

**Vilgot Sjöman et les mises en scènes  
de la frontière;  
une approche historique et esthétique  
de 491**

## **INTRODUCTION GENERALE**

*«Sept fois soixante dix fois tu pardonneras à ton prochain».*

Les quatre cent quatre vingt dix pardons de l'Évangile Selon Saint Matthieu sont une marque symbolique. Ils indiquent une limite morale que le titre *491* vient questionner. Le film de Vilgot Sjöman n'est pas un film sur le pardon. Ce qui fait sens dans *491* est l'idée d'une frontière symbolique et bientôt physique qui empêche le pardon absolu. Mais cette Frontière n'a pas de définition unique et immuable; au contraire Sjöman s'efforce de dresser une typologie de toutes les frontières de la Suède de 1963. A une époque où l'Etat Providence a atteint sa maturité, le questionnement de la frontière est avant tout celui de la séparation du politique et du privé. Cette délimitation conditionne une frontière primordiale qui cliverait le bien d'un côté et le mal de l'autre. Ce schéma manichéen tend par ailleurs à disparaître dans *491*; la diégèse prend soin de faire glisser cette frontière qui demeure toutefois un enjeu décisif. Cependant elle dépasse la symbolique dans le film de Sjöman; elle permet une réflexion sur le cinéma vérité, sur la représentation et sur la réalité. La Frontière est là une limitation liée au cadrage et à la restitution cinématographique.

Les différences qualitatives des espaces mis en scène par Vilgot Sjöman cernent la société suédoise de 1963 et créent un basculement lorsque le film est intégralement interdit par la Censure. Cette fois la séparation de la réalité et de sa représentation semble définitivement insaisissable. La Frontière n'est pas un enjeu de stratégie guerrière; elle est le questionnement fondamental de la place de l'individu et de l'art dans l'Etat Providence suédois.

## **PREMIERE PARTIE**

### **REMETTRE EN CAUSE LES LIMITES MORALES**

#### **A- LA JEUNESSE DANS LE CINEMA SUEDOIS : DE LA REPRESENTATION (VIRTUELLE) A LA MENACE (REELLE)**

##### **1. CONTEXTE HISTORIQUE**

###### ***1.1 : L'Etat Providence dans la société suédoise***

*"Si quelqu'un voulait gouverner le monde selon l' Evangile (...) il briserait les liens et les chaînes des bêtes féroces, qui mordraient et mettraient en pièces tout le monde, et il prétendrait par ailleurs qu'il s'agit là de bêtes dociles et apprivoisées." (Martin Luther)*

Quand Martin Luther, réformateur de l'Eglise Protestante, redoute un Etat qui voudrait se conformer aux Evangiles et traiter indifféremment les individus bons et mauvais, il anticipe l'Etat Providence tel qu'il s'est développé dans les sociétés germaniques jusqu'à 1945. Dans la pensée luthérienne, l'individu doit se conformer à la loi, à l'autorité -même mauvaise -, car tout pouvoir est, selon Martin Luther, de nature divine.

Ainsi, un gouvernement redouté pour ses prétentions idéalistes vaut mieux que l'anarchie qui provoquerait des catastrophes assurément pires. La Suède, luthérienne, est mise en cause en tant que telle dans *491*. La frontière délimitant le Bien du Mal y serait la même que celle départageant un espace public d'un espace privé.

*491* est un film fonctionnant comme contre-utopie d'une société modèle, réponse désabusée aux mondes de l'occident d'après guerre et de L'Etat Providence Suédois. Il est donc essentiel de se pencher sur cet Etat Providence avant de questionner la (ou les) frontière(s) du long-métrage de Vilgot Sjöman.

L' Etat Providence en Scandinavie est le plus complet en matière d'aide sociale. Contrairement au modèle anglo-saxon, les allocations ne sont pas exclusivement distribuées aux plus nécessiteux. Dans les pays nordiques, tous les citoyens sont égaux en matière de protection. Les assurances relatives au chômage, à la maladie, à la vieillesse sont à la charge du politique. Cet égalitarisme ne se manifeste pas que par le système de l'allocation, il permet aussi à chacun d'avoir accès gratuitement aux services de santé. Ce n'est pourtant pas là un modèle vécu comme idéal par tous.

L'Etat Providence comme contrainte imposée à l'individu trouve sa source dans la décentralisation du pouvoir exécutif vers les municipalités en 1862. Pour faire vivre la municipalité, l'argent des taxes est une nécessité. Or, sur le nombre de municipalités que compte le pays, la plupart comptent une population réduite. Comme la taxe est proportionnelle aux résidents de ces municipalités, l'impôt est vécu comme une punition par les contribuables qui sont véritablement écrasés par les sommes à déboursier. Entretenir la municipalité, c'est bien sûr s'assurer des corvées d'assainissement ou des structures d'encadrement, mais c'est aussi gérer la vie paroissiale.

La vie de l'Eglise est dépendante du Politique. Il faut attendre 2000, pour que la scission entre le Religieux et l'Etat soit effective. D'ailleurs, l'Etat Providence, qui est né dans les sociétés germaniques, est indissociable du protestantisme de Martin Luther. Basée sur le primat de l'individu dans son rapport au divin, la société est alors la préoccupation de chacun.

Par conséquent, à quelles exigences répond l'Etat Providence ?

Tout d'abord, à une volonté d'égalitarisme entre les citoyens. L'Etat Providence idéalise une société qui serait une maison pour le peuple ("*folkhem*", en suédois). Les couches de la population les plus aisées seraient garantes des plus déshéritées. La promiscuité consécutive de cette utopie a pour avantage une couverture sociale enviée pendant longtemps par les voisins du pays scandinave. L'Etat Providence prend soin d'intégrer activement les personnes âgées, les immigrés et les handicapés dans la vie de la communauté. Mais, pour les contribuables qui n'envisagent que les fortes taxes, L'Etat Providence est une menace planant sur l'individu. Sans distance avec son voisin, et en possession de moins d'argent, le citoyen suédois invente le mythe d'une frontière. Quelle est-elle?

La séparation d'une vie publique vouée au malheur à celle d'une liberté individuelle synonyme d'épanouissement. Le politique n'est plus qu'un monstre digne des histoires de vampires.

L'Etat Providence atteint sa maturité durant les années Cinquante. Il est alors questionné par tous les arts. Ce n'est pas seulement une conséquence de la neutralité du pays durant la Seconde Guerre Mondiale, mais aussi la continuation d'une réflexion entamée depuis l'établissement des Sociaux Démocrates à la tête du gouvernement.

## **1.2 : l'Etat Providence au cinéma**

1932 correspond à l'arrivée du pouvoir social démocrate. La décennie qui voit aux Etats Unis le développement de la taylorisation et en Union Soviétique, celle du stakhanovisme, mise sur la mécanisation et les conflits humains. Comme dans *La Ligne Générale* de Sergeï Eisenstein, L'Etat est assimilé à une machine.

C'est donc naturellement que le cinéma s'empare de ce personnage si singulier que représente l'Etat Providence suédois. Les années Trente sont représentatives de cette prise de conscience de l'individu par rapport à son environnement politique. La Grande Dépression et l'influence de l'expressionnisme allemand se manifestent dans le traitement plastique des personnages et de l'espace. L'étouffement du Politique concorde avec des constructions dont les ombres se plaquent contre les corps des acteurs. C'est l'époque de la systématisation du tournage en studio qui s'avère nécessaire dans un tel traitement plastique.

Dans le film de Gustaf Edgren, *La Nuit de la Saint-Jean* (1935), le gouvernement a comme principal souci la faible natalité du pays (qui est une des préoccupations du fonctionnalisme, on le verra).

Dans la rédaction d'un quotidien, les journalistes se moquent de cet Etat qui est incapable d'assurer la pérennité de sa population.

L'avortement, encore illégal à cette époque, est mis en cause; et le personnage interprété par Ingrid Bergman incarne dès lors le mal être d'une femme inapte à s'accorder avec la volonté du politique.

L'opposition n'est pas encore très marquée; elle n'est qu'un motif utile dans les rebondissements exigés par le cinéma classique.

Quand la Guerre éclate en 1939, la Suède reste en-dehors du conflit. Le seul cinéaste qui semble s'attaquer au sujet est Gustaf Molander. En 1943, il réalise *Det brinner en eld* qui oppose deux pays dans une lutte armée. Le long-métrage a la particularité d'exploiter des images d'actualités de la Seconde Guerre Mondiale. Les drapeaux sont factices, impossibles à assigner à de vraies nations; et par là Molander rappelle qu'il se trouve dans un pays neutre. Mais ces réalisations sont une exception. Le reste de la production cinématographique se concentre sur des comédies rurales et l'Etat Providence revient par le biais des premiers opus d'Ingmar Bergman. Les valeurs traditionnelles de la Suède qui restent encore "Famille, Eglise, Armée" sont au centre de ses longs métrages entre 1945 et 1951.

Dans *Il pleut sur notre amour* (1946), un jeune couple est assimilé à un duo de parias, car le pasteur ne veut pas sacréaliser leur union.

Exclus de la vie sociale par ce simple refus, les amants sont dans l'impossibilité de vivre heureux. Leur libre arbitre est nié par l'autorité. Et seul ou en couple, vaincre cette pression est impossible. C'est ce que démontre également un film comme *Musique dans les Ténèbres* (1947).

En 1951, à cause de taxes pouvant aller jusqu'à 48%, une grève générale dans l'industrie cinématographique bloque la production pendant six mois. Mais les exploitants ayant prévu le mouvement social, les retombées concrètes sont absentes. Les années Cinquante imposent un cinéma de facture classique que les historiens considèrent comme le Second Age d'Or du cinéma suédois. C'est pendant cette période qu'Alf Sjöberg est récompensé d'une Palme d'Or pour sa *Mademoiselle Julie*, en 1951 et que Bergman acquiert sa renommée internationale en 1955 avec *Sourires d'une nuit d'été*. Comme en Littérature, cette décennie est marquée par un retour aux romances d'été et aux batifolages qui sont bien loin de l'exigence éthique de l'immédiate après guerre. Même si La Critique Française ne retient que *Monika* (1953), film loué pour sa modernité, il faut avoir à l'esprit qu'idylle, archipel et chronique se retrouvent dans *Elle n'a dansé qu'un seul été*, d'Arne Mattsson (1951) ou dans *La Semaine Bleue* (1954), film finlandais de Matti Kassila.

Le point commun de ces trois films est une échappée. Etre hors de la vie sociale organisée par le travail, c'est être libre.

Pourtant, ce genre de films s'efface très vite au profit de comédies, dont *Une Leçon d'Amour* d'Ingmar Bergman (1957) est un des plus brillants exemples. L'Etat Providence et la société suédoise sont relégués au second plan pour un temps. La jeunesse se chargera de les révéler sous un nouveau jour très rapidement.

### **1.3 : la Société suédoise après 1945**

*"En ce moment, vous êtes en liberté, dit-il, avez-vous oublié? Ici, entre les frontières, dans la neutralité. Dans le provisoire." (Ecartez le soleil, 1951, Eyvind Johnson)*

La Suède qui est demeurée en-dehors du conflit pendant la Seconde Mondiale n'a essuyé aucune perte contrairement à la Norvège ou à la Finlande. Pour aider à reconstruire, le Plan Marshall devient une nécessité pour la Scandinavie.

Au final, chaque nation ne bénéficie en moyenne que de 2% de cette aide. Les petits pays nordiques sont lésés et un relent de Scandinavisme se fait sentir. Les différents gouvernements veulent être protégés et rester neutres, même si différents pactes (la Norvège intègre l'OTAN) rendent cette neutralité caduque. La situation géopolitique remarquable de ces territoires est un enjeu pendant la Guerre Froide.

La Suède ne veut être intégrée à aucun bloc. L'Europe continentale et sa CEE sont à la fin des années Cinquante hors de propos. Comme le soulignait en 1947 le leader du Parti Libéral Norvégien de l'époque, Bertil Ohlin, la Scandinavie n'avait pas besoin de l'Europe qui accusait un retard social conséquent. Intégrer la CEE ou toute autre organisation extra scandinave serait alors ralentir le développement des pays nordiques tout en permettant celui des pays du sud de l'Europe. La Scandinavie est isolée du reste du monde pour un temps. Les échanges commerciaux continuent avec l'URSS aussi bien qu'avec les Etats Unis.

La pression des blocs oriental et occidental est absente de 491; cette situation permet pourtant de justifier la Frontière, comme motif inhérent à la société suédoise. C'est dans ce monde d'après guerre en occident que la modernité naît. Si en Europe méridionale, on reconnaît Roberto Rossellini ou Jean Paul Sartre comme point d'ancrage dans cette modernité, en Suède, il faut revenir aux années Trente et à l'apparition de la littérature prolétarienne.

Alors que les syndicats d'ouvriers agricoles participent à la vie politique du pays fraîchement urbanisé, des écrivains se penchent sur la réalité du monde du travail, de la misère.

Les milieux décrits ne sont pas exclusivement ruraux, même si on garde à l'esprit les exemples de la Saga des *Emigrants* de Vilhelm Moberg ou à *Rien qu'une Mère* d'Ivar Lo-Johanson. Ce dernier, chef de file de ce "mouvement" (terme invalidé par une histoire de la subjectivité depuis Emmanuel Swedenborg et Søren Kierkegaard), décrit tout aussi bien les quartiers populaires de Stockholm. Il est un écrivain très apprécié et des adaptations de ses ouvrages sont entreprises au cinéma. Ainsi, Eva Dahlbeck resplendit dans le *Rien qu'une mère* mis en scène par Alf Sjöberg. L'ouverture sur l'autre, sur l'exploration de ses contemporains semble être ce qui unit les romanciers de cette époque. Le cas d'Eyvind Johnson est intéressant car l'auteur traverse environ quarante ans de l'histoire de cette littérature nationale. Tout comme August Strindberg, l'élan mystique qualifie ses écrits. Quand dans *Le Roman d'Olof*, son personnage principal adopte un regard objectif sur le monde qui l'entoure, c'est pour mieux se dépasser.

Eyvind Johnson est un historien , pour qui la nécessité du recul va de paire avec l'élan mystique. En 1963, Jan Troell adapte sa nouvelle *Séjour dans les Marais*, il devient le double cinématographique du romancier. Le personnage arpente le paysage bordant une voie ferrée. Il décide de s'attaquer à un énorme rocher et invente un anti-Sisyphé.

Le personnage de Max Von Sydow se prouve qu'il peut faire dévaler la pente à la masse inanimée, et heureux de sa découverte retourne à une vie normale. C'est la forme de la chronique. Pourtant, c'est à Stig Dagerman que les ouvrages font référence lorsque la modernité de la littérature suédoise est invoquée. Il est, au sens des critiques issus de pays belligérants pendant la Seconde Guerre Mondiale, celui qui incarne la prise de conscience, la crise existentialiste consécutive de la découverte des camps de concentration. La Suède de Stig Dagerman est une *Ile des Condamnés*, où chaque archipel recèle des écueils et des ordures insoupçonnables pour qui est inconscient (*Notre Plage Nocturne*). Stig Dagerman propose une galerie de personnages et de situations qui font de l'insularité un thème privilégié de la modernité et du vide de sens. L'île est un lieu de condamnation qu'on retrouve de façon similaire dans le cinéma d'Ingmar Bergman à partir des années Soixante. Mais le romancier est un auteur à part, qui trouve sa légitimité dans une histoire de la littérature mondiale plus que spécifiquement suédoise; il vise une intériorité qui demeure la préoccupation première de la jeunesse d'alors.



## **2.LA JEUNESSE**

### **2.1 : le film d'adolescent**

Le groupe de délinquants est à proprement parler en marge de la société dans *491*. Il n'est pas intégré à la vie de la cité et vit dans un immeuble prêt à être démoli. *491* réfléchit sur la Frontière en exploitant ces marginaux, mais le film ne substitue pas de nouvelles règles de vie à celles de la société suédoise.

La Frontière sert à délimiter au minimum deux territoires. Une fois que le site a des contours, c'est l'organisation interne de cet espace qui occasionne une nouvelle limite - la société. Cette fois le Frontière met en jeu des comportements. Cette limite est dans *491* ce qui sépare le groupe de délinquants du reste de la société suédoise.

Dans beaucoup de longs métrages traitant de la jeunesse, des attitudes exubérantes mènent aux pires excès, quand ce n'est pas l'univers carcéral qui est dépeint. Déroger aux règles de la vie en société mène aux règlements des centres pénitentiaires. Là, les délinquants expérimentent la violence en même temps que la ligne de conduite. La cellule de prison permet en cela la miniaturisation des rapports humains. Si tout se passe comme prévu, une réhabilitation est possible.

Ce schéma est présent dans nombre de films exploitant la jeunesse et sa violence. Mais aux lois édictées de tous ces récits répond l'anarchie sociale démocrate de *491*. En effet dans le long métrage de Sjöman, le groupe d'adolescents qui est d'abord présenté comme une bande de marginaux est intégré à la société grâce au motif de l'étude psychologique. Ce simulacre d'enquête scientifique permet aux responsables de se décharger de leurs devoirs envers les jeunes gens et leurs concitoyens. La violence est "digérée" par ce dispositif, qui indifférent aux actes des garçons, banalise la sauvagerie et empêche le discernement entre le bien et le mal. La violence est dorénavant inhérente à l'adolescence.

Les films d'immédiate après guerre témoignent de cette thématique. Le film d'adolescents devient un genre à part entière à partir de la standardisation d'un mode de vie. Aux lendemains de la Seconde Guerre Mondiale, les Etats-Unis affirment leur hégémonie dans le monde. L'ère de la société de consommation débute.

A cette époque, la jeunesse dont le pouvoir d'achat est ciblé par les vendeurs, devient un groupe singulier, et apparaît dans le paysage culturel. On peut songer aux stars naissantes de la chanson d'alors - dont Elvis Presley-, mais c'est surtout l'exploitation de la jeunesse dans le cinéma hollywoodien d'après guerre qui est signifiante.

Les nouvelles icônes qui apparaissent à cette époque ont pour nom James Dean, Pat Boone ou Marlon Brando. La jeunesse est une population intéressante, car elle révèle les dysfonctionnements de la société. Le film d'adolescent exploite la marginalité, le mal de vivre typique de cette période de l'existence. Dans *L'Equipée Sauvage*, le blouson noir n'a plus rien à voir avec la jeunesse joviale des films d'avant guerre. Marlon Brando incarne un personnage qui ne trouve pas ses marques dans la société; son visage et ses mimiques révèlent un état de conscience que la jeunesse n'avait jamais manifesté jusqu'alors. Son comportement est exubérant; l'adolescent s'affirme comme personnage singulier dont la liberté demeure le thème privilégié des films de cette mouvance.

Cependant, la Suède n'attend pas l'arrivée en force de ces nouveaux modèles pour consacrer l'adolescence dans son cinéma.

## **2.2 : le film d'adolescents en Suède**

L'innocence caractérisée par l'adolescence est la victime du vampire Etat Providence dans les films suédois depuis les années Trente. *Tourments* (1944), d'Alf Sjöberg d'après un scénario d'Ingmar Bergman, n'est pas seulement l'histoire d'une torture psychologique infligée par un professeur de Latin malade.

C'est également l'acheminement d'une émancipation, qui si elle est témoin de la perte - mort et échec scolaire - est aussi le gage d'un avenir meilleur. A une époque où la guerre n'est pas encore achevée, la jeunesse dans le cinéma suédois hésite entre résignation et prise de position. Elle ne se permet pas encore de passer à l'action, et attendra encore une dizaine d'années avant que des films comparables aux productions hollywoodiennes ne fassent leur apparition.

A de rares occasions dans ces films, le rite initiatique est associé au danger. Dans *Les Enfants de la nuit*, un jeune adulte se rebelle contre l'autorité parentale et se frotte à la pègre. Il ne tarde pas à contracter une dette qui l'embarque dans un mécanisme voué à l'échec.

Heureusement, le film de Lars Erik Kjellgren se déroule en 1950, et ce récit s'avère n'être qu'un rêve, un avertissement.

Au début des années Cinquante, Ingmar Bergman abandonne son «réalisme poétique» à la suédoise pour réaliser des oeuvres plus originales. Le premier film de Bergman de cette seconde période est *Jeux d'été* en 1951. L'histoire qui est narrée en flash-back, comme *Elle n'a dansé qu'un seul été*, d'Arne Mattsson, met en scène une idylle estivale entre deux adolescents.

Pareillement au film contemporain de Mattsson un des deux amants meurt pendant ces vacances. Les jeux d'été virent à la tragédie. Et contrairement aux productions hollywoodiennes où l'exubérance qualifie les comportements de adolescents, ici, les protagonistes agissent en-dehors d'une société qui serait synonyme d'autorité et d'âge adulte. La romance fait oublier le jeune âge des individus, tandis que la nature intacte et l'insularité permettent une protection contre la réalité. Cependant quand la mort apparaît et rappelle les personnages à la dure réalité, la jeunesse s'évanouit. A l'innocence se substitue la conscience; la romance est l'histoire du dernier été avant le passage à l'âge adulte. La menace et le cauchemar gangrènent les films pour adolescents même lorsque la simple bluette est le sujet principal de la diégèse. Toutefois le cinéma suédois connaît bientôt la réalité de sa "jeunesse en danger".

### **2.3 : "jeunesse en danger" : réalité historique**

Les productions suédoises datant de la fin des années Cinquante évoquent une jeunesse en voie de libération, et rappellent leurs homologues américains comme *La Fureur de Vivre* (*Vänd dem inte ryggen* est l'équivalent suédois de *Rock around the clock* selon Leif Furhammar). La jeunesse et ses réactions vives sont au centre des films d'Egil Holmsen, que ce soient dans *Virages Dangereux* (1952), *Marianne* (1953) ou *La Fièvre de la Vitesse* (1953).

Gunnar Hellström choisit de montrer un repent, sorti de prison, qui échoue dans une société qui le rejette dans *Né pour la Nuit* (1955). Tous ces récits inspirés des productions hollywoodiennes ne relèvent cependant que de la fiction. C'est alors qu'un événement d'ordre purement historique fait passer la jeunesse de la simple représentation (filmique) à la menace (réelle).

Le 31 décembre 1957, à Stockholm, des émeutes éclatent. Là, trois mille adolescents mettent la ville à saque et insultent les passants, ceux qui travaillent, qui incarnent les responsabilités et l'âge adulte.

La jeunesse autrefois reléguée à une espèce de période privilégiée entre tendre enfance et maturité, vient d'apparaître. Elle a des revendications, des exigences; elle a besoin de (re)penser son propre espace.

Si l'on en croit l'ouvrage d'Antoine De Baecque consacré à La Nouvelle Vague Française, les incidents de Stockholm auront marqué la jeunesse de toute une époque en-dehors de la Suède. Mais malheureusement à l'exception d'une thèse soutenue sur le sujet à Stockholm - dont le titre est justement «jeunesse en danger»-, les documents sur ces incidents ne semblent parvenus à nous que par l'entremise d'ouvrages consacrés au cinéma.

L'année suivant ces émeutes, en 1958, La Suède trouve son James Dean local en la personne de Tage Severin. Cette icône est loin de la peur inspirée par la jeunesse d'alors. Severin est un jeune adulte propre qui triomphe dans des comédies populaires comme *Sjutton år*, d'Alf Kjellin ou *Åsa Nisse på Mallorca*.

Mais loin de ces comédies qui sont insensibles aux changements de la Suède de la fin de la décennie, les événements de 1957 ont tout de même pour conséquence une reconsidération de la jeunesse suédoise dans le cinéma. Les revendications et la violence de cette population jeune sont autant exploitées que la banale histoire d'amour. Quelques films précèdent directement *491*. En 1959, *Raggare!* de Olle Hellbom choque le public et les critiques. La violence de ces blousons noirs qui humilient une fille de bonne famille (le film est résumé dans *Le Nouveau Cinéma Scandinave*) semble inédite, si on se reporte aux écrits de Leif Furhammar ou Jean Béranger. Olle Hellbom, qui fut le scénariste de *Marianne*, d'Egil Holmsen avait signé dans les mois précédents un court métrage *13 minutes*, où des adolescents menaient une «équipée sauvage» sur leurs motos jusqu'à l'accident qui achevait le film.

L'année suivante, la Norvégienne Elsa Colfach et son époux Kit réalisent *Susanne*, un film sur des jeunes gens désaxés. En 1962, *Chance*, de Gunnar Hellström à qui on devait en 1955 *Né pour la nuit*, sort sur les écrans. L'histoire est celle de Marie, une délinquante sortie d'une maison de redressement, qui est placée chez un épicier. Tous les hommes qu'elle croise ne songent qu'à la violer. Elle finit par tomber sur une bande de voyous, ce qui la mène une fois encore en maison de redressement.

Faire un film d'adolescents en 1963, très pessimiste, ce n'est donc pas spécialement novateur. Critiquer l'Etat social démocrate, non plus. Depuis l'arrivée au pouvoir en 1932 et la volonté égalitariste, nombre de films ont traité de la menace du politique sur l'individu, et particulièrement sur la jeunesse. Et celui qui lie cette tradition à *491* est Ingmar Bergman.

### 3. UN NOUVEAU CINEMA

#### 3.1 : Bergman , la littérature et la modernité

A partir des années Soixante, l'urbanisme épouse une volonté fonctionnaliste partout en occident (et pas seulement dans les banlieues américaines). Il faut rappeler qu'en Suède, le fonctionnalisme est à l'oeuvre depuis les années Trente. L'Etat Providence répond à cette utopie de faire de la Suède une maison où chacun trouverait place et réconfort. L'un des pendants de cette pensée est l'eugénisme de Gunnar et Alva Myrdal, l'autre une restructuration de l'habitat. Si aujourd'hui, le fonctionnalisme suédois est associé à IKEA, cette conception idéale de l'espace a également permis à Harry Martinson de créer la seule véritable oeuvre moderne de la littérature suédoise : *Aniara* en 1959.

S'attarder sur cet écrivain est significatif non seulement parcequ'il a appartenu à la littérature prolétarienne suédoise, mais également parce qu'il permet de relier littérature et cinéma à travers l'exemple d'Ingmar Bergman. Harry Martinson, qui pendant ses voyages sur les mers, décrit paysages et individus, est une influence manifeste de *Ville Portuaire* (1948).

Alors que rétrospectivement Ingmar Bergman affirme que son long-métrage est tributaire du néoréalisme rossellinien, il apparaît que c'est l'univers réaliste d'Harry Martinson qui irradie le film. D'ailleurs lorsque le personnage interprété par Bengt Eklund, se retrouve seul allongé sur son lit c'est pour feuilleter un ouvrage de l'écrivain nomade. Ingmar Bergman réaffirme cette influence des Prolétaires, lorsqu'une anecdote issue d'un recueil de nouvelles d'Ivar Lo-Johanson revit à travers les misérables souvenirs du marin. Il s'agit de l'épisode du «cochon sans pattes» gelé. Cette image très forte est peut-être diluée par l'interprétation rossellinienne qu'on a voulu faire de ce film. Il est cependant nécessaire de rappeler que jusqu'à l'apparition de Stig Dagerman dans le paysage culturel, Ivar Lo-Johanson était l'auteur le plus lu en Suède. Bergman prenait la voie de la modernité en empruntant à la littérature de son pays thèmes et personnages. Et c'est également par ce biais que la Nouvelle Vague Suédoise trouvera plus tard ses sujets de prédilection, qu'on songe au *Quartier du Corbeau* de Bo Widerberg (se référant explicitement à cette mouvance littéraire) ou aux *Feux de la Vie* de Jan Troell (adaptation du *Roman d'Olof*, d'Eyvind Johnson).

La littérature sert de vivier pour un cinéma qualifié de moderne.

Bergman dépasse cependant ce seul attrait thématique pour repenser le corps et l'espace dans *Monika* en 1953.

Ce film permet de ne pas associer outrageusement Alf Sjöberg et son adaptation de *Rien qu'une mère* à l'essor de la modernité cinématographique. *Monika* emprunte à la chronique où la grâce d'Harriet Andersson et une certaine absence d'action permettent au cinéma de s'affirmer comme captation de l'espace et du temps. Etrangement après ce film qui pressent la Nouvelle Vague, Bergman revient à des films plus classiques. Les comédies des années Cinquante laissent bientôt le pas à un «cinéma vertical» où les rapports que l'Homme entretient avec Dieu seront la cible des attaques virulentes de Bo Widerberg au début des années Soixante. Opposer Littérature et Cinéma dans cette recherche de la modernité n'est donc pas pertinent. La Nouvelle Vague sera plus proche des expérimentations des Jeunes Gens en Colère Britanniques que des cinéastes français, comme Jean-Luc Godard ou François Truffaut. Jean Béranger et Stig Björkman peuvent induire en erreur par leurs écrits. Leurs Relations avec les *Cahiers du Cinéma* ont tenté de tirer la Nouvelle Vague Suédoise vers l'exemple français; pourtant les entrevues accordées par Widerberg à d'autres journalistes, comme Peter Cowie, cautionnent plus volontiers l'influence des oeuvres de Karel Reisz ou John Cassavetes.

### **3.2 : Den Nya Vågen**

Alors qu'en France la Nouvelle Vague est associée à l'emploi de matériel léger (bandes magnétiques Nagra et caméra Arriflex), en Suède la naissance d'une Nouvelle Vague est avant tout due à un regain d'intérêt pour les sujets traitant de la réalité sociale. D'un point de vue formel, il faut attendre 1964 pour que le premier film tourné avec un son Nagra soit réalisé dans le pays scandinave (*Är du inte riktigt klok?*, d'Yngve Gamlin). Si dans la *Revue du Cinéma* (numéro 236) la naissance de ce mouvement est daté de 1960; il faut attendre 1963 pour que les premiers longs métrages de cette Nouvelle Vague rencontrent leur public.

Les deux autres cinéastes associés à Vilgot Sjöman dans cette Nya Vågen sont Bo Widerberg et Jörn Donner. Les premiers longs métrages de Donner et Widerberg sont produits par l'Europa. La firme est associée à une renaissance du cinéma suédois.

Même si elle ne produit pas *491*, Europa permet d'aborder de nouveaux thèmes et favorise le développement de la Nouvelle Vague Suédoise. A sa tête se trouve Gunnar Oldin qui est à la fois critique et historien. Pour enrayer les programmes télévisés, où des pièces de théâtre produites spécialement pour le petit écran ont pour sujet la vie de leurs contemporains, Oldin mise sur un retour à la réalité, au cinéma.

C'est grâce à lui que Bo Widerberg réalise *Le Péché Suédois* puis *Le Quartier du Corbeau* et que Jörn Donner met en scène *Un Dimanche de Septembre*.

Bo Widerberg (1930 - 1997) est avant tout critique et romancier avant de se lancer dans le cinéma. En 1962, il publie dans le quotidien Expressen, un article intitulé "*Visionen i Svensk Film*" dont le sujet traite du manque de considération de la société dans les films contemporains. Le texte sert de manifeste à la Nouvelle Vague, même si la cohérence du mouvement est discutable, toujours à cause d'une tradition de la singularité imputée à Søren Kierkegaard et Emmanuel Swedenborg. Avec *Le Péché Suédois* puis *Le Quartier du Corbeau*, il exploite la réalité sociale de la Suède - respectivement des années Soixante et des années Trente - et pose la question d'un avenir radicalement différent. Ses personnages choisissent de partir et d'assumer une existence seuls, loin du confort de leurs vies familiales. Il est temps pour Widerberg que la jeunesse suédoise fasse des choix et remette en question le système dans lequel elle a grandi. Les valeurs traditionnelles de la Suède sont visées par la Nouvelle Vague Suédoise.

Dans le premier film de Donner, le mariage et les responsabilités sont remis en question, tout s'achève dans un divorce *Un Dimanche de Septembre*. Jörn Donner (né en 1933 à Helsinki, en Finlande) devient critique au Dagens Nyheter en 1961 et reste pendant cinq ans à la rédaction du quotidien.

En 1962, il publie "*La Vision Personnelle d'Ingmar Bergman*". Après une dispute avec le réalisateur des *Communiants*, qui est alors conseiller artistique à la SF, Jörn Donner propose son sujet de long-métrage à l'Europa. Il décroche grâce à ce premier film, *Un Dimanche de Septembre*, l'Opera Prima au Festival de Venise.

*491* est une exception dans ce paysage culturel car il est le second film de Vilgot Sjöman (né en 1924, à Stockholm) après *La Maîtresse*, qui de plus est financé par la firme la plus importante du pays : la Svensk Filmindustri. Peut-on alors parler d'un film pleinement vaguiste?

L'axe purement diégétique range le film de Sjöman dans la famille des films estampillés «Nouvelle Vague».

Pourtant, l'aspect formel est encore figé, à l'exception de quelques scènes filmées caméra à l'épaule qui rappellent les films de Jean Rouch autant que ceux de Jean-Luc Godard. Le film de Sjöman a été tourné dans les studios de Råsunda, dont un cinéaste comme Widerberg ne se servira pas, préférant comme nombre de metteurs en scène des différents Nouvelles Vagues, les décors réels. *491*, comme film purement vaguiste, fait donc résistance.

Bo Widerberg, Jörn Donner et Vilgot Sjöman ne sont pas les uniques représentants de cette Nya Vågen.

D'autres «jeunes talents» (terme désignant les cinéastes plus jeunes qu'Ingmar Bergman) apparaissent à la même époque, grâce aux réformes entreprises pour le développement du cinéma suédois.

### **3.3 : la création du SFI**

En 1956, 80 millions de spectateurs vont encore au cinéma en Suède. L'année suivante, la Télévision fait son apparition et témoigne d'un fulgurant succès. En 1961, seulement 15 films sont produits en Suède. C'est à cause de cette crise dans l'industrie cinématographique qu'en 1962, Harry Schein publie un article intitulé "*Pouvons-nous nous offrir la culture?*". Il s'avère que l'industrie cinématographique suédoise est sclérosée alors qu'un film suédois enregistre trois fois plus d'entrées qu'une production étrangère. En 1963, la fréquentation est à son niveau le plus bas : 40 millions d'entrées sont enregistrées, soit deux fois moins que seulement sept ans auparavant. La population s'élève à moins de huit millions d'habitants, et déjà 1.8 million de téléviseurs sont entrés dans les foyers. Il est impératif d'agir en faveur de l'industrie cinématographique, car une taxe punitive de 25% ( ayant plafonné jusqu'à 39% pendant la Seconde Guerre Mondiale) dissuade les producteurs de toute tentative avant gardiste et/ou de tout commentaire social.

Grâce au concours de Krister Wickman (alors sous-secrétaire d' Etat au ministère des Finances), Harry Schein propose la création de l'Institut du Film Suédois ou SFI (*Svenska Filminstitutet* ou SFI). Le SFI est un organisme similaire au CNC français qui a pour tâche la promotion du cinéma, l'aide à la production , la distribution de primes à la qualité, et bientôt la création d'une école de cinéma, en 1964 -qui sera remplacée par l'Institut Dramatique au début des années Soixante Dix.

Le SFI est composé de huit représentants qui sont pour moitié désignés par le gouvernement. Les quatre autres membres sont désignés par les associations de producteurs, de distributeurs et d'exploitants. L'attribution des primes est



décidée par un jury de sept individus indépendants. Ces derniers siègent au maximum trois années, à l'exception du directeur de l'Institut du Film Suédois (qui doit obligatoirement faire partie de cette assemblée).

Le SFI permet également de transformer la taxe de 25% sur les spectacles en un prélèvement de 10% sur l'achat de chaque billet. Schein prône le développement de la culture. Grâce au SFI, de nouveaux cinéastes sont formés et financés; mais une dizaine d'années plus tard, Schein constatera que toutes ces dépenses ne sont pas rentabilisées et questionnera le système qu'il a mis en place.

En attendant cette autre crise, le cinéma suédois aura pu se développer et contrer l'immobilisme.

## **B- LA FRONTIERE DANS LA DIEGESE**

### **1. ESPACES SACRES**

#### ***1.1 : la main , le corps :de la borne au réseau***

491 marque avec les autres longs métrages de la Nouvelle Vague Suédoise, une sortie de cet immobilisme. Directement inspiré de la jeunesse d'alors et des problèmes liés au pouvoir politique, le film de Sjöman explore les limites morales et physiques qui désignent la société suédoise de 1963. Dresser un typologie des frontières débute alors naturellement avec le savoir empirique guidé par le corps de l'individu.

La seconde rencontre entre Krister, l'éducateur, et le groupe de garçons pose la question de la limite physique. Alors que la première entrevue était motivée par la paie du vendredi, ici un dialogue construit sur Dieu permet aux adolescents d'éprouver leur corps dans ce rapport au Sacré. Comme chez Ingmar Bergman, le Dieu de 491 est une figure imaginaire, absente du récit qui n'acquiert une importance que par ce que les hommes font de lui. Dans cet Etat-Providence, où la religion reste accolée au pouvoir, Nisse prend soin de rappeler à Jingis de faire "gaffe à Dieu. Il bouffe ceux comme" lui.

Le rapport entre le divin et l'humain étant incommensurable, plutôt que de statuer sur un Dieu qui est décidément trop éloigné pour être appréhendé, les adolescents dans cette séquence sont confrontés à la plus petite portion de leur individu pouvant servir de métonymie à leur humanité, la main.

Toute cette séquence s'articule autour des mains de Pyret et de Nisse dans un premier temps pour glisser sur la main blessée de Jingis. Nisse est en train de découvrir qu'une porte ne veut pas s'ouvrir. La main sur le bouton de la porte est un moyen de connaissance, de prise de conscience. Mais chacun des personnages de la scène a une expérience singulière. Pyret, indissociable de son couteau à cran d'arrêt enfonce la lame entre son pouce et son index. Une goutte de sang perle. Mais le garçon ne réagit pas, comme si la douleur ne l'atteignait pas, comme si la blessure était absente à lui. La main de Pyret n'est pas le médium d'une pleine conscience, si on garde à l'esprit que le garçon est somnambule, donc à cheval entre la conscience et le repos. Sa main retrouve son intégrité lorsqu'il ôte la lame, mais le danger de l'intrusion demeure.

Cet incident mineur fait réagir ses voisins. La réaction la plus véhémente vient de Jingis.

Après avoir attaqué Egon en écrasant sa main droite sur son visage, et avoir été corrigé par sa "victime", il va plus loin dans l'horreur en substituant à la lame de Pyret, les flammes tranchantes du poêle. Le cri de douleur du jeune homme perturbé rappelle l'atrocité de la réalité, loin des fantaisies narrées par Pyret, qui rappelons-le, est somnambule et ne manifeste aucune réaction face à la douleur. La violence de la brûlure devient contagieuse, emplit l'espace du bureau de l'éducateur, et dès lors, les garçons commencent à se battre. La violence se propage et dépasse bientôt les limites de cette pièce pour se répandre à travers le couloir où se dirigent les protagonistes. Seuls dans le bureau restent Nisse et Pyret qui se mettent d'accord pour ouvrir cette porte, dont la poignée ne veut pas céder.

La main si utile, dans l'expression et la communication (le salut), est le relais qui permet dans *491* de passer d'un plan à un autre ou d'une situation à une autre comme vient de l'explicitier l'analyse de la séquence précédente. Lorsque l'inspecteur Wallgren demande aux garçons de raconter leurs histoires sordides, Nisse conscient de l'indécence de la situation, demande à Jingsis de ne pas se prêter au jeu. Comme le jeune homme ne l'écoute pas, Nisse le pince, puis prend sa lime à ongles et blesse la main de son camarade.

S'en suit une mise en accusation par l'inspecteur qui change la donne de la séquence qui avait débuté dans l'exhibitionnisme. La main sert donc de relais ou de moyen de défense. Elle agit comme borne dans un réseau qui jusqu'à maintenant n'est bâti qu'autour de la violence. Cependant, comme il est indiqué plus haut, la main est aussi une des portions du corps humain essentielles dans la communication.

Accepter de serrer la main dans *491* ne tient pas de l'évidence. La frontière idéologique peut sembler infranchissable. Lorsque le Pasteur Mild vient évangéliser le petit comité, il veut serrer la main à chacun des participants à la fin de l'office. La répétition du geste et du remerciement occasionne des variations, des refus, qui accusent cette difficulté à établir la communication et à dépasser une frontière à la fois physique et idéologique. Les garçons sont sceptiques à l'égard de Mild, puisque lorsqu'il part, Fisk (fraîchement sorti d'une clinique psychiatrique) interroge "Pourquoi il laisse entrer un dingue pareil?".

La main vient d'être expérimentée comme limite minimum du corps et de l'humanité. Elle témoigne donc de la qualité du corps humain et de sa dimension sacrée. A partir d'elle se déploie la violence, elle est une borne dans le réseau formé par ce petit groupe humain.

La main est donc à la fois une portion d'un espace corporel différencié et un moyen de mettre en forme cet espace.

### **1.2 : l'enfer, Swedenborg et Krister**

L'espace différencié, sacralisé puis profané n'est pas seulement celui du corps. Il concerne aussi un lieu cher à l'éducateur de 491, il s'agit de son Sanctuaire de la Culture. Cette pièce isolée par Krister du reste de l'immeuble, est un mausolée où livres et objets de valeur se côtoient. L'espace sacré est entouré d'un espace profane beaucoup plus vaste, l'immeuble, Stockholm, le monde. Cette pièce, coupée du chaos ambiant n'est pas pour autant protégée. La porte double qui la sépare du reste du foyer est un seuil qui relève du tabou. Le lieu différencié ne doit pas être vu et profané par les délinquants de l'étude. Une porte ne suffirait pas à contenir leur sauvagerie, une seconde est nécessaire. Mais ce seuil, tabou, est-il franchissable?

Comme tout tabou, il n'attend qu'une évolution de la société pour tomber. En faisant d'un salon une exception, Krister n'a pas bâti un paradis au milieu d'un enfer indifférencié et pourtant protéiforme (le magma de l'immeuble). Si l'enfer côtoie ce sanctuaire, c'est par le truchement de l'ouvrage d'August Strindberg, *Inferno*. Le roman est montré avec insistance dans la bibliothèque de l'éducateur.

L'ouvrage d'August Strindberg prend les allures de récit autobiographique, où préoccupations scientifiques, sentimentales et théologiques se mêlent. Dans le chapitre XIII intitulé *Swedenborg*, Strindberg décrit un lieu qui prendrait des allures de palais avant de s'avérer être un enfer.

*"Voici comment Swedenborg dépeint l'enfer. Le damné est logé dans un palais ravissant, trouve la vie douce et croit être du nombre des élus. Peu à peu les délices commencent à s'évaporer, puis disparaissent, et le malheureux s'aperçoit qu'il est enfermé dans une misérable bicoque entourée d'excréments."*

Le spectateur attentif reconnaît le sanctuaire de Krister. Nisse pille la pièce de son double diégétique (dont la trahison est la plus probante manifestation de réciprocité) et lui fait comprendre qu'il évolue dans la fange, au milieu d'une jeunesse qui a perdu toute innocence. L'enfer présenté dans 491 ne correspond pas aux descriptions moyenâgeuses dont Dante serait le plus digne représentant.

Ici, l'enfer est le site de la séparation du Royaume de Dieu tel qu'il est décrit dans la Bible. Dans cet enfer, la vie spirituelle n'est plus. Les vivants sont déjà morts car ils sont hors de la Justice Divine.

Emmanuel Swedenborg (1688-1772) théosophe du Dix-huitième siècle montre dans son texte *Le Ciel et l'Enfer* que ces deux visions de l'au-delà sont d'abord des états d'âme pour ensuite devenir des lieux. Le ciel n'est pas une récompense et l'enfer n'est pas une punition. Ce sont les hommes qui par leur vie et leurs actes se dirigent librement au Ciel ou en Enfer.

*"Autant l'homme est dans l'amour de soi, autant il s'éloigne de l'amour du prochain; par conséquent autant l'homme est dans l'amour de soi, autant il s'éloigne du ciel, car dans le ciel est l'amour du prochain; de là aussi résulte qu'autant l'homme est dans l'amour de soi, autant il est dans l'enfer, car dans l'enfer est l'amour de soi."*

Krister qui distribue le bien avec parcimonie ne participe pas du Paradis; son comportement fait du bien une notion hors de l'absolue charité. L'opposition du bien et du mal est questionnée par son comportement; le manichéisme disparaît avec le personnage d'éducateur.

### **1.3 : l'élan mystique strindbergien et Krister : Dépasser la frontière**

Le personnage de Krister est très important quant au questionnement de la frontière. En effet en tant qu'éducateur, il est l'intermédiaire privilégié entre l'autorité gouvernementale et le groupe de marginaux. Il idéalise une vérité qui serait révélée dans un Jugement Dernier. Tous les problèmes gangrenant les rapports entre individus seraient, selon lui, dus à des questions de sémantique. Mais cette piste ne s'avère pas très satisfaisante pour statuer sur la frontière.

Le plan sur le livre de sémantique est appuyé deux fois dans le film: lorsque Krister parle en tête à tête avec Nisse des études, et quand l'adolescent pille la bibliothèque de l'éducateur. En revanche en considérant la nature de l'objet montré -un livre-, c'est l'oeuvre de Strindberg qui, quantitativement, est la plus filmée.

Pourquoi associer August Strindberg à Krister? A cause de sa paranoïa, de son masochisme, de sa misogynie? Non, ce qui relie les deux hommes est beaucoup plus intime. Comme il est expliqué plus haut, *Inferno* est déjà dans la réalité physique contiguë à Krister.

Mais Strindberg crée aussi le motif de la pièce de théâtre que vont voir cinq adolescents accompagnés de l'éducateur.

En choisissant *Le Songe* ("Ô Indra, maître des cieux..."), pièce dans laquelle ne se reconnaît pas ce jeune public, l'utopie de Krister semble bien impossible à atteindre. Ce que raconte *Le Songe* tient de la parabole. A l'extérieur d'un château qui ne cesse de s'éloigner, de rapetisser, se tiennent des personnages impurs. Heureusement, une femme, Agnès, est là pour racheter leurs fautes. Après cette Passion païenne (elle est la fille d'Indra), elle disparaît, tel le Christ. Le parallèle entre la figure du Christ et Krister (au-delà du simple patronyme) est évident; il est donc tout aussi bien comparable à l'Agnès du *Songe*. La comparaison entre August Strindberg et Krister n'est pas flatteuse pour autant. L'idéalisme des deux hommes ne répond pas aux exigences réelles de la situation. Lors de la représentation du *Songe*, le commentaire de Nisse, en voix je, explique que le spectacle a ennuyé le groupe de jeunes qui ne se reconnaissent pas dans cet exemple du théâtre classique. Les dialogues empruntés et le jeu des acteurs sont critiqués. Seuls Jingis, le faible d'esprit, et Krister, le grand perdant de *491*, apprécient.

Ce qui relie encore plus exactement Strindberg au jeune éducateur, en plus de la coïncidence biographique ("Au départ, je devais devenir biologiste. Je ne sais pas pourquoi je m'occupe des humains") est ce que Henri Bergson qualifie dans *Les Deux sources de la morale et de la religion* d'élan mystique.

Quand, dans *Inferno*, il questionne Dieu, August Strindberg le dénie, cherche une alternative dans le Bouddhisme, puis finalement se convertit au catholicisme. Et lorsque Jingis demande à Krister s'il est croyant, ce dernier reste perplexe. Si une idée de Dieu subsiste, c'est dans l'amour du prochain et l'élan mystique.

Krister est un personnage-frontière qui a justement la volonté de repousser les limites. Pourtant, il est absent lorsqu'il y aurait le plus besoin de lui, quand les jeunes gens sont confrontés à l'inspecteur Wallgren. Krister veut dépasser la situation présente et en se projetant dans la foi et dans l'avenir, il est fuyant et trop souvent absent.

## 2. "AU DELA DU BIEN ET DU MAL"

### ***2.1 : les zones médium : l'argent et le déplacement, deux façons de déplacer la frontière***

La Suède, pays scandinave, est définissable par un certain rapport à l'insularité. Stockholm et son archipel renvoient à la mer, au voyage, à la distance. La séquence du port, comme lieu de transit entre les frontières géographiques, est très significative. Ce n'est pas seulement un contour délimitant la terre par rapport à l'eau, mais aussi la Suède par rapport à l'Europe.

Pour les Scandinaves, l'Europe (économique et continentale), c'est en premier lieu l'Allemagne - pays limitrophe du Danemark. Le choix du bateau allemand dans la séquence du port prend toute son ampleur et remet en cause la notion même de frontière. Là, pour se faire de l'argent, les garçons sont du côté de la délinquance, du mauvais côté, et sont trompés.

L'alcool est une articulation à ce moment du récit. Il est l'objet de convoitise des adolescents et la monnaie pour laquelle Steva se prostitue. L'argent est le motif de basculement entre le Bien et le Mal, car la trahison vis-à-vis des garçons (les bouteilles d'eau) et la prostitution complaisante de Steva remettent en cause le discernement entre les deux notions. Elles sont floues, neutralisées. Le relais du bien et du mal est le pouvoir à la fois exercés par l'alcool et par l'argent.

Ce dernier est véritablement le nerf de la guerre. C'est pour lui que les six garçons ont accepté l'expérience: pour avoir accès à l'évasion, à la musique, au tabac ou à l'alcool. Par la suite l'argent devient une nécessité dans l'entretien de Ray, le berger allemand. Il est également essentiel aux lépreux, pour qui Nisse pille le sanctuaire de la culture. L'argent transite entre les bornes que sont les individus; il est abstrait tout en étant le lien le plus fort dans ces réseaux.

Il monnaie les corps et âmes des garçons violés par l'inspecteur de l'étude en échange de fournitures neuves. Mais l'argent n'est pas seulement un mode d'échanges pour acquérir de nouveaux articles, c'est aussi une forme de pouvoir plutôt abstrait, en tout cas souvent intangible, qui falsifie les rapports humains. D'ailleurs, dans 491, les protagonistes parlent de cet argent plus qu'ils ne le manient.

Pourtant son acquisition reste une nécessité. Ceux qui étaient réduits à des bornes dans la diégèse deviennent des vases communicants.

Tisser le réseau entre les individus connaît un point limite qui ne dépasse pourtant le "491" du titre du film. Lorsque Steva et Nisse se chargent de récolter les 490 (470+20) couronnes nécessaires à Krister, Egon refuse les vingt couronnes en sus. Pour la première fois l'argent est associé à l'illicite, au mal. La corruption et l'immoralité de cette situation pointent une limite, qui arrive à la toute fin du film. A partir de cette situation- limite, le processus de désagrégation est accéléré, la violence tourne à une course vers la mort qui se manifeste par la présence des policiers.

La fuite en avant est aussi par quoi se définit Nisse. Lorsqu'il est accompagné de Pyret pour remettre le magnétophone à un prêteur sur gage, il dit à son comparse qu'il "ne recule pas". Pyret est conscient du danger - pour une fois - alors que son camarade est prêt à aller jusqu'au bout, littéralement.

Le mouvement et la motivation de Nisse rendent impossibles la constance. Le transit (l'argent ou le déplacement) est ce qui permet également l'immunité. Nisse en possession de l'argent de Krister se réfugie dans la gare. A tout instant, il peut attraper un train et dépasser les limites de la ville. Il est dans un non lieu, dans un espace de l'attente où les mesures (les distances kilométriques) dépassent l'échelle humaine.

Cette gare n'obéit pas aux lois de l'Autorité, elle n'est qu'un espace où cohabitent toutes les abstractions. La notion de temps y est incertaine, seuls les trains en partance de Stockholm indiquent ce qui serait une temporalité objective. Pendant que les panneaux indicateurs défilent, Krister prend le temps de téléphoner à ses créanciers. Il est relié au monde par la virtualité de la communication téléphonique qui appelle une notion encore plus abstraite qu'est l'argent. C'est dans cette gare que le point de non retour est franchi. Toutes les translations - le voyage, la trahison et le pouvoir - aboutissent à la demande implicite d'argent à Steva. Pourtant dans ce dialogue qui s'établit dans la promiscuité, la communication fait défaut. Krister avec son élan mystique peut dépasser les frontières via la foi ou un coup de fil, mais est incapable d'apprécier ce qui se déroule directement autour de lui. A cause du mauvais jugement de cette distance, il se retrouve de l'autre côté de la loi; Steva se prostitue alors pour lui.

## **2.2 : la non-réconciliation**

*"être bon ce n'est pas assez" (Vilgot Sjöman)*



Contrairement à *Konflikt*, un film de Per Anders Branners de 1937, où la confrontation des classes se conclut sur une poignée de main entre le patron et l'ouvrier, *491* va de plus en plus loin dans la séparation.

Aucune demi-mesure n'est rendue possible; la non-réconciliation empêche tout pardon et toute morale. Jusqu'à présent, lorsque deux forces s'opposaient, un motif quel qu'il soit - une catastrophe naturelle aussi bien qu'une histoire d'amour - venaient toujours apaiser les partis qui s'octroyaient un trêve, ou signaient un compromis avant la fin du film. Dans *491*, Nisse est puni, Steva aussi, Jingsis se suicide et on devine que Krister - démis de ses fonctions - écope d'un blâme. Chacun est resté sur ses positions, aucun n'a cédé, tous ont échoué. C'est la première fois dans l'histoire du cinéma, affirme Jörn Donner, que la paix reste étrangère à un film du début à la fin. Vilgot Sjöman vient de pointer la frontière mouvante qu'il existe entre le bien et le Mal sans prendre position. Sjöman mise sur la trahison et la dégradation qui sont selon lui révélées par ce sous prolétariat.

Le personnage qui guide la diégèse et le déplacement de la frontière est l'être le plus discret de *491*, à savoir le Boucher. Il apparaît sporadiquement et pointe la limite. D'un point de vue purement diégétique, il agit comme un catalyseur. Il est le premier individu qui salue Krister quand les protagonistes nous sont présentés. Lorsqu'il est malade de la mutilation de Pyret, sa nausée déchaîne la violence d'Egon puis par élargissement, du groupe. A chaque fois que le Boucher entre en scène, il permet au récit de se déployer. Une situation mène à une autre, il n'y a pas de segmentation nette, la frontière est en mouvement. Il est associé à l'indiscernable, au transit. Le jeune homme découvre où se cache Nisse (dans la gare) et l'indique à l'éducateur. Il ne fait qu'observer et ne parle presque pas. Il n'a pas de discours, n'est qu'un réceptacle qui a le pouvoir d'agir, de montrer, bref d'expérimenter. Le Boucher est l'alter égo de Sjöman dans le film, puisque c'est lui qui au moment du viol de Steva, regarde puis referme la porte, empêchant ainsi la représentation de l'intolérable.

Il dépasse la frontière sans arrêt, mais a encore une conscience qui lui permet de discerner le bien du mal, le représentable de ce qui ne l'est pas.

La diégèse de *491* montre une absence totale de morale. Alors que le bien et la justice sont idéalisés par Krister, le personnage de Nisse use de son cynisme pour contrer les rêves de l'éducateur.

En confondant le sacré et le profane, le pillage du sanctuaire de la culture révèle un monde indifférent comme chez Bergman, où une distinction manichéenne du bien et du mal n'est plus valable.

La frontière morale et le tabou sont en train de tomber.

### ***2.3 : JIngis, celui qui ne connaît pas les frontières***

Le seul personnage de la diégèse à dépasser radicalement la frontière de son propre chef est JIngis. JIngis est à plusieurs reprises pointé comme instable. Il n'est ni conscient ni raisonnable. Il ne connaît comme limite que la souffrance que les autres garçons lui infligent. Lui, est incapable de mettre un frein à ses propres actions. JIngis ne peut ni remédier à son incontinence nocturne, ni comprendre une barrière quelle qu'elle soit. Avec Nisse, il pénètre dans le sanctuaire de la culture, mais alors que Nisse a conscience d'avoir enfreint une loi et un espace intime, JIngis prend possession de l'espace en jouant du piano. Aucune provocation n'est dans cet acte. Il est évident que le garçon ne maîtrise ni l'instrument ni la réaction de Krister face à cette intrusion. Il est le seul élément du groupe qui soit innocent car inconscient. L'adolescent ignore le mal, l'interdit et la limite en général. Il n'est pas responsable de ses actes. Mais paradoxalement, il est l'individu pour lequel la frontière est la plus dangereuse. A force d'aller toujours plus loin, JIngis finit par se défenestrer car Nisse ne l'attrape à temps. Le jeune homme instable est voué à tomber. Il meurt. Franchir les frontières peut être fatal pour qui ne connaît pas les limites du raisonnable. Une frontière morale, intangible, qui définit les rapports humains est donc bel et bien nécessaire quand on veut questionner une frontière physique. La Frontière primordiale est celle résultant de l'expérience du corps dans un espace, celle qui fait précisément défaut au personnage de JIngis. Le corps n'est pas l'espace, il le met en forme.

## **CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE**

Dans *491*, la frontière a deux qualités. La première concerne une frontière à échelle humaine, qui met en forme l'espace de l'individu dans des sphères plus vastes que sont l'espace social ou spirituel. Cet espace répond à des lois physiques (celles du corps) et à des lois éthiques. L'individu qui doit éprouver son corps pour lui assigner la qualité de limite minimum, met alors l'espace en forme par ses actes et ses paroles. Il devient une entité autonome, une borne dans le réseau qu'incarne la société. Dans ce réseau, l'écart, la zone tampon est rempli par le pouvoir et par l'argent.

Le corps, devenu borne, est mis à mal par ce qui lui est directement extérieur (la convoitise et la violence) dont le moteur est l'argent.

L'argent intervient sur le corps par le biais de la sexualité, de la prostitution. Ce qui était alors une expérience de différenciation par rapport à un milieu physique, qui avait donc été sacralisé, est profané à l'image du sanctuaire de la culture.

L'argent est une force, une forme de pouvoir qui appelle l'extérieur (Stockholm et le monde), le déplacement, la translation. La frontière devient mouvante et la diégèse annihile tout manichéisme. Dans un espace plus large que représente l'appartement, les corps ont fonction de bornes.

Dès lors des réseaux s'établissent. La séparation des corps n'induit pas de séparation absolue. La frontière, ou plutôt la zone tampon, différencie des espaces, leur assigne une qualité et permet un rapprochement. L'écart qui sépare chacun des personnages est la distance nécessaire à la représentation.

## **SECONDE PARTIE**

### **"L'ART EST NE AUX FRONTIERES DES TABOUS"**

#### **A-LES MISES EN SCENE DE LA FRONTIERE**

##### **1.LA MISE EN ABYME DU CADRE**

###### ***1.1 : la fenêtre***

La vitre est la première membrane matérialisant la frontière dans le film. Elle est une surface plane, translucide, qui délimite l'intérieur de l'appartement de l'extérieur de la ville. Le premier plan de *491* qui sert de fond pour l'inscription du titre montre une fenêtre embuée. Dieu disparaît dans le générique, où la main de Pyret efface l'opération du "491" de la vitre, qui loin d'être une ouverture sur l'extérieur, l'autre, la réalité de Stockholm cloisonne le garçon dans un espace. La fenêtre de *491* ne permet d'apprécier qu'un horizon réduit.

Dans le générique, l'ailleurs est filtré par la buée. L'extérieur interroge un ciel gris, uniforme, lumineux, qui renvoie plus au spectacle cinématographique et sa toile blanche qu'au franchissement d'une frontière. Pyret siffle un air mélancolique; il est à l'intérieur de l'immeuble et en passant sa main sur la vitre efface un nombre symbolique en même temps qu'un espoir de sortir de ce lieu.

Le "491" est sorti de la matière; il est dorénavant inhérent au déroulement du film.

Il est la limite morale du pardon, s'inscrit sur la fenêtre limite et menace tous les actes répréhensibles du récit.

Ce support transparent qu'est la vitre affiche le dispositif de mise en abîme. Dès le premier plan, le spectateur est pris dans ce processus de réflexivité. L'écran de cinéma est accusé par celui de la fenêtre; dès lors la distance raisonnable entre la situation et sa représentation est problématisée. Chaque fenêtre du film renvoie le spectateur à sa position double (s'identifier et demeurer extérieur à l'action), la frontière assume sa définition multiple, souvent floue et revient ponctuellement souligner la mise en scène.

La vitre devient une cloison opaque lorsque Nisse se décide à rendre visite à l'inspecteur de l'étude. Dans cet espace complètement abstrait où les portes se succèdent le long d'un couloir blanc immaculé, le verre cathédrale trouble la silhouette du jeune homme en même temps que le plan présente l'affiche de soutien aux lépreux.

Cette variante de la fenêtre ne répond pas à l'impossibilité de la représentation, au contraire, elle révèle Nisse passé de l'autre côté de la frontière et entamé. Son enveloppe physique est brouillée par la vitre, les contours de son corps sont changeants, la lèpre est en train de gagner du terrain.

L'au-delà de la fenêtre et son indiscernabilité ne sont cependant pas une constante. La vitre ne filtre pas la réalité depuis le bureau de l'inspecteur Wallgren. L'extérieur de son bureau découvre une cité lumineuse et vivante où les mouvements de foules et de véhicules sont minimisés par la distance qui les séparent de l'observateur.

Pour l'unique fois, Stockholm est associée à une ligne de fuite et est perçue avec profondeur. Mais dès que les menaces sont proférées, la transparence de cette fenêtre est voilée par le store. Seuls deux pigeons renvoient lourdement au procédé réflexif; ils sont les uniques témoins du viol présents dans la diégèse, et appuient la présence du spectateur dans la séquence. L'acte sexuel est éludé et l'intolérable renforcé par la fenêtre. Elle démarque l'intérieur de l'extérieur et aussi le tabou du représentable.

La surface translucide est ce qui, quand les garçons errent dans Stockholm, relève de la vitrine. La devanture du concessionnaire lors de la première virée du groupe de délinquants expose la ville comme lieu d'échange commercial, où la convoitise est devenue une norme. Les six garçons désargentés sont séparés de l'automobile par cette vitre, frontière franchissable physiquement, mais insurmontable socialement.

Encore une fois pour dépasser la limite le besoin d'argent est indispensable. D'ailleurs quand Steva rejoint Nisse et Krister dans la gare, elle franchit la cloison vitrée, car elle détient le pouvoir de remédier aux ennuis pécuniaires de l'éducateur. Dorénavant, passer de l'autre côté de la fenêtre est permis. Dans les minutes qui suivent, le spectateur devient voyeur. Steva se prostitue dans une voiture dont le pare-brise agit de nouveau comme surface réflexive. Quand les deux adolescents sont de retour dans l'immeuble insalubre, Egon les guette par la fenêtre, il a appris à voir. L'au-delà de la vitre n'est franchi qu'à la fin du film, quand en dépassant cette ultime limite Jingis passe de vie à trépas. Pour lui, l'au-delà de la frontière se confond avec l'entrée dans la mort, dans l'enfer.

## **1.2 : la porte**

491 se déroule en huis clos pour la plus grande partie; la porte sert à redoubler le cadre de la prise de vue. Au lieu de filmer des espaces distincts les uns des autres, la caméra propose de capturer des fragments perçus par l'ouverture d'une ou plusieurs portes. La caméra de Gunnar Fischer est trop éloignée pour apprécier la qualité propre d'une pièce théoriquement close, et trop proche aussi pour intégrer la porte comme simple élément de décor.

La porte délimite les espaces de ce foyer, mais n'offre pas de résistance. Même lorsque le sanctuaire de la culture s'avère être verrouillé, la porte ne tarde pas à être ouverte. Elle matérialise la frontière toujours franchissable. Quand Egon fracture le cadenas du réfrigérateur, un acte violent est mis en scène. Dans les autres cas, le franchissement est une affaire d'ouverture plus ou moins délicate. Egon, lui, use toujours de la force (les cageots du bureau de Krister), mais en gardant un but précis en tête. Lorsqu'il ouvre les portes à la fin du film, c'est pour laisser entrer la justice. Sa violence serait donc la conséquence d'une exigence morale. Egon utilise la violence pour éprouver l'espace; et de même il ouvre les portes pour laisser une vérité apparaître. Mais que se passe-t-il quand on ouvre une porte dans 491? Comme au théâtre, on change la tonalité de la scène. Mais c'est le seul point commun que le film de Sjöman partage avec la théâtralité - hors de la sphère strindbergienne.

La porte, le seuil, est montré également comme un trou noir. C'est le cas quand Nisse rentre pour la première fois dans l'immeuble et lorsqu'il se rend chez le prêteur sur gage. Entrer dans le lieu de l'autorité et de la négation de la singularité ou aller vers un endroit où l'argent est donné en échange du magnétophone volé relèvent tous les deux d'une entrée dans l'indiscernable, dans les ténèbres.

La porte est un seuil qui sépare deux espaces, quels qu'ils soient. Elle est généralement associée à l'enfer comme le remarque Henri Agel dans *L'Espace Cinématographique*, ce que cautionne 491.

Plus que le Sanctuaire de la Culture de Krister, l'enfer et ses seuils sont incarnés par le Bureau de l'étude où Nisse est violé par l'inspecteur de l'enquête psychologique. Ce lieu clos est une suite de couloirs et de portes souvent fermées qui séparent de petits bureaux qui sont tous identiques. Lorsque Nisse veut faire chanter l'inspecteur, il arpente les couloirs blancs où l'adolescent est emprisonné entre les cloisons, le sol et le plafond. Il n'y a aucune issue, si ce n'est la porte que franchit Nisse.

Elle n'est pas un instrument associé à la détention, à la prison. Elle permet de passer d'un espace à l'autre. En pénétrant dans le bureau de l'inspecteur Wallgren, Nisse croit être en situation de force. Une fois la porte refermée, il devient clair que le maître des lieux ne va pas se laisser menacer par l'adolescent. En fermant la porte, puis le store, le bureau devient le lieu du viol. Il y a quelque chose de la claustrophilie sadienne. Le bureau isolé par cette porte est l'espace du traumatisme de Nisse, le site de la perte de l'innocence et de la perdition. Comme dans les textes de Swedenborg, entrer ou sortir de l'enfer tient de la destinée de chacun et de ses choix.

Nisse se rend compte trop tard que le seuil de ce bureau pouvait être franchi dans l'autre sens.

L'inspecteur Wallgren après avoir abusé de lui, attend que Nisse parte en lui signifiant que la porte n'était pas fermée.

### **1.3 : le miroir**

Un autre moyen d'ouvrir l'espace et de penser le cadrage comme limitation est l'utilisation du miroir. La surface polie du miroir peut être un piège pour qui voudrait absolument réserver son utilisation au seul Ingmar Bergman. Si en 1961, le cinéaste d'Upsal réalise *A travers le miroir*, il faut avoir à l'esprit que le miroir fait partie intégrante de la culture germanique (ce que contes et légendes attestent). D'ailleurs dans ce film, le miroir expose autant la vanité du père que la folie de sa fille. Le miroir est extérieur à la diégèse, il est symbolique et fait écho à *Alice au Pays des Merveilles*, de Lewis Carroll. Comblant l'intervalle entre Dieu et l'Homme reviendrait ici à passer de l'autre côté du miroir. Si l'aspect fantastique est complètement occulté dans *491*, la féerie ne s'accordant pas au style du cinéma vérité, il est néanmoins évident que le reflet est une ouverture de l'image.

Le miroir dans l'histoire du cinéma suédois renvoie en fait à trois figures marquantes : Victor Sjöström, Alf Sjöberg et Ingmar Bergman. Mais chacun des trois choisit un usage singulier de l'accessoire.

Alf Sjöberg, lui s'en sert pour ouvrir l'espace-temps. Ainsi dans *Mademoiselle Julie* (1951), le miroir renvoie une image du passé et l'intègre au reflet présent des personnages de la diégèse. C'est une sorte d'ouverture digne de tout miroir magique présent dans les contes pour enfants. Alf Sjöberg redouble le cadre et la représentation; l'apparition du souvenir s'affiche dès lors comme déjà évanescence.

Ingmar Bergman, lui, contemporain de Sjöberg, garde en lui une influence cinématographique évidente, celle des films de Victor Sjöström. Mais Ingmar Bergman va plus loin quand la réflexivité a pour but d'affirmer la solitude du personnage. Quand dans *Ville Portuaire*, son héroïne se retrouve face à la surface polie, sa solitude reflétée par sa propre image s'inscrit dans le cadre. Elle prend un tube de rouge à lèvres et écrit "*Ensam*" - seule. La glace double la singularité, cette peur de la solitude typiquement bergmanienne, tout en affichant l'objet comme cadre second et comme support de l'image, que son personnage peut modifier.

Mais s'il est un cinéaste où le miroir est le révélateur de l'envers de l'image, c'est bien Victor Sjöström. L'objet est régulièrement utilisé pour questionner la singularité, le double, la falsification, la vanité et la vérité. Dans *L'Etrange Aventure du Professeur Lebel*, deux hommes aux physiques identiques, échangent leur identité, afin d'épargner au Professeur Lebel un surmenage et une fatigue inexplicables. Dans un plan, le miroir où les deux hommes échangent accessoires et identités questionne la représentation. A partir de ce moment, en effet, seules les apparences permettent au récit de se construire. En endossant la personnalité de l'autre en même temps que son physique, un transfert digne du mesmérisme (encore une préoccupation d'August Strindberg) a écrasé le reflet. Les deux appartiennent à la même image, au même espace et sont désormais indifférenciables. Mais le jeu du reflet peut se retourner contre les individus qui se mirent. Quand, dans *L'Épreuve du Feu*, la jeune épouse prépare un poison destiné à son vieil époux, celui-ci découvre la vérité par l'image inversée du reflet. Choqué par cette atroce vérité (qui est déformée à plus d'un titre), l'homme périt d'une crise cardiaque. Mais l'apparence s'avère être trompeuse, et c'est ce que s'efforce de démontrer la suite du film. Bien sûr on peut rétorquer que le miroir est un artifice pour complexifier le récit dans le cinéma muet, ce qu'analyse Astrid Söderbergh-Widding dans un article consacré à Georg Af Klercker, cependant Victor Sjöström en fait une utilisation remarquable. Montrer un miroir et son reflet, c'est l'inscrire dans une pièce richement décorée, où si la présence humaine n'est pas détectable, le miroir lui n'en finit pas de réfléchir (comme le spectateur devant cette mise en abîme de la représentation). Pour accentuer cet aspect, Victor Sjöström emprunte à son comparse Mauritz Stiller l'utilisation de statues et statuettes dans son décor.

Mettre en scène un miroir, c'est montrer son support, une cheminée dans une maison bourgeoise, et sur ce support, une statuette ou une pendule qui inscrivent le chronos dans l'espace.



L'accessoire sert alors à ancrer le temps, qui est nécessaire à la juste compréhension de l'image en indiquant la double composition du reflet qui est tributaire de l'espace et du temps. La pièce au miroir de Victor Sjöström réapparaît, identique, dans le sanctuaire de la culture de *491*.

Quand Nisse pénètre dans la pièce secrète, le jeune homme l'assimile directement à un enfer terrestre. Contrairement aux autres pièces, où l'activité des garçons est toujours perçue avec bruyance, ici, c'est le calme qui sert de contrepoint. Dans cet enfer, le mécanisme d'une horloge est audible. Le "tic tac" entendu est synonyme de quiétude et de silence - comme le note Michel Chion dans *L'Audiovision*- mais en affirmant le chronos, il devient constitutif du processus de décomposition. Le temps rappelle au passé, à la scénographie des films de Victor Sjöström, à *Inferno* d'August Strindberg qui apparaît dans la bibliothèque, au portrait photographique des parents de Krister.

Les objets luxueux sont reflétés et aplatis. Dans le miroir, ils sont sur le même plan que Nisse. L'image est intolérable car l'adolescent se retrouve intégré à cet espace qui l'entoure.

Le miroir permet de passer de l'autre côté de l'image, de donner un ailleurs de la représentation où le hors champ n'a pas lieu d'exister. Les portes doivent rester ouvertes, même si la caméra se refuse de montrer ce qui s'y trame. D'ailleurs le miroir dans *491* devient un cache alors qu'il est supposé tout révéler à l'image.

Le miroir du sanctuaire et celui qui sert aux garçons à se mirer montrent aussi des portes, ouvertes ou fermées. Quand Nisse avoue à Krister qu'il vend tous ses biens, le reflet de l'éducateur apparaît devant la porte du sanctuaire que son double délinquant ne va pas tarder à franchir. Le seuil n'est plus une menace puisqu'il est dépassé depuis longtemps et que le mal et la violence ont contaminé le reste de l'immeuble et de la diégèse, mais son association infernale à Krister met en péril l'éducateur. Lorsque que Steva et Nisse rentrent de leur nuit passée à récolter les 470 couronnes pour Krister, Egon (le petit ami de Steva) ouvre une porte violemment qui est montrée dans un reflet, et apparaît - déchire- la frontière associée à Krister.

Il attend les deux adolescents en effectuant un va-et-vient entre la fenêtre et le miroir. C'est à ce moment que l'éducateur dupé prend conscience de ses "abîmes intérieurs". L'intériorité de Krister va de paire avec celle de son sanctuaire mais également avec celle de l'existence d'un seuil dans tout espace de la diégèse de *491*.

## 2.ESPACE PROFANES

### 2.1 : *l'immeuble pensionnat*

L'immeuble pensionnat est le principal lieu de la diégèse. Comme dans l'espace originaire décrit par Gilles Deleuze, c'est un lieu au caractère informe, où les individus sont réduits à l'état de "bêtes humaines". Là, l'étude entreprise sur le groupe d'adolescents relève de la mission scientifique, ce qu'un parallèle avec Emmanuel Swedenborg et August Strindberg permet d'élever au rang de naturalisme -toujours selon la définition de *L' Image Temps*.

L'immeuble, par ses escaliers et ses couloirs évoque une Tour de Babel assez peu expressive. Il n'apparaît pas comme un édifice massif qui serait appréhendable en un seul plan, mais comme un lieu fragmenté, où couloirs et portes sont autant de seuils vers les multiples enfers intérieurs. Cette description rappelle à nouveau la claustrophilie sadienne qui est déjà présente dans la première séquence du film.

Là, à l'intérieur d'un bureau dont on ne sait à quel espace plus global il peut être assigné, se joue une scène digne d'un interrogatoire. Le bureau est découpé, mis en forme par l'inspecteur de l'étude et un second fonctionnaire.

Les deux hommes filmés en plans rapprochés, frontalement, portent la bonne parole. A plusieurs reprises, ils parlent de l'attrait scientifique de leur expérimentation avec ce groupe d'adolescents. Leur prise de parole vise la généralité, la globalité (par-delà le huis- clos), alors que le cadrage est très serré.

Le discours de l'autorité doublé de la frontalité et du regard caméra mettent en évidence le malaise. Nisse appartient au hors champ dans la mesure où il n'est pas montré dans le premier moment de la scène. L'angle de prise de vue relève de la caméra mi-subjective, telle qu'elle a été définie par Jean Mitry. Le point de vue sur ce premier plan est assimilé à la perception de Nisse. Mais en affichant la subjectivité du garçon, la mise en scène fait du corps de l'adolescent un fragment encore plus distant. L'exposition frontale des personnages, les gros plans sur les visages associent acteurs et spectateurs (qui sont identifiés à Nisse dès ce premier plan subjectif) dans un système obscène où regards insistants et silences répétés parachèvent le sentiment d'inconfort. La théâtralité de cette scène d'exposition une tentative pour dépasser la frontière de l'individu, de son regard, de son intimité. C'est le propre de ce qui caractérise la mise en scène de l'espace clos dans 491.

Dans le lieu intotalisable qu'est l'immeuble, la caméra s'attarde sur des cellules, des cadres limités, comme si les corps étaient emprisonnés entre la caméra et le décor de l'édifice.

Gunnar Fischer - chef opérateur de Bergman jusqu'à 1960 - laisse sa caméra sur un même axe. L'intérieur de l'immeuble est creusé par les surcadres; les panoramiques suivent les déplacements des protagonistes, mais jamais une exploration du lieu n'est rendue possible.

Coupé de son extérieur, de la réalité de la métropole, l'immeuble a du mal à éprouver une temporalité propre. Les adolescents y vivent, y jouent au ping-pong, s'adonnent à une routine qui est lissée par le foyer. Chaque pièce semble identique à l'autre, par ses fenêtres, ses murs, sa cheminée, son mobilier. Il n'y a pas une pièce spécifique où éclaterait la violence. L'humiliation, la destruction, la rixe, le viol sont présentés dans toutes ces cellules. Le foyer a un fonctionnement qui semble logique, coupé d'une réalité topographique (l'incertitude de la disposition des pièces persiste) , et du temps. L'immeuble est indifférent à ceux qui l'habitent, il est donc la cause principale de la violence et de sa constance. Les fenêtres ne s'ouvrent que pour guetter la mort, pendant que la violence devient intolérable dans le foyer. L'étude en vase clos pose le chaos comme élément naturel; l'espace avale les jeunes gens. Il est une métonymie de la Suède, qui synthétise le mythe de l'autorité dévorante , le kammerspiel strindbergien et le cinéma de chambre d'Ingmar Bergman.

## **2.2 : la ville**

Préférer le lieu clos et tourner en studio ne réduit cependant pas *491* à un film d'intérieur. La diégèse, qui dresse le portrait de marginaux évoluant dans la société, a pour cadre géographique la ville de Stockholm. La capitale est aux antipodes d'une Suède conservée où la nature dessinerait un paysage idyllique et où la mise en scène se réduirait à une simple captation de cette perfection. *491* est à l'opposé des films de Bergman, Sjöberg ou Mattsson.

Dans un film où le symbole biblique du pardon donne son nom, il est bon de rappeler que la ville est un des enjeux de la foi. La ville (ou la cité) est le lieu de l'innocence perdue où le politique vient régler la vie des hommes à la place de Dieu. A la nature parfaite créée par Dieu, l'Homme substitue son propre espace urbain. Il nie donc la perfection divine et en devenant créateur à son tour remet en cause Son existence même. La ville est donc par essence l'espace de la séparation et de la perte de la foi.

Avec l'immédiate après guerre et le développement de la ville comme lieu d'échange et de commerce, d'autres segmentations complexifient la géographie de l'espace urbain. Dans les années Soixante apparaissent les premières banlieues et les premières zones industrielles.

Occuper la ville c'est dorénavant bénéficier d'un pouvoir d'achat.

Elle est le lieu où on travaille, où on se déplace mais ne se réduit pas à un espace où on vit. L'Homme évolue dans un espace de plus en plus complexe, où chaque quartier induit un comportement précis. Le morcellement de l'espace devient celui de la personnalité. Dans ces nouveaux espaces séparés, le temps devient un enjeu. Pour passer d'un lieu à l'autre la distance est remplacée par la durée de déplacement; ce que le développement de l'automobile vient accentuer.

Or, à quoi ressemble Stockholm dans le film de Vilgot Sjöman? A une ville souvent vidée de ses habitants, où la circulation est omniprésente - qu'elle soit à bicyclette, en voiture, en bateau ou en train. Le port est montré une fois. Le spectateur oublierait presque que la ville est composée de quatorze archipels qu'un film comme *Monika* d'Ingmar Bergman, par exemple, prend soin d'exploiter. Dans *491*, Stockholm est un lieu de travail. Celui-ci, abstrait, se cache derrière les façades des buildings qui apparaissent dans la première série de clichés photographiques ou est sujet à moquerie (la séquence du chantier). La foule n'apparaît que pour célébrer la remise des diplômes. Les lieux de distraction où se baladent les adolescents sont déserts. Ils sont trop proches de la nature. Or, c'est dans ce cadre que les jeunes gens se sentent véritablement libres.

Ils occupent des lieux interdits au public et s'amuse avec Ray, le berger allemand.

C'est à cette occasion que pour l'unique fois du film, Nisse sourit.

La ville, en niant Dieu et peu à peu l'humain, démontre qu'elle est le lieu où la communication est contrariée. Passer d'un espace à l'autre, se croiser sans se rencontrer (comme la jeune femme que Nisse regarde dans la première série de photographies) crée une aberration. L'incommunicabilité chère à Ingmar Bergman semble reparaître sous une forme différente, qui de toute façon, irrigue les arts en Suède depuis l'école littéraire de l'*Ångest* ("angoisse") dans les années Dix.

Les seuls représentants de la jeunesse dans *491* sont sept marginaux (les six garçons et Steva) qui sont isolés de la vie de la cité par un immeuble et par l'argent (l'ultime barrière sociale).

Stockholm ne leur consacre aucun espace décent; il n'y a peut-être aucune place pour ces adolescents dans la capitale suédoise.

Contrairement à *La Ville Dortoir*, la frontière ne sépare pas Stockholm de sa banlieue. La fragmentation de *491* donne la ville comme rempart à la représentation. Les lieux de loisirs désertés, le Parc Zoologique ou le Port sont autant de lieux qui déconstruisent la solidarité de la ville. Cette atomisation est peut-être tout ce qui reste d'une idée de l'archipel stockholmois.

### **2.3 : prendre possession de l'espace**

Prendre possession de l'espace que représente la Suède est insurmontable par l'individu isolé. Nisse peut être vu comme un personnage égoïste, nomade, qui soit une menace pour l'Etat Providence. Mais ce danger n'est pas réel car l'autorité est plus puissante et plus néfaste que l'adolescent. Pour prendre une place dans la société, il est nécessaire alors de passer par le groupe. Mais comme le sous-entend l'immeuble indifférent, le pouvoir est un système qui lisse tout. C'est ce même pouvoir politique qui introduit les briseurs de grève dans *Ådalen 31*, de Bo Widerberg, et qui dans *491* entame une étude psychologique pour minimiser l'importance de ces groupes de jeunes.

Prendre possession de l'espace, c'est agir sur lui. Pour différencier les qualités du site, la profanation a le même pouvoir que la sacralisation. La violence physique qui va de paire avec l'indifférence de l'appartement et la vitesse de sa propagation prend la forme d'une spirale dont le déploiement est impossible à contenir. Faire violence à l'autre ou faire violence à soi-même n'induit pas de différence fondamentale dans cette logique. Prendre possession de l'espace c'est (l') éprouver quelles qu'en soient les conséquences.

La violence n'est cependant pas la seule alternative d'un monde qui serait voué au chaos, et qui perpétuerait un espace digne du réalisme poétique français.

Vilgot Sjöman ressemble en cela à René Clair qu'il "donne vie à des abstractions géométriques dans un espace homogène, lumineux et gris, sans profondeur", comme l'analyse Gilles Deleuze dans *L'Image Mouvement*. Mais dans un lieu indifférent où l'individu prime devant l'objet, occuper l'espace n'est pas seulement le profaner.

La sacralisation est également une possibilité. Quand le Pasteur Mild diffuse la bande magnétique où les quatre cent quatre vingt dix pardons de L'Evangile selon Saint Matthieu expliquent la teneur du titre du film, le déploiement de cette parole a du mal à conquérir l'espace profane de l'immeuble.

Tous les personnages sont silencieux, et a priori en position d'écoute, mais leur disposition dans la pièce fait obstacle. Tous en effet sont assis dans les recoins et l'impression qu'ils essaient d'échapper au sermon en se collant contre les parois du salon est manifeste. La mise en forme d'un espace par la parole autre qu'autoritaire est difficilement envisageable. Pour contrer cette parole, il faut lui préférer le silence.

D'ailleurs ce sont les silences qui sont caractéristiques des échanges verbaux avec les représentants de l'autorité, comme si la communication était définitivement impossible. L'échange verbal qui en temps normal est enchaîné, mécanique est ici enrayé.

Chaque parole est appuyée pour résonner dans la tête des personnages autant que dans celle des spectateurs. Mettre l'espace en forme pour ces fonctionnaires, c'est dépasser leur sphère propre d'individus pour viser un espace limite (au sens bergsonien) qui serait la société. La première scène qui a des allures d'interrogatoire (frontalité et prise de parole orchestrée par les détenteurs du pouvoir) n'a pas pour but de parler de Nisse à Nisse, mais "d'enrôler Nisse au nom de la science." Les deux responsables de l'étude posent des questions à l'adolescent sans attendre de réponse de lui; il n'est qu'un objet de leur expérience. Il est évident que Nisse est conscient de l'impossibilité de parler à ces adultes. Plus que l'incommunicabilité, c'est l'impuissance à mettre en forme cet espace social qui est manifeste. Il ne reste à ces personnages que l'action. Mais aucun des individus évoluant dans l'immeuble ne trouve d'alternative à la violence. Le seul à tenter de mettre un espace en forme, le fait par vanité hors de la vue d'autrui, c'est l'éducateur. Lorsque l'espace relève de la communauté et du profane, Krister ne parvient plus à son but. Krister, qui n'est pas un fée du logis comme le fait remarquer Egon au début du film, montre par là même son incapacité à régner sur l'espace qui lui est assigné (son bureau et peut-être son emploi). L'inutilité et la vacuité de ses efforts précipitent bientôt ses idéaux dans le vide.

Mettre en forme l'espace demeure le plus grand obstacle pour les représentants de l'autorité aussi bien que pour les jeunes délinquants.

## **B-LES LIMITES DE LA REPRESENTATION**

### **1.LA DESAGREGATION**

#### ***1.1 : l'espace (la lèpre)***

L'espace fait résistance, il est difficile de l'organiser et il est intotalisable. Les pièces se ressemblent toutes et l'enfilade de portes filmées en plans rapprochés confond le spectateur.

La désagrégation qui mine le film passe d'abord par la mise à mal de l'espace de la diégèse. Plus que les destructions occasionnées par les jeunes gens, il s'agit d'une logique d'effritement intrinsèque au film. La lèpre érode *491*. Les affichettes visant à collecter des fonds pour les malades apparaissent à plusieurs reprises. Elles donnent un motif à Nisse de transformer l'enfer de Krister (l'intégralité de son sanctuaire) en don. L'enfer de l'éducateur - au sens d'Emmanuel Swedenborg - devient le témoignage de l'Amour de son Prochain. Malgré les avertissements du théosophe du dix-huitième siècle, Krister veut récupérer ses biens, car ils sont partie intégrante de ce qui fait son éducation et son identité. Une fois son sanctuaire vidé, le linoléum arraché dans le couloir par l'extraction du piano familial, l'éducateur devient à son tour une espèce de lépreux, attaqué dans son intégrité d'être humain. En effet qu'est-ce que la lèpre sinon une maladie contagieuse qui défait l'intégrité du corps, ses extrémités, en bref ses limites physiques? La lèpre, c'est un effritement. Dans *491*, hormis la main blessée, le corps humain corrodé n'est pas montré. La lèpre préfère s'attaquer à la matière constitutive du film. C'est à la fois l'immeuble, Stockholm et la spécificité argentique de la pellicule.

Dans un premier temps, le foyer insalubre a lui véritablement la lèpre. Ses contours sont en train de diminuer, de changer: le salpêtre attaque la matière. La désagrégation de ce lieu est ce qui marque Nisse puisque l'adolescent à travers le regard duquel le spectateur s'identifie depuis la première séquence, s'attarde sur les étiquettes abîmées lors de la découverte du lieu. L'immeuble qui n'est jamais vu en entier est anonyme et froid. Nisse rentre dans ce foyer et découvre un intérieur tout aussi décomposé et abandonné que ses couloirs. Cette vétusté questionne l'avenir de la bâtisse. Les noms presque effacés ne sont plus assignables aux objets qu'ils désignent. Le passé est révolu, effrité ou effacé par des ratures et par l'humidité.

Le présent est lui aussi marqué par cette décomposition, ce pourrissement : la mort est là.

Elle s'adjoit le sanctuaire- enfer, l'immeuble voué à la démolition autant que la violence immanente au film.

A l'extérieur, l'hiver est un relais de la lèpre; l'effritement est d'ordre météorologique; il prend l'apparence de la neige. Les flocons blancs recouvrent personnes et édifices. Les rues deviennent des étendues boueuses. L'espace extérieur, réel, est enfoui. L'identifiable est aplati par une couverture blanche où nommer est désormais impossible. Sous la neige, la singularité n'existe plus. Les photographies de Jan Halldoff - qui sera le chef de file de la Seconde Vague en 1966 - possèdent un contraste si marqué que le blanc de la neige se résume à une nappe de lumière où la profondeur de champ est annihilée. L'instantané capture un fragment du corps de l'adolescent et l'inscrit dans un espace temps où agglomérats de neige, de lumière et d'obscurité révèlent la désagrégation du corps dans l'espace. De même lorsque le garçon sort dans Stockholm, la ville vidée de ses habitants ne participe plus pleinement à la vie. Il n'y a que lorsque la menace est imminente pour le jeune homme que la ville prend soin d'être animée à nouveau. Le grouillement de la foule efface la singularité des délinquants en fuite qui ne sont plus que des silhouettes sombres perdues dans cette masse.

L'humain est relégué au rang de matériau, dont le dynamisme à l'intérieur du plan évoque le grain de la pellicule.

Le scintillement du support argentique qu'il soit celui de la photo ou du cinéma se révèle lorsque la sensibilité voulue ne coïncide pas à la lumière effective. Ce choix met en avant le processus de création et participe du genre "reportage" accolé au cinéma vérité. Dans *491*, ce parti pris va plus loin, car la lèpre contamine le film - sans pour atteindre sa désagrégation totale - ronge le décor et met en péril la restitution de ce spectacle. L'effritement s'associe au fourmillement des sels d'argent; la prise de vue est en train d'attaquer ses limites.

### **1.2 : le cadre**

L'acte filmique, par le point de vue et le choix de cadrage est une limitation. *491* relève de la captation d'un fragment de réalité et non d'une composition centrifuge (qui était si chère à André Bazin dans ses écrits sur la conception du cadre et qui sont applicables à tout un pan du cinéma classique). Mais en appréhendant une partie de la réalité, la caméra montre son incapacité à saisir le monde. Le cadre est un cache mobile qui opère un prélèvement sur l'espace.



La caméra de Gunnar Fischer multiplie les points de vue pour que la Suède de 491 soit vue au travers d'un kaléidoscope. La mise en scène qui retient les plans serrés du cinéma vérité affiche la présence de la caméra. L'appareil est ainsi perçu comme un filtre entre la réalité et sa représentation que l'usage de zooms, de mouvements brusques et une mise au point aléatoire viennent appuyer.

Filmer la réalité de Stockholm dans les années Soixante permet au film de Sjöman une incursion fugitive dans le monde du travail. Le chantier qui est montré lors de la première virée des garçons est une résistance intéressante à l'acte cinématographique.

C'est la première fois que le groupe de jeunes est montré comme homogène dans un extérieur donné. La primauté est donnée à cette réalité des travailleurs qui ne tardent pas à être insultés par les délinquants. Le chantier regroupe une bétonnière, des fondations et des ouvriers. Ces derniers sont filmés en plongée, ils sont écrasés par la caméra qui comme souvent en extérieur est beaucoup trop éloignée du sujet qu'elle filme pour pouvoir saisir à la fois la juste valeur de ce qui est montré et la distance appropriée. Là, l'écart minimise l'entreprise, la distance et le monde du travail font des ouvriers des fourmis ridiculisées par les prises de vue.

La différence, la distance entre les deux semble impossible à combler. Les six jeunes sont filmés en contre plongée, et magnifiés (même s'ils ne sont pas plus grands que des insectes dans le cadre).

Ce dispositif agit en amont de la situation de la scène où deux des adolescents escaladent les échafaudages. La caméra, en-dessous de cette découpe architecturale, épouse d'une certaine façon le point de vue des travailleurs. L'écart entre les deux groupes est telle que pour la première fois du film un zoom est nécessaire pour appuyer cet écart. Le zoom renvoie bien sûr à Pier Paolo Pasolini et à son cinéma poésie, aux questionnements du cinéaste de la réalité et du cinéma. Cependant, ce choix étant moins justifié chez Vilgot Sjöman, et n'apparaissant que ponctuellement, l'utilisation du zoom ne fait qu'accuser la distance.

Le regard caméra est aussi une de ces situations limites exploitées par le cinéma moderne que Noël Burch définit dans *Praxis du Cinéma*. «Le regard caméra introduit ainsi un retournement qui désinnocente le dispositif et la souligne d'un gros trait à l'envers». Les gros plans et regards caméra qui sont dans 491 dès la première séquence proposent ce filmer/toucher propre au plan rapproché.

Mais le cinéma n'est pas la vérité, et dans le cas de cette fiction, le filmage se retrouve encore plus impuissant à la capter.

Un des principaux obstacles à cet acte créatif est le corps humain comme limite sacrée puis profanée.

Filmer un corps et le désir qu'il implique prend deux formes. Dans le cas d'une sexualité idéalisée, le fantasme inspiré par le corps de la femme est matérialisé. Quand Nisse rêve de Kajsa, la secrétaire de l'étude, les caresses sont montrées par la représentation de ce fantasme. *491* s'autorise à filmer une photographie de pin-up, la nudité de la femme (Kajsa ou Steva). L'une comme l'autre sont inaccessibles à Nisse. Il faudra attendre une sexualité effective lors du viol final pour que le corps de Steva ne demeure plus un fantasme. Mais lors de cette séquence, l'acte est éludé par la caméra. Il en est de même quand Steva se prostitue pour Krister, l'enregistrement de la réalité - qui se confond ici avec celui de la vérité - est rendu impossible. En fait, le corps sexué et profané par une variante de la prostitution, qu'elle soit complaisante pour Steva ou humiliante pour Nisse, relève d'un tabou. L'acte de création filmique ne peut se complaire à montrer une sexualité qui inspire le dégoût. Le personnage masculin, associé à cette répugnance, est opposé aux adolescents. Il est réduit à une acquisition d'argent, au confort matériel, à la standardisation. L'acte sexuel associé à la prostitution et au viol n'est qu'une mécanique, qui en tant que telle, n'a pas besoin de la reproduction achéïropoïète du cinéma. Pour fixer le passage à l'acte, la photographie (qui relègue le corps à un objet malléable) reste encore le plus simple moyen.

En tant que fétiche, elle rappelle à l'inspecteur qu'il a une vie rangée où l'attendent femme et enfant. L'instant du cliché est prélevé sur une portion de son existence.

Le montage suit lui aussi une logique de l'arrachement. A plusieurs reprises, l'impression d'unité lie deux séquences discontinues. En fait l'ellipse est ou trop évidente (dialogue coupé et changement d'ambiance sonore) ou au contraire inlocalisable. En gardant une même échelle de plans d'une scène à l'autre, l'appréhension de l'action connaît une zone de flou.

En un instant, le spectateur se rend compte que la continuité est le fruit du montage et que l'ellipse sert à accuser une temporalité intotalisable. Le temps est suspendu comme si les jeunes gens n'étaient tributaires que d'une seule idée que la caméra aurait soin de capturer durant sa gestation. Puis, en passant à l'acte, une homogénéisation se produirait. Pour enchaîner ces épisodes qui construisent la narration de *491*, deux figures de montage sont identifiables.

Ou l'emploi de la coupure franche crée l'impression paradoxale d'arrachage et de continuité, ou le fondu au noir appuie la pause. Le noir comme dans les films de Bergman expriment une impossibilité de lumière, une absence de sens inhérente au monde.

Le cinéma vérité est enrayé; la restitution de la réalité et de sa représentation aboutissent à une impossibilité qui peut se traduire par l'obscurité ou l'immobilité.

### ***1.3 : la restitution du temps de l'enregistrement***

#### *la photographie*

La photographie induit une séparation dans la continuité filmique. Elle est la meilleure façon de capturer l'extérieur de Stockholm. C'est son immobilité qui permet la première prise de parole de Nisse, en voix off, après le quasi interrogatoire de la première séquence. L'instantané suspend le temps (c'est le cas le plus répandu de la pratique photographique) et les mouvements de Nisse. De là naît le paradoxe de la sensation de vitesse occasionné par cet arrachage au temps et à l'espace. La circulation est arrêtée en même temps qu'une horloge en façade d'un building. La série de clichés de Jan Halldoff documente plus sur l'essence de la photographie que sur la réalité de Stockholm, même si ses clichés demeurent imparfaits. Ces photographies sont floues, surexposées. La faible profondeur de champ laisse supposer l'utilisation d'un téléobjectif, comme si la distance était nécessaire à cette simulation de reportage photo. L'opposition du noir et du blanc a pour relais un néon dans la nuit qui introduit le mouvement dans cette suite d'instantanés.

La phosphorescence de l'enseigne substitue le "Non" au "Stop" qui habille la devanture d'un cinéma "Hollywood Non Stop".

Le cinéma exclut Nisse, qui n'est qu'une silhouette de photographie. Son retour à la vie passe par la séduction d'une passante. Tout comme au milieu de la circulation, le temps est véritablement suspendu. Les regards se croisent à plusieurs reprises. Mais la situation s'évanouit au profit de la solitude désormais certaine de l'adolescent. Seul dans Stockholm, Nisse passe par-dessus un grillage afin de trouver la position privilégiée qui lui permettra d'observer la ville. Face à lui, des façades neutres de buildings le renvoient à sa solitude. L'image est surexposée, cramée.

Ce n'est pas dans l'urbanisme des années Soixante que Nisse peut trouver sa place, mais dans l'immeuble dortoir où il a rendez-vous.

Comme devant le cinéma, le mouvement sort la photographie de sa fixité par une inscription scripturale. Alors qu'à l'extérieur le néon rappelait l'éternité (Non Stop), les étiquettes, ici rappellent à un passé révolu qui n'a plus lieu d'exister. Les écritures à l'encre sont effacées, raturées ou seulement désuètes.

Les séries photographiques apparaissent ponctuellement dans le film. La représentation du Songe permet la succession de clichés sur les visages des spectateurs; la magie de la représentation théâtrale est rendue possible par ces photographies qui découvrent les visages de Krister et des adolescents.

Le fondu au noir agit comme le rideau de la scène; le temps est suspendu là encore, mais à la célérité de la ville se substitue l'émerveillement du spectacle. Ce procédé est peut-être aussi la seule façon pour Sjöman d'évacuer le théâtre et son influence sur le cinéma classique suédois.

En préférant occulter l'image de la représentation théâtrale, les clichés photographiques contrarient le cinéma de la transparence. La restitution de l'image occasionne une réflexion sur son incapacité à exposer la réalité d'une situation.

### la phonographie

"Si on enregistre, c'est imparable. (...) On peut faire une copie comme ça il saura." Le vol du magnétophone qui sert à faire pression sur les adolescents est avant tout motivé par une injustice que sont les viols des jeunes gens par l'inspecteur Wallgren. L'acte de vol est condamnable, mais moins révoltant que ces viols qui pendant la moitié du film ne sont relatés que par Pyret - le conteur d'histoires par excellence - et relèvent d'une pure subjectivité, invérifiable.

Pour piéger l'inspecteur, le menacer et obtenir de l'argent, Nisse et Pyret veulent l'enregistrer photographiquement ou phonographiquement. C'est la dernière option qui retient leur attention.

Mais la bande magnétique fait défaut. L'enregistrement puis la restitution ne sont pas conformes à l'expérience du garçon à la veste léopard.

L'acte sexuel est tabou, le film se refuse à l'enregistrer, à le restituer, à le mettre en scène. C'est encore une situation limite, une barrière que la bande magnétique ne peut saisir. Elle ne témoigne ni de la vérité ni de la réalité. Au contraire, la bande magnétique dispense des chimères. La bonne parole du Pasteur Mild résonne dans les personnages de Krister et Nisse.

Le champ/contrechamp qui associe l'éducateur au délinquant muet, en situation de réception et d'écoute attentive, permet à la parole de la bande magnétique de se déployer et d'emplir l'espace. La voix enregistrée empêche tout dialogue de par sa nature même. Pour une des rares fois dans le film, les adolescents n'ont pas droit à la parole. Plus tard lorsque Nisse et son acolyte veulent vérifier l'enregistrement supposé de l'acte sexuel entre Pyret et l'inspecteur Wallgren, le message du repentir et des quatre cent quatre vingt dix pardons de l'Evangile selon Saint Matthieu occasionnent un cantique qui, ridiculisé par la vitesse de défilement lors de l'erreur de manipulation, appuie la détresse des jeunes gens et la médiocrité du support d'enregistrement. Le tabou autant que l'ignorance des jeunes gens empêchent une représentation des abus sexuels.

Toutefois, comme le magnétophone demeure associé au discours distancié de la religion, il semble normal que son utilisation à des fins détournées soit interdite par sa fonction. La limitation est liée à la mauvaise manipulation de l'instrument.

L'acte de création est caractérisé par l'obstacle, la Suède de Sjöman est un rempart à son cinéma. Pourtant, le pays scandinave est perçu à l'étranger comme un pays où la liberté d'expression est une des principales valeurs de la démocratie. Si la presse laisse toutes les opinions s'épancher, la plupart des autres médiums ne sont pas aussi laxistes.

## **2. 491 ET L'OFFICE DE CENSURE**

### **2.1 : Statens Biografbyrå, rappel historique**

Le questionnement de la Frontière le plus extérieur au film est celui qui a motivé cette recherche, à savoir le pourquoi de l'interdiction totale de *491*, la première oeuvre suédoise censurée depuis la création de l'Office de Censure en 1911.

Le *Statens Biografbyrå* (ou Office de Censure) est la plus ancienne institution du genre.

Dès l'apparition du cinématographe en Suède en 1896, les autorités locales examinent de près le contenu des films projetés.

Au niveau des municipalités, des lobbies religieux ont tendance à "charcuter" les copies. Par conséquent le regroupement des exploitants demande à protéger ses intérêts. Mais la création d'une structure adéquate met du temps à être légitimée. Il faut attendre une dizaine d'années avant que le Gouverneur de Stockholm ne fasse paraître une note dans laquelle en embryon de Censure cinématographique est exprimé.

*"L'exploitation de films ne doit inclure aucun matériau susceptible d'offenser les individus privés, les autorités ou de décrire assassinats, cambriolages ou autres crimes sérieux."*

Il faut attendre 1911 pour qu'un organe complètement indépendant de l'Etat soit créé, c'est le *Statens Biografbyrå* (SBB). Dès sa création, le SBB vise les oeuvres portant atteinte aux groupes religieux et politiques. Les suicides et l'érotisme, considérés comme actes hautement dégradant pour la personne humaine sont également coupés des films. Les producteurs voulant détourner ces interdictions, la législation est amenée à évoluer.

La fin des années Dix qui sont associées aux films burlesques de Charles Chaplin ne sont pas source de répit. Il est intolérable pour l'Office de Censure que les garants de la loi, les gendarmes, soient "passablement stupides" dans ces comédies. Par conséquent dans les années qui suivent, deux des cinéastes les plus censurés sont Charlie Chaplin et Buster Keaton. Après la fin de la Première Guerre Mondiale et l'expansion du Communisme en URSS, le SBB change de cible et vise les films aux contenus politiques trop explicites. Les avants gardes russes sont sa cible privilégiée. Puis la prohibition et la mafia apparaissent dans les films américains.

A une époque où la misère de la Dépression accable la population, le spectateur par souci d' «hygiène mentale» ne voit ni violence, ni alcoolisme. Les films semblent aseptisés.

Quand la Seconde Guerre Mondiale éclate, la Suède reste à l'écart des combats. Dans sa volonté de neutralité active, elle s'interdit de condamner l'armée allemande. Les films d'après guerre ouvertement antinazis sont simplement absents. Un film comme *Rome, ville Ouverte* de Roberto Rossellini ne sort pas en Suède, car il est jugé trop pessimiste par les représentants du SBB. Le monde d'après guerre témoin d'une prise de conscience générale devrait avoir pour contrainte la représentation non cruelle de la réalité.

C'est pourquoi l'Anastasia épargne le spectateur suédois de la crudité de *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais et du *Sang des Bêtes* de Georges Franju.

Plus le temps passe plus l'Office de Censure se renforce. Cela aboutit aux scandales de l'année 1963 déclenchés par *Le Silence* et *491*.

## **2.2 : 1963**

1963 est l'année la plus remarquable pour le *Statens Biografbyrå*. Le Conseil de l'office de Censure est entièrement renouvelé.

1963, année phare dans l'industrie cinématographique suédoise marque la création de l'Institut du Film Suédois durant le mois de juillet. Ce mois reste décisif non seulement pour le SFI, mais également pour le scandale dont l'Anastasia est la source.

Le Premier juillet 1963, une motion est votée : le contenu érotique d'un film ne peut désormais endommager le jugement de son intérêt esthétique. Ainsi, s'il était sorti après l'application de cette loi, *Iris et le coeur du lieutenant* de Alf Sjöberg (1946) aurait été épargné- on voyait dans le film une scène de douche où les soldats nus se moquaient d'un suçon sur l'épaule de l'un d'entre eux.

Dans les jours qui suivent cette nouvelle loi, le 4 juillet, *Le Silence* d'Ingmar Bergman est visionné par l'Anastasia, dont le nouveau Président Erik Skoglund est fortuitement en vacances. Le visa du film est délivré.

Le film sort en salles. A cause de la crudité de la scène de cabaret où un acte sexuel est explicitement montré, une assemblée de bigots veut faire interdire l'exploitation du film, prétextant l'inconséquence d'Erik Skoglund et de ses collègues.

De plus, une autre rumeur soupçonne le film de Bergman d'avoir été prêt avant la nouvelle législation; le délai d'examen du long-métrage aurait été repoussé pour permettre au *Silence* de bénéficier de cette nouvelle motion. L'indignation fait naître le scandale.

Cependant, en 1963, Ingmar Bergman est intouchable. Il est à la tête du Théâtre Royal de Stockholm, bénéficie déjà d'un prestige international, et intervient en tant que conseiller artistique auprès de la Svensk Filmindustri. Ce scandale déclenché par les protestations devient un attrait publicitaire qui précipite les foules dans les salles obscures. Quand le film sort le 23 septembre suivant, le public va voir *Le Silence* uniquement pour cette séquence sulfureuse.

Les puritains perdent leur bataille; Erik Skoglund à son retour de vacances affirme que les qualités artistiques du long-métrage d'Ingmar Bergman étant indéniables, la teneur sexuelle du *Silence* ne pouvait essuyer les feux de la Censure Suédoise.

A l'Etranger, *Le Silence* déclenche des cabales anti-Bergman en France - dont le cinéaste est coutumier depuis quelques mois à cause du manque de foi de ses *Communians* -, en Allemagne - où *Le Silence* est sujet à débat au Parlement - et en Russie - où Ingmar Bergman est taxé de fascisme.

1963 est aussi l'année de la naissance de la Nouvelle Vague Suédoise. Après les longs-métrages de Bo Widerberg et de Jörn Donner, c'est le film de Vilgot Sjöman qui doit sortir sur les écrans.

### **2.3 : 491**

Le 18 décembre 1963, *491* est présenté au *Statens Biografbyrå*. Trois des cinq censeurs qui siègent dans la commission, messieurs Erik Skoglund (Directeur du SBB), Gunnar Klackenber (pédopsychiatre ) et le Docteur Nordenfelt (professeur) votent l'interdiction totale du film.

Après plusieurs jours de flottement, Kenne Fant, à la tête de la Svensk Filmindustri depuis 1962, convie les médias à une projection de presse le 28 décembre. L'évêque de Stockholm est aussi présent. Le lendemain, tous les journaux remettent en cause l'utilité d'un office de censure dans un pays évolué comme la Suède.

La nouvelle prend une ampleur démesurée. Pendant ces quelques semaines, Erik Skoglund recense 182 articles dans 40 journaux différents.

L'année 1964 à peine entamée, la *Sveriges Radio* fait le point sur le scandale provoqué par *491*.



Plusieurs émissions radiophoniques et télévisuelles sont émises. C'est l'indignation générale dans les médias. C'est par un flash télévisé que Vilgot Sjöman apprend que son long-métrage vient d'être interdit. Le réalisateur affirme dans une entrevue accordée à Sverker Andreason, en 1974, qu'à cet instant précis, il vient de mettre un terme à sa réputation de "*snälla Vilgot*" (gentil Vilgot) qui le suivait. Il n'est plus ce cinéaste abrité sous la coupe du Grand Ingmar Bergman, mais s'affirme alors en tant que réalisateur original. Cette furie que *Le Silence* avait évitée, *491* la récolte. Il faut dire que le pamphlet de Vilgot Sjöman va beaucoup plus loin que le dernier volet de la trilogie d'Ingmar Bergman.

En effet, en reprenant point par point les conditions pour lesquelles une oeuvre peut être censurée en Suède, on se rend compte que la grille de lecture a pour contre exemple intégral *491*.

Que montre le film de Vilgot Sjöman?

Une société où les représentants de l'ordre peuvent s'avérer être les lâches ou des violeurs. Dans cette Suède qui est donnée comme contemporaine (on retrouve une préoccupation vaguiste par essence), le Politique est perverti, il est la source du mal. Les adolescents qui évoluent dans la violence, s'adonnent à une prostitution forcée. Pour gagner un peu d'argent, ils s'essaient au trafic d'alcool. La réalité est menaçante. La cruauté désigne tous les rapports humains. Par ce bref résumé, *491* totalise tous les points qui font qu'un film est censurable depuis 1911.

Mais le second film de Vilgot Sjöman va plus loin encore. Il anticipe sur les lois des années Soixante-Dix qui répriment toute violence déshumanisant le public et "les viols, autres violences sexuelles et le sadisme"(1976).

La SF intervient pour permettre à sa production d'être exploitée. Un *mea culpa* de la plus grande firme du pays agit en faveur de la révision de *491*.

Jörn Donner explique dans un article de BLM, que des scénarios aux sujets similaires avaient été présentés aux producteurs sans jamais dépasser le stade de la lecture en commissions.

On peut supposer que le rôle de la SF dans ce scandale était dû à l'implication d'Ingmar Bergman dans ce projet et de son amitié qui le liait également à Kenne Fant. Cependant, la médiatisation de l'événement de l'interdiction totale provoque le réexamen du film. Kenne Fant propose que l'exploitation du film soit restreint à un public âgé de 17 ou 18 ans. C'est encore une fois une première dans un pays où l'interdiction maximale allait alors fixée à 15 ans.

*491* est amputé de trente huit mètres de pellicule (dialogue à caractère pornographique inclus).

Une seconde commission étatique cette fois, la commission *Erlander* ( du nom du premier ministre de l'époque) est chargée de reversionner le film le 16 janvier. Aux cinq membres du SBB se substituent sept professionnels (journalistes, professeurs et théologiens) parmi lesquels on retrouve Leif Furhammar et Gunnar Dahmén - qui est Pasteur , et émet une réserve sur *491*.

Finalement, le 5 février, l'interdiction totale est levée. Le 6 février 1964, la Svensk Filmindustri sort victorieuse de cet incident.

Le 28 février enfin, *491* repasse par le *Statens Biografbyrå*. Le numéro de visa est délivré. Le film sort en salles le 16 mars 1964; il est interdit aux moins de 18 ans. Sur les six cent mille entrées totalisées, 30% du public est âgé de 18 à 20 ans. C'est un succès.

A l'étranger, le film fait tout autant scandale; il reste interdit en Norvège jusqu'en 1971, où la Censure est aussi sujet à de nombreuses discussions.

Comme le note Olle Grönstedt dans la brochure du SFI de 1976:

*"En 1964 fut constituée une commission parlementaire, chargée d'examiner impartialement si la censure était justifiée. La commission présenta son rapport en 1969 : il concluait à la suppression de la censure pour adultes.(...)Ce qui s'est passé reste ensuite mystérieux. En fait la question avait pris un aspect politique trop délicat, le rapport fut caché et oublié."*

Les sociologues Joachim Israël et Ulf Himmelstrand lanceront un débat sur la censure à l'Université d'Upsal en 1968.

Déçu du laxisme de la Sociale Démocratie, le Prêcher évangéliste Lewi Pethrus, se sert de ce scandale pour créer le Parti Démocrate Chrétien en 1964 et concrétise un espoir strindbergien vieux de plus de soixante ans.

Depuis, l'utilité du SBB revient régulièrement dans les discussions.

Après le succès de son diptyque *Je suis curieuse*, Vilgot Sjöman profite du climat de libération consécutif à la fin des années Soixante pour demander le Premier septembre 1974 que *491* retrouve son intégralité. Et le 7 février 1975, le long métrage ressort en salles dans sa version intégrale. Et c'est tel quel qu'il est parvenu jusqu'à nous.

## **CONCLUSION DE LA SECONDE PARTIE**

La représentation de la frontière passe par une réflexion sur le cinéma vérité et le cinéma moderne.

L'acte d'enregistrement phonographique, photographique ou cinématographique posent le problème de l'écart entre la vérité et la réalité.

Le film de Vilgot Sjöman permet de pointer la frontière. Mais à aucun moment l'acte de création n'est en droit de la dépasser. Même si la chute de Jings occasionne le passage de l'autre côté (de la fenêtre et de la vie ), le choc en lui-même est absent; de plus, il ne peut y avoir véritablement de dépassement pour cet adolescent perturbé qui ne connaît aucune limite. Pour les autres protagonistes, repousser la frontière relève de l'inconcevable.

Mais à force de montrer la cruauté humaine et le sadisme, le film de Vilgot Sjöman finit par franchir une frontière inédite. L'interdiction totale d'une production suédoise est suffisamment médiatisée pour remettre en cause les fondements de l'Office de Censure dans le pays. 491 et son questionnement des tabous ont raison du SBB, car si le film est censuré dans un premier temps, une dizaine d'années plus tard les tabous de la Suède de 1963 sont tombés.

## CONCLUSION GENERALE

Depuis les années Trente, l'Etat Providence a été décliné dans des films comme étant la menace suprême de l'être humain et de sa liberté. *491* ne déroge pas à la règle. Mais la frontière, cette fois-ci oppose plus que le politique au privé.

*491* est le film charnière dans la carrière de Sjöman. En tant que second film libéré de l'influence trop évidente d'Ingmar Bergman qui caractérisait *La Maîtresse* (1962), il permet de pointer les techniques qui ne se sont pas suffisamment affranchies.

D'un point de vue thématique et esthétique, Sjöman redessine la société suédoise. Cette dernière réagit par l'interdiction totale du film. En acceptant l'aménagement du film avant son exploitation, elle remet en cause la rigidité de son système de valeurs. Les tabous ne vont pas tarder à tomber en désuétude.

Il faut attendre 1967 et le diptyque *Je suis curieuse* pour que Sjöman trouve un traitement adéquat à son sujet. La sexualité n'est plus un rempart à la représentation, la libération est en chemin.

Pourtant comme l'a écrit Serge Daney, la liberté est le but nécessairement inaccessible des films de Vilgot Sjöman, sinon l'acte créatif se résume à un simple voyeurisme, et par là la réflexion sur la Frontière sombre comme l'esthétique du film. Vilgot Sjöman va jusqu'à la frontière du figurable, car comme il le dit si bien lui-même « l'art est né aux frontières des tabous ».