

INGMAR BERGMAN ET *L'HEURE DU LOUP* – LE PASSAGE DU « LUMEN OPACATUM » AU CRI EXPRESSIONNISTE

ALEXANDRA NOEMINA CÂMPEAN*

ABSTRACT. Ingmar Bergman and the *Hour of the Wolf* – Shifting from “lumen opacatum” to the Expressionist Scream. In *Wild Strawberries/Smultronstället* (1957), but especially in *Hour of the Wolf/Vargtimmen* (1968), Ingmar Bergman resignifies the metaphorical heritage of the German Expressionism. The figure of the false death, the frightening image of the horologe without hands presented in a Gothic geometry, the reminiscences of the dead father, the intellectual in a frame of accumulated diagonals, the inexorable dying and the promised death are some extensive directions of this study. If the characters in these two films live in a morbid dimension of the “borrowed” time and their shadows emerge from a tenebrous world, an important principle remains the “non-organic life of things”, coupled with the process of “lyrical abstraction” (G. Deleuze). The German expressionist directors yearn nostalgically to relive the golden age by capturing melancholic landscapes. Therefore, Bergman’s expressionist techniques are transformed and combined with the surreal atmosphere or the stylized realism, a context in which the apocalyptic language of the painter Johan Borg (similar to that of August Strindberg in the poem *The Wolves are Howling*) reveals the ability of the expressionist spirit in amplifying and recombining his thoughts/thinking.

Keywords: expressionism, film, Bergman

Pour un expressionnisme «matériel»

La métaphore de la fausse mort présente dans *Persona* (1966) et *L'Heure du loup/Vargtimmen* (1968), en corrélation avec le désir d'échapper, est préfigurée par l'angoisse d'Isak Borg, le personnage principal avec un cœur gelé (*Les Fraises sauvages*/

* Docteur ès Lettres, Université Babeş-Bolyai, Faculté de Lettres, 31 rue Horea, Cluj-Napoca 400202, Roumanie. Email: noeminaradut@yahoo.com. Thèse de doctorat *August Strindberg et Ingmar Bergman. Perspectives comparatistes sur la douleur de l'innocent*, prof. coord. Mircea Muthu; l'Académie Roumaine, Bucharest. „This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077”.

Smultronstället, 1957): à l'intérieur de son rêve blanc, marchant dans les rues géométriques et désertées, inspirées par la ville métaphysique de Giorgio de Chirico, Borg regarde les horloges sans langues, mais avec des yeux. Le vieil homme à l'expression tendue manque d'yeux pour voir, symboles d'un visage perdu; il est la réminiscence de la figure paternelle morte qui secoue son corps périssable, tombe dans une mare de sang et meurt pour la deuxième fois au moment où son fils le touche. En distribuant dans le rôle principal son père artistique – Victor Sjöström –, Bergman crée en effet un personnage qui en apparence ressemble à son père, mais qui est plutôt un second «moi» dans tous les aspects¹. Puis, dans une atmosphère d'étrangeté hétérogène, cauchemaresque et terrible, le chariot fatal sans conducteur perd une roue, le cercueil s'ouvre et le cadavre d'Isak vient soudainement vivre d'une manière menaçante – Bergman resignifie ici l'image de la «charrette fantôme» qui ramasse le dernier jour de l'année les âmes des défunts².

Par le motif de l'horloge sans langues, Bergman effectue une multiplication de la temporalité, mais aussi une fermeture en soi (ou une stagnation) du temps passé et présent, c'est-à-dire un temps statique qui ne peut pas garantir la punition méritée pour l'égoïsme exacerbé d'Isak, à moins qu'une solitude éternelle, une mort omniprésente par ses signes. Ainsi, on ne peut pas parler d'un temps d'arrêt, mais d'un moment précis où le temps ne peut plus exister parce que la mort est sur le point de submerger la vie. Mais la véritable horloge sans langue appartient à son père, et la mère de Borg, rude et dépourvue de douceur, refuse de mourir à ses 95 ans... ou elle est déjà morte...

En outre, bloqué à plusieurs reprises dans l'incapacité inexorable de parler (une fonction bergmanienne de l'homme exceptionnel), Borg est finalement négligé dans la question de la fortune; il n'a pas d'accès direct ni aux événements importants du passé (bien que le film se compose d'une série de rêves, des souvenirs, des rétrospectives, des fantasmes et cauchemars, en décrivant un récit «supra-subjectif»), ni à son propre temps – il vit dans une dimension morbide du temps «loué», pour lui il est toujours *trop tôt* ou *trop tard*: «... le temps comme ce qui ne peut que manquer essentiellement au cœur de la vie, comme la mort qui y est logée; figure absolument négative du temps comme absence et retrait.»³

Les techniques expressionnistes (évoquant l'expressionnisme allemand ou le *film noir* hollywoodien) et surréalistes (à la Buñuel), soutenues par plusieurs motifs archétypaux (l'homme sans visage, l'arbre mort, la main qui sort du cercueil, la maison abandonnée où se produit le processus de la conscience d'Isak), s'appuient sur le «sens

¹ Cf. I. Bergman, *Images: My Life in Film*, New York: Arcade Publishing, 2007, p. 20: "I had created a figure who, on the outside, looked like my father but was me, through and through."

² Voir le film réalisé et interprété par Victor Sjöström, sorti en 1921 – *La Charrette fantôme/Körkälän*, selon le roman de Selma Lagerlöf écrit en 1912.

³ Jacques Aumont, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, Paris: Cahiers du cinéma, 2003, p. 129-130.

aigu de la tristesse» qui a balayé progressivement l'univers de Borg. Selon les théories cinématographiques, le terme «expressionnisme» désigne d'une part les procédés stylistiques utilisés par le courant artistique allemand à la veille de la Première Guerre Mondiale comme une conséquence de la «paralysie de l'esprit»⁴ et qui persistent pendant les décennies suivantes, d'autre part le style du «grand artifice» (décor absurde, gothique, géométrique et invraisemblable, mobilier excentrique, accumulations de diagonales), du discours narratif élaboré ou exagéré, macabre ou sinistre, en opposition avec le mélodrame américain. Parmi les caractéristiques du mouvement nous mentionnons: le refus de l'imitation (la représentation renvoie à quelque chose au-delà de l'œuvre elle-même), l'exacerbation de la subjectivité (l'image du monde se traduit en nous-mêmes, d'où l'idée de «fantaisies personnelles»), l'importance accordée à la matière (Wilhelm Hausenstein voit l'expressionnisme comme un art «central», symétrique et statique, en opposition avec l'«acentral» impressionniste) et l'excès⁵. L'omnipotence dictatoriale est directement proportionnelle à l'ornemental triomphant et le film devient l'esquisse ou la création abstraite et ennuyeuse de ce que nous pourrions appeler la «perfidie de l'objet» (selon Fr. Vischer). La différence entre l'humain et le mécanique fonde *la vie non-organique des choses*, mais ce qui s'oppose à l'organique n'est pas le mécanique, mais «le vital comme puissante germinalité pré-organique»⁶:

La vie non-organique des choses, une vie terrible qui ignore la sagesse et les bornes de l'organisme, tel est le premier principe de l'expressionnisme, valable pour la Nature entière, c'est-à-dire pour l'esprit inconscient perdu dans les ténèbres, lumière devenue opaque, *lumen opacatum*.⁷

D'autre part, les metteurs en scène expressionnistes allemands (Ernst Lubitsch, Georg Wilhelm Pabst, Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang etc.) ont libéré la caméra de l'immobilité primitive⁸, afin de parvenir à un «renforcement de l'espace» (Erwin Panofsky) –

⁴ Siegfried Kracauer (*From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton Univ. Press, 2004) considère que que cette «paralysie de l'esprit» n'est pas seulement un mouvement spécifique allemand, mais qu'il se manifeste au-delà du cadre national pendant les années 1924-1929: "The films of a nation reflect its mentality in a more direct way than other artistic media..." (p. 5); "The dissolution of political systems results in the decomposition of psychological systems, and in the ensuing turmoil traditional inner attitudes, now released, are bound to become conspicuous, whether they are challenged or endorsed" (p. 9). Pour Kracauer, le film expressionniste devient un observateur de la vie, une occasion de dévoiler la tourmente intérieure – le cinéma sait ce que nous ne savons pas encore. (Cf. le film documentaire de Rüdiger Suchsland, 2014, *Von Caligari zu Hitler: Das deutsche Kino im Zeitalter der Massen* qui s'inspire précisément du livre de Kracauer).

⁵ Cf. Jacques Aumont, *L'image*, Paris: Nathan, 1990, chap. „L'exemple de l'expressionnisme", pp. 227-232.

⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 76.

⁷ *Ibidem*, p. 75.

⁸ „Entfesselte Kamera" (la caméra déchaînée) est une technique cinématographique utilisée pour la première fois par Murnau – *Der letzte Man/ Le dernier des hommes*, 1924.

un espace qui «hurle» (Rudolf Kurtz) pour être recréé des objets altérés – et à une mémorable lecture de celui-ci, une externalisation de la «fermentation» de l'acteur⁹, qui devient le sujet même de la caméra. Bref, les obsessions du courant sont l'intellectuel qui souffre, la folie, l'angoisse, l'insomnie ou le somnambulisme – dans le film de Robert Wiene *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), le protagoniste qui pourrait évoquer les magiciens bergmaniens, «contrôle» l'irrationnel et devient ironiquement le directeur de l'asile¹⁰. L'expressionnisme se traduit ici par la transposition de la fantaisie/projection d'un fou dans un univers pictural, orné et pluri-facetté, la décoration représentant de cette façon «le produit de l'instinct artistique sublimé par le jeu, une des fonctions de luxe de la fantaisie artistique»¹¹.

La fascination autour de la notion strindbergienne de «drame de chambre» et de théâtre intime (*Kammerspiele*), fondé à Berlin au début du siècle par le metteur en scène autrichien Max Reinhardt, se concrétise grâce à l'apparition du *Kammerspielfilm* («le film de chambre») – le Moi dévoile ses vibrations dans un espace claustré¹². Le drame de chambre révèle les passions primitives de certaines créatures opprimées de la même race que Woyzeck. Par conséquent, inspirés par le pessimisme de Schopenhauer, par le couple nietzschéen apollinien-dionysiaque ou par l'idéalisme de Novalis (extase mystique et imagination créatrice), les metteurs en scène expressionnistes aspirent avec nostalgie à une relance de l'âge d'or.

Dans son œuvre, le créateur expressionniste traite le «cri originaire» avec un pathos orgiaque; les images cinématographiques représentent des peintures maléfiques destinées à susciter l'horreur¹³. D'ailleurs, Victor Ieronim Stoichiță, en analysant la tension muette née du conflit d'ombres dans le film expressionniste allemand, estime que les metteurs en scène «ont développé une rhétorique de l'image filmique basée sur la synecdoque»¹⁴: le photogramme n'est pas une image isolée ni en ce qui concerne l'expressionnisme filmique, ni en ce qui concerne les tendances de Bergman, parce qu'il fait référence, par son symbolisme, à l'intégralité du film – lui, à son tour, est construit à partir d'une «contemplation transversale» (*pars pro toto*).

⁹ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰ Pour plusieurs détails, nous recommandons Paul Coates, *The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism and the Image of Horror*, Cambridge Univ. Press, 1991, le chapitre "Notes on Faust, Caligari and The Student of Prague", pp. 26-40.

¹¹ *Apud.* Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie [Abstraction et «Einführung»]*, éd. Univers, 1970, p. 291.

¹² Voir Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Le Terrain Vague, 1990, le chap. „Le «Kammerspielfilm» et la «stimmung» allemand”.

¹³ Voir les films: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens/ Nosferatu le vampire*, F. W. Murnau, 1922; *Schatten – Eine nächtliche Halluzination/ Le Montreur d'ombres*, Arthur Robison, 1923.

¹⁴ *Apud.* Victor Ieronim Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei [Brève histoire de l'ombre]*, București: Humanitas, 2008, p. 182.

La terreur de l'homme bergmanien

Ingmar Bergman, le «propriétaire» d'une *psyché* tumultueuse, métamorphose la dot métaphorique de l'expressionnisme allemand pour exprimer, si nous acceptons les formulations de Woody Allen, des tons et des nuances érotiques sadomasochistes au moyen d'un art photographique et poétique en noir et blanc; la critique de cinéma parle d'une étape «métaphysique» - entre les années 1956-1964 Bergman a réalisé ses films les plus vantés: *Le Septième Sceau*, *Les Fraises sauvages*, *La source*, *À travers le miroir*, *Les Communiantes*, *Le silence* etc. Il hérite donc le goût pour l'utilisation (parfois excessive) du symbole: le visage comme paysage de l'âme, les croix noires, le montage accéléré de gros plans, la fumée et l'eau noire, l'ombre omniprésente, les manifestations multiples de la lumière, le rouge excessif, pour ne citer que quelques exemples du symbole «réinventé» - le metteur en scène transfigure et transporte l'expérience théâtrale dans l'espace cinématique. Démoniaque par définition (pas diabolique), l'homme expressionniste, «terrorisé»¹⁵ par une inquiétude¹⁶ sans limites, ne voit pas, mais il regarde les choses au-delà de l'évidence; certainement, il a des visions, et non pas des fantasmes, il cherche non pas la connaissance, mais l'éternel et la révélation, c'est-à-dire «l'expression la plus expressive»: «l'image du monde se reflète en lui dans sa pureté primitive»¹⁷.

Le peintre Johan Borg (Max von Sydow), le personnage principal du film *L'heure du Loup/Vargtimmen* (1968), dominé par une peur excessive de l'obscurité, a l'impression qu'une minute dure une éternité. Cependant, il ne montre aucun signe d'épuisement et consomme son rêve éveillé d'une façon désintéressée: „Le temps pur, celui qui passe, est le signifiant le plus immédiat de la «mortellité» et Bergman en a trouvé bien des formes”¹⁸. Avec l'allumette brûlante devant ses yeux, Johan regrette les nuits dormantes, le sommeil profond et sinistre, sans rêves et sans peur; le cauchemar aux yeux ouverts a lieu entre 3 et 5 heures du matin – l'heure du loup, glacée et noire, quand l'imagination morbide devient possible, les gens meurent et les enfants sont nés, point de référence pour la vie et la mort. Dans une atmosphère de silence parlant et éloquent, les tic-tacs de l'horloge encombrant l'espace de la maison. Bref, Borg a peur de

¹⁵ Voir les études de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* et *Formprobleme der Gotik*; Rudolf Kurtz *Expressionismus und Film*; Georg Marzyski, *Die Methode des Expressionismus*.

¹⁶ Nous pensons ici à l'ouvrage de S. Freud – *Das Unheimliche*, 1919. Inspiré par l'œuvre fantastique de Hoffmann, Freud admet que l'inquiétante étrangeté suppose le retour du même. Le familier devient bizarre, la doublure de la présence «réelle» devient image horrible, en indiquant un sentiment semblable à la perte des yeux (l'angoisse de castration) qui a ses origines dans un matériau infantile refoulé.

¹⁷ Lotte H. Eisner, op. cit., p. 15. Dans ce contexte, l'expression «la plus expressive» a la même signification que le phénomène de spiritualisation de l'expression attribué par Worringer à l'expressionnisme.

¹⁸ Aumont, *Ingmar Bergman*. « *Mes films sont l'explication de mes images* », p. 128.

l'autorité du sommeil, car il pourrait créer un avenir mort - une mort qui se cache. Nous croyons que le langage apocalyptique de Borg révèle la capacité de l'esprit expressionniste d'amplification¹⁹ et de recombinaison de toutes les significations possibles. Par exemple, en écrivant le scénario, Bergman passe lui-même par des nuits démoniaques et phobiques, somatisées en «constipation spirituelle et viscérale»²⁰, en imposant aussi une discipline non-contraignante, qui peut traduire des images insinuantes ou séparer finalement les désirs et les rêves:

Still the same old story about my Ghosts, friendly Ghosts, brutal, mean, joyous, stupid, unbelievably stupid, kind, hot, warm, cold, inane, anxious Ghosts. They are conspiring against me more and more, becoming mysterious, ambiguous, weird and sometimes threatening. That's how it goes. I get a pleasant Companion who gives me different suggestive angles and whimsies. Slowly he begins to change, however. Becomes threatening and cruel.²¹

Également, chaque automne est *compté* pour Strindberg (écrivain-artiste avec qui Bergman a partagé une grande affinité spirituelle et livresque) à un rythme plus rapide que les autres saisons - la vie se précipite, l'air se rafraîchit; au contraire, la soirée offre à Strindberg la possibilité de plonger dans l'obscurité qui le rend invisible dans «un sommeil nocturne plus profond et plus long»²². Dans la solitude de ces états voisins, les événements semblent mis en scène seulement pour lui: l'éclosion d'un feu et le hurlement d'un loup au zoo Skansen sont des sources d'inspiration pour l'écriture du poème. Ici, la douleur du loup reçoit une correspondance cosmique avec: le craquement de la glace, les pins qui crépitent, les chiens qui aboient, le bruissement du vent, les flammes du ciel, les ténèbres de velours de la voûte etc. Tout l'arsenal de sons provoque le début de la nuit en plein jour.

¹⁹ Dans ce cas, nous soulignons l'importance et la parenté des noms allemands „die Grubelei” (rumination, méditation, longue analyse) et „die Grube” (fosse, mine, puits, tombe ouverte).

²⁰ Cf. le chapitre sur *L'Heure du loup* en I. Bergman, *Images: My Life in Film*, pp. 25-42.

²¹ *Ibidem*, p. 28.

²² *Apud*. August Strindberg, le roman *Singur [Seul]*, Polirom, 2002, p. 144. Donc l'atmosphère *bergmanienne-strindbergienne* est similaire à celle du poème *Urletul lupilor [Le Hurlement des loups]*, rendu complètement entre les pages 145-151 – nous reproduisons quelques lignes en anglais (*Selected Poems of August Strindberg*, ed. and transl. by Lotta M. Löfgren, Southern Illinois Univ. Press, 2002, pp. 150-153): “The wolves are howling in wolf-pits, /Now they have tasted blood,/ Long for the fjells and forests,/ When they see northern lights. (...) From the wolf-pit there rises a howling as if they were stabbed through with knives,/ Of hatred, revenge; it's the passion of arsons, a murderer's joy - / Then of laughter a bark from the fox-hole escapes, they are glad, they are fierce, they are pleased.”

On doit rappeler ici que Bergman s'éloigne du langage cinématographique suédois « naturel » (y compris les décors artificiels qui, à la vieillesse seront transformés en paysages bourgeoises) pour traiter les éléments des expressionnistes allemands, mais aussi ceux pré-expressionnistes (Strindberg, Munch, E.A. Poe, Wedekind, Whitman) et le moment *fin de siècle*. Réalisé en palimpseste, le film *L'Heure du loup*²³ s'appuie thématiquement sur: les écrits fantastiques d'E.T.A. Hoffmann²⁴ (*Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit, Der Sandmann, Die Elixiere des Teufels*), le film de Tod Browning *Dracula* (1931, Bela Lugosi dans le rôle principal) et l'opéra de Mozart *Die Zauberflöte*, représentant également une histoire écrite (le journal de Johan) et orale (les confessions d'Alma) - c'est-à-dire une étude de cas. Le critique de cinéma Macnab explique :

The idea of having Alma speak directly to camera – which many will have seen as a piece of self-reflexivity in the manner of Jean-Luc Godard (this was 1968, after all) – was also apparently taken from Hoffmann, who likewise interrupted the flow of his stories with authorial interventions and digressions.²⁵

La confession d'Alma souligne une dimension méta-filmique à travers laquelle la voix narrative construit des images et, en outre, sa persistance peut fournir la cohésion imaginaire: les actions de cannibalisation se produisent aussi au niveau de la voix, du théâtre de miniatures et d'illusions, tandis que l'impossibilité de l'histoire se traduit par le silence et l'inébranlabilité du loup. Ensuite, les techniques expressionnistes s'associent avec un cadre surréaliste, dans le contexte d'une *abstraction lyrique*²⁶

²³ Le titre initial du scénario: *Les cannibals/ Människoötarna*.

²⁴ Le film représente aussi la rénégation de cette source d'inspiration - une sorte de libération de fantasmes romantiques – cf. Henri Agel, *Métaphysique du cinéma*, Paris: Payot, 1976, p. 169: „*L'Heure du loup* serait donc un film de transition libératrice et exorcisante, et la dualité du film, créant les disparates que nous avons signalés, viendrait de cette volonté de se libérer des fantasmes romantico-mystiques.”

²⁵ Geoffrey Macnab, *Ingmar Bergman. The Life and Films of the Last Great European Director*, London: I. B. Tauris, 2009, pp. 187-188.

²⁶ On doit remarquer que Gilles Deleuze considère le couple «expressionnisme – abstraction lyrique» (Deleuze, *op. cit.*, pp. 131-132 et 158-159). Tout d'abord, si l'expressionnisme se traduit par la lutte de la lumière contre les ténèbres, l'abstraction est l'aventure de la lumière avec la couleur blanche. Décivant un lyrisme similaire, leur mélange définit la chute du personnage dans un trou noir ou sa montée vers la lumière. Deuxièmement, l'ombre implique l'alternative, un «ou bien..., ou bien...» de Kierkegaard. „Ce qui nous semble essentiel en effet dans l'abstraction lyrique, c'est que l'esprit n'est pas pris dans un combat, mais en proie à une alternative. Cette alternative peut se présenter sous une forme esthétique ou passionnelle (Stenberg), éthique (Dreyer) ou religieuse (Bresson), ou même jouer entre ces différentes formes...” (p. 159) – le cas de Bergman, on pourrait ajouter. Dans le processus d'abstraction lyrique, le monde se reconnaît dans un visage qui reflète la lumière – elle est appelée «icône». Ici, le visage expressionniste concentre en lui-même «l'intensif» et participe à la vie non-organique des choses: „Visage strié, rayé, pris dans un filet plus ou moins serré, recueillant les effets d'une persienne, d'un feu, d'un feuillage, d'un soleil à travers bois. Visage vaporeux, nuageux, fumeux, enveloppé d'un voile plus ou moins dense.” (p. 132)

(l'exemple pictural de Wassily Kandinsky, Hans Hartung ou Joan Miró) et d'une *stylisation phosphorescente*²⁷: l'artiste, structuré par un modèle de solitude abyssale, oscille entre rêve et réalité, entre le fantastique désavoué et l'acceptation de cet fantastique; Johan émet un monologue cauchemaresque et est visité par les membres de la famille Von Merkens qui peuvent représenter des projections de ses réactions psychotiques – cannibales, fantômes, vampires, parasites, insectes, araignées. À l'intérieur du château, au dîner de monologues emmêlés, la vieille femme avec le visage de caoutchouc enlève son masque et jette ses yeux dans le verre de boisson, un signe de la décrépitude²⁸, de la fin inexorable doublée d'une mort promise²⁹ – le moment idéal pour «consommer» le corps du peintre, qui à son tour va devenir un cannibale :

... et c'est au terme d'une cérémonie humiliante et sophistiquée que Johan Borg sera décervelé, rendu incapable de résister psychologiquement. Il n'y aura plus qu'à l'entraîner dans une forêt obscure, pour qu'au milieu du chemin de sa vie il perde, définitivement, la voie droite. Il meurt, nouvel Orphée déchiré par des bêtes, plus sauvages encore d'avoir visage humain.³⁰

Ainsi, les «bêtes sauvages» habitent, selon Bergman, le royaume des ténèbres et sont *ab initio* condamnées à une torture continue, en mordant la chair et l'âme. Voici alors les nouvelles formes de «l'expressionnisme» bergmanien. En traçant les contours d'un état de chute dans l'abîme et de la perte de contrôle, ces entités n'appartiennent pas à la sphère domestique ou à la force créatrice, elles sont plutôt étrangères; de plus, leur influence s'exerce au-delà des portes du château et Alma craint à juste titre leur pouvoir destructeur. Bien phénoménalisés, ces êtres fictifs ne peuvent pas être touchés ou confrontés face à face; Kalin écrit:

²⁷ Voir le film de début de G. W. Pabst, *Le Trésor/ Der Schatz* (1923).

²⁸ Quoique *L'Heure du loup* souligne certains signes de désintégration, Bergman croit que le film n'est pas simplement une régression ou un pas en arrière après avoir terminé *Persona*. Le conflit à l'intérieur du film est plus vague et nécessite une enquête plus approfondie: "There is within that film a consciously formal and thematic disintegration (...) To me, *Hour of the Wolf* is important since it is an attempt to encircle a hard-to-locate set of problems and get inside them. I dared take a few steps, but I didn't go the whole way." (Bergman, *Images: My Life in Film*, pp. 28-29)

²⁹ Cf. Aumont, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, p. 11: „S'il a rapport à l'âme, le visage a donc aussi un rapport à la mort. La vieille femme qui ôte son visage – et dont la baronne fait observer comiquement que cela sent mauvais – est à comprendre comme un cadavre instantané. Le visage est ce qui porte en condensé la promesse de la mort, comme dans l'énigmatique aphorisme de Jean Epstein: «La mort nous fait ses promesses par cinématographe.» La mort, la Mort même, parfois personnifiée, hante l'univers de Bergman.”

³⁰ *Ibidem*, p. 8.

In Hour of the Wolf they are largely internal, a kind of power lodged within that, though it may originate in the domestic, transcends it and becomes demonic, possessing the soul as nightmares that cannot be exorcised.(...) The soul, for Bergman, is now under siege both from without and from deep within(...) What these new forms of oppression produce is a sense not of being dead (like Isak Borg begins to discover in his first dream) but of being a nonperson – something that is there, conscious and suffering, but passive and manipulated.³¹

En effet, le personnage-somnambule n'appartient pas à notre monde: Johan est la marionnette qui regarde attentivement sa désagrégation. Il disparaît inexplicablement dans sa propre évanescence, dans un cercle herméneutique ouvert; dans la seconde moitié de sa vie, il entre donc dans une nouvelle heure du loup, plus nébuleuse, représentée par l'enfant qu'Alma va naître. Porteuse de vie, elle se demande si deux personnes vivant ensemble commencent à ressembler une à l'autre tant qu'à la fin elles auront non seulement des pensées communes, mais aussi des expressions faciales similaires. Une question qui nous fait penser à la démonstration du personnage L'Inconnu de la trilogie de Strindberg *Till Damaskus /Le chemin de Damas* (1899-1904), la troisième partie:

Don't you agree that married people so mix their personalities that they can no longer distinguish between *meum* and *tuum*, no longer remain separate from one another, or cannot tell their own weaknesses from those of the other.(...) For when married people begin to differ, it's like a realm divided against itself, and that's the worst kind of disharmony.³²

En un mot, l'amour reproduit le visage commun³³ et la femme sera l'image de son mari: "He may be a tortured, visionary artist, but he is also an abusive and self-absorbed husband, making his wife of seven years suffer with him. She has taken on his traits. She is prey to his hallucinations."³⁴ La névrose de l'héros s'explique par l'incapacité d'accepter les différences sexuelles entre masculin et féminin: en la considérant comme un modèle sensuel/charnel, Johan ne peut pas communiquer avec Alma. En opposition avec Alma qui à la fin du film reste dans un état d'attente, Johan le magicien se suicide ou disparaît. Dans les pages précédentes, nous avons affirmé que pour Worringer l'homme expressionniste est considéré comme un être «terrorisé»: «le cri de salut» couplé avec une «colère sacrée et systématique» résonne

³¹ Jesse Kalin, *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge Univ. Press, 2003, p. 123.

³² Project Gutenberg Ebook: Strindberg, *The Road to Damascus* (I, II, III).

³³ Cf. Genèse 1:26: «Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance...»

³⁴ G. Macnab, *op. cit.*, p. 188.

du supplice créateur³⁵. C'est pourquoi Johan, le Poète de la pièce *Le Mendiant* (1912) par Reinhard Johannes Sorge ou L'Inconnu de la pièce de Strindberg cherchent les réverbérations divines et se rebellent contre le concept de l'art qui est étroitement lié aux sens et à la nature, ce qui provoque le même Worringer de formuler une idée essentielle: la spiritualisation de l'artiste expressionniste est en corrélation avec «la force/l'autonomie» de la création et avec «le divin travesti»³⁶. C'est ainsi que l'expressionnisme reçoit inévitablement une teinte religieuse, parce que l'artiste vit un «grand retour de la pensée vers l'esprit et vers le divin» - «le théomorphisme du monde»³⁷.

Dans le tableau *Le Cri* de Munch (*Skrik*, 1893), un *alter ego* avec le visage déformé et sans voix crie le gémit infini de la nature; il est vulnérable devant la mort et devant les bandes de sang du soleil couchant. La douleur s'agrandit vers l'espace symbolique, qui à son tour s'ouvre vers la douleur que l'homme doit porter. Selon Worringer, le cri de douleur explique une véritable attitude expressionniste et annule l'aspect personnel de la voix (*i.e.* «le retentissement le plus personnel»); la voix est quand elle prend «l'illusion d'une corrélation supra-personnelle»³⁸.

D'une part, l'expressionnisme crée une alternance entre silence et cri, entre le cri de la victime et le cri du nouveau-né dans l'œuvre de Bergman, d'autre part, il multiplie les reflets de la lumière par un mouvement par excellence *intensif*³⁹; à l'intérieur du courant, „la force infinie de la lumière s'oppose les ténèbres comme une force également infinie sans laquelle elle ne pourrait se manifester. Elle s'oppose aux ténèbres pour se manifester.”⁴⁰ Les images cinématographiques participent comme une symphonie à l'entier drame du personnage: elles ne sont pas proprement «réelles» ou «vraies», mais constituent des images imaginées, autonomes, *Stimmungsbilder* (imprégnées d'atmosphère), des images reflétées dans des miroirs déformées, des «images-gravure»⁴¹, qui soutiennent «la dénotation codifiée/codée» et «le profilmique»⁴².

³⁵ *Apud*. Worringer, *op. cit.*, p. 272 et 276.

³⁶ *Ibidem*, p. 273.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 282.

³⁹ Cf. G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, le troisième chapitre – *Montage*. Deleuze classifie quatre tendances: la tendance organique de l'école américaine, la dialectique de l'école soviétique, la quantitative de l'école française d'avant guerre, l'intensive de l'école expressionniste allemande.

⁴⁰ *Ibidem*, p 73.

⁴¹ Lotte H. Eisner, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁴² Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris: ed. Klincksieck, 1983 - tome I, pp. 102-103.

En ce sens, le profilmique fonctionne comme une éponge esthétique qui absorbe tout ce qui se trouve de manière significative devant la caméra. Il semble que non seulement Johan, un loup travesti et ridicule, maquillé aux yeux noirs et lèvres rouges⁴³ au moment où il doit embrasser Veronica, mais aussi Andreas (le protagoniste du film *Une passion/En passion*, 1969) souffrent de héliophobie et hallucinent à la vue du soleil éblouissant: „Le soleil vu par Andreas est entouré d’un halo circulaire et flanqué d’un second soleil plus petit – dûs à la diffraction dans l’objectif, mais qui semblent une apparition mystérieuse.

Ensuite, ce soleil semble tout bonnement disparaître du ciel...”⁴⁴ Symbole du père mort, la disparition du soleil anthropomorphisé déclenche le délire du personnage; si les héros bergmaniens ne parviennent pas à regarder à l’intérieur du cercle rouge, le président Schreber⁴⁵ prétend que la lumière du soleil «pâlit» en face de lui, surtout quand il s’adresse de manière dure ou menaçante. Non par hasard, Schreber identifie le soleil au Dieu inférieur (Ariman) ou au Dieu supérieur (Ormuzd). Mais seulement l’aigle a la capacité de regarder le soleil et sa progéniture qui ne parvient pas à obéir à l’ordalie est jetée hors du nid.

La rédemption intangible

Johan, tel comme Peter (le film *Aus dem Leben der Marionetten*, 1979/1980), utilise la même question désenchantée quand, dans un rêve, il découvre sa femme morte: «le miroir est brisé, mais que reflètent les fragments?» Les débris, les ruines, en un mot - le fragment, une espèce filtrée par le romantisme allemand et français, joue un rôle essentiel dans la provocation de l’éclairage et les moments d’inspiration. Également, le fragment exploite un travail de création artistique à travers de son propre vide, de sa propre ellipse. Johan est un «héros transparent»⁴⁶ et un homme faustien - mélancolique, ironique, imaginaire - un peintre qui pratique une *auto-mimesis*.

⁴³ Bergman, *Images: My Life in Film*, p. 35 et 38 – le metteur en scène note une description de Johan moitié femme, moitié clown: “The white clowns have a multiple, ambiguous symbolism: they are beautiful, cruel, dangerous, balancing on the border between death and sexuality.”

⁴⁴ J. Aumont, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵ Voir le célèbre cas de Daniel Paul Schreber présenté par Freud en *Opere 7. Nevroză, psihoză, perversiune* – „Observații despre un caz de paranoia (Dementia Paranoides) descris autobiografic” [«Remarques psychanalytiques sur l’autobiographie d’un cas de paranoia: Le président Schreber»].

⁴⁶ J. Aumont, *op. cit.*, p. 9 et la note no. 3/ p. 231: Johan Borg porte le prénom du grand-père maternel de Bergman et le nom du grand-père paternel.

La création, l'art, sont cette rencontre des démons: névrose, complexes, règlements de compte avec l'enfance, avec la famille, avec la sexualité, avec le divin. C'est le prix à payer, si élevé soit-il, pour obtenir que se réalise la promesse de l'Art. L'art nous ouvre le monde, il nous révèle la vérité, il est la vérité.⁴⁷

Étant donné que l'art représente lumière et profondeur, et l'âme – la source virtuelle de la lumière⁴⁸, préalable à la création, dans la perspective de l'expressionnisme, ensemble avec l'ombre et la lumière (en opposition avec le monde opaque), fusionnent en une nuit blanche, à l'exception des images coupées en diagonale ou en «ligne dentelée»⁴⁹. Ainsi, le centre de l'opacité se cache en pleine lumière, étant sous l'autorité du clair-obscur, en général la «couleur» fondamentale de l'expressionnisme (voir les peintures de Paul Klee), qui exige un rapport idéal entre les étapes de noir et blanc, lumière et obscurité. Dans la scène de l'assassinat de l'enfant, le peintre a le visage ravagé par une fureur infernale, disposé dans une zone de lumière excessive - il représente essentiellement un «homme aux loups» (voir Freud) qui recrée les événements traumatiques de l'enfance.

Bref, le contraste entre la lumière et l'obscurité augmente le drame de Johan. Les angles aigus parcourus par la caméra appellent une lecture psychanalytique de la séquence qui, en cinq minutes, est accompagnée par un bruit mécanique ascendant, "mechanical sounds that become increasingly like high-pitched buzzing noises"⁵⁰, par les mots et les cris muets des personnages. Deleuze pense que l'expressionnisme se revendique d'un mouvement pur et violent, d'une «ligne perpétuellement brisée»⁵¹ qui subordonne l'extensif à l'intensif. Parmi les rochers de l'île, Johan est guetté par un enfant qui inspecte ses vêtements, ses bottes, ses peintures, ses actions, puis il le mord. En conséquence, Johan heurte l'enfant, le frappe avec une pierre et le jette dans l'eau. Le corps de l'enfant ne coule pas immédiatement, son image revient à la surface de l'eau et suggère l'angoisse de castration, si l'on considère que la scène était construite comme une «invitation érotique»⁵². Ayant une même idée, Bergman avoue:

⁴⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁴⁸ Voir, par exemple, le film *La Nuit de la Saint-Sylvestre/ Sylvester: Tragödie einer Nacht*, Lupu Pick, 1924.

⁴⁹ Deleuze, *op. cit.*, p. 73. Deleuze détaille l'effet de la diagonale: la confrontation entre deux forces infinies provoque inévitablement un point zéro. „En effet, ce qui appartient à la lumière, c'est d'envelopper un rapport avec le noir comme négation = 0, en fonction duquel elle se définit comme intensité, quantité intensive.” (p. 74)

⁵⁰ Laura Hubner, *The Films of Ingmar Bergman. Illusions of Light and Darkness*, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 103-104. De plus, Hubner tente de lire la scène comme une répression de tendances homosexuelles, une démonstration assez difficile à intégrer dans notre approche: "In this sequence, homosexual suggestions are combined with Oedipal references and parental/child struggles that are also inherent in wolf mythology". (pp. 104-105)

⁵¹ Deleuze, *op. cit.*, p. 76.

⁵² Hubner, *op. cit.*, p. 105.

There is only one error: the demon should have been naked! And to take it one step farther: Johan should have been naked as well (...) Had both actors been nude, the scene would have been brutally clear. When the demon clings to Johan's back, trying to bite him, he is crushed against the mountainside with orgasmic force.⁵³

Le surhomme expressionniste va tuer alors son double démoniaque, et sa disparition finale correspond à la chute du personnage Gretchen (le film *Faust – Eine Deutsche Volkssage*, 1926, F. W. Murnau) ou à la vie électriée de *Metropolis* de Fritz Lang (1927); voilà l'explication de Deleuze:

Il faut donc aussi que l'idée de chute passe à l'acte, et devienne une chute réelle ou matérielle dans les êtres particuliers. La lumière n'a qu'une chute idéale, mais le jour, lui, a une chute réelle: telle est l'aventure de l'âme individuelle, happée par un trou noir, dont l'expressionnisme nous donnera des exemples vertigineux...⁵⁴

En fait, l'allégorie de ténèbres accède à l'inconscient – certains films de Bergman ont reçu les surnoms d'introspections sanglantes (*Cris et chuchotements*, par exemple). On doit mentionner que pour l'expressionnisme cinématographique allemand le véritable poète responsable de l'existence d'un lyrisme optique est la caméra, la garantie de la pureté, qui capte le cauchemar vivant d'une âme doublée *ad infinitum*. C'est-à-dire doublée de son ombre, d'un autre interdit, d'un alter ego ennemi implacable, de l'image du destin; irrité et désespéré, le personnage vend son ombre ou le reflet expressionniste dans le miroir. Rentré au château (territoire interdit et hypertrophié), avec une apparence androgyne et vêtu d'une robe, Johan - «lui, mais pas lui-même» (selon le baron initiateur von Merkens) - traverse le couloir plein d'oiseaux et se réunit avec Veronica Vogler, l'idéal féminin de la mort, une Blanche-Neige fatale. L'idée centrale est que Johan n'a pas pu oublier sa maîtresse. Le chariot de feu portant les démons dans les films de Murnau ou Wegener se transforme ici dans une combustion interne du personnage; la vie non-organique des choses (que Deleuze analyse) culmine maintenant dans une «vie non-psychologique de l'esprit»⁵⁵ - à savoir le rapport spirituel avec la lumière.

Dans ce contexte, la lucidité exacerbée de Johan (Bergman s'inspire ici de Baudelaire ou de Dostoïevski) se manifeste comme une aspiration désespérée vers le néant - il semble que Johan vit la perte de sa propre vie. „C'est ainsi que l'âme semble remonter vers la lumière, mais c'est plutôt qu'elle a rejoint la part lumineuse d'elle-même qui n'avait qu'une chute idéale, et qui tombait sur le monde plus qu'elle ne s'abîmait en

⁵³ Bergman, *Images. My Life in Film*, pp. 34-35.

⁵⁴ Deleuze, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 80.

lui.”⁵⁶ L’attouchement et les baisers formés de petites morsures sont des gestes éternels et hilarants; pendant ce temps, les démons sont assis un sur l’autre⁵⁷; satisfaits de la réalisation de l’instant, ils ont grimpé par la fenêtre ou sur le plafond, dans une logique de miroirs *face à face* ou de vitrines facettées (une *Spiegeltechnik* de l’expressionnisme cinématographique allemand).

On ne peut parler d’amour en ce qui concerne la relation entre Johan et Veronica, mais d’une passion sans émotion, d’une obsession érotique⁵⁸; ils se placent obliquement devant la caméra, avec leurs visages inversés, d’une façon que leurs gestes expriment la déformation d’objets et de décoration. Les démons ont non seulement les significations assignées aux ombres expressionnistes, mais ils incarnent aussi des figures *ad litteram*: l’altérité, le double, l’étrangeté etc.

À propos de l’inquiétante étrangeté, Victor Ieronim Stoichiță explique (*Scurtă istorie a umbrei [Brève histoire de l’ombre]*) que dans l’art la dimension énorme de l’ombre est directement proportionnelle à une diabolisation, d’où découle l’idée de sa négativité, même un apprivoisement de la mort. Johan représente un soi «totalitaire» qui languit de l’immortalité, et les «mangeurs d’hommes»⁵⁹ (des phantasmes non seulement de Bergman, mais aussi de Borg, créatures du *ça* freudien) aspirent à la même chose. Selon Stoichiță, à travers l’ombre, la caméra est capable de plonger dans la conscience de personnages, ensuite de dévoiler l’intériorité du personnage - sur un second écran placé *en abyme* en face du premier... en continuant à procéder de la même manière.

En guise de conclusion

Le corbeau, ayant une essence commune avec le loup et l’ombre, condense un hommage à E. A. Poe. Lindhorst, le gestionnaire du théâtre en miniature, incarne «l’homme-oiseau»; il guide le protagoniste à la rencontre fatidique avec Veronica, une femme morte qui représente le «chasseur d’oiseaux»; le couloir que Johan traverse est plein de mouettes.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Bergman reconnaît comme source d’inspiration l’ébauche d’Axel Fridell, *Le cabinet de curiosités* – quelques cannibales attendent de dévorer une jeune fille.

⁵⁸ *Apud*. Bergman, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁹ Henri Agel, *op. cit.*, chap. „L’heure du loup” – le théoricien considère que ce bestiaire renvoie en partie à Bosch ou Lautrémont („le poète de l’agressivité implacable”): „Mais ce bestiaire souffre d’une double déficience, si l’on peut ainsi parler: ou nous comprenons qu’il est le produit objectivé des «aegri somnia» du peintre, et le film devient trop explicite; ou nous subissons sa monstruosité avec une certaine gêne, car il est si proche des gargouilles et des créatures démoniaques souvent contemplées dans les enluminures ou les monuments du Moyen Âge que sa modernité (condition essentielle de crédibilité) en est singulièrement compromise.” (pp. 162-163).

La voix de la mouette se fait entendre lors de la visite de la vieille femme en blanc qui convaincra Alma de lire le journal de Johan, mais aussi quand Johan peint le portrait d'Alma. Dans les environs du château et de la maison, le vent, doublé par le bruit d'ailes, souffle en permanence en revêtant les voix des personnages. Dans le même contexte, Strindberg raconte dans un essai de mysticisme qu'une nuit il rêvait «un phénomène de stigmatisation en miniature»⁶⁰: un faucon était assis sur sa main gauche et il a enfoncé la griffe en la viande; réveillé, la douleur a persisté longtemps après. À l'apogée de l'heure du loup, soit Johan perd sa voix et devient un oiseau, en articulant un croassement confus comme Niobe dans son deuil, soit il parlera véritablement la langue mécanique des oiseaux (les semi-voyelles), similaire au président Schreber qui, loin de maîtriser «les oiseaux du ciel», est préoccupé par les indices d'une *Grundsprache* et est dominé par le poison du corps de «l'oiseau miraculeux», un reste d'âme sauvée. À cet dernier égard, on peut affirmer que Bergman transforme l'héritage expressionniste par le moyen d'une ouverture/une approche psychanalytique de l'élément cinématographique.

BIBLIOGRAPHIE

- Agel, Henri, *Métaphysique du cinéma*, Paris: Payot, 1976.
- Aumont, Jacques, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, Paris: Cahiers du cinéma, 2003.
- Aumont, J., *L'image*, Paris: Nathan, 1990.
- Bergman, Ingmar, *Four Stories by Ingmar Bergman* ("The Touch", "Cries and Whispers," "The Hour of the Wolf", "The Passion of Anna"), New York: Doubleday, 1976, trans. Alan Blair.
- Bergman, I., *Images: My Life in Film*, New York: Arcade Publishing, 2007, trans. from the Swedish by Marianne Ruuth, introd. by Woody Allen.
- Bergman, I., *Lanterna magică*, București: Meridiane, 1994, trad. Dan Shafran, Elena Florea, Carmen Banciu.
- Coates, Paul, *The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism and the Image of Horror*, Cambridge Univ. Press, 1991.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, 2006.
- Deleuze, G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, 1985.
- Eisner, Lotte H., *L'écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Le Terrain Vague, 1990.
- Freud, Sigmund, *Opere 7. Nevroză, psihoză, perversiune*, București: Trei, trad. R. Melnicu, C. Irimia, R. Wilhelm, S. Dragomir, notes introd. R. Melnicu, 2002.
- Hubner, Laura, *The Films of Ingmar Bergman. Illusions of Light and Darkness*, Palgrave Macmillan, 2007.

⁶⁰ Cf. Strindberg, *Selected Essays*, Cambridge Univ. Press, 2006, "Mysticism – For Now", p. 62.

- Kalin, Jesse, *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge Univ. Press, 2003.
- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton Univ. Press, ed. and introd. by Leonardo Quaresima, 2004.
- Kurtz, Rudolf, *Expressionismus und Film*, Berlin: Verlag der Lichtbildbühne, 1926.
- Macnab, Geoffrey, *Ingmar Bergman. The Life and Films of the Last Great European Director*, London: I. B. Tauris, 2009.
- Marzynski, Georg, *Die Methode des Expressionismus*, Leipzig: Verlag Klincksardt und Biermann, 1921.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris: ed. Klincksieck, 1983 (Tome I) – 1986 (Tome II).
- Stoichiță, Victor Ieronim, *Creatorul și umbra lui*, București: Humanitas, 2007, seconde éd.
- Stoichiță, V. I., *Scurtă istorie a umbrei*, București: Humanitas, trad. Delia Răzdolescu, 2008.
- Strindberg, August, *Selected Essays*, Cambridge Univ. Press, select., ed. and trans. Michael Robinson, 2006.
- Selected Poems of August Strindberg*, ed. and transl. by Lotta M. Löfgren, Southern Illinois Univ. Press, 2002.
- Strindberg, A., *Singur, Polirom*, trad. et préf. par Gabriela Melinescu, 2002.
- Worringer, Wilhelm, *Abstracție și intropatie*, éd. Univers, 1970.
- Éd. collective
- ****Teatru expresionist german*, 1974. București: Univers, sélect., préf. et table chronol. Ileana Berlogea, trad. Dieter Fuhrmann, Ion Roman, Liviu Ciulei.

Webographie

Project Gutenberg Ebook: Strindberg, *The Road to Damascus* (I, II, III).