémoire : au souvenir se mêle le fantôme de Harry qui imagine Monika évoluant nue dans la nature. Ou bien par une différence de point de vue. Au présent, c'est le point de vue objectif de la narration qui, bien que donnant le sentiment d'une continuité, peut avoir pratiqué une ellipse entre le contrechamp sur Harry et le plan de Monika nue, escamotant ainsi sa marche sur les rochers. Lors du souvenir, c'est au contraire le point de vue subjectif de Harry, fixé sur Monika. C'est alors le souvenir qui serait fidèle, restituant l'action telle qu'elle a vraiment eu lieu.

LE FLASH-BACK

Le flash-back, ou retour en arrière, est un cas particulier d'abolition de la réalité temporelle. Son usage est très précoce dans l'histoire du cinéma : l'historien du cinéma Georges Sadoul en situe l'origine dans le cinéma italien des années dix, prenant pour exemples *Les Noces d'or* (1911) de Luigi Maggi et *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone. À la différence d'autres procédés de bouleversement du temps, le flash-back permet de superposer à la continuité linéaire du récit une ligne temporelle passée sans briser pour autant le déroulement de l'action.

Techniques de transition

En soi, le retour en arrière est davantage une figure qu'une technique. Mais, en tant qu'outil dramatique, il est nécessairement accompagné d'une ponctuation technique spécifique du langage cinématographique, permettant de signifier au spectateur le passage à une autre temporalité.

Les dispositifs techniques d'introduction du retour en arrière sont d'ailleurs peu nombreux. On en dénombre essentiellement deux. Il est fréquent que le passage à une autre temporalité soit introduit par un travelling-avant. Ou bien, en raison d'une correspondance profonde entre flash-back et surimpression, la transition visuelle peut être soulignée par le recours à un fondu enchaîné.

L'usage d'un procédé plutôt que l'autre n'est pas sans conséquence pour l'herméneutique du dis-



cours filmique. Le travelling-avant indique une transition vers l'intériorité et donc vers une durée subjectivement ressentie et vécue. Le fondu enchaîné, étant un truquage de l'image, affecte la matérialité de la pellicule : à ce titre, il indique un mélange des temps, une combinaison psychologique entre deux plans de réalité, comme si le passé envahissait progressivement le présent de la conscience en y devenant présent à son tour.

Un nouveau passé

C'est la dernière séquence de *Monika*. La caméra encadre d'abord un miroir, puis Harry entre par la gauche de l'écran, son enfant dans les bras. Un travelling-avant vient découper son visage en gros plan. Le jeune homme lève ses yeux et regarde droit dans la glace. L'éclairage s'atténue jusqu'à ce que sa figure se retrouve auréolée d'un fond noir. Un fondu enchaîné fait alors apparaître quelques images de l'île d'Ornö. Par ailleurs, le plan du visage va et vient en surimpression, de telle sorte que le miroir et l'image qui s'y reflètent semblent se fondre à la surface de la mer miroitante au soleil. Le retour au temps réel du film suit en retour le même procédé. Le flash-back de *Monika* est donc introduit par l'usage simultané des deux techniques de transition évoquées plus haut. La caméra de Bergman avance vers le héros, entre dans son âme, s'approche de ses pensées intimes, saisit le cri de désespoir, de soli-



tude, de vide, qui frappe son esprit à cet instant. En même temps, le truquage du fondu enchaîné renverse la direction du flash-back. C'est comme si Harry projetait sur le miroir les images surgissant à sa conscience. Dès lors, on assiste à un double mouvement, du dehors vers le dedans et du dedans vers le dehors. Interprété en termes temporels, ce mouvement veut dire autre chose : il ne s'agit pas d'un vrai retour en arrière. Ce à quoi on assiste n'est pas un vrai souvenir de l'été avec Monika. Le passé que le travelling annonce est en effet une fusion mélancolique, une surimpression douloureuse d'images du passé et d'images du présent.

Ou le désir

Quel est le mot, la définition, l'image propre à capturer l'essence du film ? C'est bien sûr le désir. En 1954, *Monika ou le désir* fut un des deux titres de la distribution française. Par la suite, la figure de Monika est à ce point devenue synonyme de pulsion irréfrénable, d'appétit érotique, de sensualité sans pudeur, que l'emploi du mot sonnerait comme un pléonasma : aujourd'hui on dit simplement *Monika*, et cela suffit. Cependant, l'évidente charge sexuelle du personnage joué par Harriet Andersson obscurcit la contradiction interne, le conflit et la richesse sémantique du mot désir.

Ecrivant et réalisant son film au fil du désir, Bergman inscrit son cinéma dans l'une des pistes plus importantes du débat culturel européen. Dans les années cinquante, le désir devient le mot-clé de l'anthropologie, de la littérature, de la philosophie et de la psychologie. On pourrait citer les noms de Jacques Lacan, Georges Bataille, Raymond Queneau – tous élèves de l'exégète de Hegel, Alexandre Kojève. Ce dernier lance la mode à partir de sa relecture du fameux chapitre IV de la *Phénoménologie de l'Esprit* : la lutte à mort entre auto-consciences devient lutte à mort pour la reconnaissance. Kojève traduit l'allemand *Begierde* par *Désir*, et dit : les comportements contemplatifs n'expliquent pas l'essence de l'humain ; il y faut le désir ou l'action négative. Une auto-conscience, c'est-à-dire un homme, est un homme parce que son désir ne se pose pas simplement sur un objet, comme chez l'animal, mais sur un autre désir (d'où le motif d'un désir du désir, qui fournira tant de matière à la spéculation de Lacan).

C'est qu'une auto-conscience désire être reconnue par une autre auto-conscience. Il en découle une lutte, dont le résultat provisoire est le déséquilibre entre une auto-conscience qui est reconnue (le maître) et une autre qui ne l'est pas (l'esclave). Selon Kojève, le désir est le



mobile de l'Histoire. Dès que l'esclave réussira à être reconnu par le maître, il n'y aura plus de luttes, plus de différences de classes, mais une seule communauté de citoyens qui se reconnaissent mutuellement. L'humanité est l'avenir de l'homme, selon l'expression de Sartre. Mais si l'humanité consiste en cet appétit, en ce désir de reconnaissance, une fois que celui-ci est satisfait, l'humanité est à la fois atteinte et perdue. A cette société d'hommes satisfaits, correspond une expression hégélienne dont Queneau fit le titre d'un de ses trois « romans de la sagesse » : le dimanche de la vie. Qu'est-ce que Harry, sinon précisément un personnage de Queneau ? C'est clair d'emblée. Son désir est éteint, son esprit froid. Symboliquement, il peine à allumer la cigarette de Monika. Grâce à elle – qui n'est que pure ardeur, pur désir –, cet homme post-humain va régresser jusqu'au premier stade de l'humanité. Mais cette régression n'est qu'un artifice car profondément, Harry restera toujours un

bon citoyen. En une seule occasion, par la faute de l'alcool, il se laisse complètement aller ; mais la scène – celle où il couche sauvagement avec Monika –, a été à moitié coupée par la censure. Lors de la bagarre contre Lelle, Monika s'avance avec un bâton pour l'achever. Harry retient son geste, l'empêchant de commettre un meurtre. L'intérêt de ce passage est double. D'un côté, il confirme qu'en dépit de tout Harry reste un homme civilisé. D'un autre côté, Bergman y donne une autre déclinaison du désir que la pulsion érotique, plus proche de l'originel pensé par Hegel puis Kojève : le désir comme relais d'une violence négative, meurtrière. Thèse et antithèse, Lelle et Monika partagent cette ontologie. Chez eux, le désir est pur, et il peut prendre la forme d'Eros ou de Thanatos. C'est pourquoi ils sont finalement unis, tandis que Harry rejoint les rangs moins excitants de la société bourgeoise.

L'INSTANT CRITIQUE

En 1958, la Cinémathèque Française consacre une de ses rétrospectives à l'œuvre déjà riche d'Ingmar Bergman. Le succès est foudroyant. Un public enthousiaste se rue pour voir *Jeux d'été*, *Sourires d'une nuit d'été* ou *Le Septième Sceau*. De son côté, la critique française redécouvre *Monika*, chef d'œuvre passé à peu près inaperçu lors de sa première sortie en 1954. Nous reproduisons ici deux extraits de deux textes écrits par Jean-Luc Godard, dans *Arts* et dans les *Cahiers du cinéma*.

EXTRAITS

« La reprise de *Monika* en circuit commercial est l'événement cinématographique de l'année [...] De même que Griffith avait influencé Eisenstein, Gance, Lang, *Monika*, avec cinq ans d'avance portait à son apogée cette renaissance du jeune cinéma moderne dont un Fellini en Italie, un Aldrich à Hollywood et (nous crûmes peut-être à tort) un Vadim en France se faisaient les grands prêtres. » (*Arts* n°681, 30 juillet 1958)

« A l'instant précis. En effet, Ingmar Bergman est le cinéaste de l'instant. Chacun de ses films naît dans une réflexion des héros sur le moment présent, approfondit cette réflexion par une sorte d'écartèlement de la durée, un peu à la manière de Proust, mais avec plus de puissance, comme si l'on avait multiplié Proust à la fois par Joyce et Rousseau, et devient finalement une gigantesque et démesurée méditation à partir d'un instantané. Un film de Bergman, c'est, si l'on veut, un vingt-quatrième de seconde qui se métamorphose et s'étire pendant une heure et demi. C'est le monde entre deux battements de paupières, la tristesse entre deux battements de cœur, la joie de vivre entre deux battements de mains. » "*Bergmanorama*", (*Cahiers du cinéma* n°85, juillet 1958)



Avec *Monika*, Bergman apporte quelque chose de radicalement neuf. En 1954, l'ensemble de la critique française ne retient du film que son registre délibérément osé et son apparence naïve. Personne ne semble s'apercevoir que le cinéaste suédois est en train de rompre avec la dramaturgie classique. En revanche, quatre ans plus tard, tout le monde tombe d'accord pour reconnaître en Bergman un des grands génies du cinéma moderne – dans les *Lettres Françaises*, Henry Magnan lui accorde la première place mondiale, à égalité avec Robert Bresson. Cependant, seul Jean-Luc Godard pose vraiment la question du cinéma de Bergman en termes esthétiques et pratiques. Qu'est-ce que ça change ? En quoi réside sa nouveauté ? Sa radicalité ? C'est que, pour lui comme pour la quasi totalité des critiques qui l'entourent aux *Cahiers du cinéma*, le métier de spectateur est déjà un stage de préparation à la mise en scène. Il regarde les images de Bergman comme un explorateur regarderait les cartes d'un collègue qui vient de découvrir un nouveau territoire.

Godard consacre deux textes à *Monika*. Celui d'*Arts* – tribune hebdomadaire des « Jeunes Turcs » de la revue à couverture jaune – sert à marquer l'impact, à frapper un grand coup. L'autre, dans les *Cahiers* – le célèbre « Bergmanorama » – fait écho au premier, qu'il précise et creuse. Mais, dans *Arts* déjà, Godard ne se limite guère au simple avertissement : attention, chef d'œuvre. Au milieu de son texte, il soumet sa lecture à un problème : « *Surimpression à la Delluc, reflets dans l'eau à la Kirsanoff, contre-jours à la Epstein, bref tout le bric-à-brac d'effets chers aux avant-gardistes des années 30* », comment concilier la modernité de Bergman avec ce penchant désuet ? Pratiquement, cela embarrasse d'autant moins le critique et futur cinéaste de la Nouvelle Vague qu'un des gestes politiques et stratégiques de Godard, Truffaut, Rohmer, etc. sera précisément de jouer les grands-pères glorieux (Renoir, exemplairement) contre les pères indignes (Delannoy et consorts). Théoriquement, Godard esquisse une explication apparemment déroutante : « *Ces cadrages trop recherchés, ces angles bizarres, ne sont pas chez l'auteur de Monika des jeux gratuits [...] Bergman au contraire sait toujours les intégrer à la psychologie de ses personnages à l'instant précis où il s'agit pour lui d'exprimer un sentiment précis.* » La définition est ainsi trouvée : « *Bergman est le cinéaste de l'instant* ». En même temps, il ne s'agit là que d'un propos volontariste. Godard en est tout à fait conscient, car il revient à l'attaque dans les *Cahiers*. Dans son long « Bergmanorama », la même question de l'instant fait l'objet d'un paragraphe entier : « L'éternité au secours de l'instantané ». Résumée en quelques mots, l'idée de Godard est que le recours au formalisme n'est rien d'autre qu'une manière de forcer l'écrin de la narration linéaire, fondée sur le rapport sujet-objet.



Chez Bergman, l'acteur assiste à la subjectivisation du monde. Autrement dit, le monde extérieur lui apparaît comme projection de son inconscient. L'instant est éternel, car il contient l'immanence d'un conflit entre conscience et inconscient. « *Chaque retour en arrière, écrit Godard, s'achève ou débute toujours en situation, en double situation devrais-je dire, car le plus fort est que le changement de séquence [...] correspond toujours à l'émoi intérieur des héros.* »

Trente ans plus tard, le philosophe Gilles Deleuze a tenté une radicalisation de ce que Godard avait vu chez *Monika*. Si au bout du compte l'autre n'est qu'un autre soi, la « Persona » s'efface. « *Bergman*, écrit

Deleuze dans *L'Image-mouvement*, le premier volume de sa somme consacrée au cinéma, *a poussé le plus loin le nihilisme du visage [...] la peur du visage en face de son néant.* » La thèse, comme souvent chez ce philosophe, est fascinante. Et même s'il faut toujours être prudent en matière de philosophie appliquée au cinéma (il n'est pas sûr du tout que la recherche formelle de Bergman puisse être si aisément assimilée au nihilisme), lorsqu'on pense aux derniers instants de *Monika*, quand Harry se regardant dans le miroir est comme d'une réminiscence de son été, on est obligé de reconnaître l'écho profond que de telles remarques trouvent dans le film.

MONIKA AVEC PIERROT

Pour Jean-Luc Godard, *Monika* "est au cinéma d'aujourd'hui ce que *Naissance d'une nation* est au cinéma classique. De même que Griffith avait influencé Eisenstein, Gance, Lang"... , *Monika* influencera François Truffaut, Eric Rohmer et Godard lui-même. Elire ce film comme étendard de la modernité cinématographique, c'est, pour les apprentis cinéastes de la Nouvelle Vague, le choisir comme modèle de leur œuvre à venir. Leurs premiers films à tous portent l'empreinte plus ou moins profonde de *Monika*.

Du film de Bergman, ces jeunes cinéastes retiennent d'abord une liberté de ton, une manière crue de parler de la jeunesse. Mais le geste pour eux déterminant est le regard-caméra de Harriet Andersson, qui offre la possibilité de nouvelles relations entre le film et son spectateur. Celui-ci est invité à participer, à réfléchir activement, pendant la durée du film, à l'histoire racontée et à la façon dont elle est racontée. C'est un aspect capital de la modernité du cinéma : la fiction se double d'un essai sur le cinéma et le monde.

Au spectateur

La première référence à *Monika* apparaît dans le premier long-métrage de Truffaut, *Les 400 coups* (1959) : Antoine Doinel vole à la devanture d'un cinéma une photo d'Harriet Andersson sur fond de ciel, les yeux fermés et les épaules dénudées. Mais c'est chez Godard que l'influence de *Monika* est la plus sensible. Dès *À bout de souffle* (1959), Poiccard s'adresse directement au spectateur. Nana, dans *Vivre sa vie* (1962), le regarde dans les yeux et l'interpelle à plusieurs reprises. Mais aucun film n'est aussi profondément inspiré de *Monika* que *Pierrot le fou* (1965). Comme *Monika* et Harry, Pierrot et Marianne décident de quitter la ville pour vivre leur amour au fil d'une longue dérive vers le Sud, en marge de la société. La présence souterraine de *Monika* devient évidente dans une séquence où Godard semble rendre

hommage à Bergman en une variation libre à partir de son film. Il reprend des éléments scénographiques, les principaux thèmes et les figures stylistiques de *Monika*. Pierrot et Marianne, arrivés au bord de la mer, décident de vivre leur amour dans une île, loin du monde. La séquence est ponctuée d'interpellations du spectateur par les personnages. Avant de jeter la voiture dans la mer, Pierrot se retourne vers la caméra et dit : "vous voyez, elle pense qu'à rigoler". Marianne : "mais à qui tu parles ?" Pierrot : "au spectateur". La séquence sur l'île alterne des dialogues mettant en scène la relation amoureuse des personnages, des plans du journal que tient Pierrot et des gros plans de l'un des deux confiant ses états d'âme au spectateur. Pour représenter le très court moment de bonheur insouciant, Godard relie les sentiments des personnages aux éléments naturels : la mer miroitante, le ciel éclatant. Dans sa critique de *Monika*, le cinéaste avait fait l'éloge de ce procédé chez Bergman. Un fragment du journal de Pierrot y fait référence : "Sentiment du corps / Les yeux = paysages".

Par la suite, le basculement vers la discorde est figuré par le plus bergmanien des regards-caméra. Pierrot : "tu ne me quitteras jamais ?". Elle lui répond : "bien sûr", puis jette un regard au spectateur, le rendant complice de l'ambiguïté de sa réponse. "Bien sûr ?", relève Pierrot. Marianne répond : "Oui, bien sûr", sur un ton qui ne cache pas sa duplicité, et regarde à nouveau le spectateur d'un air entendu. Puis vient la discorde, qui chez Godard se hausse au niveau d'une guerre des sexes. Marianne se plaint en des termes qui furent ceux de *Monika* : "J'en ai marre des boîtes de conserve, de porter toujours la même robe". Par cette séquence, Godard rend un subtil hommage à un film qui l'aura profondément marqué.

Photos ci-contre : *Pierrot le fou*, J.L. Godard (1965).



SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

Sélection bibliographique

Ouvrages

Sur Monika

Monika de Ingmar Bergman, Alain Bergala (Éditions Yellow Now, collection Côté films #1, 2005)
Alain Bergala est cinéaste, enseignant de cinéma à Paris III et à la FEMIS, et essayiste. Son approche du film de Bergman propose une lecture herméneutique qu'il développe depuis quelques années, basée sur la spécificité de l'acte de création cinématographique.

Sur Ingmar Bergman

Ingmar Bergman, "Mes films sont l'explication de mes images", Jacques Aumont (Éditions des Cahiers du cinéma, collection Auteurs, 2003).
Jacques Aumont est critique de cinéma et enseignant à Paris III et à l'EHESS. Il est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages sur le cinéma. Dans cet essai, il affronte la variété de l'œuvre de Bergman, analyse ses aspects esthétiques et moraux, retrouve dans la biographie de l'auteur les motifs que celui-ci n'a cessé de mettre en scène au cinéma.

D'Ingmar Bergman

- *Laterna Magica* (Folio, 1991).
L'autobiographie de Bergman. L'homme aux mille visages : écrivain, metteur en scène de théâtre et de cinéma. Et beaucoup plus encore : *Laterna Magica* est un roman passionnant, bouleversant, où l'auteur ne nous cache rien de la difficulté d'être Ingmar Bergman.

Entretiens

- *Conversation avec Bergman*, par Olivier Assayas et Stig Björkman (Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2006).
Longue conversation du vieux maître avec deux admirateurs – un cinéaste français et un critique suédois – particulièrement attentifs et amoureux de son travail.

- A noter : de nombreux scénarios d'Ingmar Bergman ont été publiés aux éditions Gallimard.

Articles de périodiques

- Henry Magnan, "Monika", *Lettres Françaises* n°741, 2 octobre 1958
- Jean-Luc Godard, "Monika", *Arts* n°680, 30 juillet 1958
- Jean-Luc Godard, "Bergmanorama", *Cahiers du cinéma* n°85, juillet 1958
- Dossier Ingmar Bergman, *Positif* n°497-498, juillet-août 2002. À lire en particulier "Monika. Ce qui sort de la scène" par Noël Herpe.

Divers

Pour comprendre le style parfois rétro de Ingmar Bergman, et notamment son usage de procédés expressifs propres au cinéma des années trente, on lira avec attention :
- *Le langage cinématographique*, Marcel Martin, Les Éditions du Cerf, Paris 1994.

Pour une lecture philosophique du cinéma de Bergman (le gros plan et le principe d'individuation, le nihilisme) :
- *L'image-Mouvement*, Gilles Deleuze, Éditions de Minuit, Paris 1983

DVD

Films d'Ingmar Bergman

La plupart des films de Bergman sont disponibles à prix modique chez Films sans frontières, chaque DVD comprenant deux films. On verra en priorité
- *Monika et Jeux d'été*
- *Tourments* et *Crise* (respectivement premier scénario et première réalisation signés Bergman)
- *Persona* et *Scènes de la vie conjugale*
- *La Honte* et *Les Communiantes*

Autres films

- L'influence de Ingmar Bergman, et notamment

de *Monika*, est particulièrement frappante dans :

- *Les 400 coups*, François Truffaut, 1959
- *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959
- *Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965
- *Je vous salue, Marie*, Jean-Luc Godard, 1985

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau

COORDINATION ÉDITORIALE
Thierry Lounas

RÉDACTEUR DU DOSSIER
Jean Douchet

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE
Cyril Neyrat est membre du comité de rédaction des Cahiers du cinéma et coordinateur de la revue Vertigo. Il est aussi programmateur au Festival International du Documentaire de Marseille. Enseignant l'histoire et l'esthétique du cinéma à l'Université Paris III, il a publié de nombreux articles dans divers ouvrages collectifs et revues.

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine



**CAHIERS
DU CINÉMA**
CNC

**Culture
Communication**
Ministère