SUR LE TRAGIQUE AMOUREUX CHEZ BERGMAN

Samuel BIDAUD[1]

Abstract

We study in this article some elements of the tragic of love which is present in Ingmar Bergman's work: the changing character of human being and his desire of an impossible stability; the love relation as a representation; the impossibility of understanding and of being understood; the impossibility of going out of oneself; the impossibility of being happy alone as well as being two; and the refuse to have a child. We remind in our Conclusion that Bergman manages never the less to go beyond the tragic of love in a movie like Wild Strawberries.

Keywords: Ingmar Bergman, cinema, tragic of love, Scenes from a Marriage, Summer with Monika.

0. Introduction

La vision de l'amour que l'on retrouve dans les films de Bergman est, c'est le moins qu'on puisse dire, loin d'être optimiste. Des premiers films comme *La fontaine d'Aréthuse* ou *Monika* à un film de la maturité comme *Scènes de la vie conjugale*, l'impossibilité d'un amour apaisé est sans cesse dite, et les illusions des personnages sur leur amour sont sans cesse dénoncées. On peut sans nul doute parler d'un échec continuel de l'amour chez Bergman, d'un tragique amoureux, l'impossibilité de l'amour étant liée à l'angoisse existentielle. Nous nous pencherons ici sur quelques aspects à notre avis essentiels de ce tragique amoureux.

1. Le caractère changeant de l'être humain

L'être humain est changeant : c'est là une angoisse profonde de Bergman. Rien n'est définitivement acquis, tout évolue, tout se dissout. Dans ses premiers films, Bergman se contente de mettre en scène des personnages volages : on pense à *L'attente des femmes* (1952), à *Une leçon d'amour* (1954), à *Sourires d'une nuit d'été* (1955) ou à un film plus tardif comme *Toutes ses femmes* (1964). Le fait que Bergman traite ici le thème de l'infidélité sur le mode de la légèreté ne doit pas néanmoins nous faire penser qu'il n'y ait pas là d'angoisse devant l'incapacité à être constant : l'instabilité de l'être est source d'inquiétude dès le début, comme est source d'inquiétude la légèreté des sentiments.

Mais c'est surtout dans les films de la maturité que Bergman révèle son angoisse devant le constat que fait Johan dans *Scènes de la vie conjugale* : les sentiments ont un début et une fin. Ils naissent (c'est la période de l'idylle, qui est souvent très brève, ou ne nous est pas donnée à voir), et ils disparaissent. Entre ces deux moments, il y a la vie conjugale ou la relation vécue au quotidien : c'est là que l'amour se perd progressivement. Les personnages peuvent en donner des raisons (monotonie de la vie de couple, insatisfaction sexuelle…), mais ces raisons ne parviennent pas à épuiser ce qui reste un mystère :

[1] PhD, Université de Bourgogne, Université de Reims, France.

BDD-A20515 © 2015 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:48 UTC)

comment passe-t-on de l'amour à l'absence d'amour ? Toujours dans *Scènes de la vie conjugale*, Marianne se souvient du bonheur que Johan avait à être avec ses filles, et s'interroge sur l'indifférence actuelle de celui-ci à l'égard de ces dernières : « Qu'est-ce qui s'est passé ? Quelle erreur avons-nous commise ? Quand es-tu devenu indifférent aux filles ? Et elles, à toi ? Que sont devenus cet amour et cette tendresse ? Et la joie ? ». Cette inquiétude devant le caractère changeant des êtres, ainsi que devant l'impossibilité de comprendre où et pourquoi se produit une rupture, concerne ici tout aussi bien l'amour de Johan pour ses filles que la relation de Johan et Marianne. Il y a dans la dissolution progressive du couple de ces derniers quelque chose qui les dépasse et à quoi ils ne peuvent donner une explication précise, quelque chose qu'ils ne peuvent que constater.

Le bonheur, pour les personnages de Bergman, sera donc de l'ordre du non changement, de la stabilité ; dans *Scènes de la vie conjugale*, Marianne définit le bonheur comme la permanence du présent, c'est-à-dire de la vie conjugale et de la sécurité qu'elle représente, lorsqu'elle confie à la journaliste : « Je voudrais que tout reste pareil, que rien ne change ». Mais cette sécurité que Marianne cherche en vain à retenir est une sécurité qui ne peut pas durer ; c'est une sécurité qui n'en est pas une, puisqu'elle est fatalement (tragiquement) fuyante.

2. Le foyer et la fuite

Le personnage bergmanien est tiraillé entre son besoin de fuir la vie conjugale et son désir d'un quotidien rassurant. Son quotidien est étouffant, mais dès qu'il s'en éloigne il en devient nostalgique ; l'évasion l'attire, mais dès qu'il s'évade sa vie n'est plus que dérive. On pense ici à Johan, bien sûr, dans *Scènes de la vie conjugale*. Le foyer est pour lui quelque chose de rassurant, un univers ritualisé, avec ses meubles, les sorties programmées à tour de rôle chez ses parents ou ceux de Marianne, etc. Le foyer représente la sécurité du quotidien, d'un quotidien confortable retrouvé tous les soirs ; les objets sont des repères, une stabilité à laquelle se rattachent les personnages (Cowie, 1986, p. 304). Mais en même temps ce quotidien est étouffant. Marianne s'en plaint d'ailleurs régulièrement, essaye de sauver son couple en proposant un voyage, mais Johan fait comme si de rien n'était, jusqu'au jour où le drame et la tension accumulée éclatent et où il s'en va. C'est que le foyer comme objet matériel est rassurant, mais qu'il masque le fait que le couple ne va plus ; le couple est transposé sur le foyer matériel, mais le foyer au sens symbolique (le foyer symbole de l'amour) n'existe plus ; l'objet de l'amour est le foyer, et non pas l'autre. Johan en sera conscient : « Tout ce qui nous entourait alors était essentiel. Il nous fallait ritualiser notre sécurité. […] Toute notre sécurité était ancrée à l'extérieur de nous-mêmes : dans nos biens, notre maison, notre résidence secondaire, dans nos amis, nos revenus, nos repas, dans nos parents, nos week-ends ».

Mais Johan, lorsqu'il fuit le foyer, mène une vie de plus en plus sombre dans laquelle il se laisse progressivement submerger et dont il n'a plus la force ni l'envie de sortir. Il est comme exilé, loin de chez lui, dans un quartier en béton sinistre où il vit avec Paula. Il n'y a plus en lui aucune sécurité, seulement une lassitude et une passivité

BDD-A20515 © 2015 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:48 UTC)

immenses, comme il ressort surtout du cinquième épisode. S'il affirme qu'il considère désormais toute demeure comme provisoire, son foyer devient toutefois un paradis perdu qu'il aspire à retrouver, comme on le voit dans les scènes de retrouvailles avec Marianne (« J'ai peur, je n'ai plus de foyer. […] J'ai besoin d'un foyer et d'une famille, d'une vie stable », dit-il). Mais le foyer n'est plus, le confort du quotidien est perdu. Marianne a d'ailleurs enlevé les meubles de Johan, et elle a beau avoir gardé le pyjama de ce dernier, à qui elle propose de rester dormir, il est trop tard. Au foyer rassurant a succédé une insécurité permanente ; les personnages ne se sentent plus bien chez eux. Ce n'est pas par hasard qu'ils constatent à la fin du film, lorsqu'ils se revoient en cachette, qu'ils préfèrent le caractère impersonnel des chambres d'hôtel.

Si le foyer est étouffant dans *Scènes de la vie conjugale*, c'est parce qu'il enferme les personnages dans la tension de leur couple qui ne fonctionne plus et dans leurs non-dits. Mais précisons que le foyer peut également être étouffant pour des raisons matérielles. Tel est le cas dans *Monika*, qui appartient, rappelons-le, aux films de Bergman qualifiés de « néo-réalistes » (dans lesquels il y a néanmoins tout le Bergman de la maturité), et qui, dans cette optique, est davantage sensible à l'environnement socio-économique des personnages. Monika finit par fuir l'appartement exigu où elle habite avec Harry et leur bébé, appartement dans lequel elle ne parvient plus à respirer, tout étouffée qu'elle est par les contraintes. Monika et Harry ne peuvent être heureux que lorsqu'ils sont à l'air libre et loin de la société. La scène du début du film, où l'on voit le bateau qui emmène Harry et Monika sur l'île s'éloigner progressivement de Stockholm, est très explicite : la caméra filme les ponts que passent les personnages et qui leur découvrent progressivement une mer vaste et vierge, c'est-à-dire leur accès à un espace pur de toute société. C'est à partir du moment où ils forment un foyer à leur retour (*Un été avec Monika*, le titre indique bien qu'il ne pouvait s'agir que d'une parenthèse), et donc où ils s'intègrent dans la société, que le couple prend fin. Comme le note Alain Bergala (2005, p. 18) : « Ce n'est pas autre chose que raconte le film : un couple qui vit un moment de grâce amoureuse loin du social, mais qui sent sourdement que l'été prendra fin et que l'utopie à laquelle ils ont voulu croire avec la force du charbonnier va se fracasser contre le mur de la réalité à leur retour à la ville ».

3. La relation comme représentation

L'amour manque l'objet aimé chez Bergman. Nous l'avons déjà vu à propos du foyer : ce à quoi Johan est attaché, au moment où commence le film, c'est à tout un confort quotidien tout autant qu'à Marianne. Mais c'est surtout la vision du couple comme représentation qui nous permet d'affirmer que l'amour manque l'objet aimé. Les personnages, en effet, n'aiment pas l'autre mais une représentation de l'autre ; ils n'aiment pas l'autre pour lui-même, mais pour l'image qu'ils renvoient grâce à lui. *Scènes de la vie conjugale*, là encore, est révélateur. Dès la scène d'ouverture, l'amour fait l'objet d'une mise en scène : une journaliste de magazine pour femmes vient s'entretenir avec Johan et Marianne. Le couple apparaît comme un idéal de bonheur conjugal : Johan et Marianne

BDD-A20515 © 2015 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:48 UTC)

sont mariés depuis dix ans, ils ont deux enfants, s'épanouissent dans leur activité professionnelle, vivent dans un confort bourgeois. « Tout semble si merveilleux », confie la journaliste. Mais, la scène le suggère très largement avec les flashes du photographe, tout ce bonheur n'est qu'un bonheur de surface. Johan et Marianne, en effet, jouent des rôles. Ils pensent encore s'aimer, même s'ils ont des doutes, comme on le voit dans la conversation qu'ils ont tour à tour avec la journaliste, mais ils aiment en réalité une image : l'image du couple. L'image de couple qu'ils se renvoient à eux-mêmes d'abord : ils aiment l'idée du couple, l'idée de former un couple avec toute la représentation sociale qui y est associée, ils aiment l'idée d'être *sistemati*, pour reprendre un adjectif que Roland Barthes utilise dans les *Fragments d'un discours amoureux*. Mais ils n'en sont pas vraiment conscients : pensant aimer l'autre, ils aiment l'imaginaire que l'autre permet.

Si l'amour est une représentation que les personnages se donnent à eux-mêmes, s'ils aiment se percevoir comme formant un couple heureux, ils aiment également être perçus comme formant un couple heureux, ils aiment que leur amour soit perçu par la société, soit dans la société, soit représentation (représentation de bonheur) pour la société. Dans *L'attente des femmes*, Fredrik, rentrant d'un dîner où il s'est rendu avec sa femme Karin, confie à cette dernière : « Je suis dans la fleur de l'âge avec plein d'idées sur l'avenir, ce qui est intelligent. Mes enfants sont doués, bien élevés et j'ai une ravissante femme ». Il aime l'image qu'il renvoie grâce à sa femme. Bergman n'est pas ici lecteur (et metteur en scène) d'Ibsen pour rien : on songe à *Une maison de poupée*, où Thorvald aime l'image de Nora et non Nora. On n'aime pas l'autre, mais une image de l'autre : l'un des drames du personnage bergmanien, qui se reflète dans la problématique de l'incompréhension, est de ne pas pouvoir aimer l'essence de l'autre ; c'est, en quelque sorte, d'aimer la circonstance (la représentation) et non l'essence. Cette problématique du rôle, de l'incapacité à aimer l'autre pour lui-même, mais également à être soi-même dans son amour (car les personnages jouent des rôles, répétons-le, pour la société comme pour eux-mêmes et, bien sûr, pour l'autre), est fondamentale dans l'œuvre bergmanienne, et Bergman confiait lui-même, comme le rappelait récemment Sylviane Agacinski dans une émission consacrée *à Scènes de la vie conjugale* sur France Culture, son incapacité à ne pas théâtraliser sa propre vie. Or, c'est à partir du moment où ils décident de ne plus jouer de rôle et d'être pleinement eux-mêmes que les personnages bergmaniens laissent également libre cours à leur égoïsme et deviennent incapables de sortir d'eux-mêmes.

4. L'impossibilité de comprendre l'autre

Après la dispute entre Peter et Katarina au début de *Scènes de la vie conjugale*, Marianne confie à Johan :

> Je viens de comprendre pourquoi Katarina et Peter vivent un tel enfer. Ils ne savent pas communiquer. Pour se parler, ils doivent passer par une langue intermédiaire. […] Parler la même langue, se faire confiance, c'est essentiel. Je le constate tous les jours, au cabinet. Je vois des couples qui se parlent comme à travers une ligne téléphonique brouillée. Avec d'autres, j'ai l'impression

BDD-A20515 © 2015 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:48 UTC)

> d'entendre deux magnétophones. Parfois, c'est juste le grand silence intersidéral. J'ignore ce qui est le pire.

Les personnages bergmaniens ne communiquent pas, ou communiquent mal, ou ne communiquent plus (sur la problématique de la communication dans *Scènes de la vie conjugale*, voir Lakoff et Tannen, 1979). Ils ne communiquent pas : c'est le cas de la mère de Marianne, qui, dans une scène de la version télévisée de *Scènes de la vie conjugale*, confie son impression d'avoir passé toute une vie avec son mari Fredrik sans rien partager avec ce dernier : « Nous avions une règle d'or transmise par nos parents. Chacun doit régler ses propres problèmes ». Les personnages communiquent mal : c'est le cas de Peter et Katarina, qui sont incapables de communiquer autrement que sur le mode de la violence. Ils ne communiquent plus : c'est le cas de Johan et Marianne, comme on le voit dans la scène où Marianne confie à Johan son désir qu'ils soient sincères l'un avec l'autre et où Johan lui répond que s'ils se confiaient tout la vie serait impossible. Les personnages sont en outre incapables de s'écouter et de laisser l'autre communiquer les choses qui lui tiennent le plus à cœur : Johan s'endort lorsque Marianne lui lit un passage de son journal, et c'est à une collègue de bureau que Johan fait lire ses poèmes, et non à Marianne, qui n'y serait pas sensible d'après lui.

Les personnages ne se comprennent pas : ils ne peuvent pas accéder à l'autre, l'autre ne peut pas accéder à eux. C'est là, nous semble-t-il, que réside le tragique amoureux le plus profond. Le personnage bergmanien est incapable de sortir de lui-même du fait de son égoïsme, et en même temps il sent que la profondeur de son moi est inaccessible à l'autre. L'idéal amoureux, c'est la compréhension profonde par l'autre, le personnage bergmanien aimerait désespérément être compris, mais cette compréhension est impossible.

Cette absence de compréhension, ce sentiment d'opacité, en viennent à provoquer une perte du sentiment d'existence et du sentiment de la réalité : « J'espère que quelqu'un ou quelque chose va me frapper, pour que je devienne réel. Je ne cesse de répéter, puis-je un jour être réel », confie Tomas à Jenny dans *Face à face*. « Qu'est-ce que tu entends par « réel » ? », interroge cette dernière. « D'entendre une voix humaine et de pouvoir me dire qu'elle vient d'un être humain qui est fait comme moi, de toucher des lèvres et en même temps de savoir que ce sont des lèvres ». On retrouve dans *Scènes de la vie conjugale* un sentiment similaire chez Mme Jacobi, la cliente venue consulter Marianne pour divorcer après avoir vécu durant des années un mariage sans amour :

> Il m'arrive quelque chose d'étrange. Mes sens, ma vue, mon ouïe, mon toucher, commencent à m'abandonner. Cette table, par exemple, je peux la voir, la nommer, et la toucher. Mais c'est une sensation sèche… altérée. […] Et c'est comme ça pour tout. La musique, les odeurs, les visages et les voix. Tout me semble appauvri, terni, privé de dignité.

BDD-A20515 © 2015 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:48 UTC)

Il y a donc chez Bergman un rêve profond d'union, de transparence pour l'autre, même si l'impossibilité de ce rêve est sans cesse dite. La fusion, chez Bergman, c'est la compréhension de l'autre ; comprendre l'autre et être compris de lui : la fin de la solitude.

5. Solitude et besoin pathologique de l'autre

Le couple est parfois fondé sur le besoin pathologique de l'autre : les personnages sont ensemble parce qu'ils ne peuvent pas se séparer, mais leur relation n'est que disputes et violence. Tel est le cas pour Bertil et Rut dans *La fontaine d'Aréthuse*, qui se disputent sans cesse dans le compartiment du train qui les ramène en Suède et qui symbolise l'enfermement de leur couple : ils sont incapables de vivre seuls et préfèrent rester ensemble, quitte à vivre un enfer (sur le couple Bertil/Rut, et plus largement sur *La fontaine d'Aréthuse*, voir l'intéressant article d'Angélica García Manso, 2008). Dans *Les fraises sauvages*, la relation de l'ingénieur Alman et de sa femme Berit est également dépourvue de tout amour et fondée sur le besoin de l'autre pour ne pas être seul : « Vous comprenez, nous avons besoin l'un de l'autre. Pur égoïsme que nous ne nous soyons pas déjà entretués », confie l'ingénieur Alman à Marianne. Là encore, la voiture où sont serrés les personnages reflète bien la tension extrême et l'étouffement de leur couple. Enfin, dans *Scènes de la vie conjugale*, Katarina, après avoir mentionné toutes les raisons qui la lient à Peter et qui l'empêchent de divorcer, reconnaît qu'elle sent parfois pour lui « une tendresse désespérée » et qu'elle a l'impression qu'ils se comprennent. La relation ne dure que par la peur de sa disparition, que parce que l'autre permet d'atténuer la solitude intrinsèque et de ne pas se retrouver seul avec soi-même. Parfois Bergman suggère que la solitude est encore plus pesante à deux que seul : « Être seul avec Paula, c'est pire que d'être seul », confie Johan dans *Scènes de la vie conjugale*, parfois il préfère le couple à la solitude, comme le suggère la phrase de Bertil à Rut à la fin de *La fontaine d'Aréthuse* : « Je ne peux pas vivre dans la solitude, ce serait pire que l'enfer que nous vivons. Après tout nous sommes deux pour le traverser ». On le voit, il est tout aussi impossible d'être heureux seul qu'à deux.

Les personnages bergmaniens sont toujours seuls, ils sont intrinsèquement seuls. *Ensam*, 'seule', écrit Berit sur la glace dans *Ville portuaire*.

6. L'impossibilité de sortir de soi

Les personnages bergmaniens n'arrivent pas à sortir d'eux-mêmes pour aimer l'autre pleinement. Ils sont très souvent égoïstes : « Et tu sais quoi ? Tu n'aimes que toi. Rien que toi, Kaj. Personne d'autre au monde à part toi-même », reproche Rakel à son amant dans *L'attente des femmes*. Ils ne s'intéressent pas à l'autre : dans *La fontaine d'Aréthuse*, Rut ne voit en Bertil que quelqu'un sur qui déverser sa parole. (Si l'on quitte le domaine amoureux, la mère de Désirée affirme d'ailleurs dans *Sourires d'une nuit d'été*: « Je n'écoute jamais. […]. Si les gens savaient combien c'est mauvais pour la santé de faire attention à ce que les autres disent, ils ne s'ennuieraient pas à écouter, et ils se sentiraient tellement mieux »). On n'aime l'autre que pour soi-même, que pour avoir quelqu'un qui s'intéresse à

BDD-A20515 © 2015 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:48 UTC)

soi ; on écoute l'autre non pas pour l'écouter, mais pour être écouté. Les cas que nous avons cités sont courants dans l'œuvre de Bergman. Mais au-delà de cela, il est impossible de sortir de soi pour une raison plus profonde : le pessimisme existentiel des personnages les replie sur eux-mêmes, et c'est parce qu'ils sont incapables de sortir de ce pessimisme et du tragique de leur moi qu'ils sont également incapables de s'intéresser à l'autre sincèrement, de chercher à vivre en lui ; ils ne peuvent voir qu'eux-mêmes, ils ne peuvent se décentrer d'eux-mêmes, tellement le pessimisme les envahit : ils n'ont plus aucune illusion, ni sur l'amour ni sur les relations humaines.

7. Le refus de l'enfant

L'incapacité des personnages bergmaniens à avoir foi dans l'amour se retrouve dans leur refus fréquent d'avoir un enfant. Soit les personnages avortent, comme c'est le cas pour Marianne dans *Scènes de la vie conjugale*, soit ils abandonnent leur enfant, comme dans *Monika*, où Monika quitte Harry et leur bébé à la fin du film, faisant écho à Nora qui, dans la dernière scène d'*Une maison de poupée*, quitte Thorvald et leurs enfants. L'enfant est vu comme une contrainte avant tout matérielle : il est définitif, bloque le personnage dans un quotidien étouffant et le prive de sa liberté : désormais tout est tracé et plus rien d'autre n'est possible, le personnage est prisonnier du foyer, et sa vie n'est plus qu'une longue suite d'obligations.

Si Evald ne veut pas d'enfant dans *Les fraises sauvages*, c'est également parce que pour lui le monde n'est que misère et qu'il est irresponsable d'y faire naître un être humain : « Il est absurde de mettre des enfants au monde et de croire qu'ils auront une meilleure vie que nous ». On retrouve des paroles similaires chez Stig dans *Vers la joie* : « Tu penses que c'est un beau monde dans lequel venir ? Je préfère l'extinction ».

Le refus d'avoir un enfant est donc le refus de penser qu'il puisse être heureux, et le refus de penser que l'amour puisse transformer le monde ; refuser l'enfant, c'est, répétons-le, ne pas avoir foi en l'amour. « C'est une question d'amour », dit Marianne à Johan au sujet de l'enfant qu'elle attend dans *Scènes de la vie conjugale*, et comme Johan lui demande de s'expliquer, elle répond, imaginant avoir déjà avorté :

> Je ne peux pas. C'est un sentiment trop… C'est comme si j'avais cessé d'être réelle. Et toi aussi. Les filles aussi. Et voilà cet enfant qui arrive. Lui, il est réel. Nous sommes là avec notre… confort minable, notre lâcheté, notre absence de vie et notre honte. Et nous n'avons pas de tendresse, pas d'amour et pas de joie. Nous aurions très bien pu accueillir cet enfant. J'avais raison de me réjouir, de rêver de son arrivée. C'était un sentiment vrai.

On voit bien ici que l'enfant est perçu comme la possibilité du renouveau du couple, et qu'il s'oppose au sentiment de perte de la réalité auquel nous avons fait allusion un peu plus haut.

La maternité n'est donc pas vue négativement par Bergman, bien loin de là, c'est même le contraire : l'enfant est symbole d'amour s'il est le fruit de l'amour, il est l'amour

BDD-A20515 © 2015 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:48 UTC)

et le prolongement de l'amour et de la vie ; il est le symbole de cette permanence à laquelle aspire Bergman.

8. Conclusion

Nous avons vu quelques-uns des éléments par lesquels se manifestait le tragique amoureux dans l'œuvre de Bergman : le caractère changeant de l'être humain, et donc de l'autre, l'impossibilité de l'apaisement dans le foyer comme de la vie heureuse loin de ce dernier, l'impossibilité d'être compris, l'impossibilité de sortir de soi pour vivre en l'autre, la solitude intrinsèque à toute relation amoureuse, l'aspect pathologique de la relation amoureuse, et enfin le refus d'avoir un enfant et donc l'incapacité à avoir foi dans le couple. La vision bergmaniennne de l'amour est on ne peut plus pessimiste, elle est même tragique : l'amour est ce qui devrait permettre de sortir de soi, à la fois pour comprendre et pour être compris, mais les personnages sont irréversiblement bloqués dans leur moi. Il est toutefois un film où Bergman dépasse le tragique amoureux, c'est *Les fraises sauvages*. Le tragique de la relation avec l'autre pour ne pas être seul d'abord : à la fin du film, le professeur Borg demande à son fils Evald s'il compte rester avec Marianne, Evald lui répond qu'il ne peut pas vivre sans elle, son père lui demande alors : « Tu veux dire seul ? », à quoi Evald répond : « Je veux dire ce que j'ai dit ». Si Evald veut rester avec Marianne, ce n'est donc pas parce qu'il ne peut pas vivre seul, comme tant d'autres personnages bergmaniens, mais bien par amour et pour Marianne elle-même. *Les fraises sauvages* est ensuite sans doute le seul film de Bergman où l'on parvienne à une sorte d'apaisement, et où les personnages parviennent finalement à sortir d'eux-mêmes (Roux, 2001, p. 138 ; García Manso, 2005, pp. 256-257). « Il y a des personnes qui ne sont pas complètement égoïstes », dit Berit à son mari lorsque le professeur Borg, Anders, Viktor et Sara s'efforcent de remettre en marche leur voiture, et à côté du couple formé par Berit et l'ingénieur Alman, fondé sur la peur maladive d'être seul, on retrouve en effet le couple insouciant formé par Sara, Viktor et Anders, ou le couple de la station-service, qui attend un enfant. *Les fraises sauvages* est, enfin, le film de l'enfant accepté, puisque Marianne choisit de garder l'enfant qu'elle attend, et veut avoir foi dans la vie et dans l'amour. Une lumière apaisante qui brille, en dépit de tout, dans un océan d'angoisse.

Bibliographie

Bergala, A. (2005). Monika *de Ingmar Bergman. Du rapport créateur-créature au cinéma*. Crisnée : Éditions Yellow Now.

Cowie, P. (1986). *Ingmar Bergman. Biographie critique* (traduit de l'anglais par Mimi Perrin et Isabelle Perrin). Paris : Seghers.

García Manso, A. (2005). « *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957): un « viaje inverso » de Ingmar Bergman a través de la tradición fílmica nórdica ». *Norba-Arte*, vol. 25, pp. 247-267.

BDD-A20515 © 2015 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:48 UTC)

García Manso, A. (2008). « Alfeo y Aretusa en *La sed* (*Törst*, 1949), filme de Ingmar Bergman: un ejemplo de relación entre Arte y Mitología ». *Imafronte*, num. 19-20, pp. 51-74.
Lakoff, R. T. ; Tannen D. (1979). « Communication Strategies in Conversation: the Case of *Scenes from a Marriage* ». *Proceedings of the Fifht Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, pp. 581-592.
Roux, S. (2001). *La quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman. Le cinéma entre immanence et transcendance*. Paris : L'Harmattan.

Œuvres citées

Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil.
Ibsen, H. (2009). *Une maison de poupée*. Arles : Actes Sud.

Films cités

Bergman, I. (1948). *Ville portuaire* (Hamnstad). Suède.
Bergman, I. (1949). *La fontaine d'Aréthuse* (Törst). Suède.
Bergman, I. (1949). *Vers la joie* (Till glädje). Suède.
Bergman, I. (1952). *L'attente des femmes* (Kvinnors väntan). Suède.
Bergman, I. (1953). *Un été avec Monika* (Sommaren med Monika). Suède.
Bergman, I. (1954). *Une leçon d'amour* (En lektion i kärlek). Suède.
Bergman, I. (1955). *Sourires d'une nuit d'été* (Sommarnattens leende). Suède.
Bergman, I. (1957). *Les fraises sauvages* (Smultronstället). Suède.
Bergman, I. (1964). *Toutes ses femmes* (För att inte tala om alla dessa kvinnor). Suède.
Bergman, I. (1973). *Scènes de la vie conjugale* (Scener ur ett äktenskap). Suède.
Bergman, I. (1976). *Face à face* (Ansikte mot ansikte). Suède.

BDD-A20515 © 2015 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:48 UTC)