

Les spectres nous attendent
Saraband d'Ingmar Bergman

André Roy

Number 124, Fall 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25413ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

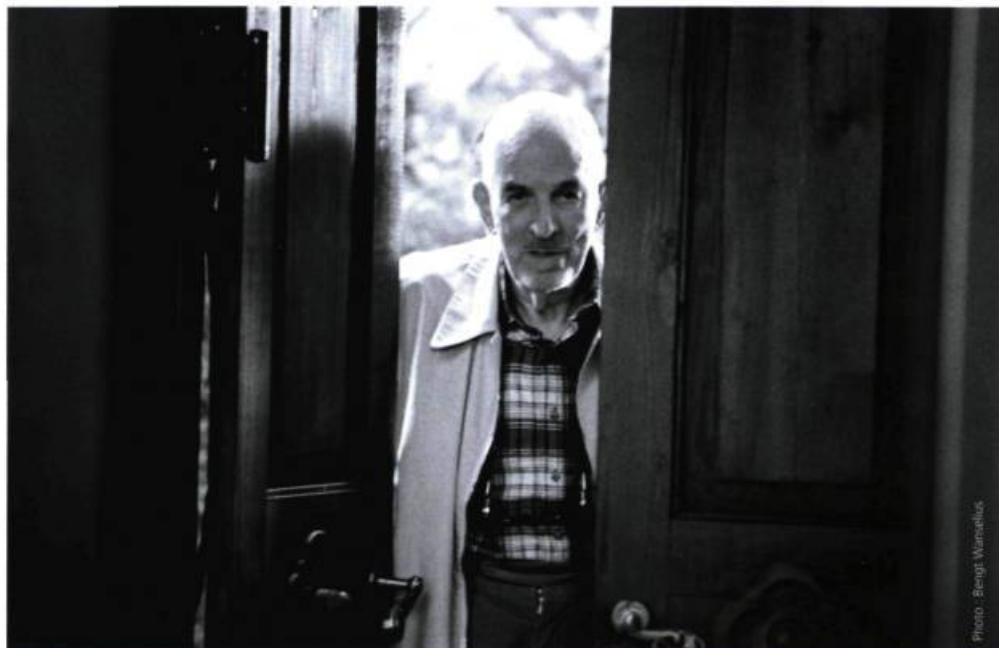
Roy, A. (2005). Review of [Les spectres nous attendent / *Saraband* d'Ingmar Bergman]. *24 images*, (124), 61–61.

Les spectres nous attendent

par André Roy

Plus qu'il n'est nécessaire de savoir que *Saraband* a été tourné en vidéo haute définition, il n'est obligatoire d'avoir précédemment vu *Scènes de la vie conjugale* pour saisir toute la portée du récent film de Bergman. Il peut être toutefois intéressant de le replacer dans la geste enregistrée depuis 65 ans par le cinéaste tant il est bergmanien, bergmanissime même, de la première à la dernière image.

Le film peut être vu de la mort, ou du moins d'un au-delà du présent, parce qu'il est d'abord montré comme le fantôme virtuel d'une œuvre accomplie, dont les personnages seraient dorénavant des revenants. Et pas seulement de *Scènes de la vie conjugale* même si, une fois l'entrée en matière terminée (Marianne-Liv Ullmann regardant les vieilles photos d'elle et de son ex-mari, Johan-Erland Josephson), le lien est formellement établi entre *Saraband* et la fiction de 1973 : s'il fallait que Johan s'endorme pour que Marianne lui raconte ses névroses, il faut que Johan, quelque trente ans plus tard, soit de nouveau endormi pour qu'elle le retrouve et reprenne langue avec lui. Par cet artifice de narration, on va d'hier à aujourd'hui, mais c'est justement un artifice, que Bergman souligne par un faux raccord (quand Marianne entre dans la véranda et contourne la chaise où est étendu Johan). Subtil heurt, qui, tel un bouchon, fait pousser plus loin la référence à *Scènes de la vie conjugale* et nous dirige vers ces spectres qui, quand ils étaient des hommes et des femmes en chair et en os, étaient en proie aux tourments et aux douleurs de l'amour, que ce soit dans *Le silence*, *À travers le miroir*, *Les communiants*, *Persona* ou *Sonate d'automne*. Ces films décrivaient l'impossibilité de connaître l'autre, l'impossibilité de l'amour – que le mariage concrétisait et que les enfants consolidaient. Une impossibilité décrite avec une crudité alliée à une lucidité qui encore terrifie. Ceux qui sont devenus aujourd'hui des ombres étaient alors des démons. Un personnage dans un film plutôt méconnu de Bergman, *L'œil du diable*, n'affirme-t-il pas



Ingmar Bergman. *Saraband* apparaît comme le fantôme d'une œuvre accomplie dont les personnages seraient dorénavant des revenants.

ceci : « Le mariage est toute notre force. C'est l'arme secrète de l'enfer. [...] Que serait l'enfer sans le mariage? »

On n'oubliera pas que dans la majorité des films (on peut penser au *Silence* autant qu'à *Face à face*) les protagonistes vivent dans un endroit isolé, comme hors du monde. Ils s'écartent du troupeau, mais cela ne suffit pas pour que l'angoisse et la peur diminuent, pour que les crises régressent, pour que la torture mentale s'arrête avant que la folie ne s'empare d'eux. Presque toutes les œuvres se réduisent à des huis clos, avec maris, femmes et – mais pas toujours – enfants, qui égoïstes, qui compulsifs, qui aigris. Bergman les a singularisés dans des scènes qui, au lieu d'être cathartiques, ont viré au cauchemar. On a beau se dire la vérité, sans prendre de gants blancs en plus (voir en particulier la scène, atroce, entre Johan et son fils Henrik, quand ce dernier vient lui demander de l'argent), rien ne console les êtres ni ne les réconcilie. Rien. Et, fatalement, on ignore ce qu'est devenu l'autre (Johan ne donnait plus de ses nouvelles à Marianne, apprend-on à la dernière séquence).

Le Kierkegaard de la pellicule a constamment traité de la vie et de la mort, de l'amour

et du sexe, en un mélange de compassion et de désolation, d'effroi et de crainte. Ses figures, fréquemment interprétées par les mêmes acteurs et actrices, se sont entremêlées pour orchestrer un long dialogue entre les vivants et les morts. Ceux qui sont encore là, au bout de leur vie, ne savent pourtant pas plus que les disparus comment régler leurs comptes avec les autres, souffrant seuls au milieu d'une humanité souffrante.

C'est aussi un dialogue avec son art et son talent que poursuit *Saraband*. Le Shakespeare suédois le prolonge après plus de cinquante films, moins pour exorciser ses démons intérieurs (cliché qu'on se plaît à répéter) que pour en savoir plus long sur la mise à nu des âmes (grâce aux acting-out – crises, larmes, gifles – provoqués par le psychodrame familial) et des corps (voir la scène où les ex-époux se dénudent). Et cela sans dogmatisme esthétique comme sans espérance morale. C'est ainsi qu'il ne montre pas, mais détourne, pour quelques instants, le réel de cette mort qui attend, impatiente, de nous sauter dessus. Ce qui explique l'étrange apaisement que l'on ressent après la projection de *Saraband*, tout en le sachant illusoire. ■