

Le « Tragique » du Temps dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar BergmanMoncef CHERNI★¹, Henda HAOUALA²¹Doctorant- Université de Carthage, Tunisie. chernimoncef@yahoo.fr²Maitre de conférences – Université de Manouba, Tunisie.hendahaouala.hh@gmail.com

Reçu le: 24 /09 / 2022

Accepté le: 29 /03 /2023

Publié le: 26/06 /2023

Résumé

Cet article tente d'abord de justifier que le cinéma du Bergman se révèle être le plus souvent terriblement tragique, s'attachant originellement aux gros plans des visages qui souffrent. Il vise ensuite à déterminer la particularité tragique spécifiant le temps narratif à travers le récit d'un film de Bergman, *L'Heure du Loup* (1968), une œuvre étant en plein univers artistique de son auteur se réclame d'une profonde réflexion sur la notion du temps. Cet article propose une lecture narrative de cette notion. Il débute par retracer, séquence après séquence, tous les événements du récit filmique. Il se focalise ensuite à décrire les événements qui se sont déroulés temporellement pendant « **l'heure du loup** » (une circonstance temporelle narrative représentée dans trois différentes séquences du film). L'article montre que ces événements produits à « **l'heure du loup** » ont fortement contribué à une mise en tragique du récit filmique. Et à travers l'analyse de la perception du temps pendant cette « **heure tragique** » par le personnage central du film et par sa femme, l'article montre également que cette circonstance temporelle est surtout une expérience pénible du temps. Par ailleurs l'article révèle une présence autobiographique intéressante dans ce film. Il s'en sert pour justifier le caractère tragique de ce personnage bergmanien. De plus il suggère dans ce même sens une approche philosophique (Sartre) et psychanalytique (Lacan) du film pour soutenir encore ce caractère tragique de ce personnage et en expliquer leur rapport si compliqué à Autrui.

Mots clés : Gros Plan, Visage, Temps, Récit narratif, Tragique, Circonstance temporelle, Expérience temporelle, Regards.

Abstract

This article tries first to justify that Bergman's cinema often turns out to be terribly tragic, originally focusing on close-ups of suffering faces. It tries then to determine the tragic particularity specifying the narrative time through the story of a bergmanian film, *Wolf Hour* (1968), an artwork in full artistic universe of its author claims a deep reflection on the notion of time. This article proposes a narrative reading of this notion. It begins by retracing, sequence after sequence, all the events of the filmic narrative. It then focuses on describing the events that unfolded temporally during « **the wolf hour** » (a narrative temporal circumstance depicted in three sequences of the film). The article shows that these events of « **the wolf hour** » strongly contributed to a tragic twist in the filmic narrative. And through the analysis of the perception of time during this « **wolf hour** » by the central character of the film and by his wife, the article shows also that this temporal circumstance is above all a painful experience of time. Moreover, the article reveals an interesting autobiographical presence in this film. He uses it to justify the tragic aspect of this Bergman character. In addition, the article suggests in the same direction a philosophical (Sartre) and psychoanalytical (Lacan) approach to the film to more support this tragic particularity of this character and explain their so complicated relationship to Others.

Keywords: Close Up, Face, Time, Narrative story, Tragic, Temporal circumstance, Temporal experience, looks.

Le « Tragique » du Temps dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman

Introduction

Ayant une carrière d'environ soixante ans (1946-2003) de cinéaste mais aussi de metteur en scène, le suédois Ingmar Bergman, qui « **fait l'hiver du théâtre et l'été du cinéma** » est sans doute le cinéaste qui a le plus accentué la liaison élémentaire et décisive qui associe le cinéma avec le visage.

Par ailleurs, le cinéma de Bergman s'inscrit dans un univers « *tragique* »¹. Toute son œuvre traduit justement le drame intérieur de l'homme et les tourments de son âme et réfléchit bel et bien sur la souffrance morale qui semble anéantir le sens de la vie.

En bref, la technique et l'esthétique de Bergman s'articulent fortement autour du gros plan du visage qui souffre. Le Tragique, au sens du funeste et celui du fatal domine, en effet, l'univers de ce cinéaste.

Avant de focaliser l'analyse dans cet article sur le Tragique du temps dans *L'Heure du Loup* (1968), nous suggérons un premier chapitre introductif dans lequel nous justifions cette spécificité artistique combinant la mise en gros plan du/des Visage(s) et la thématique du Tragique dans ce cinéma de Bergman. Nous essayerons ensuite de déterminer la particularité tragique qui spécifie le temps narratif à travers le récit d'un film de Bergman, *L'Heure du Loup* (1968), une œuvre s'inscrivant en plein univers esthétique et thématique et se situant presque à mi-chemin de la carrière de son auteur. Nous commencerons en effet par définir les aspects et les modes de « **l'heure du loup** » en tant que circonstance et expérience tragiques marquant le récit narratif du film. Cette mise en tragique du Temps narratif est accomplie à travers le retraçage en premier lieu de tous les événements qui se sont déroulés temporellement pendant « **l'heure du loup** » et qui ont contribué à la mise en tragique du récit du film. Et en second lieu à travers l'analyse de la perception du temps par le personnage central du film qui est le peintre *Johan Borg* (*Max Von Sydow*) et par sa femme, *Alma* (*Liv Ullmann*) ce qui marque leur état d'âme et détermine leur rapport l'un à l'autre.

1- Bergman, cinéaste des gros plans des visages souffrants

Bergman est certes le cinéaste qui a le plus insisté sur le lien fondamental qui associe le cinéma avec le visage. Il a écrit dans l'introduction de ses Œuvres (1962), intitulée *Chaque film est mon dernier film* : « **Il y a beaucoup de réalisateurs qui oublient que le visage humain est le point de départ de notre travail. Nous pouvons certes nous consacrer à l'esthétique du montage, nous pouvons imprimer à des objets ou à des natures mortes des rythmes admirables. Mais la présence du visage humain est certainement la noblesse caractéristique du film.** » (Bergman, 1962, p. 16) Bergman a, par ailleurs, intitulé l'un de ses films *Le Visage* (1958) et un autre, de ses films les plus importants, *Persona* (1966) (c'est-à-dire le masque).

Le gros plan spécifie, selon ce grand cinéaste du nord, la particularité même de l'art cinématographique dans la mesure où le gros plan n'est pas simplement, chez Bergman, le moyen le plus dominant et influent que détient le cinéaste pour captiver et fasciner ses spectateurs, mais aussi le fondement le plus exact et certain de son savoir-faire, son habileté, sa virtuosité ou de son imperfection, sa faiblesse et son insuffisance. En affirmant la fonction essentielle du gros plan, il a

Le « Tragique » du Temps dans L'Heure du Loup (1968) d'Ingmar Bergman

encore écrit en 1962: « **La possibilité de s'approcher du visage humain est sans aucun doute l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma (...)** L'absence ou la multiplication des gros plans caractérise infailliblement le tempérament du réalisateur de film et le degré de l'intérêt qu'il porte aux hommes. » (Bergman, 1962, p. 16) En fait, le gros plan dans le cinéma de Bergman s'applique continuellement à fouiller et explorer les sentiments, les souffrances, les peines et les secrets de l'intimité des personnages. A 54 ans, le cinéaste scandinave explicite : « **je travaille uniquement sur cette tâche minuscule qu'est l'être humain. C'est lui que j'essaie de disséquer, d'analyser de plus en plus intimement, pour en découvrir les secrets.** » (Collet, Encyclopaedia Universalis- Article "Ingmar Bergman", 1996, p. 1042) Aussi, la caméra bergmanienne parcourt, examine, scrute et approfondit le visage de l'acteur dont il tente de saisir, d'appréhender et de pénétrer « **les plus subtiles variations** ». Très tôt, Bergman constate que « **l'acteur est (son) instrument le plus précieux et que la caméra n'est que le médiateur des réactions de cet instrument.** » (Bergman, 1962, p. 16) Et dans le cadre de son développement décrivant le contexte du cinéma bergmanien, le philosophe français Bernard Sichère écrit dans un article remarquable: « **Un cinéma qui a en vue le sujet comme processus de « subjectivation » (...)** Ce que j'énonce ici dans le langage (...) du philosophe est (...) montré (...) par le cinéma de Bergman : ce que j'appelle processus de « subjectivation », c'est (...) dans ses films le devenir du visage. » (Sichère, 1997) La poétique de Bergman se produit et aboutit en effet, avec le visage. L'être humain, la personne vivante, le sujet désirant et parlant (et souvent n'arrivant pas ou plus à désirer ou à parler) est au centre de son œuvre cinématographique. Le visage devient, véritablement à travers ses films, un lieu de surgissement et de révélation des secrets humains les plus profonds et les plus intimes.

Dans un entretien réalisé par Stig Björkman, le 31 mars 1998 à Stockholm, Ingmar Bergman a déclaré : « **L'une des choses les plus fascinantes du cinéma : le gros plan. Serrer le comédien de très près, ses yeux, sa peau, ses lèvres** » (Björkman, 1998) Par ailleurs, et d'un point de vue autobiographique, le réalisateur suédois confesse dans son autobiographie, intitulé Les meilleures intentions (1991), comment il a essayé de récupérer le visage de sa mère dans presque chaque personnage féminin représenté à travers ses films. À cet égard, *Le Visage de Karin* (1984), un court-métrage documentaire de 14 minutes, ²représenterait une forme de **reconnaissance**.

Mais aussi, avec Bergman le visage, en tant que partie antérieure de la tête de l'homme, est l'écran où la vie intérieure, l'intimité, les secrets de chaque personnage se révèlent et se dissimulent. Le visage expose et exprime tout autant qu'il cache, se voile, déguise et camoufle. Ainsi, il n'est pas simplement le masque qui recouvre et qu'il conviendrait d'enlever pour atteindre ce qui se trouverait au-delà. Le visage bergmanien a plus précisément les attributs de l'instrument de *Thespis*, *Persona* des Latins, *Prosôpon* des Grecs qui, en même temps, montrent et cachent.

Changeant les aspects et les expressions et modifiant constamment ses élaborations artistiques, Bergman fait révéler l'imperceptible et rend visible l'invisible. « **Porte-voix** »³, le visage « **laisse « passer le son » (per-sonare) au travers de ce qui le canalise pour faire entendre ce qui sans lui ne serait jamais perçu.** » (Marty, 1991, p. 46)

« **Poète du visage** », Bergman l'est en cette conviction intime que sa caméra effleure les aspects du derme, change, transfigure et déforme maquillage, grimage, fards, déguisements, organisations, arrangements et conventions sociaux, occultant et dissimulant décidément le visage, en surgissement, en jaillissement. « **Les gros plans amplifient ce qui se murmure, se**

Le « Tragique » du Temps dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman

balbutie et s'annonce dans le masque : la vérité intérieure au cœur de chacun (et c'est ainsi que) grâce au *persona*, le personnage devient une personne. » (Marty, 1991, p. 47)

D'autre part, la mise en image du visage au cinéma est fortement tributaire du jeu d'acteur. En effet, l'acteur du film - « **considéré** (dans une perspective théorique) **comme un effet, résultant du travail complexe, au sein d'un film, de plusieurs composantes, jouant à plusieurs niveaux** » (Bessalel, 1992, p. 17) est non simplement la personne qui interprète, mais il est surtout l'artiste qui, en incarnant un personnage du monde fictionnel, crée un caractère vraisemblable, invente un tempérament plausible, compose une personnalité crédible en ayant recours à ses traits particuliers (physiques aussi bien que moraux ou mythiques) et en suivant les directives et les indications du réalisateur. Dès lors, les émotions, les affects, les réactions et les attitudes émanant lors de la prestation de *l'acteur-artiste* sont notamment exprimés sur et à travers les traits de son visage.

En l'occurrence Bergman a essentiellement engagé dans ses films des actrices qu'il a rendues distinguées et célèbres (telles que la norvégienne *Liv Ullmann*, les suédoises *Eva Dahlbeck*, *Harriet Anderson*, *Bibi Anderson*, *Ingrid Thulin*, *Gunnel Lindblom* etc.) En effet, l'auteur dramatique et le critique de cinéma belge Denis Marion n'hésite pas à affirmer en 1979 que « **Bergman est de toute évidence le plus grand directeur d'actrices qui ait jamais existé.** » (Marion, 1979, p. 170) Denis Marion souligne encore plus l'importance primordiale du jeu d'acteurs dans le cinéma bergmanien, en synthétisant : « **Bergman (...) se concentre sur le visage des acteurs en accordant la prépondérance aux gros plans, (...) nourrit les protagonistes (...) de leur drame intérieur et utilise un dialogue abondant.** » (Marion, 1979, p. 88)

Par ailleurs, le cinéma de Bergman se révèle être le plus souvent terriblement tragique, s'attachant originellement aux gros plans des visages et s'appliquant aux thèmes fondateurs de la souffrance humaine. « **La carrière cinématographique de Bergman débute avec le scénario de *Tourments (Hets)* (...) Par la suite, il réalise son premier film: *Crise (Kris)*, sorti en Suède en 1946. Dès le début, le mal de vivre et la souffrance sont familiers dans ses films, à tel point que cela leur confère une atmosphère caractéristique.** » (Hyuneok, 1998) Le professeur de cinéma et le critique français Henri Agel a souligné que le parcours et le cheminement artistiques de Bergman présentent le plus d'harmonie et d'homogénéité, mais ils proposent à la fois aussi le plus d'ambiguïté, d'indétermination et d'incertitude. Pour percevoir et comprendre cette dualité, H. Agel lit de nouveau les articles rédigés par certains grands critiques européens en se limitant à la France et à la période qui s'étend de *La Prison* (1959) à *La Honte* (1969). Durant les trois premières années de cette décennie, il distingue que : « **Si lourd que soit le pessimisme qui s'exprime dans *La Prison*, *la Soif*, *Sommarlek*, *La Nuit des Forains*, *Le Septième Sceau*, *Les Fraises Sauvages*, *Le Visage*, *La Source*, des lueurs qui semblent émanées d'un réseau spiritualiste traversent la ténèbre épaisse d'un monde (...) étouffant.** » (Agel, 1971). Non seulement les films cités ci-dessus sont « **pessimistes** » mais, en fait, toute l'œuvre de Bergman est entièrement caractérisée par un climat tragique : la profonde tristesse, l'affliction, la peur, le regret, la honte, le désespoir, l'abattement, l'enfermement, la solitude, l'humiliation, la résignation, la folie, l'angoisse suicidaire, le brisement bref, la souffrance morale, traduisant le drame intérieur de l'homme et les tourments de son âme, est omniprésente dans les films de Bergman. Il s'agit, véritablement d'une thématique qui traverse pleinement l'œuvre du cinéaste et qui s'avère profondément traitée dans laquelle.

Le « Tragique » du Temps dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman

Tout le cinéma de Bergman met effectivement à nu la souffrance morale et expose le mal profond qui en émane. Pierre Renaud a maintes fois insisté sur l'importance de cette thématique : **« Jamais homme moderne ne fut peut-être plus angoissé par cette question éternelle du sens à donner à la vie (...) Bergman, inlassablement, s'interroge, considère toutes les attitudes qu'il est possible d'adopter face à ce problème; mais son angoisse concerne surtout la souffrance morale, commun dénominateur de tous ses films. »** (Renaud, Minrad - 1961) Plus encore cette souffrance traversant de part en part l'œuvre de Bergman est une affliction qui s'agrandit, se reproduit et s'intensifie jusqu'à habiter les personnages bergmaniens tellement qu'ils arrivent parfois à préférer la mort à la vie. **« Le concept de souffrance est particulièrement important et riche chez Bergman, à la fois comme source de réflexion et comme élément tragique. Car ce n'est pas tant la mort qui obsède l'auteur que ces empreintes de mort laissées en nous par la souffrance inlassablement répétée. »** (Renaud, Unité thématique de la trilogie , 1966) Évidemment, la mort et les séquelles si amères et si déchirantes qu'elle entraîne chez les proches est une figure omniprésente dans l'œuvre de Bergman. La mort est incarnée dans *La Prison* (1949), révélée singulièrement dans *Le Septième Sceau* (1957), densément présente dans *Jeux d'Été* (1951) et *La Source* (1960). Elle est suite d'un acte du meurtre dans *La Source* (1960) et *L'Heure du Loup* (1968) et celle d'un acte du suicide dans *L'Œuf du Serpent* (1977). Elle est vision dans *Les Fraises Sauvages* (1957) ; elle est aussi maladie torturant dans *Cris et Chuchotements* (1973) et bien qu'elle influe légèrement sur les personnages principaux, elle le fait vivement sur les personnages secondaires dans *Sarabande* (2003).

Jean Collet a explicitement déduit que : **« Si Bergman est grand, ce n'est pas parce que ses films nous parlent de Dieu, de l'au-delà, des amours éphémères ou des étés trop courts, c'est parce que toutes les expériences dans ses films, nous font traverser l'épreuve du deuil. »** (Collet, Encyclopaedia Universalis- Article "Ingmar Bergman", 1996, p. 1042)

Pour conclure le cinéma du Bergman s'avère le plus souvent terriblement tragique, s'attachant originellement aux gros plans des visages qui souffrent. Les partis pris techniques et la thématique de ce **« magicien du nord »** s'articulent vivement autour des gros plans des visages souffrants.

2- « L'heure du loup », une circonstance temporelle tragique marquant le récit narratif du film

« Le film est « la seule expérience où le temps m'est donné comme une perception » (Schefer, 1999) : voir un film, c'est voir le temps passer. » (Aumont, 2001, pp. 203-204)

Toutes les réflexions théoriques sur le cinéma notamment les théories du montage et celles du récit traitent, au moins indirectement, le rapport entre cinéma et temps. Les études plus directes ressortissent à trois types principaux, selon l'aspect retenu de la notion de temps elle-même : le temps comme mesure, le temps comme expérience et le temps comme catégorie.

Dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman, l'horrible **« heure du loup »** s'étend à toutes les heures de la vie du peintre *Johan Borg* (*Max Von Sydow*). Cette heure s'avère une expérience temporelle spécifique dans la mesure où son **« appréhension (...) résulte de la perception de suites d'événements, lesquels ont été parfois considérés comme la seule réalité**

Le « Tragique » du Temps dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman

matérielle » (ce temps relève ainsi) de la construction symbolique de l' « outillage » mental (Norbert Elias) » (Aumont, 2001, p. 204).

Nous déterminerons les aspects et les modes de cette expérience vécue (profondément liée à la perception du temps). Mais avant de réfléchir sur « *l'heure du loup* » comme expérience du temps, nous débiterons par la traiter comme « **l'une des composantes essentielles du récit** » (Bessalel, 1992) dans la mesure où « **tout récit met en jeu deux temporalités : d'une part, celle de la chose racontée, d'autre part celle qui tient à l'acte narratif lui-même** » (Jost, 1990) Ainsi, « *l'heure du loup* » est désigné comme étant un temps diégétique qui « **résulte de la combinaison du temps du récit et de celui de l'histoire qui forment deux lignes temporelles qui peuvent se superposer ou se croiser selon d'infinies variations** » (Beylot, 2005)

D'autre part, « **le film forme et conforme le temps, en lui imposant un rythme, en le transformant par le montage (...) le temps du film de fiction est « la suggestion d'un temps fictif, qui comprend des morceaux de durée réelle » (Laffay, 1964). En ce dernier sens le temps du film est comparable au temps du roman, et les études de théorie littéraire (Bakhtine, Poulet) peuvent en partie être transposées à sa propre production.** » (Aumont, 2001, p. 204)

Nous commencerons ainsi par suivre la succession des événements représentés, séquence après séquence, à travers le récit filmique et nous situerons chaque événement dans son cadre temporel précis. De plus nous nous concentrerons précisément sur tous les événements se situant temporellement à « *l'heure du loup* » et qui sont représentés à travers la 5^{ème}, la 20^{ème} et la 22^{ème} séquences du film. Ce travail nous permettra narrativement de mettre en évidence « *l'heure du loup* » comme une circonstance temporelle tragique marquant le récit narratif du film.

L'Heure du Loup (1968) est un long métrage de Bergman qui s'étend sur une heure, vingt-huit minutes et quatorze secondes (1h : 28mn : 14s). Il met en scène l'enfermement d'un peintre dans son imaginaire et représente son emprisonnement dans l'irréel au moyen d'une écriture qui associe des séquences⁴ vraisemblablement réalistes au fantastique baroque et à l'onirisme expressionniste. Un carton illustratif entame le film « **Un peintre Johan Borg avec sa femme dans la petite île frisonne de Baltrum. Alma en lisant le journal intime de Johan découvre les fantasmes de son mari qui sont la base de ce film** » (Marty, 1991, p. 142)

Ainsi, avant même le générique, le spectateur est informé qu'il assistera à un terrible développement de l'imaginaire d'un homme dont la souffrance est exprimée par la fusion du réel dans l'onirisme, son anéantissement dans la fantasmagorie, l'imaginaire et l'irréel.

D'abord, le couple *Borg* existe sur une île, à l'écart du monde, éloigné de la réalité. Et dans son aveu initial, à travers la première séquence du film (Début : 01 :01 – Fin : 06 :22) qui est un long plan-séquence (de 5 mn et 21 s), *Alma* (*Liv Ullmann*), s'adressant directement au public, parle de son bonheur passé avec son époux *Johan* (*Max Von Sydow*) : « **Nous étions heureux. Heureux d'être chez nous** », atteste-elle. Les premières scènes affirment cet accord mutuel et partagé et traduisent bien une agréable harmonie. L'homme et son épouse sont montrés dans une nature printanière vive, gaie et accueillante, comme si le monde venait juste d'être créé. La quatrième séquence du film (Début : 10 :33 - Fin : 11 :15 qui dure 42 s) montre *Alma* étendant des draps tout blancs sur la corde de linge, à l'extérieur de la maison. Et dès que la femme aperçoit son mari arriver, elle se précipite joyeusement vers lui et le serre affectueusement. Quant à lui, il tient sa tête par les mains, l'approche et la serre tendrement contre sa poitrine.

Le « Tragique » du Temps dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman

A travers la troisième séquence qui est également un plan-séquence (de 1 mn et 14s), le peintre tentant de figurer son épouse enceinte lui révèle : « **Je devrai te dessiner jour après jour.** » Or les événements suivants du récit filmique révèlent que le vœu du peintre demeurera un désir pieux.

La cinquième séquence qui dure 4 mn et 17 s est la première séquence qui se déroule temporellement à « *l'heure du loup* ». Cette séquence, au cours de laquelle *Johan Borg* expose ses peintures à sa femme, indique un moment de changement déterminant et décisif dans son enfermement. Ce n'est pas *Alma*, son épouse aimée, son interlocutrice perçue, son compagnon adorée qu'il a figurée, mais ses illusions individuelles, ses propres démons et fantômes dont l'existence se fait de plus en plus envahissante et embarrassante. Sans vraiment considérer et apprécier *Alma*, il semble absorbé et ensorcelé par les apparitions qui le tourmentent : « **le spécimen le plus commun. Pratiquement sans défense** » est sûrement « **homosexuel** » ; « **la vieille dame** » qui « **redoute de retirer son chapeau** » parce que « **son visage viendrait avec** » ; « **l'Homme-oiseau** » ; les carnivores, les insectes et l'Homme-Araignée. À travers cette séquence, *John Borg* se voit un protagoniste tant absorbé dans sa trouble intérieure narcissique, entièrement écarté, non simplement de sa femme, mais aussi et surtout du monde réel. Son propre monde imaginaire est habité par ces apparitions qui ne font que l'épuiser, le tourmenter, le troubler, lui rappeler ses frayeurs, ses pertes, ses privations et le torturer.

Cette chute dans le mal de l'imaginaire se continue à travers la sixième séquence du film (Début : 15 :33- Fin : 21 :28 - Durée : 05 mn :55 s) avec la découverte par *Alma* des notes intimes de *Johan*. Un jour ensoleillé, alors que celui-ci est absent, une vieille femme étrange, vêtue en blanc vient à la maison et incite *Alma* à lire le journal intime de *Johan*, qu'il garde caché dans son cartable noir, sous le lit. *Alma* parcourt ainsi ce journal en tournant ses pages qui sont immédiatement mises à l'écran : l'imaginaire du peintre change et altère les événements de la vie sur l'île en effrayants cauchemars. Le personnage ne différencie plus le rêve du réel, il n'est plus que par ses obsessions et ses angoisses qui le séparent entièrement et le retirent du monde des autres et particulièrement de sa femme. Il ne maintient plus de rapports et de liens qu'avec lui-même : son moi est attaché à des illusions, des hallucinations et des hantises qui se reproduisent et se répètent. Ainsi, la présence de *Véronica Vogler* (*Ingrid Thulin*), une ancienne amante, se fait pénible et obsédante. Celle-ci lit, à travers la neuvième séquence (Début : 23 :40 –Fin : 26 :59 qui dure 03 mn :19 s) une lettre qui proclame les activités démoniaques immédiates : « **Tu ne peux pas nous voir, mais nous te voyons. Des choses horribles peuvent arriver. Certains rêves peuvent être révélés. La fin est proche. Les sources vont se tarir.** »

3- Le regard du personnage bergmanien selon Sartre : un regard, objectivant autrui, source de son aliénation, menace constante de son honneur et de sa liberté

A travers la onzième séquence du film (Début : 27 :09 -Fin : 28 :53- Durée : 01 mn :44 s), le conservateur *Heerbrand* (*Ulf Johansson*) poursuit *Johan* et le pousse à devenir furieux et brutal : Les deux hommes marchent hâtivement côte à côte. L'homme se permet de parler d'abondance à *Johan*, lui demander avec insistance comme s'il fait irruption dans son privé et pénètre brusquement dans son intimité. Aussitôt, *Johan*, sans qu'il s'arrête et sans qu'il réponde l'homme, le regarde

Le « Tragique » du Temps dans L'Heure du Loup (1968) d'Ingmar Bergman

haineusement, hostilement, le gifle violemment sur le visage, le fait saigner le nez et le fait tomber par terre en criant fortement : « **Tais-toi. Tais-toi !!** ».

Par ailleurs et dans une perspective philosophique, le caractère des regards de ce personnage bergmanien, entre autres, est pertinemment un exemple concret de l'approche philosophique que développe Jean-Paul Sartre du concept du regard : Au préalable, nous retirons deux aspects significatifs du regard tel qu'il a été pensé et appréhendé par le philosophe français: le regard que je mets sur autrui, « **le regard-regardant** » et le regard qu'autrui met sur moi « **le regard-regardé** ». Selon Sartre, qui a eu surtout intérêt pour le regard d'autrui, rendant les yeux neutres, les dissimulant et les couvrant du masque « **qui est pur renvoi à moi-même.**» (Sartre, 1965, p. 316)

Il semble clair que les exemples que Sartre cite souvent pour soutenir sa réflexion, soient des circonstances où la personne est surprise, étonnée, saisie, clairement par un regard qui vient le menacer, le couvrir de honte et d'humiliation, mettre fin à sa liberté et le rendre « esclave »: « **être vu me constitue comme un être sans défense pour une liberté qui n'est pas ma liberté.**» (Sartre, 1965, pp. 326-328)

Par le regard, *Heerbrand* rend le peintre un objet, en apparence ou en aspect, et vice versa. C'est dans cette seule mesure qu'autrui n'est pas constitué mais seulement rencontré. Et c'est par là que s'avère l'opposition et la lutte. Celles-ci se manifestent dans cette séquence du film à trois niveaux différents : d'abord, à travers la violence symbolique dans les regards brutaux et méprisants que le peintre *Johan* ne cesse de porter cruellement sur le conservateur *Heerbrand*. Ensuite, à travers la violence physique (corporelle) dans la forte gifle que le peintre n'hésite pas à donner violemment au visage de l'homme ce qui l'a jeté à terre et a saigné son nez. Et enfin, à travers la violence verbale dans le hurlement du peintre face au *Heerbrand* qui est encore, à genoux, par terre, en disant dans une grande colère : « **Tais-toi ! Tais-toi !** » Sartre, accordant au conflit des consciences – qui est la particularité de la relation à autrui – une qualité associée à l'ontologie à partir de la révélation de sa nature initiale. *Heerbrand* apparaît brusquement pour le peintre comme menaçant. Il constitue un danger pour lui. Peut être même se manifeste-t-il à lui comme « **un scandale** » puisqu'il voit les mêmes choses que le peintre voit, il est aussi et surtout celui qui le regarde : « **Si autrui-objet se définit en liaison avec le monde comme l'objet qui voit ce que je vois, ma liaison fondamentale avec autrui-sujet doit pouvoir se ramener à ma possibilité permanente d'être vu par autrui. C'est dans et par la révélation de mon être-objet pour autrui que je dois pouvoir saisir la présence de son être-sujet.** » (Sartre, 1965, p. 314) Nous abandonnons à présent cette approche sartrienne de la mise en image de ces personnages bergmaniens et de leurs rapports entre eux. Cette approche philosophique qui approfondirait le caractère « *tragique* » de ces personnages bergmaniens et qui pourrait par ailleurs entrevoir des pistes fécondes sur les corrélations et les renvois qui existent entre le regard du visage, comme objet de représentation, tel que Bergman le met en scène dans sa filmographie et les concepts philosophiques du visage et celui de son regard tels qu'ils ont été pensés et appréhendés par Jean-Paul Sartre.

Revenons encore au récit narratif du film : la présence de *Véronica Vogler* (*Ingrid Thulin*) et celle du conservateur *Heerbrand* (*Ulf Johansson*) ne sont justement que des délires qui mettent le peintre *Johan* aux saisies de soi-même. La suite des coupures, des interruptions et des séparations par rapport au réel est entamée. A cet égard, une scène est notamment révélatrice. A travers la

Le « Tragique » du Temps dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman

douzième séquence (Début : 28 :53 –Fin : 31 :53- Durée : 03 mn), dans la maison, *Alma* se chargeant des provisions, de la gestion et des comptes, demande à *Johan* de vérifier les calculs. Mais celui-ci fait sortir l'argent de sa poche, le pose sur la table devant sa femme et referme le registre qui le désintéresse extrêmement. L'argent, qui symbolise la vie mondaine et représente les préoccupations du quotidien n'est plus apprécié par l'artiste. Ce désintéret, cette insensibilité et cette insouciance confirment le décalage qui s'approfondit entre le peintre et le réel et, en effet, son isolement dans un irréel horrible et cruel. Bergman lui-même a insisté sur l'incapacité à exister de son protagoniste, isolé et enfermé dans ses illusions et hallucinations démoniaques : « **Les démons de *L'Heure du Loup* (...) sont les propres démons de l'artiste (...) Ils sont nés (...) durant l'enfance et se sont installés au-delà des frontières de la conscience. Leur but est de dissocier l'artiste de son aptitude à l'existence et (...) de le détruire ainsi qu'eux-mêmes.** » (Comolli, 1968)

La treizième séquence (Début : 31 :53- Fin : 32 :23 – Durée : 30 s) représente le chaleureux accueil du couple *Borg* au château du baron *Von Merkens* (*Erland Josephson*). Puis le dîner mondain, mis en scène à travers la quatorzième séquence du film (Début : 32 :23- Fin : 36 :57 – Durée : 04 mn : 34 s) : Un dîner bruyant, au cours duquel le peintre a tellement bu qu'il s'est enivré. Ensuite la quinzième séquence (Début : 36 :57-Fin : 42 :27 – Durée : 05 mn : 30s) qui met en scène le spectacle des marionnettes, organisé par l'un des invités, l'archiviste *Lindhorst* (*Georg Rydeberg*) à la bibliothèque du château : Il s'agit d'une représentation d'un bref extrait de l'opéra « *La Flûte enchantée* »⁵ de Mozart. Précisément, c'est la finale de l'acte 1, dans laquelle le prince égyptien *Tamino* est laissé par ses trois guides dans un bosquet à l'extérieur du Temple de la Sagesse. Il se voit refuser à deux reprises l'accès au temple. Il entend, les paroles « **Pamina, Pamina, est en vie !** » A ce moment, la caméra se meut autour de son axe pour s'immobiliser sur *Alma* qui regarde attentivement le spectacle. Nous pouvons en constater que *Tamino* symbolise *Johan*, et *Pamina* (fille de reine de la nuit), *Alma*, personnification de l'amour. Toutefois, si la destinée de *Johan* se conforme au même déroulement inéluctable que celle de *Tamino*, c'est en contre sens, parce que son chemin l'emmène de la lumière claire, paradisiaque vers les obscurités les plus ténébreuses : « **Bientôt ou jamais** », répondent les prêtres, de l'intérieur du temple, à *Tamino* qui demande avec impatience: « **Quand il apercevra enfin la lumière ?** » Pour *Johan*, la réponse finale est la plus inutile: « **jamais !** »

Dans la seizième séquence (Début : 42 :27 –Fin : 43 :56) qui est un plan-séquence de 29 secondes, les invités se promènent au parc du château. Ils marchent à deux et parlent tranquillement. À la fin de ce plan-séquence, le conservateur *Heerbrand* (*Ulf Johansson*) raconte sa rencontre furieuse et violente avec un homme inconnu, qui est en fait le peintre *Johan*, et comment cet inconnu l'a agressé durement (Séquence n°11). Le conservateur décrit le regard de *Johan*, lors de cette brutale rencontre, de haineux et hostile. En effet, ces paroles accusatrices et scandaleuses indignent *Johan* et l'humilient. Il semble avoir des remords, son regard devient maintenant honteux, embarrassé et avilissant. Et le plan-séquence se termine sur *Johan* fermant ses yeux amèrement et essuyant son visage par la main. Son visage est révélé triste, fatigué, et bouleversé. Un visage qui a l'air choqué, renversé et scandalisé.

Dans la dix-huitième séquence, (Début : 44 :20 – Fin : 46 :01- qui dure 01 mn et 41s), la femme du baron, *Corinne Von Merkens* (*Gertrud Fridh*) emmène le couple *Borg* à sa chambre pour leur

Le « Tragique » du Temps dans L'Heure du Loup (1968) d'Ingmar Bergman

montrer le tableau de *Veronica Vogler* que *Johan* a peint. Ainsi, la femme du baron dévoile à *Alma* la relation amoureuse qui unissait son mari à son bel amant *Veronica Vogler*. Elle confesse à *Alma* qu'ils s'aimaient profondément. De ce fait, *Alma*, surprise et étonnée, se sent atteinte dans sa dignité, humiliée et déshonorée. Quant à *Johan*, il se sent encore coupable et corrompu, il semble plus honteux, déprécié et avili.

Après cette soirée au château du baron *Von Merkens*, qui peut être interprétée comme une nouvelle production fantasmagorique du peintre renvoyant son auto-humiliation et sa propre honte, la dix-neuvième séquence (Début : 46 :01- Fin : 47 :52- qui dure 1 mn et 51 s) à travers laquelle apparaît explicitement l'écart qui se creuse progressivement entre les deux époux : ils rentrent le soir chez eux. *Alma* précède *Johan* qui la suit en trébuchant. Elle lui avoue qu'elle a lu son journal intime et qu'elle en a eu peur. Elle peine de toutes ses forces de lui exprimer son soutien contre les démons qui le tourmentent et le détruisent : **« Je ne te laisserai pas malgré ma peur. Ils veulent nous détruire. Ils te veulent, toi. Si je suis près de toi, ce sera plus dur. Johan. Ils ne me forceront pas à te laisser avec toi aussi longtemps que... »** *Alma* angoissée, regarde son mari, caresse son visage et ses cheveux. Elle le tient par les épaules, en pleurant et en le suppliant de lui répondre. Mais *Johan* s'éloigne sans se tourner. Il l'ignore, détourne son regard d'elle. Alors, étonnée, elle se retire, s'éloigne de lui, ne croyant pas qu'il l'a simplement abandonnée. *Alma* pleure amèrement. *Johan* la tient par ses épaules, essayant de la calmer mais elle refuse son toucher, elle secoue ses épaules fortement et s'éloigne, en pleurant tristement. *Johan* ignore encore ses pleurs perçants et ses supplications et poursuit sa marche chancelante vers la maison. Elle se met à l'appeler inutilement : **« Johan ! Johan ! »** En effet, l'enfermement et l'isolement du peintre s'expriment distinctement dans la dégradation du couple qui ne se parle plus.

Après cette scène qui montre clairement la distance qui s'élargit incessamment entre *Johan* et sa femme, la vingtième séquence, (Début : 47 :54 - Fin : 49 :47 –qui dure 1 mn et 53 s), qui se déroule à « *l'heure du loup* », autrement dit **« l'heure où la plupart des hommes meurent, l'heure où les cauchemars sont les plus réels (...) l'heure où celui qui ne dort pas est hanté par la forte angoisse, le moment où les fantômes et les démons sont les plus puissants »** (Marty, 1991, p. 145) cette horrible heure se déploie en fait à toutes les heures de la vie de *Johan*. D'abord il est profondément tourmenté par une terrible punition imposée par son père dans son enfance. Un souvenir traumatisant dont il confesse amèrement les détails à sa femme pendant cette « *l'heure du loup* ». Le peintre raconte : le petit *Johan* est poussé dans un des dépôts de vêtements et la porte a été fermée. Il n'y avait pas de son, seulement l'obscurité. L'enfant a eu une terrible peur. Ils lui ont dit qu'une petite personne vivait dans le placard et qu'il pouvait grignoter les orteils des mauvais enfants. Quand il a arrêté de donner des coups de pied, il a entendu quelque chose venir du côté du coin, il pensait que son heure était venue. Dans une sorte d'horreur silencieuse. Il a commencé à sauter sur les boîtes à chaussures et les étagères. Il a essayé de se soulever et tous les vêtements sont tombés autour de lui. Il a perdu le contrôle et il est tombé. Il s'est battu violemment pour se sauver de ce petit monstre, et tout le temps il criait avec peur. Il demandait pardon. Finalement la porte s'ouvrit et on lui a permis de sortir dans la lumière.

Le « Tragique » du Temps dans L'Heure du Loup (1968) d'Ingmar Bergman

4- L'autobiographie dans *L'Heure du Loup* (1968), évocation des souvenirs pénibles

Il convient de noter ici, que cette punition infantile constitue une référence autobiographique très importante : La famille de Bergman était dans un climat religieux particulièrement tendu, du à la situation de son père Erik Bergman qui était un pasteur luthérien ambitieux. L'Église défendait et soutenait la morale⁶. Sa croyance était focalisée sur l'idée de pécheur. **« C'était le règne de l'ascétisme luthérien. »** (Cowie, 1986, p. 151). Et la crainte des punitions, des humiliations et des hontes au cours de son enfance amène Bergman à une vision décisive de la religion chrétienne. **« Les punitions étaient infligées de façon rituelle. "On avait toujours tort", dit Bergman. L'expiation par la souffrance était à l'ordre du jour. »** (Cowie, 1986, p. 151)

Le théoricien du cinéma Jean Collet a écrit, un mois après la mort de Bergman, dans l'hebdomadaire français chrétien, *La Vie* en 2007 : **« Bergman grandit (...) entre une mère dont il cherche vainement la tendresse et un père pasteur dont il craint les colères (...) Un jour, le jardinier enferme l'enfant dans la morgue, seul, devant le cercueil d'une femme (...) Les yeux entrouverts semblent fixer le petit, épouvanté.»** (Collet, 2007)

D'ailleurs, ce lien d'autobiographie que Bergman maintient avec ses œuvres cinématographiques le caractérise distinctement des autres cinéastes. Dans ses écrits et ses entretiens, Bergman a toujours effectué une proximité entre ses films et sa vie personnelle. Maintes historiettes confessées à travers ses films et l'ambiance qui en émane sont puisées dans ses propres vécus, ses expériences personnelles ou ses souvenirs intimes, essentiellement ceux de son enfance qui représente certainement la source de son inspiration.

Ensuite le peintre *Johan* est obsédé par l'assassinat d'un jeune garçon dont le peintre a révélé le secret à sa femme pareillement pendant cette « *l'heure du loup* » et dont les péripéties sont mises à l'écran à travers un long flashback de 08 minutes et 44 secondes représenté dans toute la vingt et unième séquence du film (Début : 49 :57 - Fin : 58 :41) Cette longue séquence indique profondément la dérive du peintre sous la pesanteur de la fureur et l'hystérie à la commission cruelle d'un meurtre : *Johan* apparaît se mordant les dents, fou de rage et excité, se penchant sur l'enfant en le regardant en pétard, lui criant dessus en bougeant nerveusement. Il tient les mains de l'enfant en essayant de les ouvrir avec force, mais l'enfant résiste vaillamment. Quand l'enfant mord *Johan* par l'oreille puis se jette sur lui et s'attache à son dos, celui-ci commence à écraser puissamment le dos de l'enfant contre le rocher derrière eux alors que l'enfant, toujours collé au dos de *Johan*, hurle profondément de douleur. Et lorsque le garçon bondit sur la jambe droite de *Johan*, la saisit dans ses mains et la mord fortement, *Johan* éloigne rapidement sa jambe puis trouve une pierre sur le sol, la prend par sa main droite, se penche sur l'enfant encore allongé sur le sol rocheux et le frappe avec la pierre dans une grande hystérie, son visage apparaît saccadé et convulsif. Enfin, il porte l'enfant mort dans ses bras et l'emmène au bord du rocher et le laisse glisser tranquillement dans la mer. Nous voyons le cadavre de l'enfant sombrer calmement dans la mer puis flotter à la surface. Et ses longs cheveux apparaissent manipulés au-dessus de la surface de l'eau.

« *L'heure du loup* » s'étend également sur la vingt-deuxième séquence (Début : 58 :46- Fin : 01 :05 :16 – qui dure 6 mn 30 s) qui représente la visite inattendue du conservateur *Heerbrand* (*Ulf Johansson*) invitant le couple *Borg* à une petite fête au château, à laquelle l'ancienne maîtresse du peintre *Veronica Vogler* sera présente, ce qui provoque le désarroi d'*Alma*. En outre le visiteur informe les deux époux qu'une tempête est sur le point de se produire et juste avant de partir il offre

Le « Tragique » du Temps dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman

à Johan un pistolet que celui-ci utilisera plus tard pour tirer trois balles sur sa femme. Et c'est ainsi que la tempête se produira vraiment.

Johan finit alors par tirer sur Alma qu'il croit avoir tuée. Et les troubles hallucinatoires sur le meurtre de sa femme indiquent que l'isolement et la solitude du peintre, tourmenté par ses visions consumantes, sont achevés.

5- Le regard du personnage bergmanien selon Lacan : un objet, origine du désir

Après cette horrible « *heure du loup* », le peintre succombe sous la tentation envoûtante de la comtesse *Gamla Fru von Merkens* (*Gudrun Brost*). Celle-ci, dans la vingt-troisième séquence du film (Début : 01 :05 :16 - Fin : 01 :07 :55 – qui dure 2 mn + 39 s) lui parle de vieilles prostituées, approche une cuisse de poulet de sa bouche dans une tentation claire. Et quand Johan se lève, et doit partir, elle use de son charme pour l'inciter et le séduire : elle lui demande de l'aider à mettre ses chaussettes. « **Aimes-tu me toucher?** » elle lui suggère. Et pour qu'il réponde à ses séductions et fascinations récurrentes, elle lui propose de lui embrasser son « **jeune, joli pied dont les talons sont doux et adorables, les orteils sont forts, les ongles sont beaux** » en échange de lui dire où se trouve précisément *Veronica Vogler*. Alors, Johan très séduit, Son regard est impatient et désireux, il s'incline devant elle, se plie encore et se précipite avidement sur son pied en l'embrassant avec ferveur. La vieille dame gémit de plaisir et finit par retirer doucement son pied. D'autre part et cette fois-ci dans une perspective psychanalytique, ces regards excités, brûlants et ardents. Ces regards remplis de désir et de luxure. Ces regards impatients, assoiffés d'éteindre les flammes du plaisir nous emmènent décidément à l'approche psychanalytique que Jacques Lacan a portée au concept du regard. Lacan en se référant à la phénoménologie et plus précisément au raisonnement de Maurice Merleau-Ponty⁷ a conçu une théorie clinique de l'inconscient du regard, mettant en relief « **la pulsion scopique** », pulsion indépendante et spécifique ayant le regard pour objet.

Selon l'approche lacanienne, le regard n'est plus seulement un outil à percevoir le monde, de le saisir, de le contrôler et de le maîtriser mais, « **du fait qu'il y a déjà dans le monde quelque chose qui regarde avant qu'il y ait une vue pour le voir** » (Lacan, 1973 , p. 245), il peut être tout autre chose, « **envers de la conscience** » (Lacan, 1973 , p. 79) : regard de nuit des mystiques, regard-symptôme dans l'hystérie, le voyeurisme ou l'exhibitionnisme. En définissant de nouveau l'expérience pulsionnelle du regard, Lacan précise, à sa façon, la fonction fondamentale de l'altérité. Toutefois, il ne s'intéresse pas à la communication réciproque de deux regards, dans laquelle il ne perçoit que de l'illusion, de l'imagination, du fantasme car pour lui, « **le plan de la réciprocité du regard et du regardé est, plus que tout autre, propice, pour le sujet à l'alibi.** » (Lacan, 1973 , p. 74) Dès lors, la théorie lacanienne du regard s'exprime fortement dans le rapport d'une personne à un objet, un tableau, qui en demeure un rapport de tentation, « **un rapport de leurre** » Ainsi, la comtesse *Gamla Fru von Merkens* dans *L'Heure du Loup* (1968) ne considèrerait vraisemblablement le peintre que tel un objet qui satisferait son désir. De ce fait, « **le sujet se présente comme autre qu'il n'est, et ce qu'on lui donne à voir n'est pas ce qu'il veut voir.** » (Lacan, 1973 , p. 97)

Fermons cette parenthèse qui pourrait ouvrir des horizons féconds sur l'approche psychanalytique de ce film de Bergman et qui en l'occurrence ne pourrait, quant à notre article, qu'affirmer le

Le « Tragique » du Temps dans L'Heure du Loup (1968) d'Ingmar Bergman

caractère « tragique » de ce personnage central de *L'Heure du Loup* (1968). Et revenons de nouveau pour suivre la succession narrative de ce film. Le peintre est continuellement tourmenté par ses images dévorantes : Dans la vingt-quatrième séquence du film (Début : 01 :07 :55 - Fin : 01 :10 :52 – qui dure 2 mn et 57s) un grand corbeau frappe les vitres avec ses ailes, en croassant fortement. Le baron *Van Merkens (Erland Josephson)* marche sans tomber sur le mur puis marche sur le plafond. Sa tête est vers le bas. Comme si la gravité est complètement disparue. Mais aussi, la vieille dame au chapeau (*Naima Wifstrand*) qui a vêtu en blanc dans la sixième séquence (Début : 15 :33- Fin :21 :28 - Durée : 05 mn :55) est, à présent vêtue en noir, arrache, à travers la vingt-cinquième séquence du film (Début : 01 :10 :52- Fin : : 01 :13 :14- qui dure 2 mn et 22s) un masque en gomme-résine, couvrant son visage qui change ensuite en un visage sans œil droit et dont l'œil gauche est aussitôt arraché par une main, nous voyons après une main tenant l'œil arraché et le met dans un verre de vin blanc. La vingt-sixième séquence du film (Début : 01 :13 :14- Fin : 01 :16 :09 – qui dure 2 mn et 55 s) représente les préparatifs de la rencontre de *Veronica Vogler*. Ces préparatifs, à travers le maquillage et l'habit, dont l'archiviste *Lindhorst (Georg Rydeberg)* se charge parfaitement sont en fait un déguisement, une dissimulation, un masquage du peintre. « **Maintenant, vous êtes vous-même, et jusqu'à présent pas vous-même.** » commente *Lindhorst*, en regardant le visage du *Johan* dans un miroir⁸. Or, « **le miroir peut désorganiser le champ de vision, car il cache autant qu'il montre.** » (Bonnet, 1994) Il est souvent bombé et convexe mais il est encore dénaturant, déformant et donc lié à la tromperie et associé à l'illusion. Il peut par conséquent être le symbole de la fausseté et le signe du mensonge, puisqu'il prétend à tromper la perception en laissant penser que ce qu'il nous fait voir est la réalité, la vérité alors que ce n'en est qu'une représentation. Ici, il est encore significative de rappeler encore qu'avec Bergman le visage, comme partie placée en haut et en avant de l'homme, est la surface sur laquelle la vie intérieure à chaque personnage se reproduit et se cache. Le visage révèle, expose et exprime tout autant qu'il cèle, enferme et masque. En conséquence, il n'est pas simplement le masque qui dissimule et qu'il conviendrait d'ôter pour atteindre ce qui se cacherait derrière. Le visage bergmanien acquiert plutôt les propriétés de l'instrument de *Thespis, persona* des Latins, *prosôpon* des Grecs, qui en même temps révèlent et masquent.

Et les rapports à l'autre sont à l'origine de la chute des masques. Peter Cowie met l'accent sur ce fondement structurel de la dynamique bergmanienne en l'associant à l'emploi du gros plan : « **Tous les films de Bergman s'articulent autour de ce processus : on montre le masque, on l'étudie, et puis on l'enlève (...) le gros plan constitue le schème vital de la grammaire bergmanienne.** » (Cowie, 1986, p. 128)

Revenons à nouveau pour retracer encore l'évolution narrative du récit de *L'Heure du Loup* (1968) : à travers la vingt-septième séquence (Début : 01 :16 :09 - Fin : -01 :20 :44 – qui dure 4 mn et 35 s) *Johan* retrouve enfin *Veronica Vogler (Ingrid Thulin)* : il l'aperçoit allongée sur un lit, entièrement recouverte d'un drap blanc, il soulève tranquillement le drap comme s'il enlève un linceul recouvrant un cadavre ; se révèle ainsi le visage de la femme qui dort paisiblement, complètement nue alors qu'elle pose ses mains sur sa poitrine. *Johan* dont le regard est désireux et impatient, passe sa main droite et touche le visage de la femme, puis son épaule, puis sa poitrine, puis ses mains, puis son ventre, puis son vagin, puis sa cuisse, puis sa jambe, puis son pied. *Veronica Vogler (Ingrid Thulin)* (re)prend vie, se livre à un rire hystérique, se lève rapidement du lit, se glisse dans les bras de *Johan* et commence à embrasser ses joues, ses lèvres, son nez, tout en

Le « Tragique » du Temps dans L'Heure du Loup (1968) d'Ingmar Bergman

continuant à rire hystériquement. *Johan* essaie de la détourner, puis l'allonge sur le lit, se met lui aussi à embrasser ses lèvres avec ferveur. Les deux amants se serrent et s'embrassent insatiablement sous les regards et les rires des châtelains dont la représentation est telle « **une gravure** » expressionniste par excellence : Le baron *Van Merkens* (*Erland Josephson*) apparaît, entourant par derrière avec ses mains le cou de la comtesse *Gamla Fru von Merkens* (*Gudrun Brost*), assise devant lui sur le seuil. Sa femme *Corinne Von Merkens* (*Gertrud Fridh*), se tient à leur droite, exposant ses cuisses. À gauche se trouve la vieille dame (*Naima Wifstrand*), vêtue en noir. Derrière elle, *Ernst Von Merkens* (*Bertil Anderberg*), se voit allongé sur le sol, la tête contre le mur. Derrière lui apparaît *Heerbrand* (*Ulf Johansson*) debout, cachant son demi-corps gauche derrière le mur, la main sur la joue. De l'autre côté, le visage de *Lindhorst* (*Georg Rydeberg*) qui regarde par-dessus le mur. À l'arrière, *Kapellmeister Kreisler* (*Lenn Hjortzberg*) se tient dans une fenêtre, les bras ouverts, alors qu'il se penche en avant. Cependant, à la fin de cette séquence, la douce étreinte des deux amants se déforme sous le regard et l'écoute des châtelains, en lutte, même en dévoration et cannibalisme. Et les huit regardeurs, décrits ci-dessus, s'altèrent eux-mêmes également en voyeurs. Dans l'avant-dernière séquence (séquence n°30 : Début : 01 :21 :50 - Fin : 01 :27 :17 qui dure 5 mn et 27 s), celle au marais, *Johan* subit, sous le regard alarmé et terrifié de sa femme, les agressions physiques et morales des châtelains : d'abord, *Heerbrand* (*Ulf Johansson*), dont le visage devient rude et en colère, s'approche de *Johan* qui se tient au bord d'une petite rivière parmi les arbres et le gifle trois fois. *Alma*, qui témoigne de ce qui se passe, hurle de peur. Ensuite, La comtesse *Gamla Fru von Merkens* (*Gudrun Brost*) qui surgit, s'approche de *Johan*, en tenant une rose dont la tige est épineuse, elle lui blesse gravement le cou avec les épines de la rose, en le regardant avec malveillance et en souriant de ravissement. Le sang coule abondamment du cou de *Johan* qui serre la blessure avec sa main. Enfin, *Johan*, toujours serrant son cou blessé qui saigne avec sa main, est surpris de voir devant lui, à l'instant un corbeau qui ouvre son gros bec et l'attaque brutalement, lui blessant ainsi la tête et le sang en jaillit abondamment. *Alma* qui suit les souffrances de son époux est alarmée et terrifiée, elle cache ses yeux avec sa main, et crie violemment alors que *Lindhorst* (*Georg Rydeberg*) qui se manifeste brusquement, sourit en jouissant le mal de *Johan*. Il convient de remarquer de point de vue technique que dans cette pénultième séquence « **le cinéaste exploite les possibilités de la tireuse optique en laboratoire afin de désagréger les constituantes de l'image.** » (Roux, 2001) Les visages se représentent en d'énormes gros plans composés de granules alors que l'arrière-plan flou, indistinct et peu éclairé envahit progressivement la totalité de l'écran. Cette reculade physique et cette présence sombre de *Johan* expriment encore son insuccès et son inaptitude à l'existence. D'autre part, Bergman va plus fort dans la représentation de ce tragique fondé sur le mal des visions imaginaires. *Alma* est, elle-même, encore engagée, par un phénomène d'imitation, à reproduire son propre univers fantasmagorique et hallucinatoire : dans cette avant-dernière séquence, *Alma* se rend compte soudain comme si elle s'était réveillée d'un beau rêve, comme si elle imaginait que celui qui est assis en face d'elle n'est plus son mari, *Johan*, mais le baron *Van Markens* (*Erland Josephson*). De ce fait, Elle se lève précipitamment effrayée, terrifiée. Elle semble inquiète, confuse et perplexe. En outre, le critique de cinéma français Jean-Loup Passek remarque à propos de la confession d'*Alma* « **loin d'éclaircir la démarche du film, ne fait que la rendre plus passionnément ambigüe.** » (Passek, 1971) À travers la dernière séquence du film qui est un plan-séquence (séquence n°31- Début : 01 :27 :17- Fin : 01 :28 :14 qui dure 57 s) *Alma*, seule, épuisée et affligée,

Le « Tragique » du Temps dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman

s'interroge pendant la nuit: « **Est-ce vraiment la femme. Si elle vit longtemps avec un homme, ne finit-elle par être comme lui ? Elle l'aime finalement et essaie de penser comme lui. De voir comme lui ? On dit que ça peut changer un être.** » Dès lors, *Alma* n'est plus différente de *Johan*, mais elle en devient sa représentation, sa reproduction : avec le temps et à force de s'habituer et de s'adapter, elle est altérée en image souffrante de son époux. Les fantasmes inventés par les troubles, les hallucinations et les souvenirs choquants et scandaleux de *Johan* sont désormais ceux d'*Alma*. Elle en est consciente dans ses dernières confessions. Et de ce fait, *L'Heure du loup* (1968) est l'histoire d'un imaginaire dominé par un autre imaginaire. La succession des événements représentés, séquence après séquence, à travers le récit filmique et la détermination de chaque événement dans son cadre temporel précis indiquent distinctement que « *L'heure du loup* » constitue une circonstance temporelle tragique déterminant les événements représentés dans les trois séquences du film (Séquences n°5, n°20 et n°22). A ce temps profondément tragique, *Johan Borg* expose ses tableaux à sa femme. Et ce n'est pas elle qu'il a peinte mais ses propres illusions, ses propres démons et fantômes qui le tourmentent et le rongent. Pareillement à cette pénible « *heure du loup* » *Johan Borg* évoque des souvenirs traumatisants qui appartiennent à son passé lointain (la terrible punition infligée par son père dans son enfance) et à son passé proche (le fait d'avoir tué un jeune garçon). A ce moment tragique de « *heure du loup* », *Alma* s'interroge sur soi-même devant *Johan* et sur la spécificité au sein du couple : « **Les gens qui passent longtemps ensemble ne se ressemblent-ils pas? Beaucoup de choses se développent entre eux. Pas seulement leurs pensées. Leurs visages deviennent des mêmes expressions.** » (Séquence n°5) Elle manifeste encore l'aspiration de se ressembler, d'avoir des similitudes: « **J'espère que nous vieillissons ensemble si longtemps qu'on saura les pensées de l'autre. On aura les mêmes visages ridés.** » (Séquence n°5) Mais, ce souhait de ressemblance et de similarité qui acquiert là l'aspect du dédoublement et du partage amène fatalement à l'écroulement du couple. *Alma* est semblable à *Johan*, elle en est le reflet souffrant, le double affligé. Et les hallucinations, les illusions, les délires et les souvenirs pénibles de *Johan* sont à partir de maintenant les siens. Elle s'en rend compte à travers ses derniers aveux : « **une femme qui vit longtemps avec un homme ne finit-elle par être comme lui ? Elle l'aime et essaie de penser comme lui. De voir comme lui. On dit que ça peut changer un être.** » (Séquence n°31) Le moment de « *l'heure du loup* » devient ainsi une métonymie⁹ des maux de l'âme et de l'esprit qu'éprouve le peintre et que sa femme finit par partager avec lui. A ce même moment torturant et affligeant de « *l'heure du loup* », *Alma* fait le procès nocturne de son époux. Elle lui reproche vivement sa trahison dont elle prouve la certitude par son propre journal intime dans lequel l'époux avoue son profond amour pour sa maîtresse, *Veronica Vogler*. Au cours de ce procès qui se déroule à huis clos, *Johan* ne peut se défendre qu'en se précipitant brutalement sur son journal, voulant inutilement le récupérer. Ce procès qui se déroule au moment de « *l'heure du loup* » fait souffrir énormément la victime mais aussi il irrite le traître, exacerbe sa colère et l'impatience. A ce même terrible moment de « *l'heure du loup* », survient la visite inattendue du *Heerbrand* (*Ulf Johansson*), l'homme dont la présence pour *Johan* est la plus indésirable parmi celles de tous les personnages du film. *Heerbrand* est un visiteur désagréable qui surgit ainsi à « *l'heure du loup* » pour inviter le couple *Borg* à une fête au château, à laquelle l'ancienne maîtresse du peintre *Veronica Vogler* sera présente, ce qui trouble et bouleverse semblablement la femme qui se voit trahie. En outre, ce visiteur déplaisant offre à *Johan* une arme à feu que celui-ci utilise aussi à la fin de cette même heure funeste du loup pour tirer trois balles sur sa femme qu'il croit avoir assassinée.

6- « L'heure du loup », une expérience temporelle tragique

Par ailleurs, « *l'heure du loup* » est une expérience temporelle vécue par le peintre fortement déterminée par la confusion, le trouble, l'impatience, le malheur, le regret, le remords, la honte, la peur et la grande colère. C'est aussi une expérience du temps vécue par sa femme définie par l'inquiétude, l'embarras, la jalousie, le chagrin, la déception, le désespoir, et l'effroi. Et puisque « **le rythme est dans le temps ce que la symétrie est dans l'espace.** » (Mitry, 1987) Les sons rythmés sont composés d'un enchaînement de sons dissociés par un silence (anticipation/réalisation), qui se reproduisent et se renouvellent, mais pas forcément avec une exactitude métronomique et sans aucune forme d'avancée graduelle. En ce sens « *L'heure du loup* » est une expérience temporelle perçue par les deux époux ainsi que les spectateurs du film profondément marqués par la lourdeur et la lenteur. À un certain moment de cette allongée et étendue « *heure du loup* », *Johan* et *Alma* cessent de bouger et de parler et nous n'entendons, de ce fait, que le tic tac clair et net, un son-off de la montre-bracelet que *Johan* met son index sur le bouton-poussoir et observe soigneusement la rotation des aiguilles. Nous ressentons par conséquent, l'incommode et la pénible lenteur ainsi que la pesante et épouvante lourdeur de l'écoulement du temps pendant quinze grandes secondes (étendant du **13 :40** jusqu'au **13 :55**) En effet, ce tictac traduit le temps qui ne « **passé pas** ». Il peut donc modifier la perception du temps chronologique. « **Plus le contenu est pauvre, plus la scène semble longue.** » (Yvette, 2007) Ce qui signifie que ce tictac entendu à « *l'heure du loup* » dans cette ambiance sonore épurée, filtrée et clarifiée souligne l'absence de tout autre son aux alentours, indique le vide, autrement dit l'inaction, l'absence de mouvements, une décélération, un ralentissement du temps, et même une interruption du temps chronologique. Par ailleurs, le temps est ce présent qui est un passé sous forme de souvenir et ce futur en devenir. « **Sans une mémoire élémentaire qui relie les deux instants l'un à l'autre, il n'y aura que l'un ou l'autre des deux, un instant unique par conséquent, pas d'avant et d'après, pas de succession, pas de temps.** » (Bergson, 1968) Dans ce même tictac à « *l'heure du loup* », le tic ou le tac comme fragments dissociés expriment peu de signification. Le tac n'acquiert son sens que joint et lié au souvenir du tic qui n'a pareillement son sens qu'en la présence anticipée du tac. « **Tout son est à la fois lui-même et autre, fait (...) de la rétention des phases écoulées et la protention des phases à venir. L'élément sonore est alors (...) pur écoulement, et le présent doit être pensé comme devenir, comme ce qui n'est jamais là.** » (Campan, L'écoute filmique écho du son en image-, 1999) Avec ce tictac, qui est un son à résonance rythmique, il y a perception de la durée par enchaînement, groupement et union de procédé. L'avant et l'après deviennent, semblables, identiques et indiscernables, rejoignant ainsi l'idée de « **l'image-temps** »¹⁰ de Giles Deleuze : « **qui réunit l'avant et l'après dans un devenir au lieu de les séparer** » (Deleuze, 1985) rompant par conséquent toute liaison et toute jonction avec le temps chronologique. De ce fait, le temps à travers cette « *heure du loup* » n'est plus simplement représenté tel qu'une succession temporelle, une chronologie. « **Il est en quelque sorte donné à voir.** » (Aumont, 2001, p. 107) Cette brisure de la chronologie temporelle au moment de « *l'heure du loup* » changeant ainsi la perception du temps ne fait que mettre en relief la représentation « tragique » de ce moment influent à travers le récit narratif du film.

Le « Tragique » du Temps dans L'Heure du Loup (1968) d'Ingmar Bergman



Johan regarde minutieusement sa montre-bracelet, observant soigneusement la rotation de ses aiguilles. Et on en entend le tic tac-off. *Alma*, cesse de coudre et regarde attentivement *Johan*. Elle semble éveillée et vive même si son visage a toujours l'air épuisé et affligé. Il semble qu'elle soit si alerte qu'elle cesse de respirer ! *Johan* manifeste de l'impatience et de l'agacement. Les deux époux cessent de bouger et aussi de parler, nous n'entendons, de ce fait que le tic tac-off clair et net. *Johan* observe encore lestement sa montre-bracelet. Enfin, il appuie sur le bouton avec son index et dit avec grand soulagement: « **Le voici. Maintenant, le moment est venu.** » *Alma* pousse alors un soupir de soulagement, et il semble qu'elle se délivre d'un énorme souci.

Conclusion

Les partis pris techniques et la thématique de Bergman s'articulent fortement autour des gros plans des visages qui souffrent et en proposent en effet, une mise en image singulière.

L'Heure du Loup (1968), un film important de Bergman suggère une mise en image originale du temps. La circonstance temporelle narrative désignée par le même titre du film (« *L'heure du loup* ») s'étend sur trois séquences du film. Et ce qui caractérise cette « *heure du loup* », à travers le retraçage de tous les événements du film et l'examen des cadres temporels pendant lesquels ils se sont produits est le caractère tragique.

La perception du personnage central et celle de sa femme de « *l'heure du loup* » et de son passage, leurs états d'âme, leur rapport l'un à l'autre qui évolue pendant ce temps « décisif » en font une expérience temporelle pénible.

D'autre part, l'ouverture du film comme texte sur le contexte nous a permis dans cette œuvre se situant presque à mi-chemin de la longue carrière de Bergman, de déceler une présence autobiographique intéressante. Cette autobiographie viendrait, dans une certaine mesure, justifier le caractère tragique de ce personnage central du film.

En outre et dans le même sens, l'approche philosophique (Sartre) et psychanalytique (Lacan) de *L'Heure du Loup* (1968) soutiennent certainement le caractère tragique de ce personnage et expliquent à leurs manières les rapports si compliqués de ce personnage à Autrui.

Retracer narrativement tous les événements du film, séquence après séquence, et inscrire chaque événement dans son cadre de temps précis nous a permis de prouver le caractère tragique de « *l'heure du loup* » en tant que circonstance temporelle narrative et expérience de temps. Cette lecture narrative du film ouvre des horizons inédits pour aborder la question du temps dans ce film de Bergman en ayant recours à des éléments significatifs de la technique cinématographique tels

Le « Tragique » du Temps dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman

que l'éclairage, le mouvement de la caméra et celui des personnages dans l'espace-temps pour déterminer les caractéristiques physiques et symboliques de cette mise en image que Bergman opère du temps.

3. Notes

¹Le **tragique** est le caractère de ce qui est funeste, fatal, alarmant. Un personnage tragique semble soumis au destin, à la fatalité ; il est emporté par ses passions ou subit un conflit intérieur proche de la folie. Le tragique mène le protagoniste à une fin irrévocable, contre laquelle il va lutter jusqu'au bout mais en vain. Le tragique mêle des sentiments forts et exacerbés par celui qui lutte contre son destin. La passion et la haine se confondent dans une tension qui retranscrit la menace omniprésente de la fatalité, qui tomberait soudainement et accomplirait la destinée.

Le tragique n'est pas seulement le malheur mais « **ce qui résiste à la réconciliation** », le conflit qui demeure « **sans issue satisfaisante entre deux points de vue l'un et l'autre légitimes.** »

Voir : Comte-Sponville, André (2001) : *Dictionnaire Philosophique* – Paris : PUF (Collection : Perspectives Critiques) - P 590.

² Il n'y a pas de narration dans ce film. Les photos sont présentées par ordre chronologique avec accompagnement de piano interprété par l'ex-épouse de Bergman, *Kabi Laretei*. Le film se compose d'une série de photos prises hors des albums de famille; *Karin Bergman* est née Åkerblom en 1889 à Hedemora, Suède et la dernière image est en fait une photo de passeport prise en 1964, quelques mois avant sa mort (13 Mars 1966 à Stockholm, Suède). Après son mariage avec *Henrik*, elle devient de moins en moins présente dans les photos de famille.

³ Le mot *persona*, dérivant du latin, du verbe *personare, per-sonare* qui signifie *parler à travers*, désigne le masque que portaient les acteurs de théâtre antique. Ce masque avait pour fonction en même temps de procurer à l'acteur l'apparence du personnage qu'il incarnait (le vieux, la jeune fille, le méchant, le paysan...), mais également de permettre à sa voix de porter suffisamment à une grande distance dans l'espace pour être entendue par tous ses auditeurs.

⁴ *L'Heure du Loup* (1968) comporte trente et une séquence dont neuf sont des plan-séquences : (séquence n°1 (Début : 01 :01 – Fin :06 :22- Durée : 05 mn :21 s) / séquence n°3 (Début : 09 :19- Fin : 10 :33- Durée : 01 mn :14 s) / séquence n°8 (Début : 23 :22- Fin : 23 :40- Durée : 18 s) / séquence n°10 (Début :26 :59- Fin : 27 :09- Durée : 10 s) / séquence n°16 (Début : 42 :27 – Fin : 43 :56- Durée : 01 mn : 29 s) / séquence n°17 (Début : 43 :56- Fin : 44 :20 Durée : 24 s) / séquence n°28 (Début : 01 :20 :44 - Fin : 01 :21 :09-- Durée: 25 s) / séquence n°29 (Début : 01 :21 :09- Fin : 01 :21 : 50 -- Durée: 41 s) et la séquence n°31 (Début : 01 :27 :17- Fin : 01 :28 :14-- Durée : 57s)

⁵ *La Flûte enchantée* dont le titre original en allemand est « *Die Zauberflöte* » est un opéra chanté en allemand (*singspiel*) composé par Mozart sur un livret d'Emanuel Schikaneder. Sa première représentation a eu lieu le 30 septembre 1791 dans les faubourgs de Vienne, au théâtre de Schikaneder. Bergman l'a mis en scène et l'a réalisé pour la télévision

Le « Tragique » du Temps dans L'Heure du Loup (1968) d'Ingmar Bergman

suédoise en 1975. Dans un entretien accordé à Aghed, Jan (1976) : **Positif** (Revue mensuelle de cinéma), n°177 – Janvier 1976 - P 6) Bergman a distinctement déclaré: « **Toute ma vie j'ai aimé La Flûte enchantée de Mozart et ce sentiment est devenu de plus en plus profond au cours des années.** »

⁶ Suivant le pasteur de l'Église suédoise à Paris, la foi chrétienne était, en fait, doctrinaire, exigée, presque obligatoire, jusque dans les années cinquante.

⁷ Dans son livre inachevé **Le visible et l'invisible**, où, se conformant à la réflexion phénoménologique, Merleau-Ponty considère la perception du monde comme une expérience qui précède la pensée, où l'homme et sa conscience s'immergent avant tout dans le monde. Merleau-Ponty interroge les limites indéterminées du visible et de l'invisible, où l'invisible apparaît en tant qu'un horizon, inséparable du visible, mais constitue avec lui des entrelacements et des entrecroisements. Cette théorisation change énormément, même renverse le rapport de l'homme au monde et celui du sujet à de l'objet : Le sujet ne peut plus maîtriser l'objet, et l'homme ne peut plus également maîtriser le monde, dans la mesure où le regard ne se met plus sur le monde mais «*habilite les choses de sa chair* »

- **Voir** : Merleau-Ponty, M (2001): *Le visible et l'invisible* – Paris : Gallimard – P 173.

⁸ Représenter une personne qui se contemple dans un miroir, ou qui regarde quelque chose au moyen d'une réflexion dans un miroir est nettement courant à travers l'œuvre cinématographique de Bergman : Il n'existe quasiment pas de film où il n'y a pas une mise en image de miroirs. Nous pensons notamment à *Jeux d'Été (SOMMARLEK - 1951)*, *La Nuit des Forains (GYCKLARNAS AFTON - 1953)*, *Le Visage (ANSIKTET - 1958)*, *A Travers le Miroir* ou *Comme dans un Miroir (SASOM I EN SPEGEL - 1961)*, *Le Silence (TYSTNADEN - 1963)*, *Persona (PERSONA - 1966)*, *Cris et Chuchotements (VISKNINGAR OCH ROP - 1973)* et *Face à Face (ANSIKTE MOT ANSIKTE - 1976)*.

⁹ La **métonymie** est un procédé de langage ou une figure de style qui, dans la langue ou son usage, utilise un mot pour signifier une idée distincte mais qui lui est associée. L'association métonymique, sous-entendue est ici une association naturelle de **Temps/Événement** : le moment de « l'heure du loup » telle qu'elle a été perçue et représentée est le temps qui « déclenche » la trouble spirituelle et mentale que souffre terriblement le peintre ainsi que sa femme.

¹⁰ L'**image-temps** est un néologisme proposé par Gilles Deleuze en 1985 pour désigner l'image filmique de l'après-classicisme. Pour Deleuze, cette nouvelle image « **réfère davantage, semble-t-il, à une certaine esthétique cinématographique, où les situations visuelles et sonores pures (telles qu'on peut rencontrer chez d'Ozu, dans le néoréalisme italien ou dans la comédie musicale) prennent le pas sur les situations sensori-motrices. Dans cette forme de cinéma, l'image-mouvement ne disparaît évidemment pas, mais elle est subordonnée à une présentation directe du temps dont le flash-back ne constitue qu'un exemple particulier.** »

Voir : Gardies, A et Bessalel, J (1992): *200 mots-clés de la théorie du cinéma*- Paris : Le Cerf- P 116.

Liste Bibliographique

- Agel, H. (1971). Où donc en est Bergman ? *Échos de Saint-Maurice – Tome 67- Edition numérique* , pp. 183-193.
- Aumont, J. (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan.
- Bergman, I. (1962). *Oeuvres (Sommarlek, La Nuit des Forains, Sourires d'une Nuit d'été, Le Septième Sceau, Les Fraises Sauvages et Le Visage)*. Paris: Editions Robert Laffont.
- Bergson, H. (1968). *Durée et simultanéité*. Paris: P.U.F.
- Bessalel, A. G. (1992). *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris: Le Cerf.
- Beylot, P. (2005). *Le récit audiovisuel*. Paris: Armand Colin.
- Björkman, S. (1998, Mai). Seul me guide le principe de plaisir. Entretien avec Ingmar Bergman. *Cahiers du cinéma n°524 (Dossier « Ingmar Bergman, clown toujours »)* , p. 40.
- Bonnet, S. M. (1994). *Histoire du miroir*. Paris : Éditions Imago.
- Campan, V. (1999). L'écoute filmique écho du son en image . *Presses universitaires de Vincennes (Coll. «Esthétiques hors cadre»)* , pp. 186-188.
- Campan, V. (1999). L'écoute filmique écho du son en image-. *Presses universitaires de Vincennes (Coll. «Esthétiques hors cadre»)* , pp. 186-188.
- Collet, J. (1996). *Encyclopaedia Universalis- Article "Ingmar Bergman"*. Paris: Encyclopaedia Universalis.
- Collet, J. (2007, Aout 30). Ingmar Bergman cinéaste des vivants. *La vie n°3235* .
- Comolli, J. L. (1968, Aout). La mort à chaque aube (entretien avec Ingmar Bergman sur L'Heure du Loup. *Cahiers du cinéma* , pp. 48-57.
- Cowie, P. (1986). *Ingmar Bergman biographie critique*. Paris: Seghers.
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps* . Paris : Éditions de Minuit .
- Hyuneok, Y. (1998). Le cheminement spirituel d'Ingmar Bergman à travers les films principaux après les années cinquante. *Thèse de doctorat en Lettres et Arts- Option: Cinéma* . Lyon, sous la direction d'André Gardies: Université Lumière Lyon 2.
- Jost, A. G. (1990). *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan.
- Lacan, J. (1973). *Le séminaire, Livre XI - Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil .
- Marion, D. (1979). *Ingmar Bergman*. Paris: Gallimard.
- Marty, J. (1991). *Ingmar Bergman une poésie du désir*. Paris: Le Cerf.
- Mitry, J. (1987). *La sémiologie en question langage et cinéma*. Paris: Cerf .
- Passek, J.-L. (1971). *Dossiers du cinéma - Films I*. Paris : Casterman.
- Renaud, P. (1966). Unité thématique de la trilogie . *Études Cinématographiques n°46 – 47* , pp. 38-43.
- Renaud, P. (Minrad - 1961). Les visages de la passion dans l'univers de Bergman. *Études Cinématographiques n° 10 – 11* , pp. 207-216.
- Roux, S. (2001). *La quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman*. Paris : L'Harmattan .
- Sartre, J.-P. (1965). *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard.
- Sichère, B. (1997, Mai). La contagion du Mal et la vérité du couple dans la Honte de Bergman . *Textuel – n°31 – Le cinéma et le mal -* , pp. 127-132.
- Yvette, B. (2007). *Le temps au cinéma : le calme et la tempête*. Lyon: Aléas.