

Monika, Monika et le désir

Sommaren Med Monika
de Ingmar Bergman

Fiche technique

Suède - 1952 - 1h36

Réalisateur :

Ingmar Bergman

Scénario :

P. A. Fogelström d'après son roman

Image :

Gunnar Fisher

Musique :

Erik Nordgren

Décor :

P. A. Lundgren

Interprètes :

Harriet Andersson

(Monika)

Lars Ekborg

(Harry)

Dagmar Ebbesen

(la tante de Harry)

John Harryson

(Lelle)

Georg Skarstedt

(le père de Harry)

Ake Fridell



Résumé

La jeune Monika travaille dans un magasin d'alimentation de Stockholm. Dans le taudis où elle vit, affrontant quotidiennement un père ivrogne et une turbulente et bruyante marmaille, elle rêve au grand amour et à une vie de star par la lecture de magazines. Un jour, elle rencontre dans un bar Harry, employé dans un magasin de verreries. Monika voudrait trouver refuge dans l'appartement petit-bourgeois d'Harry. Mais celui-ci redoute la venue de sa tante. En ce bel été, ils décident de passer la nuit dans un canot à moteur. Au petit matin, Harry arrive en retard à son travail ; devant les reproches de son patron, il quitte son poste et part avec Monika pour l'une des nombreuses îles de la périphérie de Stockholm. (...)

Critique

Monika, ou plus exactement **L'été avec Monika**, réalisé en 1952, deux ans après **Sommarleik**, dont il passe trop souvent à tort pour un parent pauvre, est un exorcisme. Bergman, fasciné par l'idée de l'amour romantique (nous deux, amour, toujours) tourne ici résolument le dos aux chimères, à l'impossible rêve d'un couple heureux dans la durée d'un monde harmonieux (Harry, le jeune héros, devant le miroir qui a vu naître son idylle avec Monika dit adieu, à la fin du film, aux souvenirs de son bonheur enfui). **Monika**, c'est le rejet de l'illusion, éternelle tentatrice. Illusion du couple d'adolescents qui croient leur amour unique, pensent avoir un avenir alors qu'ils n'ont qu'un été. Leur naïveté est d'autant plus émouvante que, de condition fort modeste, ils imaginent une vie de petits-bourgeois, différente certes de celle qu'ils

L E F R A N C E

ont vécue jusque-là mais, combien dérisoire ! Illusion de penser qu'ils seront toujours jeunes. Les adultes du film (les employeurs, les parents de Monika, le père et la tante de Harry, les habitués du café où les amoureux se rencontrent) sont repoussants de laideur ou de bêtise mais Harry les verra différemment quand, par la force des choses, il se coulera dans le moule à son tour. Illusion de se révolter et de fuir un milieu hostile. Monika a beau crier et répéter : "Je ne veux pas", elle doit se plier aux contingences : l'été prend fin, un enfant va naître, il faut rentrer à Stockholm et retrouver la "civilisation". Monika, elle-même, n'est qu'une illusion. Monika figure de proue, Monika courant nue sur les rochers vers la mer, Monika invitant Harry à la caresser. La première femme. La sensualité faite femme. Sauvagesse que la lutte des mâles et le sang excitent, femme duelle qui semble grandir au contact de la nature, déesse descendue de l'Olympe pour ensorceler et perdre un mortel vulnérable, Monika est aussi une midinette, illusion victime de l'illusion (**Rêves de femme**, le film vu avec Harry est le point de départ de leur histoire). Le retour à la ville et le quotidien la feront disparaître. Le gros plan si célèbre dont Godard disait : "C'est le plan le plus triste de l'histoire du cinéma", est un constat : "Vanité des vanités, et tout est vanité". S'il est vain de s'aveugler, que reste-t-il ? L'instant, c'est-à-dire l'éternité. Le plaisir immédiat né du désir et de l'amour fous. Il vaut mieux vivre un été, quitte à en souffrir le reste de ses jours, Que ne rien éprouver. (...)

Colette-Marie Renard
Cinéma n°305

Nous a-t-on assez rebattu les oreilles avec **Monika**, film parangon de la modernité cinématographique, ange annonciateur des temps nouveaux : à cause de ce fameux «egard caméra», où Jean-Luc Godard aura cru voir un partage des eaux dans le rapport entre spectateur et fiction ; à cause de cette nudité surprise au creux d'une île et qui émut le jeune François Truffaut jusqu'à l'honneur d'une citation dans **Les Quatre Cents Coups**... Que pour toute une génération de cinéphiles (pour ceux de *Positif* aussi bien que des *Cahiers*), condamnés aux allusions jésuites de la qualité française et à n'entrevoir que les déshabillés de Martine Carol, **Monika** ait pu représenter cette soudaine irruption de l'érotisme, cet appel du large et d'une féminité enfin sans voiles, quoi de plus naturel ? Mais il semble qu'il y ait eu là un malentendu assez parallèle, *mutatis mutandis*, à celui qui fit porter aux nues **Et Dieu créa la femme**. Pas plus que Roger Vadim ne devait accompagner la subversion de la Nouvelle Vague, Ingmar Bergman ne proposait le manifeste d'un cinéma «libéré» -libéré des impératifs de la narration traditionnelle autant que des rigueurs de la censure. À un demi-siècle de distance, **Monika** apparaît bien plutôt comme le film qui termine une époque, qui (dans tous les sens du terme) boucle une boucle, qui permet surtout à son auteur de se débarrasser de ses premiers démons. Curieusement, le film conjugue tous les prestiges d'un réalisme poétique finissant (via le naturalisme désabusé du début des années 50) et une sorte de retour aux sources, de nostalgie d'un cinéma encore balbutiant et innocent : sur ce versant, on

songe au Murnau de **Tabou**, au Van Dyke d'**Ombres blanches**, au Machaty d'**Extase**, chez qui l'exaltation du paradis amoureux va de pair avec la continuation de l'onirisme associé aux images muettes. À bien des égards (du moins dans sa partie centrale), **Monika** semble vouloir remonter le courant vers cet univers d'avant la parole, d'avant la malédiction jetée sur les corps et sur l'Histoire - ou, plus précisément, vers cette période des débuts du parlant où l'érotisme s'exprime d'autant plus purement que s'amoncellent les menaces. En même temps, on reconnaît ici, stylisée presque jusqu'à la caricature, la vision cyclique et fataliste d'un Duvivier ou d'un Carné : à travers la structure du récit, qui nous ramène explicitement à la case départ, à un horizon de fenêtres en trompe-l'œil et de chanteurs des rues, au constat d'un rêve enfui. À travers la chronique des petites misères de l'après-guerre, où personne n'échappe au regard des autres (qu'il s'agisse du jeune artisan constamment surveillé au sein de sa famille et de la chaîne du travail, ou de la midinette qui se fabrique une liberté factice, copiée sur les **Rêves d'amour** entrevus à l'écran). Et jusque dans l'évasion hors du monde, jusque dans l'escapade pseudo-rousseauiste qui forme le cœur du film, on voit se reconstituer un topos du cinéma français des années 30 et 40, à mi-chemin entre le Renoir de **Partie de campagne**, avec son euphorie sensuelle que rattrape la médiocrité bourgeoise, et le Clouzot de **Manon**, avec ses amants qui viennent échouer au fond de la terre promise. Dans une subtile poursuite de cette tradition, Bergman superpose l'aliénation sociale (les représentations dont

Monika et Harry ne cessent pas d'être victimes, alors même qu'ils prétendent échapper aux modèles que leur impose la société) et une fatalité plus diffuse, comme l'omniprésence d'un Dieu caché qui continuerait de les regarder en silence. En quelque manière, le cinéaste suédois matérialise ce qui, chez les cinéastes français qu'on vient d'évoquer, ressortissait encore à quelque *fatum* lointain et plus ou moins rhétorique : c'est par des signes très concrets que s'exprime le déterminisme dont ses personnages sont victimes (chewing-gum que mâche mollement Monika, verre que fait tomber Harry pour manifester non moins mollement sa révolte, cravate où l'engonce sa tante, etc.). Et, loin d'être l'envers idéal de la médiocrité quotidienne, le refuge dans un « ailleurs » éphémère apparaît comme un rêve où se retrouveraient à l'identique tous les traits du réel, seulement déformés et démesurés : d'où, déjà, l'emploi de ces visages en amorce et en gros plan écrasant, qui consacrent la prééminence d'une conscience malheureuse, qui enfoncent les figures dans une pesanteur inéluctable. D'où l'obsession de ces détails qui (sur un mode moins poétique que chez Renoir) reviennent hanter l'illusion amoureuse : cieux sombres, insecte tissant sa toile, nature sourdement malveillante... Rien ici ne passe par des symboles, mais plutôt par des motifs oniriques ou bibliques, redevenus opaques à force d'évidence, re-présentés dans leur déroulement naturel : lorsque Monika vole une pomme, lorsque les amants se voient chassés du paradis et voués au sort d'Adam et Ève, la logique immédiate de ces circonstances leur rend une réalité cinématographique indubitable. Ce

qui singularise surtout la vision de Bergman (et achève de subvertir le cycle apparemment clos du retour à l'impossible), c'est son insistance à creuser le temps, à s'attarder sur des instants vides ou anecdotiques : par exemple, le long moment où le bateau à moteur s'éloigne de nous, et où la caméra s'obstine à fixer ce point qui disparaît à l'horizon. Il semble alors que le cinéaste en personne veuille prendre la place d'un Dieu qui s'est effacé, comme si la transcendance ne pouvait plus se révéler que dans l'avidité inquiète, tenace, indiscreète de la mise en scène ; comme s'il s'ébauchait là un dialogue direct entre le Créateur et ses créatures. En enveloppant le visage humain d'un œil omniprésent, en l'enfermant dans des cadres (angles impérieux de la prise de vues, vitre où vient se refléter la première image de Monika), Bergman finit insensiblement par inviter ses personnages à sortir du cadre, à rechercher une liberté au-delà des règles que leur a assignées son petit théâtre tragique. Ce sera donc le regard de Monika, délaissant quelques secondes son rôle de femme déçue pour faire face au demiurge qui l'a jetée dans le désespoir (sans que ses yeux traduisent d'ailleurs autre chose qu'une attente muette, impassible, plus terrible que la révolte) ; mais ce sera aussi celui de Harry dans la scène finale, revenant se découper dans la vitre où s'est reflétée Monika, y revoyant défiler comme sur un écran ses propres « rêves d'amour » (...).

Noël Herpe
Positif n°497/498

Le réalisateur

Une éducation sévère sous la férule d'un père pasteur luthérien, la fascination du théâtre venue des spectacles de marionnettes, la vision, plus tard, des grands classiques du cinéma suédois (dont les films de Sjöström), voilà les clefs essentielles de l'œuvre de Bergman. D'abord scénariste à la *Svensk*, il édifie en effet, à partir de 1945, une œuvre cinématographique dont l'importance a été unanimement reconnue. De son enfance tourmentée, Bergman a gardé un certain nombre d'obsessions. La mort d'abord. Qu'y a-t-il après la mort ? Dieu existe-t-il ? C'est l'interrogation qui domine l'un des plus beaux films de l'histoire du cinéma, **Le septième sceau** s'ouvrant sur une partie d'échecs entre un chevalier, de retour des croisades, et la Mort elle-même. Au cours d'une quête désespérée (la sorcière, les flagellants), le chevalier ne trouvera pas de réponse. La Mort elle-même ignore ce qu'il y a après elle. Cette interrogation sur l'existence de Dieu, on la retrouve, mais plus apaisée, dans **Les fraises sauvages**. On peut en voir un prolongement dans **Le visage**, éblouissant duel entre un magicien charlatan et un médecin sceptique. Dans **L'œuf du serpent**, le prêtre ne peut apporter aucune certitude, seulement ses prières et son pardon. Tout se brouille dans le baroque et splendide **Fanny et Alexandre** qui contient un portrait de pasteur d'une singulière noirceur. Autre obsession héritée d'une éducation puritaine : l'érotisme. C'est lui qui a fait, avec **Monika**, la réputation initiale de Bergman, au temps où le cinéma suédois semblait plus libre sur ce plan, que les autres. Marivaudage dans **Sourires d'une nuit d'été**, viol dans **La source**, inceste dans **Comme dans un miroir**, masturbation féminine dans **Le silence**, frigidité dans **Face à face**, etc. Bergman eut de sérieux ennuis avec les censeurs. Dans ses films, comme d'ailleurs dans sa vie privée, Bergman s'est attaché à prendre le contrepied de

l'enseignement reçu dans sa jeunesse. Cet érotisme débouche sur «l'enfer du couple» (Denis Marion), autre constante de l'œuvre. L'absence d'amour est le moindre mal (l'admirable **Nuit des forains** ou **Les communiantes**). Au silence de Dieu correspond l'impossibilité de communiquer entre deux êtres (**Scènes de la vie conjugale**). Reste le théâtre. La musique de Mozart, par son universalité (les plans de spectateurs, d'une naïveté un peu appuyée, au début de **La flûte enchantée**), devient langage et source de consolation. Cette longue interrogation qui hante une œuvre qui semble en voie d'achèvement, Bergman en précise le sens en 1968 : «*J'ai souvent cité la phrase d'O'Neill : Toute œuvre dramatique qui ne traite pas des rapports des êtres humains avec Dieu est sans valeur. J'ai été très mal compris. Je voulais dire que tout art est en rapport avec l'éthique. J'ai absorbé le christianisme avec le lait maternel. Il est évident que certains archétypes sont restés au fond de ma conscience et que certaines lignes, certains phénomènes, certains comportements sont identiques à ceux de la conception chrétienne.*» En 1976, il affirme, faisant le point : «*Dieu et moi, nous nous sommes séparés, il y a bien des années. Nous sommes sur cette terre ici, et c'est notre unique vie.*» Déclarations qui ont suscité l'irritation dans tous les camps. Récusé par les chrétiens, il se voit reprocher, à gauche, son indifférence aux injustices sociales et à l'oppression politique ou spirituelle. C'est le propre de tout créateur, constate-t-il non sans amertume, que d'opérer son propre choix. (...)

Jean Tulard
Dictionnaire du cinéma

Filmographie

Kris	1945
Crise	
Det regnar pa var kärlek	
Il pleut sur notre amour	
Skepp till Indialand	1947
Bateau pour les Indes ou l'éternel mirage	
Musik i Mörker	
Musique dans l'obscurité	
Hamnstad	1948
Ville portuaire	
Fängelse	
Prison	
Törst	1949
La soif / La fontaine d'Aréthuse	
Till glädje	
Vers la joie	
Saant händer inte här	1950
Cela ne se produirait pas ici	
Sommarleck	
Jeux d'été	
Kvinnors Väntan	1952
L'attente des femmes	
Sommaren med Monika	
Un été avec Monika	
Gycklarnas afton	1953
La nuit des forains	
En lektion i kärlek	1954
Une leçon d'amour	
Kvinnodrom	1955
Rêves de femmes	
Sommarnattens Leende	
Sourires d'une nuit d'été	
Det sjunde inseglet	1956
Le septième sceau	
Smultronstället	1957
Les fraises sauvages	
Nära Livet	1958
Au seuil de la vie	
Ansiktet	
Le visage	
Jungfrukällan	1959
La source	
Djäulens öga	1960
L'oeil du diable	
Sasom i en spegel	1961
Comme dans un miroir	
Nattvards gästerna	196
Les communiantes	
Tystnaden	1963
Le silence	

For attinte tala om alla dessa kvinnor 1964

Pour ne pas parler de toutes ses femmes

Stimulantia 1965

Un sketch

Persona 1966

Persona

Vargtimmen 1967

L'heure du loup

Skammen

La honte

Riten 1968

Le rite

En passion 1969

Une passion

Farö-Dokument

Mon île Farö

Beroringen 1970

Le lien

Viskningar och rop 1972

Cris et chuchotements

Scener ur ett äktenskap 1973

Scènes de la vie conjugale

Die zauberflöte 1975

La flûte enchantée

Ansikte mot ansikte

Face à face

The serpent's egg

L'oeuf du serpent

Höstsonaten

Sonate d'automne

Aus dem Leben der marionetten

1980

De la vie des marionnettes

Fanny och Alexander 1983

Fanny et Alexandre

Efter repetitionen 1984

Après la répétition

Documents disponibles au France

Revue de presse importante
Positif n°13, 18, 497/498
Cahiers du Cinéma n°36

Pour plus de renseignements :
tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com