

malavida

Présente

SÉLECTION OFFICIELLE  
LA ROCHELLE  
2017

SÉLECTION OFFICIELLE  
FESTIVAL D'ARRAS  
2018

FESTIVAL REFLETS  
DU CINÉMA SCANDINAVE  
2019

FESTIVAL POLAR  
À LA PLAGE LE HAVRE  
2018



# BO WIDERBERG UN FLIC SUR LE TOIT

Carl-Gustaf Lindstedt Sven Wollter Thomas  
Hellberg Håkan Serner Eva Remaews



D'après Maj Sjöwall et Per Wahlöö  
les créateurs de l'inspecteur Beck



BIRGITTA VALBERG • HARALD HAMMILL • INGVAR HIRDVALL • OUS DANLSTRÖM • BELLAN ROOS • TORRNY ANDERBERG • FOLKE HJÖRT • CARL-AXEL HEIKNERT

PHOTOGRAPHIE ODD-GEIR SAETHER/PER KÄLLBERG MONTAGE BO WIDERBERG/SYLVIA INGEMARSSON  
SON LENNART DUNER/PETER EKVALL SCÉNÉGRAPHIE ULF AXEL/MUSIQUE BJÖRN JÓN LINDH PRODUCTEURS EXECUTIFS STEFAN JARL/BUZANNE BRÄNNER  
PRODUCTEUR PER BERGLUND RÉALISATION ET SCÉNARIO BO WIDERBERG

PRODUCTION AB SVENSK FILMINDUSTRI

© 1978 AB SVENSK FILMINDUSTRI



POSITIF malavida

# UN FLIC SUR LE TOIT

UN FILM DE BO WIDERBERG

107 MN - 1976 - COULEUR - 1.66 - VOSTF - VISA 46724

Suède, années 70. Le commissaire Nyman, malade, est retrouvé égorgé dans sa chambre d'hôpital. Le commissaire Beck est chargé de l'enquête. Il apparaît progressivement que Nyman, figure controversée de la police suédoise, fut un policier particulièrement odieux, mais couvert par sa hiérarchie. Il se fit également des ennemis au sein même de l'institution policière. L'enquête, difficile, piétine...



Romancier, scénariste et critique de cinéma, Bo Widerberg (1930-1997) signe en 1962 « *Regards sur le cinéma suédois* », un violent pamphlet qui stigmatise le passéisme du cinéma suédois contemporain, y compris Bergman. Avec *Le Péché suédois* (1962) et *Le Quartier du corbeau* (1963) il est considéré comme le chef de file d'une "nouvelle vague" suédoise, spontanée et sensuelle, sociale et hédoniste. La consécration internationale arrive avec *Elvira Madigan* (1967), *Adalen 31* (1969) et *Joe Hill* (1971), tout trois primés à Cannes. Avec *Un flic sur le toit* (1976), il réalise un film de genre qui reste une référence du cinéma scandinave.

Le film est tiré du roman *L'Abominable Homme de Säffle* de Maj Sjöwall et Per Wahlöö ; figures fondatrices du polar nordique et créateurs du commissaire Beck, figure mondialement connue. Film à gros budget à l'égal des productions hollywoodiennes, il mène une réflexion très actuelle sur le contrôle des forces de police dans les démocraties occidentales. La force de son cinéma repose sur une direction d'acteurs précise mais encourageant l'improvisation, un réalisme minutieux et une perfection visuelle réputée.

**DISTRIBUTION MALAVIDA**  
ANNE-LAURE BRÉNÉOL  
LIONEL ITHURRALDE  
contact@malavidafilms.com

**PROGRAMMATION**  
GABRIELLE MARTIN-MALBURET  
TEL : 01 42 81 37 62  
prog.malavida@gmail.com

**PRESSE**  
MARION ESCHARD  
TE: 01 42 81 37 32  
presse.malavida@gmail.com

## LE MOT DU DISTRIBUTEUR

Le désir de créer Malavida est en partie né d'un manque à combler. Du désir, égoïste et essentiel, de revoir des films que nous aimions, de retrouver l'oeuvre de cinéastes découverts dans des festivals, mais alors absolument invisibles... Et pour le plaisir de pouvoir les ressortir ensuite, en salles comme en DVD, pour les partager. Les films de certains réalisateurs disparus, oubliés pour de multiples et mauvaises raisons : fin de carrière en dents de scie, mort prématurée, caractère difficile, films trop en avance ou incompris...

...Une description précise du cas Bo Widerberg, notre plus grand regret à l'époque, celui dont l'absence des films était insupportable et sur lequel nous travaillons depuis plus de 10 ans maintenant. 10 ans pour 10 films retrouvés, négociés, restaurés et à nouveau visibles dans les plus belles des conditions.

Six sont déjà ressortis en salles, tous en versions restaurées :

*Le Péché suédois* (1962), *Le Quartier du corbeau* (1963), *Amour 65* (1965), *Elvira Madigan* (1967), *Adalen 31* (1969), *Joe Hill* (1971) et en DVD *L'Homme de Majorque*, *Le Chemin du serpent* et *La Beauté des choses*...

*Un Flic sur le toit*, film de genre à la croisée des genres, peut apparaître comme une bizarrerie au sein de la filmographie de Widerberg, au vu de ses thématiques et inspirations habituelles. D'aucuns trouveront également ce « thriller » un tantinet « daté ».

Mais nous, nous pensons qu'il n'en est rien... c'est pourquoi nous faisons aujourd'hui le choix d'accompagner *Un Flic* au cinéma. Le film rejoint totalement les préoccupations sociales et politiques de Widerberg dans sa description réaliste de la vie des policiers et via le sous-texte politique qui parcourt le film, notamment la mise en danger des démocraties lorsque le pouvoir policier prend trop d'importance. Le cheminement de l'enquête s'apparente lui à la construction d'*Adalen 31*, avec cette combinaison permanente de l'intime et du collectif, de la petite et de la grande histoire, du cercle familial au creux de la société.

La genèse du film explique aussi son aspect totalement naturaliste. Widerberg, pendant l'écriture du scénario, a en ligne de mire cette révolution de la représentation du film policier au cinéma : la sortie de *French Connection* de William Friedkin et sa dimension documentaire novatrice. Sa 2ème source d'inspiration est *L'Abominable homme de Säffle*, le roman de Sjöwall et Wahlöö, oeuvre romanesque à la source du polar nordique qui, grâce à d'énormes succès, a submergé aujourd'hui tout un pan de la culture populaire, entre cinéma, télévision et littérature. Paradoxalement, l'esthétique et la construction du récit dans le film contrastent de manière violente avec ce qui va devenir dans les années 80 la norme de l'imagerie du thriller, cette déréalisation du récit pour en faire un monde cauchemardesque où cadres, couleurs, comportements des personnages forment une sorte d'enfer sur terre.

Mais l'intérêt du film est encore plus profond et c'est à la salle de cinéma - merci aux Festivals de La Rochelle et d'Arras, premiers soutiens sur ce film - que nous devons d'avoir redécouvert toute sa force. En effet, *Le Flic* prend une dimension particulière dans une salle de cinéma, grâce aux réactions du public : de manière inattendue, les spectateurs rient pendant toute la 1ère partie du film... L'enquête se révèle ainsi par le grand écran être une odyssée tragi-comique grâce à une mise en scène et un jeu des acteurs très subtils. Les spectateurs entrés dans le récit par la porte du thriller sanglant et du Giallo, après une mémorable séquence d'ouverture, sont ainsi embarqués dans une comédie inattendue, truffée de séquences de vie familiale désarmantes de vérité et typiques de Bo Widerberg, avant de bifurquer vers les contrées inattendues du film policier/catastrophe.

Ce mélange en fait un film-prototype dont les éléments constitutifs ne peuvent expliquer à eux seuls l'émotion qui emmène le spectateur. La grâce et la puissance de la mise en scène de Widerberg opèrent ce subtil et incroyable tour de force.

Le caractère unique du film est là : imprévisible, indémodable, naviguant dans un mélange des genres qui est la vie même et abondant des thèmes toujours au cœur de nos sociétés et du politique, particulièrement aujourd'hui en France avec sa récente (?) et terrible obsession sécuritaire et l'ingérence de l'Etat et sa volonté de contrôle dans tous les domaines.

*Un Flic sur le toit* est un grand film de plus dans la filmographie extraordinaire et étonnante de Bo Widerberg.

Il est temps de le redécouvrir en salles. En attendant son dernier film, *La Beauté des choses*, Ours d'Argent au Festival de Berlin 1995, mais toujours inédit au cinéma, et que nous vous proposerons de découvrir enfin en 2020.

## UN FLIC SUR LE TOIT : UN POLAR POUR LE PEUPLE

DE PIERRE CHARREL

Pierre Charrel est l'auteur d'articles, de critiques et d'entretiens consacrés au cinéma de genre et au roman policier parus, notamment, dans *Positif* et dans *Temps Noir*. Il collabore aussi au Festival du Cinéma Nordique de Rouen et au Festival du Polar à la Plage du Havre.

### UN FILM DE GENRE POLYMORPHE.

*Un flic sur le toit* est l'adaptation cinématographique par Bo Widerberg de *L'Abominable homme de Säffle*. Il s'agit du cinquième des dix romans que les Suédois Maj Sjöwall et Per Wahlöö ont consacrés aux enquêtes du commissaire Martin Beck. La matière scénaristique du dixième long métrage de Bo Widerberg l'inscrit donc dans la catégorie du cinéma criminel. Et plus précisément dans celle du film policier. Fidèle au matériau romanesque initial, le cinéaste fait des forces de l'ordre l'objet essentiel de son film. Ne dérogeant nullement aux codes narratifs du genre policier, *Un flic sur le toit* offre son lot de scènes consacrées au travail d'investigation. Et auxquelles succèdent les séquences, pareillement canoniques, décrivant les efforts déployés par Beck et ses hommes pour mettre le criminel hors d'état de nuire.

Respectueux des attendus du genre policier dans la construction scénaristique de son long métrage, Bo Widerberg l'est tout autant pour ce qui est de sa facture visuelle. Celle-ci peut pourtant paraître atypique à un spectateur de la fin des années 2000. Alors que le film criminel contemporain se caractérise généralement par une esthétique stylisée et déréalisante, Bo Widerberg déploie une mise en forme placée sous le signe d'une recherche quasi-constante de réalisme. Et les partis pris de réalisation, comme la quasi-absence de musique et la photographie privilégiant la lumière naturelle, surprendront peut-être. De même que le jeu des interprètes dont la sobriété frise parfois l'austérité...

Pareils choix de mise en scène sont cependant conformes aux tendances du 'polar' des années 1970. Rappelons qu'au milieu de cette décennie, la grammaire visuelle du genre vient d'être redéfinie par William Friedkin avec *French Connection* (1971). Le réalisateur américain avait alors créé une liaison aussi étroite que réussie entre film policier et réalisme documentaire. Or Bo Widerberg a vu et apprécié *French Connection*. Et le réalisateur n'a pas hésité à s'en réclamer, annonçant même vouloir faire d'*Un flic sur le toit* le pendant suédois à l'œuvre majeure de William Friedkin.

Le 'polar' cinématographique américain n'est pas la seule source d'inspiration de Bo Widerberg. Le réalisateur suédois va puiser des éléments de mise en scène dans d'autres branches du film criminel. En témoigne la séquence de l'assassinat du commissaire Nyman. Celle-ci associe l'étrange – avec la saisissante réduction visuelle du tueur à une paire d'yeux émergeant d'une obscurité totale, et l'horrible – avec son explosion d'hémoglobine aussi soudaine que violente. Pareille combinaison n'est pas sans rappeler celle que les cinéastes italiens pratiquent depuis les années 1960 dans le cadre du 'giallo', cette approche renouvelée du cinéma criminel teintée d'éléments horribles.

Bo Widerberg n'hésite pas aussi à faire des emprunts à une autre catégorie du cinéma de genre alors très en vogue, celle du film-catastrophe. *La Tour infernale* de John Guillermin, œuvre emblématique en la matière, précède *Un flic sur le toit* de quelques années. Et on en retrouve l'écho dans la spectaculaire séquence du crash de l'hélicoptère au milieu de la foule stockholmoise, climax visuel d'*Un flic sur le toit*.

## FILM CRIMINEL ET POLITIQUE.

Fort de sa connaissance et de sa maîtrise des référents majeurs de l'univers du film de genre, tel qu'il se présente dans la première moitié des années 70, Bo Widerberg se donne donc les moyens de créer un objet cinématographique susceptible de capter l'attention d'un large public. Il est ainsi en mesure de transmettre au plus grand nombre son point de vue sur les questionnements essentiels que rencontre le corps social suédois à ce moment précis de son histoire.

On ne manquera pas de rappeler, en effet, qu'avant de devenir metteur en scène, Bo Widerberg fut d'abord critique et théoricien du cinéma. En 1962, il publiait son ouvrage majeur *Regards sur le cinéma suédois*, dans lequel il définissait les exigences qui devaient présider à la création cinématographique, insistant notamment sur la responsabilité sociale et politique qui incombait au cinéaste. Il était, en effet, pour Bo Widerberg de toute première importance que le réalisateur fasse de ses films un moyen d'expression de ses propres opinions. Toujours dans le même ouvrage, Bo Widerberg précisait ses attentes en la matière en ajoutant que les problèmes, auxquels s'intéressait le cinéaste devaient concerner la masse des citoyens suédois ordinaires, et notamment toucher à leurs conditions de travail ou de vie matérielle. Il témoignait, en cela, d'une orientation politique clairement marquée à gauche.

La conception du cinéma de Bo Widerberg est donc d'une nature telle qu'*Un flic sur le toit* doit aussi être appréhendé comme un véhicule élaboré avec le plus grand soin et destiné à délivrer un discours fort, pour ne pas dire militant, sur les choix politiques et sociétaux majeurs qui se présentent à la société suédoise à partir de la première moitié de la décennie 70. La sortie sur les écrans nationaux d'*Un flic sur le toit* a lieu en 1976. Bo Widerberg met son film à la disposition du public suédois au moment même où le royaume connaît l'un des bouleversements politiques les plus importants de son histoire contemporaine. Le début de la deuxième moitié des années 1970 voit, en effet, le parti social-démocrate, qui assurait le gouvernement du royaume sans discontinuer depuis 1932, être mis en minorité à la suite des élections législatives. Celui-là doit donc, pour la première fois en plus de quarante ans, abandonner le gouvernement de la Suède à une coalition de droite réunissant centristes, conservateurs et libéraux. Olof Palme, leader des sociaux-démocrates suédois et Premier ministre doit alors céder la place au centriste Thorbjörn Fälldin.

L'arrivée au pouvoir d'une majorité orientée à droite dépasse, cependant, le simple renouvellement du personnel politique dirigeant le pays. Le résultat des élections de 1976 signifie, de manière beaucoup plus profonde pour l'évolution à venir de la Suède, le triomphe politique d'un courant idéologique qui, depuis plusieurs années, conteste de façon de plus en plus virulente les principes fondamentaux d'organisation de la société et de l'économie suédoises que les sociaux-démocrates ont définis, puis progressivement appliqués du milieu des années 1930 aux premières années de la décennie 70.



## FOLKHEMMET SOCIAL-DÉMOCRATE CONTRE ETAT LIBÉRAL.

En 1976, voilà en effet plus de quarante ans que la vie sociale et économique nationale est organisée par les gouvernements sociaux-démocrates successifs selon les principes de la politique dite de la « maison commune », désignée sous le nom suédois de *folkhemmet*. Pour les socialistes suédois des années 1930, et leurs successeurs des décennies suivantes, il s'agissait de réorganiser les structures socio-économiques du royaume, afin d'en faire la « maison commune » de tous les citoyens. Cette variante suédoise de l'Etat-providence impliquait, pour l'essentiel, la mise en application d'une « politique de bien-être », selon la propre formule des sociaux-démocrates, qui visait à la mise en place d'une protection sociale des citoyens forte et à la réduction des inégalités au sein de la population. Le projet de *folkhemmet* devait ainsi permettre d'assurer au peuple suédois un « sentiment de sécurité », tant en matière économique que sociale, sentiment que les sociaux-démocrates désignaient sous le nom de *tryggheten*.

Le volet social de cette « maison commune » fut mis en application à travers plusieurs trains de réformes majeures. Dès le milieu des années 1930, les sociaux-démocrates étaient à l'origine de l'adoption d'un système d'assurance-chômage volontaire subventionné par l'Etat. A la même période, ils entamaient le renforcement systématique du système de retraite, oeuvre qu'ils allaient mener jusqu'aux années 1960. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les socialistes suédois mettaient en place un régime général d'assurance maladie et permettaient la création d'un système d'allocations familiales. La généralisation à l'ensemble de la population de la prise en charge, par l'Etat, des dépenses de santé s'acheva au milieu des années 1950.

La mise en œuvre d'une pareille politique signifiait, logiquement, le développement d'une pression fiscale particulièrement forte afin de permettre à l'Etat d'entretenir un budget en progression constante. Les prélèvements fiscaux, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, concernaient en priorité les revenus moyens et supérieurs ainsi que les entreprises, tandis que des impôts spéciaux frappaient la fortune et les successions. Les conséquences fiscales de la politique de la *folkhemmet* constituèrent un premier point de contestation majeure. La remise en question d'une pression fiscale devenue pour beaucoup insupportable atteignit, justement, son point d'orgue au milieu des années 1970. En effet, c'est à cette période que des figures majeures du paysage culturel suédois prirent publiquement position contre la politique de l'impôt de l'Etat social-démocrate, à l'instar d'Astrid Lindgren ou bien encore d'Ingmar Bergman qui décida de « s'exiler », selon sa propre formule, au printemps 1976, après avoir fait l'objet de poursuites pour fraude fiscale.

Cependant, face aux thuriféraires du *folkhemmet*, s'affirmait désormais un autre camp, antagoniste, qui pendant les premières années de la décennie 1970, connut une faveur croissante au sein de la population. S'y retrouvaient les mécontents déjà évoqués de la pression fiscale et les entrepreneurs craignant une remise en question radicale de la liberté d'entreprendre. Mais aussi ceux qui considéraient, de façon plus générale, que le développement de l'Etat-providence s'accompagnait d'un envahissement bureaucratique menaçant jusqu'aux derniers cercles de la vie privée et de pousser la volonté de protéger les citoyens jusqu'à un terme dangereux, c'est-à-dire y compris contre eux-mêmes.

S'ajoutait à cette crainte une volonté de réaffirmer la notion de responsabilité individuelle, brimée selon eux par « l'esprit d'assistance » développé par le *folkhemmet*. Se rattachant à la révolution conservatrice néo-libérale qui commençait à se faire jour dans d'autres pays occidentaux comme la Grande-Bretagne ou les Etats-Unis, cette tendance idéologique devait donc triompher avec les élections législatives de 1976.

Tel était donc le contenu et les principaux acteurs du débat politique, social et économique majeur qui agitait la Suède depuis la fin des années 1960 et qui prit une ampleur croissante durant les années 1970-1976. D'un côté les partisans de la continuation et du renforcement de la « maison commune ». De l'autre, les adeptes d'un arrêt du développement du *folkhemmet* et d'une réduction conséquente de l'intervention de l'Etat dans la vie collective suédoise. C'est dans ce contexte que Bo Widerberg pense et réalise son premier film criminel.

## AFFAIRES INTERNES.

Associant à chacun des épisodes narratifs de la trame policière d'*Un Flic sur le toit* un sous-texte politique et social, Bo Widerberg fait de son premier film criminel un véhicule parfaitement élaboré pour, dans un premier temps, présenter les deux conceptions de l'Etat qui sont au cœur du débat qui agite alors la société suédoise. Et, par la suite, présenter les possibles, et catastrophiques, conséquences du triomphe de celle qui lui paraît être la plus nocive des deux. La première partie du film traite essentiellement du travail d'investigation du commissaire Beck et de son équipe à la suite de l'homicide qui constitue la scène inaugurale du film. Il prend la forme, en termes de genre cinématographique, d'un classique film d'enquête. La construction scénaristique, soulignée par le travail de la mise en scène, ne tarde cependant pas à transformer l'archétypale quête policière du coupable, décollant d'un cas individuel d'homicide, en une investigation à la tonalité politique, et à la portée collective car mettant en lumière les questionnements que rencontre alors le corps social suédois.

L'affaire criminelle d'*Un Flic sur le toit* se singularise par le fait qu'elle est entièrement interne à la police suédoise. Victime et meurtrier sont tous deux des « flics ». De plus, les mobiles du crime initial, ainsi que des actes de violence qui seront commis par la suite, trouvent leur origine dans les agissements mêmes des forces de l'ordre, ou du moins dans ceux de certains de ses représentants. Grâce à ce ressort narratif, l'enquête menée par Beck et ses hommes à propos des actes, voire des méfaits, d'un certain nombre de « flics » prend donc, progressivement, la forme d'une investigation sur l'institution policière elle-même. Et, plus largement, le film de Bo Widerberg peut ainsi produire un discours de portée plus générale sur la place et le rôle dudit Etat.



## 'THE GOOD COP'...

La mise en scène des investigations de Beck et de ses assistants est, d'abord, l'occasion pour Bo Widerberg de dessiner deux représentations antagonistes du policier. Cette opposition entre deux figures archétypales du cinéma criminel, 'bon flic' d'une part, 'méchant flic' d'autre part, peut, de prime abord, s'apparenter à un jeu de conventions interne à l'art cinématographique. Mais, dans la perspective d'un discours plus global sur l'Etat, ces personnages, évoluant aux limites du cliché, deviennent un moyen d'exposer deux conceptions non plus seulement du policier mais, d'une façon plus générale, du fonctionnaire.

À travers des protagonistes majeurs, comme Martin Beck ou bien encore son plus proche assistant Lenart Kollberg, mais aussi à l'aide de personnages d'importance secondaire et n'apparaissant que fugitivement, se dessine le versant positif du métier de policier. *Un Flic sur le toit* démontre que la caractéristique essentielle du 'bon flic' réside dans la persistance, pour ne pas dire la résistance, de son humanité, et ce malgré la dureté, potentiellement déshumanisante, de la tâche sociale qui lui est assignée.

Pareille conception est suggérée, de façon fugitive, dès les premiers instants du film lorsque la caméra de Bo Widerberg nous montre un tout jeune policier pris de vomissements à la suite de la vision du cadavre égorgé de la première victime, baignant dans son sang à même le sol de sa chambre d'hôpital. Au jeune agent de police soulevé par la nausée s'oppose, dans la même scène, un autre policier en uniforme, nettement plus âgé et n'ayant pour seule réaction que la moquerie à l'égard du 'bleu', doublée d'une relative impassibilité face au cadavre. Pareille représentation dessine ainsi une ligne de partage nette entre, d'une part, le policier encore capable de ressentir de l'horreur face à la violence et, d'autre part, celui chez qui la confrontation avec l'homicide ne suscite désormais plus aucune forme d'empathie.

La nécessaire préservation par les membres des forces de l'ordre de leur humanité n'est pas seulement affirmée à travers la mise en scène du travail quotidien du policier. Suivant avec une fidélité certaine la matière romanesque dont il s'inspire, Bo Widerberg a conservé aussi, des scènes à caractère intimiste représentant différentes figures de flics, non plus dans le cadre professionnel, mais chez eux. C'est d'ailleurs, sans doute, à l'occasion de ces échappées de l'intrigue de l'espace public vers le cadre privé que le cinéaste souligne de la façon la plus spectaculaire l'opposition entre les deux figures de policiers.

On pense, en premier lieu, à la séquence mettant en scène Kollberg, le plus proche assistant de Beck, avec sa femme et son enfant. Le simple fait de choisir de montrer un personnage de policier dans une telle situation permet déjà de suggérer, certes de façon potentiellement stéréotypée, qu'un flic est aussi un homme, un mari, un père. Mais le grand cinéaste qu'est Bo Widerberg s'avère capable de dépasser le cliché et de donner à sa démonstration une force certaine. Le metteur en scène ne se contente pas de suggérer que son personnage de policier a des affects, semblables à ceux du plus grand nombre, car agi par l'amour marital ou paternel. Bo Widerberg ne manque pas de montrer de façon explicite, voire crue, que ce flic-là possède également un corps d'une humanité toute aussi manifeste. La caméra nous montre, ainsi, un Kollberg presque totalement nu, aux parties génitales visibles et exposées au regard du spectateur. Le cinéaste n'hésite pas à clore la séquence avec l'ébauche d'une scène de relation sexuelle entre Kollberg et son épouse. La démonstration de l'humanité de ce policier s'en trouve donc renforcée puisqu'elle ne se limite pas au domaine affectif mais inclut, aussi, la dimension charnelle.

Enfin, poussant encore un peu plus loin la tonalité naturaliste de la séquence et démontrant de cette façon sa capacité d'innovation cinématographique, le metteur en scène campe quelques images, a priori singulières, dans lesquelles l'on voit Kollberg en train de nettoyer les fesses recouvertes d'excrément de son très jeune fils. Cette soudaine échappée de la caméra vers le bas corporel achève ainsi d'ancrer cette figure de policier du côté de l'humain le plus prosaïque, donc le plus banal...

## ... AND 'THE BAD COP'

À cette première figure de flic qui est aussi un homme, et dont l'esprit et le corps sont présentés comme capable d'engendrer autre chose que des pensées ou des gestes de policier, Bo Widerberg oppose, à travers d'une seconde scène intimiste symétrique de la première, la représentation d'un agent des forces de l'ordre dont l'humanité a, quant à elle, été entièrement engloutie par sa fonction. Le personnage ainsi mis en scène est celui de Hult, collègue et comparse de l'inspecteur Nyman dont la mise à mort constitue la scène d'ouverture du film. Beck, à l'occasion d'une étape-clé de son enquête, rend visite au dit Hult à son domicile, alors que celui-ci profite, du moins en principe, de son jour de repos hebdomadaire. Cette autre incarnation du policier est le négatif parfait, au sens photographique du terme, de celle incarnée par Kollberg.

Les premières répliques de la séquence, à l'occasion du dialogue entre Beck et Hult, permettent d'apprendre que celui-ci vit seul. Veuf, sans enfants, il est ainsi immédiatement décrit comme privé de vie familiale. Sur la base de ces premières informations se trouve ainsi sous-entendu, pour le spectateur, un désert affectif plus global caractérisant l'existence personnelle de cette seconde figure de policier.

Aux informations délivrées par la partie dialoguée de la séquence s'ajoutent, en parallèle, celles délivrées par les composantes visuelles de celle-ci. Le spectateur a la surprise de constater que, bien qu'étant à son domicile et qui plus est de repos, Hult porte son uniforme d'agent de police. Après la solitude affective, une deuxième caractéristique essentielle vient donc le distinguer, de manière antagoniste, de Kollberg. Si l'humanité de ce dernier ne faisait aucun doute, notamment parce qu'il possédait un corps d'homme, celle de Hult devient de plus en plus problématique à déterminer puisque son corps semble avoir disparu et, désormais, se confondre avec l'uniforme de policier, devenu une sorte de seconde peau, dont il n'est plus capable de se séparer.

Cet effacement du corps, et son remplacement par l'attribut vestimentaire de la fonction de policier, viennent compléter le processus de déshumanisation en ajoutant à la suggestion du vide relationnel celle de la solitude sensuelle et sexuelle qui marque, vraisemblablement, l'existence du personnage. Les seuls gestes et actes dont ce corps-là est capable sont désormais ceux du policier. Mais dans ces conditions, peut-on encore parler de corps ? Si l'on suit ainsi Bo Widerberg, la conclusion de la démonstration, restituée par l'image et le dialogue, est donc claire. Vivant comme amputé des caractéristiques affectives et corporelles qui fondent l'essence même de l'humain, Hult n'est donc plus tout à fait un homme...

Au terme de ces deux scènes, auxquelles font écho des notations plus éparses mais tout aussi significatives, Bo Widerberg pose donc l'existence de deux catégories de policiers : la première, incarnée

notamment par Kollberg, est formée par ceux qui peuvent faire coexister exigences professionnelles et ouverture à l'autre ; la seconde, représentée entre autres par Hult, est constituée de ceux qui sont réduits à leur seule fonction d'agent des forces de l'ordre.

La définition de deux natures de policiers ne constitue, cependant, qu'un premier moment dans le développement du discours politique qui sous-tend l'intrigue criminelle d'*Un Flic sur le toit*. Le cinéaste explore ensuite les rapports, eux aussi de natures radicalement différentes, que 'bon' et 'mauvais flics' entretiennent avec le corps social au sein duquel ils doivent assumer leur mission.



## ETAT DÉVORATEUR.

*Un Flic sur le toit* affirme donc clairement que ceux d'entre les policiers, qui n'ont pas voulu ou pas pu conserver leur dimension humaine, finiront inmanquablement par être à l'origine d'actions en totale contradiction avec les objectifs qui leurs sont assignés par la société au service de laquelle ils sont censés œuvrer. Ne ressentant plus par lui-même, tant sur les plans psychologique que physique, ce qui est pourtant commun à la très grande majorité de la communauté de citoyens dont la protection lui est échue, ce type de membre des forces de l'ordre rompt par là même le lien avec le corps social.

De ce fait étrangère au reste de la population, cette catégorie de policiers devient aveugle à la réalité sociale. Le souci de l'intérêt général ne peut donc plus être le déterminant fondamental de son action. Privé de celui-là, le travail de répression et son inévitable corollaire, à savoir l'exercice de la violence, parties intégrantes de la mission du policier, peuvent être l'occasion de dérives. Dérives ou bien encore bavures dont les plus graves se soldent par une inversion tragique. Le policier, au lieu d'être un élément clé de la sécurité collective du corps social, devient désormais la première source de menace pour ceux-là mêmes qu'il doit protéger. Plus globalement, lorsque pareille évolution advient, c'est l'essence même de l'Etat tout entier qui est ainsi susceptible d'être pervertie. Le *folkhemmet*, pourvoyeur du 'sentiment de sécurité' exigible par tout citoyen suédois, risque alors de se métamorphoser en une structure générant de l'insécurité sociale.

Pareille crainte quant à l'évolution de l'Etat constitue donc le sous-texte essentiel d'*Un Flic sur le toit*. La spirale criminelle, formant la colonne vertébrale narrative du film de Bo Widerberg, trouve, en effet, son origine dans le décès d'une femme diabétique – d'une citoyenne – au cours d'une arrestation et d'une détention illégitimes. A l'origine de cette mort on retrouve Nyman et Hult, tous deux représentants achevés, ainsi qu'on l'a vu, du versant obscur du métier de policier. Bâtir une fiction, traversée par la peur d'une métamorphose aussi désastreuse de l'Etat, dans la Suède du milieu des années 1970 ne peut se comprendre qu'en se référant au contexte idéologique de l'époque que nous avons évoqué précédemment.

En dépeignant les catastrophiques conséquences de l'action de membres des forces de l'ordre ayant perdu tout lien, et donc toute compréhension du corps social dont ils relèvent, Bo Widerberg esquisse un acte d'accusation, de portée beaucoup plus générale, dirigé contre le projet étatique de la droite libérale suédoise. Projet qui semble, ainsi qu'on l'a déjà vu, alors remporter une audience croissante au sein de la population du royaume. En effet, l'objectif majeur de la droite locale, semblable à celui de tous les autres mouvements libéraux occidentaux thuriféraires de la 'révolution conservatrice' qui se dessine alors dans l'ensemble des pays industrialisés, réside dans la diminution drastique du poids de l'Etat au sein de la société et dans la limitation de son action à quelques fonctions minimales. L'Etat-providence doit, dès lors, laisser place à l'Etat-gendarme.

Or *Un Flic sur le toit* offre une vision catastrophée de ce projet politique. La conséquence, possible, la plus effrayante de ce désengagement potentiel de l'Etat, spectaculairement mise en évidence par Bo Widerberg, est l'apparition d'une distance croissante entre la structure étatique et le corps social dont il a la charge. Distance qui, le désengagement de l'Etat se renforçant, risque de se transformer en une rupture pure et simple... Dans ces conditions, l'Etat, que ce soit en ce qui concerne ses tâches de maintien de l'ordre évoquées dans *Un Flic sur le toit* ou bien dans le domaine social ou économique, devient dès lors incapable d'œuvrer pour le bien commun et, au terme d'une inversion totale de sa mission, finit par s'apparenter à une variante politique et contemporaine de l'antique Cronos dévorant ses propres enfants.

## LE SPECTRE DE LA GUERRE CIVILE.

Enfin, sans doute soucieux de donner à sa démonstration le plus grand poids possible, Bo Widerberg affirme avec *Un Flic sur le toit* que le projet libéral, en matière étatique, risque non seulement de se solder par une mise en danger individuelle du citoyen, mais aussi par une implosion totale de la société suédoise. Face à un Etat devenu agresseur, le risque d'observer, au sein du corps social suédois, des formes radicales de contestation de celui-ci devient, inévitablement, élevé. Se dessine donc logiquement une autre, et catastrophique, perspective : celle de la guerre civile. Cette dernière sous-tend toute la seconde partie du film. L'identité du criminel ayant été découverte, succède alors à la phase de l'investigation, qui constituait le premier temps du film, celle de la traque du coupable afin de l'arrêter et de le soumettre à l'institution judiciaire. Cependant, ainsi qu'on l'a vu précédemment, Bo Widerberg opte, à ce moment de *Un Flic sur le toit*, pour des codes cinématographiques qui distancient, partiellement, son film du genre criminel 'pur' et qui rapprochent celui-ci d'autres avatars du film de genre comme le film catastrophe. Jouant ainsi avec les différentes grammaires visuelles du cinéma de genre, le cinéaste donne une dimension nouvelle à la dérive criminelle dont traite son long-métrage.

En effet, la violence homicide, qui ne revêtait originellement qu'un aspect strictement personnel et qui ne concernait qu'un nombre restreint de personnages, constitué par le triptyque archétypal agresseur-vic-time-enquêteur présent dans tout film criminel, s'étend alors à toute la collectivité. La construction scénaristique d'*Un Flic sur le toit* aboutit, en effet, à la contamination, par la violence, de la société toute entière, et ce au terme d'un crescendo particulièrement spectaculaire. Bo Widerberg souligne visuellement ce basculement de l'individuel vers le collectif, entre autres, par une utilisation des espaces. Le premier meurtre est commis à l'intérieur d'un espace clos et strictement délimité, en l'occurrence une chambre d'hôpital, occupée par la seule victime. Dans la deuxième partie du film, la violence criminelle se trouve inscrite dans un espace radicalement opposé. Le spectateur voit se succéder une série d'agressions perpétrées cette fois-ci en pleine rue, espace public par excellence. La narration est, qui plus est, transportée non pas dans une zone suburbaine et périphérique mais dans un quartier fortement résidentiel et visiblement central de Stockholm.

C'est, par ailleurs, à ce moment-là que l'assassin - qui n'avait jusqu'ici exercé sa violence homicide que contre un individu clairement identifié et précisément lié au décès de son épouse - s'en prend désormais à tous les policiers, de façon systématique. Se traduit ainsi une volonté de destruction de l'institution toute entière. Dès lors, la violence criminelle prend la forme d'un acte de nature terroriste et achève de se politiser. L'élaboration de cette métaphore cinématographique de la guerre civile, via le cadre du film criminel, va jusqu'aux types d'armes utilisés par l'agresseur. Ainsi, Bo Widerberg prend bien soin, par le biais de dialogues entre ses personnages de policiers, d'identifier le fusil de l'assassin comme une authentique arme de guerre, tandis qu'il avait été établi que l'arme blanche utilisée à l'occasion de l'homicide inaugural était une baïonnette.

La possibilité du basculement de la Suède dans la guerre civile est donc traitée sur un mode fictif et métaphorique. Cependant, durant la première partie d'*Un Flic sur le toit*, le spectateur assiste à l'incarcération dans un poste de police stockholmlois d'un groupe d'étudiants porteurs d'un violent discours 'anti-flics'. Evidentes évocations de la contestation estudiantine d'extrême gauche, qui secoue alors la Suède comme les autres pays occidentaux, ces figures à peine esquissées rappellent que certains ont déjà entamé ce processus de rupture avec l'Etat. Cette intrusion d'un élément quasi documentaire rend la menace de la fracture entre Etat et société encore plus angoissante.

Par sa dimension esthétique, comme par son contenu signifiant, *Un Flic sur le toit* s'ancre donc profondément dans son époque et constitue donc, pour reprendre la belle formule d'Antoine Thirion le « noir miroir »\* d'une possible et redoutée évolution du cours historique de la Suède.

\*Critique de *Memories of murder* de Bong Joon-Ho, Cahiers du Cinéma, juin 2004



# FILMOGRAPHIE DE **BO WIDERBERG**

- **La Beauté des choses** (1995 - *Lust och fågning stor*), Nomination Oscar Meilleur film en langue étrangère, 1996 / Ange bleu et Prix spécial du Jury, Festival de Berlin 1996 / Guldbagge Meilleur réalisateur et Meilleur film, 1996 / Meilleur acteur, Festival du Film Nordique de Rouen 1996
- **Le Chemin du serpent** (1986 - *Ormens väg på hälleberget*), Guldbagge Meilleure actrice (Stina Ekblad), 1987
- **L'Homme de Majorque** (1984 - *Mannen från Mallorca*), Guldbagge Meilleur acteur (Sven Wollter), 1985
- **Victoria** (1979 - *Victoria*), Compétition officielle, Cannes 1979
- **Un flic sur le toit** (1976 - *Mannen på taket*), Guldbagge du Meilleur film et du Meilleur acteur (Håkan Serner), 1977
- **Tom Foot** (1974 - *Fimpen*)
- **Joe Hill** (1971 - *Joe Hill*), Prix spécial du Jury, Cannes 1971 / Nomination BAFTA Awards 1972
- **Adalen 31** (1969 - *Ådalen '31*), Grand Prix du Jury, Cannes 1969 / Guldbagge du Meilleur réalisateur et du Meilleur acteur (Roland Hedlung), 1969 / Nomination Oscar Meilleur film en langue étrangère, 1970 / Nomination BAFTA Awards 1970 / Nomination Meilleur film en langue étrangère, Golden Globes Awards 1970
- **Elvira Madigan** (1967 - *Elvira Madigan*), Prix d'interprétation féminine (Pia Degermark), Cannes 1967 / NBR Award du Meilleur film en langue étrangère, National Board of Review USA 1967 / Nomination Meilleur  
Cinématographie (Jörgen Persson) et Révélation féminine (Pia Degermark), BAFTA Awards 1969 / Nomination Meilleur film en langue étrangère et Révélation féminine (Pia Degermark), Golden Globes Awards 1968
- **Heja Roland !** (1966 - *Heja Roland !*), Guldbagge Meilleur film et Meilleur acteur (Thommy Berggren), 1966
- **Amour 65** (1965 - *Kärlek 65*), Prix FIPRESCI (Mention honorable), Festival de Berlin 1965
- **Le Quartier du corbeau** (1963 - *Kvarteret Korpen*), Guldbagge du Meilleur acteur (Keve Hjelm), 1964 / Compétition officielle, Cannes 1964 / Nomination Oscar du Meilleur film en langue étrangère, 1965
- **Le Pêché suédois** (1962 - *Barnvagnen*)
- **Le Petit garçon et le cerf-volant** (1961 - *Pojken och draken*), court-métrage cosigné par Jan Troell

