

Entre la mer et le coin aux fraises La nature chez Ingmar Bergman

Robert Daudelin

États de la nature, états du cinéma
Number 144, October–November 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25108ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daudelin, R. (2009). Entre la mer et le coin aux fraises : la nature chez Ingmar Bergman. *24 images*, (144), 20–22.

Entre la mer et le coin aux fraises

LA NATURE CHEZ INGMAR BERGMAN

par Robert Daudelin

HOMME DE THÉÂTRE HABITUÉ AUX ESPACES CLOS, INGMAR BERGMAN A BEAUCOUP utilisé la nature dans ses œuvres de cinéma. Comme pour la majorité des Suédois, la nature, pour lui, c'est d'abord la mer, et surtout la mer domestiquée de l'archipel de Stockholm.



Monika d'Ingmar Bergman

En 1966-1967, Bergman construit une maison sur la petite île de Farö, dans la mer Baltique. Cette maison – qui, peu à peu, deviendra quatre maisons, aujourd'hui en vente chez Sotheby's – sera désormais le refuge du metteur en scène, loin du tumulte de Stockholm, du théâtre et de la rumeur¹. À partir de 2003, ce sera la demeure permanente du cinéaste; c'est là qu'il mourra et c'est là qu'il repose désormais.

Le cinéaste connaissait déjà Farö depuis 1961 : les extérieurs du troublant *À travers le miroir* y avaient été tournés. Il y situera quatre autres films, plus deux documentaires de télévision (*Mon île, Farö*, 1969, et à nouveau *Mon île, Farö*, 1977-1979) qui attestent son attachement à l'île – même qu'un troisième était prévu qui ne sera jamais tourné.

TOURNER À FARÖ

Restons donc à Farö pour un moment puisque Bergman s'y trouvait bien. *À travers le miroir*, film dépouillé s'il en fut, est un véritable huis clos face à la mer. Si la mer accompagne le travail de l'écrivain, c'est aussi la mer qui est témoin de la souffrance de Karin. Et si la musique de Bach et les images de mer évoquent

une certaine paix de l'âme, la nature n'est rien de moins que menaçante pour Karin. Déjà ici la mer invite les êtres à se dépouiller : une promenade en barque suscite des confidences et une épave berce les amours illicites. L'eau, la lumière, le vent, tous les éléments sont complices de la tragédie de l'héroïne.

Bergman retournera à Farö avec une équipe en juillet 1966 – sur un coup de tête, si l'on en croit le témoignage de Liv Ullmann. Ce sera *Persona*, film phare de l'œuvre du cinéaste, véritable coupure dans sa démarche. Le film fouille les visages d'Elizabeth (Liv Ullmann) et d'Alma (Bibi Andersson), y cherchant une vérité qui, ou se tait, ou s'échappe. La maison en l'île qui abrite ce face à face est aussi un huis clos, mais le soleil de l'été suédois et le voisinage immédiat de la mer ont tôt fait de devenir un traitement de choc, là où le silence de l'une se fait l'écho des confidences trop abondantes de l'autre. La nature comme témoin à

nouveau, mais comme thérapie aussi.

Pour *La honte* (1968), Farö devient un véritable studio. Il y a bien la mer et le large, la petite rivière et son pêcheur, et la mer à nouveau comme ultime recours dans la fuite finale, mais tous ces éléments sont secondaires par rapport au thème du film, étrangement traduit par son titre. Film d'une cruauté exceptionnelle, profession de foi antimilitariste alors que les armées américaines déversaient leur napalm sur le Vietnam, *La honte* a peu à faire avec la nature; si l'espace très limité de Farö traduit bien l'enfermement des personnages, la nature est pour ainsi dire abstraite, la bêtise et la méchanceté des hommes occupant tout l'écran de ce film coup-de-poing.

Deux films plus tard, retour à Farö : *Une passion* (1969), réflexion douloureuse sur le mensonge et la vérité des apparences, sur la tentation de la solitude aussi. Farö et son paysage y sont présents plus qu'en aucun autre film : les moutons et les pierres de l'île, la lagune vue (contemplée) du toit de la maison d'Andreas. L'hiver et l'isolement qu'ils apportent, comme autant de témoins de la difficulté des hommes à vivre en harmonie et à faire échec au « cancer de l'âme ». Jamais la réflexion de Bergman n'a été aussi douloureuse et c'est son île pacificatrice qui a provoqué cette réflexion!

Enfin, à l'été de 1972, Bergman reviendra une dernière fois dans son île avec une équipe pour y tourner certaines séquences de *Scènes de la vie conjugale*. Sa petite île, refuge de l'homme tourmenté qu'il était assurément, était devenue une autre scène : le théâtre permanent de sa vie.

Mais la nature, c'est-à-dire surtout la mer, est présente dans l'imagerie du cinéaste bien avant les œuvres de la période Farö. Dès *Ville portuaire* (1948), étrange film néoréaliste tourné à Göteborg (ville que le cinéaste détestait et où il vécut en bonne partie de 1946 à 1949 en tant qu'assistant-metteur en scène, puis metteur en scène du Théâtre municipal), l'eau est omniprésente et surdétermine toute la dramaturgie du film : une jeune femme tente de s'y suicider, le héros y gagne son pain et les amants peuvent compter sur elle pour fuir leur destin. Mais l'intérêt de l'œuvre est ailleurs : dans l'attention portée au monde du travail et à la culture ouvrière ainsi qu'aux problèmes sociaux nés de l'après-guerre.

Trois films des années 1950 utiliseront beaucoup plus explicitement la mer comme cadre, aussi bien que comme lieu symbolique : *Jeux d'été* (1950), porté par l'interprétation troublante de Maj-Britt Nilsson, présente la nature comme idéal nostalgique (la mer, immense utérus) où la liberté des corps et la force du désir se découvrent et s'affirment; dans *L'attente des femmes* (1952), la nature ouvre le film (eau, forêt, chalet, bain) et, ultimement, symbole d'harmonie, permet les réconciliations les plus improbables – le symbolisme convenu (eau=sexe) est par contre assez plat et n'ajoute rien au récit, non plus qu'à l'art du cinéaste; enfin, l'extraordinaire *Monika* (1952) reprend tous ces thèmes et les porte à un degré d'incantation jusqu'alors impensable. Premier chef-d'œuvre absolu du cinéaste, la nature est d'abord ici le corps de Harriet Andersson, et avec lui le soleil et la mer faits pour ce corps filmé avec une sensualité incomparable.



Persona d'Ingmar Bergman

VINT LES FRAISES SAUVAGES

La nature va tenir un tout autre discours à la fin de la décennie quand le cinéaste réalise *Les fraises sauvages* (1957)². Déjà, dans *Jeux d'été*, les jeunes amoureux faisaient connaissance en cueillant les petits fruits en question; leur présence dans le titre et dans la dramaturgie du film homonyme est assurément moins anecdotique – de fait, il s'agit du moment-clé du film.

Rappelons-nous la scène : le vieux professeur Isak Borg, en route vers le lieu d'une cérémonie officielle couronnant sa carrière, fait un crochet pour revoir la maison d'été où il a passé les étés de sa jeunesse. Le choc est tel que le vieil homme revoit, entend et frôle ceux et celles qui ont partagé ses années de formation, notamment son frère Sigfrid et sa cousine Sara, grand amour de sa vie. Il comprend alors, avec soixante ans de retard, que sa froideur et sa droiture lui ont fait perdre celle qu'il aimait (et à

Le soleil de l'été suédois et le voisinage immédiat de la mer ont tôt fait de devenir un traitement de choc, là où le silence de l'une se fait l'écho des confidences trop abondantes de l'autre.

Honor de cavalleria

D'ALBERT SERRA

Tout le monde (ou presque) connaît ce roman picaresque, classique de la littérature espagnole, *Don Quichotte de la Manche*. Le réalisateur en a alors profité pour se concentrer sur le paysage et faire de ce récit célèbre une chose primitive comme la nature elle-même, belle et lyrique. *Honor de cavalleria* (2006) – comme le film suivant de Serra, *Le chant des oiseaux* (2008) – est un objet bizarre, entre tableau vivant et théâtre burlesque, où deux hurluberlus, un maître et son serviteur joués par des non-professionnels,

s'en vont par les routes avec leur âne, jaspant en catalan. Pas de moulins à vent, mais une rangée d'arbres géants qui pourraient les remplacer, puisqu'il n'y a ici que la nature, un soleil de plomb, une chaleur écrasante, le chant des cigales, le clapotis d'un ruisseau, la musique du vent dans les branches. Que des montagnes, des plaines et des vallons. Voici d'un plan à l'autre l'aridité et la verdure, la sécheresse et la luxuriance, qu'accroissent un filmage implacable. Une vision aiguë et lente de la nature. La caméra mini-DV de Serra rend certes celle-ci abstraite, mais elle en fait

surtout le territoire exact de la folie indolente de Don Quichotte et Sancho Pança : une nature fantasmagorique. – André Roy



qui il était « secrètement » fiancé) au profit de son frère Sigfrid, « hardi et troublant » (ce sont les mots de Sara), qui l'épousera et lui fera six enfants. Tout se passe en deux temps, dans le « coin aux fraises » : d'abord Sara cueillant les fruits pour l'anniversaire de l'oncle sourd et le baiser volé par le volage Sigfrid, sous l'œil attristé du vieil Isak; puis la confrontation douloureuse de Sara, toujours jeune, impitoyable, et d'Isak à 78 ans. Les souvenirs, d'abord émouvants et empreints de mélancolie, sont devenus autant de cauchemars, de blessures que le vieux médecin ne peut supporter. Le coin aux fraises, lieu idyllique, est devenu un autre mauvais souvenir.

Et ce n'est pas fini. La machine à explorer le temps que le coin aux fraises a mise en marche impose à Isak de revivre, avec ses yeux de vieillard, une scène initialement vue à travers ses yeux de jeune époux : sa femme se donnant à un grossier séducteur, à même le sol, sous la protection des arbres, et commentant par avance l'effet de ses aveux au trop sage mari.

Comme on le voit, cette nature-là n'est pas que refuge; elle recèle aussi, et peut-être même d'abord, sa part de secrets douloureux. Peut-être vaut-il mieux éviter le coin aux fraises sauvages...

FACE À LA MER

Une image célèbre, souvent publiée, nous montre Bergman de dos, son béret vissé sur la tête, assis au bout d'un quai, contemplant une mer paisible. Nous ne sommes pas à Farö, mais dans une station balnéaire de l'archipel de Stockholm, durant le tournage des *Fraises sauvages*. Le cinéaste ayant très rarement parlé de la place qu'occupe la nature dans ses films, ou, plus largement, de son rapport avec la nature, peut-être devons-nous nous contenter de cette image. Elle dit tout : l'artiste est seul face à la mer et doit assumer sa solitude pour la transformer en un geste de création. Bergman, presque à son insu, pourrait-on croire, a souvent intégré la nature à ses images, l'utilisant comme révélateur (au sens photographique du terme) des zones cachées des personnages complexes qui habitent son œuvre. ■

1. Farö fut aussi un lieu de travail : Bergman y écrivit plusieurs films et y fit le montage de *La flûte enchantée* à l'automne de 1974. C'est d'ailleurs à Farö, dans le studio de Bergman, qu'eut lieu la première projection publique du film, devant un public de voisins et de collaborateurs.
2. Traduit littéralement, le titre suédois *Smultronstället* veut dire « le coin aux fraises ». Dans l'esprit de Bergman, comme l'ont fait remarquer plusieurs critiques, c'est donc le lieu qui est évocateur, chargé de souvenirs – « ces lieux, tout sonores encore des échos de ma jeunesse », dira Isak. C'est d'ailleurs aussi le lieu (« Voici mon coin aux fraises ») que désigne à son compagnon la jeune fille de *Jeux d'été*, ce qui, dans le marivaudage en cours, peut évidemment avoir une connotation sexuelle.

Mère et fils

D'ALEXANDRE SOKOUROV



Omniprésente, la nature, dans *Mère et fils* (1997), est ici associée à la mort d'une mère qui vit ses derniers instants dans le giron spectral d'un lieu hors du temps où la blancheur virginale des berceaux se confond avec la pâleur cirreuse des linceuls. Au gré de longues promenades, seul ou en compagnie de cette mère à l'agonie, un fils prévenant veille celle qui l'a mis au monde. Autour de ce lien unique et fusionnel, Sokourov crée de toutes pièces, et loin de tout naturalisme, un espace mental d'une tension expressive sidérante qui ancre l'œuvre dans les tonalités sourdes du romantisme et les sinuosités convulsives de l'expressionnisme. Proche des toiles tourmentées de Caspar David Friedrich et d'Edvard Munch, la nature rompt avec le rationalisme des Lumières pour célébrer à la fois l'intime, le spirituel et l'aspiration vers l'infini. Conviant à l'écran tous les moyens du cinéma, l'auteur exploite

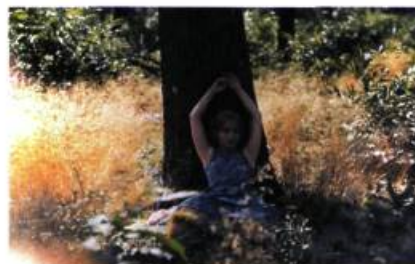
les anamorphoses à coups de grand-angle pour déformer les corps et la matière du monde tout en aplanissant la profondeur de champ, comme s'il voulait assujettir le septième art aux exigences picturales d'un tableau torturé criant jusqu'au malaise l'effroi irrépissable de l'homme devant la nature. « Je suis une personne de tête. Autrement, mon cœur se briserait », murmure le fils. Ciels plombés, chemins sans perspective, falaises crayeuses, champs à la blondeur cendrée : tout compose à l'image une mystique et une poésie déchirantes, relayées par la symphonie mélancolique d'une bande-son étouffée. Jamais pour l'homme solitaire, la nature n'a-t-elle paru une telle source d'humilité sous ses dehors somptueux de limbes incertains. – Gérard Grugeau

Le bonheur

D'AGNÈS VARDA

Voilà qu'en 1965 Agnès Varda plonge son cinéma dans un bain de couleurs et livre le contre-point champêtre et optimiste de *Cléo de 5 à 7*. À Fontainebleau, une famille vit son bonheur au rythme d'un amour continu et de pique-niques dominicaux en forêt. Varda signe le film de la communion des êtres avec leur environnement : la nature s'invite par bouquets dans les foyers et les hommes s'adonnent aux siestes sous les arbres. Œuvre teintée de rousseauisme, *Le bonheur* (1965) livre sa vision

moderne de la famille et vient remuer la morale gaulliste de l'époque, avec ce mari qui aime autant femme, enfants et maîtresse, sans vivre les affres de la culpabilité. La cinéaste a l'intelligence d'appuyer sa vision libertaire, voire pré-soixante-huitarde, sur l'observation même de la nature : si la nature doit sa magnificence à sa diversité et à son abondance, il en est de même du bonheur pour l'homme qui doit se vivre dans l'addition et la juxtaposition des amours. Dans *Cléo de 5 à 7*, l'espace de la ville reconduisait le personnage féminin dans une forme de super-



ficialité bientôt teintée d'une inquiétude sourde et d'une nouvelle maturité; ici, proche de la nature, l'homme vit un bonheur total. Avec sa palette de jaunes, d'orangés et de rouges, Varda adopte des tonalités rassurantes et douces. Tant que l'homme restera proche de la nature, sa propre nature conservera la pureté de ses sentiments et la noblesse de ses désirs. – Fabien Philippe