

La vie n'est qu'un fantôme errant *Le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman

Orian Dorais

Volume 39, numéro 3, été 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/96087ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dorais, O. (2021). La vie n'est qu'un fantôme errant / *Le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman. *Ciné-Bulles*, 39(3), 42–47.



Histoires de cinéma **Le Septième Sceau** d'Ingmar Bergman

La vie n'est qu'un fantôme errant

ORIAN DORAIS

1957. Le souvenir du second conflit mondial est encore frais dans les mémoires. L'Europe est scindée en deux par le rideau de fer et les tensions de la Guerre froide sont à leur comble. L'Union soviétique, qui depuis 1949 possède l'arme atomique, ne cesse d'accroître son arsenal, faisant craindre la possibilité d'un holocauste nucléaire. La vie se poursuit sous la menace constante d'une guerre entre l'Est et l'Ouest. En Occident, la décennie 1950 est celle du conformisme: la culture de masse américaine est partout, le capitalisme n'est que peu remis en question et les valeurs traditionnelles d'avant-guerre — travail, famille, religion — sont la norme. Le cinéma hollywoodien règne en roi et maître dans les salles obscures, sa domination n'est pas encore réellement contestée par la télévision ou des cinémas nationaux forts, malgré que l'Italie, avec son néoréalisme des années 1940-1950, et le Japon, grâce à des auteurs d'après-guerre comme Mizoguchi, Ozu et Kurosawa, commencent à développer des cinématographies en rupture avec le classicisme à la hollywoodienne. Cependant, ces élans de modernité du septième art demeurent marginaux. En France, la principale concurrence aux films américains est la « qualité française », un « cinéma de papa » léger et conventionnel, destiné à un public bourgeois et honni par les critiques des *Cahiers du cinéma*. En Grande-Bretagne, la mode est surtout aux adaptations convenues de pièces de Shakespeare signées par Laurence Olivier, et aux films patriotiques de David Lean, comme **The Bridge on the River Kwai** (1957). Le cinéma des années 1950 semble plutôt figé, mais des changements commencent à poindre à l'horizon.

C'est le cas en 1957, quand le film d'un cinéaste suédois, relativement peu connu, est récompensé par le Prix du jury à l'occasion de la 10^e édition du Festival de Cannes. Ce film est **Le Septième Sceau**, un étrange conte philosophique se déroulant à l'époque médiévale, lors de la grande peste noire, et mettant en scène un chevalier de retour des Croisades jouant aux échecs avec la Mort en personne, dans le but de repousser l'heure de son trépas. Ce dernier souhaite un signe de l'existence de Dieu, avant de laisser la Faucheuse l'emporter. Tout le film sera traversé par cette quête obsessionnelle de l'illumination.

L'influence de cet objet si singulier, dans les années qui suivent sa sortie, contribue à l'établissement d'un cinéma d'auteur avant-gardiste en rupture avec le classicisme à l'américaine. Sa représentation imagée des angoisses de son époque liées à la Guerre froide marque le public de son temps. À la sortie du **Septième Sceau**, son 17^e long métrage à titre de réalisateur, Ingmar Bergman possède déjà une relative notoriété dans les cercles cinéphiliques, grâce à des films comme **Un été avec Monika** (1953) et **Sourires d'une nuit d'été** (1955).

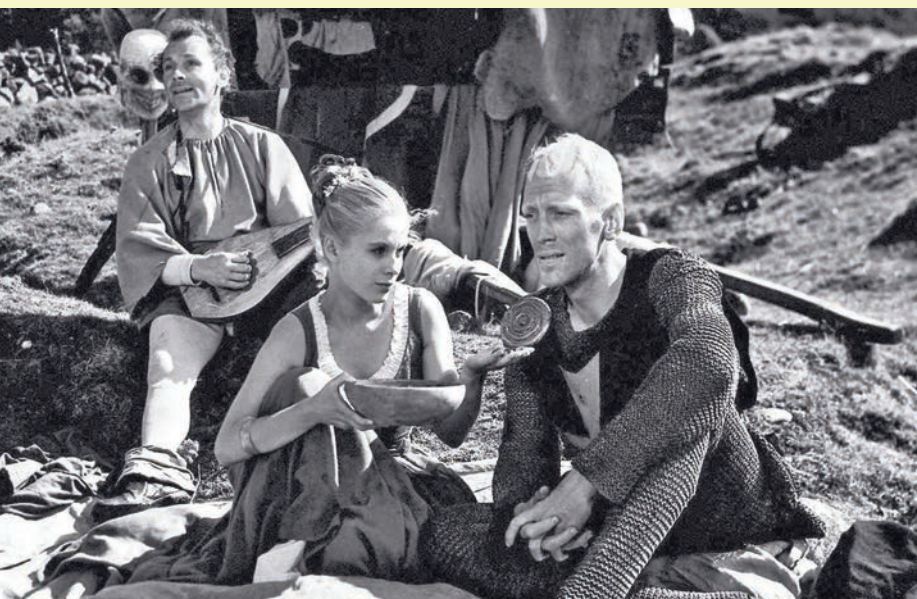
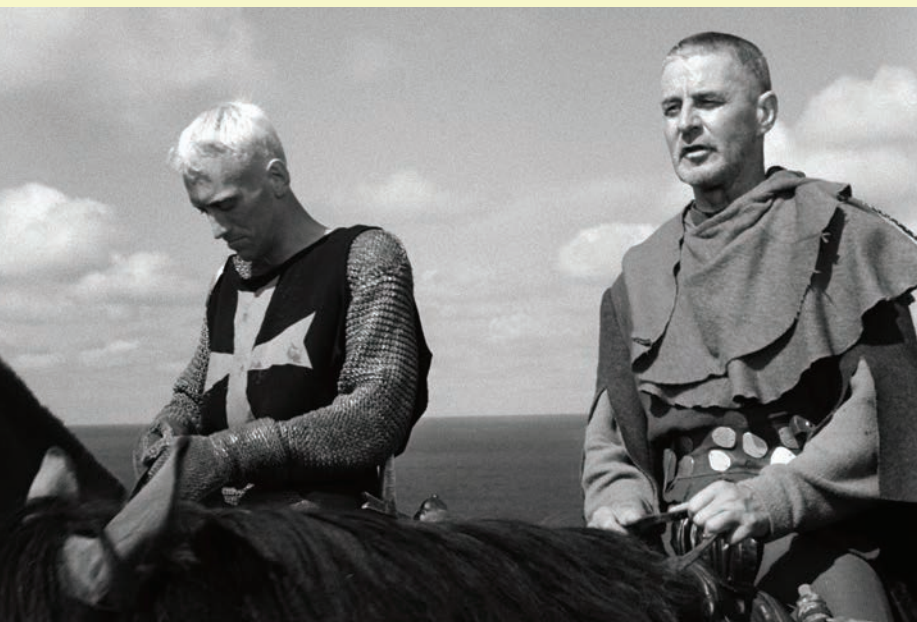
Si ce dernier avait connu un certain succès au Festival de Cannes de 1956, c'est **Le Septième Sceau** qui apporte une renommée mondiale au cinéaste et fait de lui une figure majeure de la modernité cinématographique, au même titre qu'Orson Welles, Akira Kurosawa et Roberto Rossellini.

La vision de Bergman exprimée dans **Le Septième Sceau**, aussi radicale sur le plan de la forme que riche sur le plan



intellectuel, impressionne nombre de cinéphiles, dont les plus célèbres sont Woody Allen, Stanley Kubrick, François Truffaut, Wim Wenders et Margarethe von Trotta. Encore aujourd'hui, plus de six décennies après sa sortie, le film est une référence incontournable, dont tout cinéophile digne de ce nom a au moins entendu parler.

Les premières images du long métrage montrent le chevalier Antonius Block et son écuyer, Jöns, se reposant sur une plage de galets. Une narration informe le spectateur qu'ils reviennent dans leur Suède natale, ravagée par la peste noire. La maladie dévastant les campagnes, un vent de paranoïa souffle sur la région. Des femmes innocentes sont accusées de sorcellerie et brûlées au bûcher. Des hordes de suppliants hantent les routes, s'autoflagellant et se torturant pour tenter d'apaiser la colère divine. Cependant, Block et Jöns restent fermés à cette frénésie religieuse. Après des années de guerre en Terre sainte, leur foi est profondément ébranlée. Si Jöns se réfugie dans un humour cynique et aborde la vie avec un détachement narquois, Block, sinistre au possible, cherche désespérément une preuve de l'existence de Dieu. C'est pourquoi, lorsque la Mort se présente devant lui, il lui propose une partie d'échecs, qui se prolongera des jours durant. Block souhaite ainsi avoir assez de temps pour trouver la réponse à la question qui le taraude. Il veut également retrouver son château, où, il



Antoni Block (Sydow) avec Jöns (Gunnar Björnstrand) et avec le couple de troubadours formé de Jof (Nils Poppe) et de Mia (Bibi Andersson)

l'espère, l'attend encore sa femme, même après tout ce temps. L'intrigue s'articule donc autour du voyage des chevaliers à travers la contrée et est entrecoupée par le jeu avec la Mort, interprétée par un Bengt Ekerot dont la gestuelle roide et le sourire énigmatique glaçant ont marqué des générations de cinéphiles. La Mort demeure une présence inquiétante qui hante les pas de Block et raille ses questionnements. Sur leur chemin, ce dernier et Jöns prennent sous leur protection une bande de troubadours.

Ce qui frappe d'abord, dans **Le Septième Sceau**, c'est l'incroyable érudition de son auteur. Le scénario du film contient un nombre significatif de figures et de références

mythologiques. Le protagoniste Antonius Block rappelle Ulysse, les deux partageant le même but, soit rentrer auprès de leur femme après un voyage de plusieurs années. Comme Ulysse, Block sait utiliser sa ruse pour arriver à ses fins, comme en témoigne son idée de défier la Mort aux échecs. Le chevalier, qui a étudié les chansons et les peintures traditionnelles, sait que la Mort a une faiblesse pour ce jeu et il tire profit de celle-ci pour gagner un temps crucial. Cela rappelle l'épisode de l'*Odyssee* où Ulysse et ses hommes sont retenus prisonniers par le cyclope Polyphème, qui menace de les dévorer. Ulysse exploite alors l'amour de Polyphème pour l'alcool en lui offrant un vin très fort qui l'endort. Le héros en profite alors pour lui crever l'œil. Tout comme Ulysse, Block ne se laisse pas impressionner par un adversaire qui semble implacable, se servant de son intelligence plutôt que de sa force pour vaincre.

Par ailleurs, à deux reprises dans le film, Block croise le chemin de religieux qui vont brûler une jeune femme accusée de sorcellerie et d'accouplement avec le Diable. Le chevalier développe une fascination pour cette supposée sorcière, car sa confirmation de l'existence du Diable impliquerait que Dieu est lui aussi réel. De plus, Block semble éprouver un fort désir pour la jeune femme. Ce passage du film n'est pas sans rappeler la rencontre d'Ulysse avec la magicienne Circé, dont il devient l'amant. Circé est considérée comme l'une des premières figures de sorcière dans l'histoire de la littérature occidentale.

Le personnage de la Mort évoque, pour sa part, Charon, la divinité antique faisant traverser les âmes des défunts vers le monde des morts, en échange d'une pièce de monnaie. Charon n'est pas un dieu de l'Olympe, il n'a que peu d'influence sur l'existence des mortels. Il n'est en somme qu'un

passer, son seul pouvoir étant de rejeter certaines âmes. On peut en dire autant de la Mort dans **Le Septième Sceau**. Elle n'a pas vraiment de pouvoir ni même d'autonomie, elle ne fait que récolter les vies qui arrivent à leur terme. Sous l'insistance de Block, elle finit par révéler qu'elle n'en sait pas plus que lui sur l'existence de Dieu. La seule faculté de la Mort est d'accorder un peu plus de temps de vie à certains mortels. Mais elle ne possède pas de connaissances ni de pouvoirs majeurs. Dans la dernière séquence du film, Block retrouve sa femme, Karin, qui l'attend fidèlement au château, alors que la région se vide de ses habitants. La loyauté de Karin est comparable à celle de Pénélope, l'épouse d'Ulysse, qui attend patiemment le héros tout au long de son périple

refusant de céder aux avances des nombreux prétendants voulant la séduire.

Cette revisitation par Bergman de certaines figures mythologiques témoigne de son intérêt pour les questions relatives au subconscient. En effet, son cinéma est largement influencé par les rêves, les fantasmes et les souvenirs. Dans cette optique, le septième art agit pour lui comme un révélateur de l'inconscient humain. Voilà pourquoi son cinéma multiplie les archétypes — des figures appartenant à l'imaginaire collectif et illustrant divers concepts abstraits — comme l'araignée dans **Persona** (1966), qui représente le cauchemar, ou encore le pasteur cruel de **Fanny et Alexandre** (1982), qui incarne le « méchant beau-parent » des contes de fées. Dans **Le Septième Sceau**, l'archétype principal représenté est, bien entendu, la Mort.

Les références à la mythologie grecque ne sont pas les plus importantes dans **Le Septième Sceau**, le film évoquant surtout les éléments bibliques. Le titre même renvoie à un passage du Livre de l'Apocalypse de l'Évangile selon saint Jean, qui prophétise le début du Jugement dernier après que sept sceaux divins aient été ouverts et que les trompettes de sept anges aient retenti dans les cieux. L'imaginaire apocalyptique est en effet présent tout au long du film. Le fait que tout le pays soit infecté par la peste confère au récit une ambiance de fin du monde. Il faut souligner que dans la Bible, la figure de la Mort est intimement liée à l'idée de la peste. Dans le Livre de l'Apocalypse, la Mort chevauche un cheval blanc et amène la peste avec elle. Fils de pasteur, Bergman a baigné dans la culture biblique toute sa vie et c'est son éducation religieuse qui lui permet de broser un portrait aussi réussi de l'Apocalypse biblique, maniant avec une grande habileté l'imaginaire issu de cet Évangile.

Block, qui attend désespérément une manifestation de Dieu avant de s'abandonner à son destin, n'est pas sans rappeler Jésus doutant sur le mont des Oliviers, quelques heures avant sa crucifixion. Le Christ implore son Père de lui venir en aide, mais il n'a pour toute réponse que le silence, comme Block. L'interprétation tendue et transie de Max von Sydow, dans le rôle du chevalier, évoque davantage un Jésus terrorisé devant le terrible sort qui lui est réservé. Bien que les références apocalyptiques du film soient universelles — comme les sources mythologiques grecques, d'ailleurs — et que la culture chrétienne ait accompagné Bergman toute sa vie durant, il est indéniable que l'angoisse civilisationnelle liée à l'arme nucléaire a sans doute contribué au désir du réalisateur de faire un portrait aussi sombre et tourmenté d'une société médiévale confrontée à une ruine imminente, où les corps jonchent les champs et où règne la folie. Société médiévale, qui, il faut le mentionner, est reconstituée avec un réalisme confondant par l'équipe artistique du film. Les costumes et

D'une pierre deux coups

Véritable bourreau de travail, Bergman produit en moyenne un film par année durant les quelque 40 ans que dure sa carrière cinématographique (de 1946 à 1984). En 1957, le cinéaste réalise l'exploit de sortir non pas un, mais deux films, un accomplissement d'autant plus impressionnant que tous deux sont considérés comme des chefs-d'œuvre non seulement dans sa filmographie, mais dans l'histoire du cinéma tout court. C'est ainsi que la sortie du **Septième Sceau** est suivie, quelques mois plus tard, par celle des **Fraises sauvages**, qui relate l'histoire d'un vieil enseignant à la retraite devant être honoré par son ancienne université. Le jour de la cérémonie, il décide de s'y rendre en voiture plutôt qu'en avion, en compagnie de sa belle-fille. Cette dernière l'amène à réaliser à quel point sa vie est solitaire, ce qui le pousse, au crépuscule de sa vie, à méditer sur ses choix passés. **Les Fraises sauvages** présente la même structure que **Le Septième Sceau**; les deux films sont des *road trips* prenant des allures de quête existentielle et comportant plusieurs scènes teintées d'onirisme. Dans un cas comme dans l'autre, l'intrigue se bâtit au fil des rencontres de leurs protagonistes. Les deux films abordent les mêmes questionnements sur la foi et le sens de la vie alors que celle-ci arrive à son terme. Cependant, si **Le Septième Sceau** — si théâtral, si imagé et, par moments, presque mélodramatique — se situe dans la droite lignée stylistique des films de Bergman des années 1940-1950, **Les Fraises sauvages** annonce plutôt ce que sera la vision du réalisateur dans les décennies suivantes, ce qui fait en sorte que, malgré leurs similarités narratives et thématiques, les deux films sont assez différents. En effet, dans ses films plus tardifs, Bergman rompt avec la théâtralité et les jeux d'éclairage expressionnistes qui caractérisaient jusque-là son style, pour adopter une approche plus cérébrale, plus froide et plus psychanalytique, le tout éclairé par une lumière réaliste discrète. Ses films deviennent alors plus contemplatifs et comportent de moins en moins de personnages. De manière imagée, on pourrait dire que Bergman passe de l'opéra à la musique de chambre. **Les Fraises sauvages**, ainsi que d'autres films mineurs comme **Rêves de femmes** (1955) ou **Au seuil de la vie** (1958), constituent les premiers films dans cette veine plus psychologique et plus intimiste du cinéma bergmanien. (Orian Dorais) 

les décors semblent avoir été réellement filmés à l'époque médiévale, un fait d'armes d'autant plus impressionnant lorsqu'on sait que le long métrage a été réalisé avec un famélique budget d'environ 150 000 \$ américains¹. La vraisemblance de la direction artistique du film témoigne de la recherche encyclopédique que Bergman et ses associés ont

sur la présence de Dieu, le spectateur ressent alors la même terreur que Block. Le talent de metteur en scène de Bergman se révèle ainsi, il parvient non seulement à vulgariser des questions métaphysiques plutôt abstraites, mais il arrive aussi à faire partager au public la crainte du protagoniste face à l'inconnu. Bergman dramatise des notions philosophiques.

Le Septième Sceau, avant d'être un long métrage historique ou fantastique, est une quête spirituelle et existentielle, exprimant les interrogations et les préoccupations qui habiteront Bergman tout au long de sa carrière. En effet, l'auteur s'est toujours intéressé au rapport que l'humain entretient à sa propre mortalité. Les questionnements sur la vraie nature de Dieu sont au cœur du cinéma de Bergman, qui a été éduqué dans une tradition chrétienne rigoriste, mais est devenu agnostique.

Bergman propose donc un cinéma extrêmement érudit, mais sans être ennuyant, car comme le faisait remarquer Woody Allen, le cinéaste est « avant tout un homme de spectacle »², qui parvient à présenter les facettes intellectuelles de son œuvre de manière divertissante. Dans **Le Septième Sceau**, une bonne partie du divertissement et de la légèreté vient de la bande de comédiens qui s'attachent à Block. Le chevalier se prend particulièrement d'affection pour le couple formé par Jof (Nils Poppe) et Mia (Bibi

Andersson, actrice suédoise légendaire et collaboratrice fréquente de Bergman). L'amour profond que se portent ces deux artistes et les soins qu'ils apportent à leur nouveau-né met du baume au cœur du chevalier et du spectateur. Leur présence sert de répit à la noirceur ambiante du film et leur attitude insouciante offre une vision de la vie différente de celle du rigide Block. Le chevalier représente la raison froide et tourmentée, et les acteurs, la part plus sentimentale et rêveuse de l'humain. On peut voir dans cette amitié l'équilibre entre émotion pure et doute lancinant, entre érudition et divertissement, un schéma qui caractérise tout l'œuvre de Bergman.

On ne peut nier, par contre, que le cinéaste présente le couple comme le modèle existentiel auquel aspirer, beaucoup plus que Block, les montrant même se moquer de la Mort elle-même dans une chanson grivoise qu'ils entonnent devant des villageois blasés. Il n'est pas surprenant de la part de Bergman que l'aspect le plus lumineux du **Septième Sceau** soit une relation conjugale, considérant le fait que son cinéma concerne, d'abord et avant tout, tout ce qui a



Ingmar Bergman discutant avec La Mort (Bengt Ekerot) lors du tournage

effectuée en préparation du tournage. Leur connaissance de la culture visuelle médiévale est telle que, pour ceux qui ont vu le film, **Le Septième Sceau** est la référence ultime quand vient le temps de s'imaginer à quoi ressemblait le Moyen Âge.


Revenons au thème du silence de Dieu. Ce dernier est le principal ressort dramatique du film. Si le but de Block est d'abord de rentrer chez lui et d'offrir l'hospitalité à ses amis troubadours, son véritable enjeu est de trouver la réponse à cette question millénaire : y a-t-il quelqu'un qui veille sur nous ? Et quel est le sens de la vie s'il n'y a rien ni personne après la mort ? La confrontation du chevalier avec la Mort, ainsi que la plupart de ses actions et de ses angoisses, est motivée par cette interrogation. L'absence de réponses confère une ambiance profondément inquiétante aux dernières séquences du film, quand la troupe de Block se retrouve seule au milieu d'une forêt brumeuse, à proximité du château du chevalier. L'atmosphère du film est alors si sombre, l'éclairage si ténu et le jeu des personnages si lugubre que le spectateur sait d'instinct que la fin est proche, que l'histoire semble se diriger vers un désastre. Mais dans l'absence de réponses

1. BRAGG, Melvyn. *The Seventh Seal*. Grande-Bretagne, Éditions British Film Institute, 1998.

2. Dans une entrevue avec le critique anglais Mark Kermode, pour la chaîne de télévision britannique Film4 en 2002.

trait à l'intimité conjugale ou familiale. Tout comme il n'est guère étonnant que Bergman montre ces troubadours être tourmentés par les paysans, à plus d'une reprise, puisque le réalisateur aime étudier le rapport trouble, et parfois sadomasochiste, qu'entretient l'artiste avec son public. Tout comme il s'intéresse aux thèmes de la cruauté ordinaire et de l'humiliation en général. En fait, Jof et Mia deviennent si importants que l'on en vient à se demander si le film n'est pas leur histoire. Chose certaine, le fait que l'intrigue se termine sur eux, plutôt que sur Block, donne de l'espoir au spectateur et fait en sorte que le film, malgré tout, soit optimiste. Dans **Le Septième Sceau**, comme dans les pièces de Shakespeare, les comédiens possèdent une grande clairvoyance et semblent avoir une vision plus lucide de la vie que les nobles.

Bergman est un aficionado de Shakespeare, ayant mis en scène nombre de ses pièces et faisant référence à son œuvre dans plusieurs films (**Fanny et Alexandre**, par exemple, est une relecture d'*Hamlet*). **Le Septième Sceau** ne fait pas exception à cette règle, bien au contraire, le film ayant des accents très shakespeareiens. D'abord, il a un côté surnaturel, par la présence de la Mort, ce qui ne semble pas étonner les personnages. Tout comme la présence de spectres dans *Hamlet*, *Macbeth* ou *Marc Antoine et Cléopâtre* ne choque pas les protagonistes. Les apparitions fantastiques, chez l'illustre poète anglais comme chez le cinéaste suédois, ne surprennent pas, elles contribuent à la dramatique de la même manière que les personnages humains. Le personnage

de Block, avec ses doutes et ses angoisses, évoque Hamlet et l'écuyer Jöns, avec sa vision stoïque et posée sur la mort, les fossoyeurs qui, dans *Hamlet*, chantent et discutent en creusant des tombes. Lorsque le prince danois les interroge sur leur manque de sensibilité à la mort, ces derniers lui font réaliser que le cimetière n'est peuplé que de crânes et que, peu importe à qui ces crânes ont appartenu, tous sont semblables dans la mort. Dans **Le Septième Sceau**, Bergman réinterprète cette célèbre scène en faisant discuter Block et Jöns sur les talents oratoires d'un mort qu'ils viennent de croiser. Ce passage est volontairement absurde. Si l'intrigue principale du film concerne Block, un noble, une seconde s'articule autour des troubadours, comme dans la plupart des pièces de Shakespeare où les intrigues les plus importantes montrent des nobles — ou de grands bourgeois —, mais où celles les plus secondaires ont pour héros des personnages moins puissants, comme des artisans ou des serviteurs. L'influence de Shakespeare sur le film de Bergman — et sur son œuvre entier — rappelle qui il est fondamentalement : un metteur en scène, aussi bien de théâtre, d'opéra que de cinéma, passionné par toutes les formes de représentation et avide d'étudier les mécanismes inhérents à la théâtralité. Un érudit capable d'introduire des concepts abstraits au cœur d'œuvres trépidantes. Un homme marqué par son époque, mais dont l'œuvre et les thèmes sont intemporels. Shakespeare connaissait bien le langage théâtral et aimait en tester les limites. Sa vision unique a révolutionné l'histoire du théâtre. On peut en dire autant de Bergman du cinéma. 

Une relecture étonnante

Si nous avons beaucoup insisté sur l'influence que Bergman a eue sur les cinéastes « modernes » de la deuxième moitié du XX^e siècle, il ne faut pas oublier que la fascination pour Bergman est encore bien présente aujourd'hui, notamment chez des auteurs contemporains comme Richard Linklater, David Lynch, Arnaud Desplechin, Thomas Vinterberg et Lars von Trier. Un exemple de cela se retrouve dans **No Country for Old Men** (2006) des frères Coen, où Anton, le terrifiant antagoniste du film, interprété par Javier Bardem, pourrait être vu comme une réinterprétation du personnage de la Mort dans **Le Septième Sceau**. Comme la Mort de Bergman, Anton est une menace incontrôlable qui suit les personnages et tue sans discrimination. Ses motivations ne sont jamais expliquées et il semble à peine les comprendre lui-même. Qu'importe, car du moment où Anton choisit une victime, le sort en est jeté. Très important, il laisse à ses victimes la chance de « jouer » contre lui pour sauver leur vie. C'est ce détail qui nous amène à penser qu'il s'agit d'un hommage au **Septième Sceau**, la seule différence étant qu'Anton propose une partie de pile ou face plutôt que d'échecs. Outre cela, il fonctionne exactement selon la même logique que la Mort. (Orlan Dorais) 