

***Les enfants du dimanche* de Daniel Bergman**

Gilles Marsolais

Numéro 64, décembre 1992, janvier 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22616ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Marsolais, G. (1992). Compte rendu de [*Les enfants du dimanche* de Daniel Bergman]. *24 images*, (64), 44–44.

LES ENFANTS DU DIMANCHE DE DANIEL BERGMAN



Ce film qui s'inspire des relations entre le grand-père et le père du réalisateur, Daniel Bergman, intéresse le cinéphile autant par son scénario signé Ingmar Bergman (le père) que par sa réalisation. Daniel, le fils, avait un lourd défi à relever: ne pas simplement refaire un film «à la façon du père», tout en étant fidèle, ne serait-ce que sur le mode allusif, à son univers. Et aussi, arriver à se positionner par rapport au travail de Bille August qui, dans *Les meilleures intentions*, s'est attaqué à la vie du grand-père, à l'époque de son mariage et de sa vie précédant tout juste la naissance d'Ingmar!

Les enfants du dimanche s'inscrit donc dans ce filon biographique: un été dans la vie d'un petit garçon de huit ans, Pu (surnom d'Ingmar), quelque part sur une île de la campagne suédoise, au cours duquel il apprend à mieux connaître son père, un homme distant, pasteur de son état, qui inspire la crainte autour de lui. Un voyage avec lui en train et à bicyclette, à l'occasion d'un prêche dans une paroisse voisine, lui fournira cette occasion de s'en rapprocher.

Daniel Bergman a illustré cette idée du père incarnant une figure d'autorité et de froideur par des séries de vues en plongée au début et à la fin de son film: alors que le père arrive par le train à la gare du village et lorsqu'il exerce son ministère du haut de sa chaire à l'église de la paroisse voisine. Cet effet de parenthèses cerne

admirablement cette idée de l'enfant écrasé par cette figure d'autorité qui ne se limite pas à la vie familiale. La suite du récit nous apprendra que l'enfant rejettera à la fois cette autorité paternelle et la croyance religieuse qu'il incarne.

Certains critiques ont décrié le saut en avant (flash-forward) par lequel Pu/Ingmar, devenu adulte, apparaît en train de discuter avec son père âgé et malade, en 1968. En plus d'être fidèle à l'univers cinématographique de Bergman, ce télescopage du temps qui fait se rejoindre le passé, le présent et le futur actualisé, restitue fidèlement le point de vue ambigu du scénariste tiraillé entre les images de l'enfant qu'il fut et l'adulte qu'il est devenu, conduisant le récit d'une façon occulte en négociant ses souvenirs avec l'imaginaire. Ce hiatus (et il est perçu comme tel par le spectateur) en plus de souligner l'identité du véritable narrateur de ce récit, justifie rétroactivement l'allusion qui est faite à l'un de ses films.

Cette confrontation à l'écran du père âgé et du fils, devenu un adulte dans la soixantaine, favorise la rencontre de deux points de vue complémentaires (celui de l'enfant et celui de l'adulte qu'il est devenu) à propos de cette figure du père. Témoin des disputes de ses parents, l'enfant a vaguement perçu le sentiment d'humiliation et de solitude du père dans ses relations avec sa femme: il a sympathisé avec lui, en allant le rejoindre sur un banc à

l'extérieur, et en s'endormant à ses côtés, une nuit d'été. Adulte, il comprend que cet homme a terrifié son entourage par son esprit obtus et, en dressant le bilan négatif de sa vie, il refuse d'entrer dans son jeu sur la culpabilité, au point de refuser sa bénédiction. En plus de fournir un double éclairage enrichissant, ce télescopage relance à point nommé un récit qui aurait pu n'être que linéaire et joli.

Par ailleurs, Daniel Bergman a choisi d'illustrer avec doigté le phénomène de la réminiscence qui intervient dans le processus de la création, en montrant comment son père Ingmar a puisé dans ses propres souvenirs d'enfance pour concocter *Les fraises sauvages*. Il montre bien comment le récit de ce film s'est organisé à partir de bribes tirées de la réalité et de l'imaginaire de l'enfant sensible («du dimanche») qu'il était, s'alimentant aussi bien de l'histoire terrifiante de l'horloger qui s'est pendu, hanté par le visage du diable lui apparaissant sous les traits d'une femme aveugle et hystérique dans le cadran d'une horloge privée de ses aiguilles, évoquée en noir et blanc et filmée comme au début du cinéma, que de la simultanéité du geste banal, actualisé et montré en couleurs, des fraises fraîchement cueillies déposées sur la table, alors que lui était racontée cette histoire propice à faire vagabonder son imagination.

Le recours à ces divers procédés (angles de prises de vue, film dans le film, effets de montage) est justifié par le sujet même et par ses références obligées à l'univers d'Ingmar Bergman, «l'enfant du dimanche» devenu le cinéaste que l'on sait. Comme les mouvements de caméra, le plus souvent discrets, ils ne sont pas parachutés là pour le plaisir du cinéaste, ils coulent comme d'une même source, comme répondant à une nécessité. Une réussite pour un premier long métrage au destin si singulier. ■

Gilles Marsolais

LES ENFANTS DU DIMANCHE

Suède 1992. Ré.: Daniel Bergman. Scé.: Ingmar Bergman. Ph.: Tony Forsberg. Mont.: Darek Hodor. Int.: Thommy Berggren, Henrik Linnros, Lena Endre, Maria Bolme. 120 minutes. Couleur. Dist.: Malofilm.