

Un nouveau Bergman II — Masques

Jos Burvenich

Number 61, April 1970

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51539ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Burvenich, J. (1970). Un nouveau Bergman : II — Masques. *Séquences*, (61), 43–49.

un nouveau bergman -II-



Conférence de presse pour le film **La Honte**. De gauche à droite, le chef-opérateur, Sven Nykvist, les interprètes, Max Von Sydow, Liv Ullman, Gunnar Bjornstrand et le réalisateur, Ingmar Bergman.

MASQUES

Jos Burvenich

Il y a, dans *Persona*, un moment culminant, criant de vérité. Alma, l'infirmière, et Elisabeth Vogler, l'actrice qui s'est réfugiée dans le mutisme, se font face. Humiliée par ce silence qui, à un

certain moment, l'a portée aux confidences les plus intimes, se sentant trahie par l'actrice qui a froidement livré ce secret dans une lettre à son médecin, Alma va enfin reprendre sa supériorité d'in-

firmière et de femme. D'une voix sourde qui, par moments, se fait coupante et, finalement, vibre d'une étrange intensité, elle dit à l'actrice simulatrice toute la vérité. Elle l'attaque dans ce que cette dernière semble avoir de plus intime et de plus sacré: sa maternité. Elle raconte ce qu'Elisabeth a ressenti intérieurement, tout en portant vers les autres un visage de parfaite maman, son plus grand rôle d'actrice: sa peur, sa honte, son dégoût de la grossesse, ses secrètes tentatives d'avortement, sa froideur devant le petit intrus qui, une fois né, lamentable, s'accroche à elle, dont elle a désiré la mort, qu'elle a été tentée de tuer, qui, dans ses élans de petit garçon fragile, lui révèle le vide de son âme, chacun de ses gestes appelant la répulsion et la peur.

Pendant toute cette longue invective, le visage d'Elisabeth nous est montré à nu, secret, tourmenté, honteux, refusant de se livrer. Puis soudain c'est le visage d'Alma qui nous est offert. Le long monologue se répète mot à mot, les paroles sortent de ses lèvres, méprisantes d'abord, puis, peu à peu, le visage et la voix se décomposent, jusqu'à ne plus être qu'une lamentable expression de la peur et de la honte qu'elle a voulu infliger à Elisabeth. En analysant l'autre avec la plus intui-

tive et la plus froide des cruautés, Alma s'est révélée à elle-même. Comment aurait-elle compris cette hypocrisie de femme si, elle-même, n'en était marquée?

Cette découverte, sans doute, se rapporte à cette autre scène, il y a longtemps. Alma l'a racontée une nuit, assise sur son lit, inspirée peut-être initialement par le désir de provoquer les confidences de l'actrice confiée à ses soins, en se livrant un peu elle-même. D'une voix chaude, un peu timide, mais qui, à mesure du récit, est devenue étrangement rauque, mélange de honte et de secrète jouissance, elle a narré sa rencontre avec un adolescent, sur une plage déserte où elle prenait le soleil avec une amie. Elle en a été enceinte et, d'accord avec son fiancé, a provoqué un avortement.

Mais là ne réside pas l'unique raison du terrible dédoublement de la scène citée. En mettant à nu le jeu secret et lamentable des sentiments d'Elisabeth, Alma découvre plus que cette ressemblance fortuite du refus d'un enfant intempestif. C'est tout son jeu grave et naïf à la fois, toute sa vocation d'infirmière, de jeune femme dévouée et sûre de sa raison de vivre, qui s'écroule, porté qu'il était par de trop creuses conventions, par des motifs trop fra-

giles. Par le besoin de se donner une importance.

Ses yeux se sont détournés de celle qu'elle croyait accuser. L'accusation n'était qu'une dernière tentative instinctive d'empêcher la vérité de faire irruption en elle. Le regard d'Elisabeth reste fixé sur elle et lui pèse terriblement. Elle crie : "Je ne sens pas comme toi, je ne pense pas comme toi, je ne suis pas toi, je suis soeur Alma. Je ne suis pas Elisabeth Vogler. Je voudrais bien . . . j'aimerais bien . . . je ne suis pas une . . ." Pendant un long instant les deux visages se confondent. "Alma se tait, elle se voit un instant, c'est elle, c'est Elisabeth et c'est elle.

Elle ne voit plus de différence, mais cela n'a pas d'importance. Elisabeth a un rire bref et rauque". "Essaye de m'écouter", lui murmure Alma, "Je t'en supplie. Ne peux-tu entendre ce que je dis? Essaye de répondre maintenant." "Elisabeth écarte les mains de son visage. Il est nu, couvert de sueur. Elle fait lentement signe de la tête." "Répète avec moi: Rien, rien, rien." "Rien", murmure Elisabeth. "Alors tout ira bien. Tout s'arrangera". (Manuscrit original de *Persona*).

Persona est, comme *Les Communiantes*, un film-vérité presque nu, et par là même d'une lancinante intensité. Une analyse pure-

Persona



ment technique sur une froide table de montage m'a permis d'en découvrir toute la rigueur de construction. Elle correspond admirablement avec ce que j'oserais appeler le contrôle rigoureux d'une inspiration admirablement spontanée. Aucune pensée vraiment discursive ne précède le film. Sa perfection technique comme son inspiration profonde relèvent de la vie. *Persona* est la cristallisation d'intuitions présentes depuis toujours dans l'oeuvre de Bergman. On en retrouverait des traces dans chacun de ses autres films.

Après une période fébrile de création, de travail au théâtre surtout, Bergman est bloqué par la fatigue, par un malaise physique qui le mine. Il se fait soigner dans une clinique blanche et silencieuse. Et dans cet entourage, un film prend corps, qui se précipite autour du double pôle de la vie de théâtre et de la vie d'hôpital. Comme si souvent, deux personnages incarnent le va-et-vient compliqué et simple à la fois de ses intuitions d'homme et d'artiste. La vie semble s'opposer à l'art, puis être l'unique raison d'être de l'artiste par l'attrait irrésistible de son évidence. Vulnérable et incertain devant elle, l'homme porte un masque. *Persona*, le masque antique. Mais ce masque lui-même est

ambigu. Il pourrait être, pour l'homme que tourmente secrètement l'incertitude de sa propre valeur, de son propre destin, signe d'hypocrisie. Un moyen de cacher son insignifiance. Mais il pourrait être aussi un visage de foi. Impuissant à vivre et à prouver les dimensions humaines qu'il croit deviner et voudrait réaliser, l'homme en offre le masque aux autres en attendant — espoir un peu fou — d'en toucher enfin le secret.

Persona me paraît être essentiellement l'effort de révélation que se fait et nous fait l'artiste de l'inanité de ce masque et de la difficulté de l'arracher.

Elisabeth Vogler est actrice. Elle joue Electre. Et soudain consciente de ne tenir qu'un rôle qui tient en suspens ses spectateurs, elle est prise d'une immense envie de rire, puis, la pièce achevée, d'un refus farouche de parler encore. Elle est confiée à l'infirmière Alma, sûre de sa vocation de femme, consciente de sa vocation d'infirmière. Au cours d'un séjour solitaire dans une île nordique, les deux femmes se cherchent, se heurtent, se blessent, se consolent, jouent, se tourmentent. Le monde est loin. Le jeu simple en apparence, mais infiniment compliqué de ces deux féminités si différentes qui se guettent, se livrent, s'écartent

dans le mouvement indicible de leurs sens et de leur esprit inextricablement liés, est limpide et ambigu à la fois. Il est rompu en apparence, intensifié en réalité par les irruptions d'un monde extérieur inévitable: cruautés d'un monde de guerre, visite d'un mari, photo d'enfant rappelant un passé qui n'a pas cessé d'être là. Chaque geste est révélateur d'un secret qui demeure lourd et inexplicable, mais dont les racines de plus en plus mises à nu et de plus en plus vives, poussent à une autre révélation, bien plus importante celle-là: il faut vivre, malgré tout et il faut accepter sa condition d'homme. Il faut accepter l'humiliante soif de ses sens, de son besoin de savoir, d'expliquer, sans plus y céder consciemment, sans tenter encore de démêler les fils inextricables qui tissent la vie, en acceptant le masque, dans la conscience lucide que c'est un masque, parce qu'il est impossible de ne pas continuer à vivre et que l'on ne peut vivre sans lui.

Persona est le film d'un homme qui, provisoirement peut-être, a cessé de croire en son art, parce qu'il s'est trop acharné à chercher une solution, soit religieuse, soit même humaniste, à la vie. Il sait que sa vision est subjective. Il "espère et a la conviction que d'autres gens ont une conception

plus équilibré et soi-disant plus objective" des choses (1). Cette forme scrupuleuse de sincérité, il nous l'impose dans son film même. Il a tout fait pour que le spectateur soit déconcerté dans sa certitude d'une interprétation exacte et totale de ce qu'il voit. Il le déconcerte en brouillant les pistes. Nul, jamais, ne saura vraiment si le corps du film, toutes les péripéties dans l'île, les nuits surtout, se sont passées en songe ou en réalité, parce que la réalité du film est ailleurs. Elle n'est pas dans le raisonnement. Elle se cache dans l'approche intuitive, surtout visuelle, des corps et des visages, dans le vide distant et inquiétant des rares paysages, dans les bruits mystérieux: appels étouffés, sirènes dans la brume, voix que mange le grand air, bribes de musique et de paroles émises par les ondes. Elle vit une vie feutrée dans les gestes ambigus, à la fois avides et protecteurs, tendres et cruels. Elle se ramasse dans les silences qui, soudain, éclatent de rage impuissante ou de chagrins (comme) d'enfant. La réalité du film se cache dans ces femmes si différentes et si proches, si douces et si dures, si fragiles, mais capables de survivre aux pires désillusions. Tissé de sensualité la-

(1) Introduction au manuscrit de *Persona*.

tente, exaspéré jusqu'au vampirisme, le film vit de la pureté de l'esprit, parce que chaque son, chaque image dépasse le moment trivial, parce que chaque événement porte plus loin que l'anecdote, sans déboucher vraiment dans la lourdeur symbolique qui, dans des films précédents et même dans *L'Heure du Loup* qui suivra *Persona*, fait dévier l'attention et retomber l'artiste dans une sorte de tricherie à la sensation.

Mais la sincérité de Bergman va plus loin. L'aveu de subjectivité est présent dans la forme même de son film. Les premières images en montrent la trame originale : impressions fugaces comme des éclairs sur des choses cruelles ou triviales : un agneau qu'on égorge, un sexe, une main clouée, ou, plus longuement, allusion au *Silence* qui, le premier, a isolé résolument les êtres sous un ciel fermé, l'enfant qui cherche le visage inconsistant de la femme qui lui donna la vie : autant d'interrogations, autant d'aveux de vulnérabilité et d'incertitude devant des réalités chaotiques, mais que relie chez l'artiste un instinctif et inexorable besoin de cohésion.

Le film tout entier s'avoue un film : dès le début puis, en brusque rappel, lors de la rupture centrale de la pellicule, qui marque également la crise des deux fem-

mes et rejette le spectateur dans la conscience qu'il regarde un film, dans une salle. Puis, à la fin, lorsque la pellicule se déroule et que les dernières images, de plus en plus vagues comme les bruits qui les accompagnent, deviennent les ratures incohérentes d'une fin de bobine. Ce n'est ni caprice d'artiste, ni volonté d'originalité. C'est un rappel, autant pour l'auteur que pour ceux qui regardent, de l'humble réalité : qu'ils sont en présence d'une création matérielle, bornée, soumise à une technique transparente. Et que l'artiste n'a rien à livrer comme message. Qu'il n'est qu'un artisan travaillant la matière, qu'un homme conscient de l'illusion de son art, de son dangereux pouvoir de suggestion et d'hypnose. Isolé devant sa caméra, isolé dans son monde fermé, Bergman a besoin du coude à coude d'un spectateur qui, comme lui, est conscient de la relativité du film, jeu conventionnel d'ombres et de lumières. Bergman a voulu que même les photos de son film comportent toute la reproduction latérale de la bande perforée. Et le tout premier titre de *Persona* était *Kinematografi*. La cinématographie, ce masque parfois torturant de celui qui a choisi le cinéma pour tenter de contacter ses semblables.

À la fin de *Persona*, Elisabeth



Persona

Vogler retourne au théâtre, Alma à son travail d'infirmière consciencieuse. Mais elles sauront les limites de cette façon de vivre et que, provisoirement et devant l'exigence d'une vie qui continue malgré elles, au plus profond d'elles-mêmes, elles n'ont pas d'autre choix. Le spectateur quittera la salle les yeux pleins d'images

qu'il saura être des images. Ce qu'il en retiendra au plus profond de lui-même dépendra de lui, de la conscience qu'il a de la relativité et de la subjectivité de la véritable oeuvre cinématographique dans sa pureté dépouillée. Tout dépendra du regard qu'il porte sur sa propre condition d'homme.

Petite bibliothèque du cinéophile québécois

Un lecteur vigilant nous prie d'ajouter les titres suivants à notre article paru dans **Séquences** no 60, page 55. Nous nous empressons de répondre à sa demande. G.R.

Cinéma 66, no 131: Petite planète du cinéma québécois, par Marcel Martin.
Nouveau cinéma canadien: revue d'information sur la production courante, publiée par la Cinémathèque canadienne.

Comment faire ou ne pas faire un film canadien?: brochure publiée par la Cinémathèque canadienne.