Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout



Ingmar Bergman (1918-2007)

Cauchemars en Bergmanie

Jean-Philippe Gravel

Volume 26, numéro 1, hiver 2008

URI: https://id.erudit.org/iderudit/33487ac

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

Gravel, J.-P. (2008). Ingmar Bergman (1918-2007) : cauchemars en Bergmanie. $\it Cin\'e-Bulles, 26(1), 48-57.$

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2008

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/



Ingmar Bergman (1918-2007)

Cauchemars en Bergmanie

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

La scène se déroule dans un studio, non identifié. Un homme d'apparence frêle, mais loin d'être brisé, s'asseoit en face de son interviewer, qui semble quant à lui avoir les manières d'un grand échalas, maladroit, timide en face du maître. Après les salutations d'usage, l'entretien commence¹. Bergman s'impatiente tout de suite : « Qu'êtes-vous en train de foutre avec cette lumière! demande-t-il à l'éclairagiste. Pourriez pas vous grouiller? » La

première impression montre un homme tranchant et assez malcommode, encore capable d'intimider à 82 ans. L'entretien a à
peine commencé, d'ailleurs, qu'il
prend aussitôt les commandes
pour soumettre son interviewer à
un interrogatoire en règle. « Pourquoi avez-vous choisi le cinéma?
Vous préférez la pellicule à la
vidéo? Et pourquoi donc? Non
mais vraiment, quel rapport avezvous avec la pellicule? » Et l'interlocuteur, voyant qu'il ne pourra
pas y échapper, finit par se confier

un peu, parle de son enfance. Et, comme s'il avait toujours attendu ce signal, Bergman jette son masque. Finie, oubliée, l'agressivité du début : en un éclair, l'homme est devenu fragile, ému, et sa gorge se noue, quand il nous dit comment, pendant une longue période de sa vie, le cinéma a été pour lui l'unique refuge où il pouvait trouver la paix, où ses démons le quittaient, et où personne ne pouvait l'atteindre. « Je pouvais voyager dans le noir, où j'étais seul » dit-il. Ce n'est pas qu'il était timide, comprenez bien : mais il s'évadait, pouvait disparaître, et c'était légitime.

En apprenant la nouvelle de la mort d'Ingmar Bergman, j'ai aussitôt pensé à la boutade d'un de mes professeurs de cinéma. « Quand un spectateur, disait-il, se trouve dans une salle de cinéma, il passe en fait la moitié de son temps dans l'obscurité. » C'est vrai : le signal lumineux du projecteur pellicule est en fait



Ingmar Bergman

un faisceau clignotant, qui passe du noir à la lumière 24 fois par seconde. Et le prof ajoutait : « Voilà pourquoi il devrait se faire rembourser la moitié du billet! »

En cette heure pas très heureuse où le septième art, selon ma conviction, vient de perdre son dernier « plus grand cinéaste vivant » (j'assume, ici, l'arbitraire de mon dire), je me suis demandé:

qu'est-ce qui fait la valeur, en fait, de l'expérience de la salle obscure? Est-ce le moment où l'écran est éclairé par les images, ou cet entre-deux, imperceptible à l'œil, où celui-ci est complètement dans le noir? À cette question un peu absurde, je suis porté à répondre par la seconde option. Cette part d'obscurité est celle qui communique avec la nuit, elle est le pont jeté vers le monde de nos rêves, et quand un « film » est projeté directement en vidéo — c'est-à-dire, grâce à un flot lumineux continu

— le « cinéma » se sacrifie d'une part importante, essentielle de lui-même. C'est tout simple : s'il n'y a pas d'obscurité, il n'y a plus de « salle obscure », et pas de refuge non plus.

À la fin de sa vie, Bergman, lui, quand il tournait, ne tournait plus en pellicule, mais il demeurait d'évidence attaché à ce « désuet » support comme à aucun autre. On pouvait l'excuser de préférer la légèreté de la vidéo, à un âge avancé comme le sien. Et puis il y a aussi ceci que Bergman, de toute façon, était, peu importe le support, un homme pétri d'ombre et de lumière. En le perdant, le cinéma ne perd pas seulement son dernier plus grand « phare », il perd aussi une part de son obscurité. Voilà pourquoi, pour terminer ces considérations préliminaires, je voudrais donner ici un portrait sélectif de Bergman qui mettra moins l'accent sur son versant « lumineux », que sur l'une des crises les plus sombres de sa vie, et sur les quelques œuvres, particulièrement « noires », qui en ont résulté. Il s'agit du conflit qui l'opposa, dans les années 1970, aux autorités fiscales suédoises, qui le forcèrent à s'exiler à Munich pendant huit ans, période pendant laquelle il réalisa

Je cite ici en fait, de mémoire, le début d'un entretien filmé qu'on trouvera (avec sous-titres anglais) sur le DVD des suppléments à la « Ingmar Bergman Collection » éditée par MGM.

L'Œuf du serpent (1976) et De la vie des marionnettes (1980), deux films qui offrent une vision particulièrement cauchemardesque, et assez unique dans son œuvre, de ce « monde extérieur » hors duquel il cherchait à se réfugier par le cinéma. Enfin, je terminerai par une brève analyse du Silence (1962), film qui témoigne d'une manière poétiquement très différente de traiter de l'angoisse inspirée par le monde extérieur et l'exil. Au lecteur, ensuite, de se confronter, entre deux « classiques » superbement increvables comme Le Septième Sceau ou Fanny et Alexandre, à ces œuvres moins connues, plus controversées, mais non moins fascinantes par leur intransigeance tourmentée et tranchante.

Angoisse du monde extérieur

Commençons par une évidence : le rapport de Bergman avec le monde extérieur n'a jamais été facile. Lui-même a toujours préféré s'en tenir à l'écart - il se targuait de ne jamais se « mêler de politique », est tombé amoureux d'une île au paysage dégarni, Farö, pour y emménager et y vivre dès les années 1960; il ne fréquenta sans doute les grandes villes que lorsque le travail l'y obligeait, et s'en éloigna aussitôt qu'il le pût. Toute l'histoire de son travail, son activité intense auprès non seulement de sa famille cinématographique, mais aussi des théâtres qu'il a dirigés (Bergman montant, au summum de son activité, une demidouzaine de pièces par année tout en écrivant ses films pour les réaliser durant l'été, parce que les acteurs avaient besoin de travail pendant les saisons creuses!), peut se lire partiellement comme la réponse à un désir tenace de constituer son propre monde, son propre refuge créatif autour de lui, comme exutoire (mais pas seulement un exutoire) contre bien des « démons ». Démons intérieurs assurément, mais démons aussi, supposons-le, de l'enlisement dans une vie domestique et familiale « ordinaire »; démons de la célébrité, peut-être, quand les personnalités célèbres échangent leur activité créatrice contre les privilèges et les procès d'une existence livrée à la mire capricieuse des médias. On conçoit facilement que l'hyperactivité créatrice, dans le microcosme social et privilégié d'un cercle de collaborateurs et d'acteurs souvent étroitement liés à ce maître exigeant, a été pour Bergman l'extension logique du « refuge » dont il avait goûté les délices dans les salles obscures de son enfance.

Il paraît donc naturel — puisque l'œuvre, ici, est une extension des obsessions de l'homme — que le personnage bergmanien soit sans cesse en quête d'une place qui soit la sienne dans le monde (on dirait aussi, en termes métaphysiques, qu'il cherche sa place dans l'univers). Et que cette place, il aille justement la chercher en périphérie de ce monde à la vastitude écrasante. Ce monde-là, Bergman l'a longtemps abordé par des biais détournés, usant de l'allégorie et de la fable (voir le Moyen Âge ravagé par la peste du **Septième Sceau**), ou de notations abstraites (la guerre de **La Honte** n'a pas de nom ou de référent historique

précis); ce sont d'abord dans ses premiers films qu'on remarque une manière de camper le monde extérieur comme un décor social — le classicisme de leur forme, inspirée du néoréalisme, le commandait alors à cet auteur qui ne s'était pas encore complètement trouvé.

De toute façon, le drame veut que l'individu qui cherche à s'isoler n'y arrive pas. Enfermé dans son ménage bourgeois (Scènes de la vie conjugale), il ne peut ni se passer entièrement de l'autre, ni éviter des conflits dont l'escalade peut mener au cataclysme. Dans L'Heure du loup ou Une passion, des héros psychiquement fragiles, même dans l'isolement de leur île, subissent rapidement l'intrusion de voisins diaboliques qui précipitent leur chute psychique. On pourrait multiplier les exemples à l'envi; retenons seulement que la plupart du temps, le décor, le monde extérieur, les « autres » constituent malgré tout un cadre souvent abstrait ou simplement accessoire. Ce qui intéresse Bergman, ce n'est pas tant de donner un accent véridique à ce cadre que d'en faire l'élément déclencheur qui réveillera et livrera le sujet à ses « démons intérieurs ». Autrement dit, l'enfer, chez Bergman, ce n'est pas seulement les autres, c'est d'abord et surtout soi-même, et c'est cet enfer intérieur que ses films ont souvent arpenté. Si le monde paraît hostile, c'est aussi parce que c'est ainsi que les personnages le voient et que les films de Bergman épousent habituellement cette vision. La narration et le regard, dans les films de Bergman, sont principalement subjectifs : le poids objectif du réel s'alourdit, ou s'allège, des souvenirs, des fantasmes et des rêves que ses personnages y projettent, et ses films sont ainsi tout pétris de cette intrusion du rêve dans la réalité, pour le meilleur (les fantasmagories de Fanny et Alexandre, féeriques) comme pour le pire (les visions cauchemardesques de L'Heure du loup, terrifiantes).

Mais il y a ce bref moment, dans son œuvre, où la donne s'inverse, où la « réalité » vient à l'avant-plan, autonome, comme un personnage à part entière, pour prendre les teintes d'un lieu objectivement cauchemardesque, si totalement cauchemardesque qu'aucun refuge n'y est plus possible. Les films de ce que j'appelle le « diptyque de l'exil allemand », soit L'Œuf du serpent et De la vie des marionnettes, sont des films désespérés. Le premier est une superproduction internationale, un film d'époque fascinant quoique à moitié raté. Le second est un « petit » film de chambre tourné pour la télévision où l'on trouve une froideur analytique, clinique, qui le place d'emblée dans une classe à part, qui pourrait en faire non seulement un chef-d'œuvre méconnu, mais aussi ce qui serait le « vrai » film-testament de Bergman... Du moment où c'est le film où il semble exprimer le mieux, de but en blanc, ce qu'il pense de la société moderne. Une société moderne avec laquelle il est loin d'être tendre, et dont les 27 années qui séparent sa parution du jour de la mort de Bergman n'ont fait que confirmer la pertinence du procès qu'il en fait.

CINEBULLES VOLUME 26 NUMERO 1 • 49

Ingmar Bergman (1918-2007)

Mais revenons d'abord sur les causes de cet exil allemand, pour nous demander : comment Bergman en était-il arrivé là? La réponse est claire : il fallait qu'il se soit trouvé, lui aussi, dans une posture qui avait dû l'opposer très concrètement à un monde extérieur antagoniste. Je parle bien sûr du conflit qui l'opposa à la police fiscale suédoise en 1976, lequel prit rapidement les proportions d'un scandale public, et qui l'a contraint de s'exiler à Munich dans la seconde moitié des années 1970².

Description d'un combat

Dans Laterna magica³, Bergman raconte longuement ses déboires humiliants avec la police du fisc, qui envoya un agent le chercher en pleine répétition théâtrale pour lui faire subir un interrogatoire concernant les activités comptables de sa compagnie (Persona AG) et des impôts non payés. Les effets se firent rapidement sentir. Dépression nerveuse, pensées suicidaires : Bergman, hospitalisé, vécut un temps sous médication, interné et créativement éteint. Il ne retrouva son ardeur qu'en cessant brutalement ses traitements, affaire de reprendre ses rituels de travail, qui lui permirent de « garder raison face à ces douleurs, tellement violentes qu'elles en [devenaient] intéressantes », et de continuer la préparation de ce qui deviendrait L'Œuf du serpent.

À cette époque, Bergman écrit dans son carnet : « Le problème, c'est la façon abominablement puérile avec laquelle je réagis en donnant raison à ceux qui m'accusent. Je veux être d'accord avec eux. Je veux avouer. Je veux être gentil, je veux payer. C'est un sentiment dangereux qui tout à coup surgit des sombres peurs de mon enfance⁴. »

Enfance, en effet: c'est dans des termes quasiment identiques que Bergman décrit les rituels de punition de son enfance dans Laterna magica: « [...] d'abord, il y avait la mise au jour du crime. Le coupable avouait en première instance [...]. L'aveu avait pour premier résultat: la mise en quarantaine. Personne n'avait le droit de parler au criminel [...], cela devait le pousser à désirer lui-même le châtiment et le pardon. Après le dîner et le café, les parties étaient appelées dans la chambre de père. Là, interrogatoires et aveux reprenaient. On allait ensuite chercher le jonc qui servait à battre les tapis et l'on indiquait soi-même le nombre de coups qu'on estimait avoir mérité. Une fois le quota fixé, [...] on était mis à plat ventre sur le coussin, quelqu'un maintenait fermement le cou du criminel et c'était la distribution des coups. [...] Une fois [la chose] terminée, il fallait baiser la

 Dans son autobiographie, Bergman dira avoir dû s'exiler pendant neuf ans; sans plus de détail, cette estimation paraît exagérée car elle suppose que Bergman aurait encore été « en exil » lorsqu'il tourna Fanny et Alexandre (1982). main de père, le pardon vous était ensuite accordé et [...] c'était la délivrance et la grâce⁵. »

Film de la sérénité retrouvée, Fanny et Alexandre reprendra textuellement cette scène d'humiliation en faisant punir le jeune Alexandre par l'évêque Vergérus pour avoir raconté des histoires de fantômes à une bonne. Mais si aux turpitudes du fisc Bergman se voit répondre en retrouvant ses familières conduites d'enfant humilié, c'est donc parce que la police de l'impôt est venue occuper, en quelque sorte, la place du Père. Pour compléter la figure, la complicité des journaux avec la police s'était déjà chargée de rendre la honte de Bergman publique, comme au bon temps des punitions. Mais cette fois-ci, Bergman comprit qu'il ne pouvait se « soumettre », qu'il n'avait pas d'autre choix que de riposter.

Aussi, en avril 1976, quand les attaques du fisc redoublent d'ardeur après que celui-ci ait d'abord envisagé d'abandonner l'affaire, Bergman écrit une lettre annonçant publiquement son départ de la Suède⁶. Le ton est fiévreux, obsessionnel, et montre un Bergman à la fois fragile et combatif, exposant publiquement ses doutes, lâchant la bride à sa colère et réglant ses comptes, sans oublier de faire un peu d'autopromotion par la bande. Les incidents, ditil, l'ont mis « dans une telle colère que ça m'a guéri [...] ». Guéri de quoi? On pourrait dire : du complexe de culpabilité... « J'ai tout à coup compris que l'adversaire que j'avais en face de moi n'était pas du tout impartial, travaillant avec objectivité et apte à juger, mais un groupe de joueurs de poker, hantés par le souci de leur petit prestige personnel⁷, » Autant dire que l'acharnement des fonctionnaires mesquins du fisc n'est pas digne de l'autorité magnanime du père... Enfin, Bergman poursuit en dénonçant l'incompétence et le mépris de ses détracteurs, ajoute qu'il ne perdra pas son temps à leur intenter des procès, et finit en citant Strindberg: « Gare à toi, mon salaud, nous nous retrouverons dans ma prochaine pièce! »

Mais en attendant qu'advienne (peut-être) ce règlement de comptes par création interposée, Bergman ne semble pas moins avoir des doutes concernant sa survie artistique. Pourra-t-il créer hors de chez lui? Rien ne le garantit, mais ça ne l'empêche pas, pour finir, d'afficher une posture héroïque. « Je m'en vais [...] préparer mon premier film à l'étranger et dans une langue étrangère. Je n'ai aucune raison de me plaindre. » En route vers de nouvelles aventures, donc...

L'exorcisme de L'Œuf du serpent

Quand on est ainsi conscient des déboires que Bergman traversait à l'époque, on n'en apprécie que mieux L'Œuf du serpent

BERGMAN, Ingmar. Laterna magica, trad. du suédois par C. J. Bjurström et Lucie Albertini, Paris, Gallimard, 1987, p. 103-126.

BERGMAN, Ingmar. Images, trad. du suédois par C. J. Bjurström et Lucie Albertini, Paris, Gallimard, 1992 [1990], p. 187-188.

^{5.} BERGMAN, Ingmar. Op. cit., p. 17-18.

^{6.} Reproduite dans Laterna magica. BERGMAN, Ingmar. Op. cit., p. 118-125.

^{7.} BERGMAN, Ingmar. Op. cit., p. 120.



L'Œuf du serpent - Photos : Collection Cinémathéque québécoise

pour ce qu'il est : le film d'un artiste qui, tentant de composer avec les données nouvelles de son déracinement, doit *en plus* affronter l'épreuve de la superproduction internationale. Financé par Dino De Laurentiis avec un budget estimé à 12 millions de marks allemands, flanqué d'une distribution internationale qu'il fallait diriger tantôt en anglais, tantôt en allemand, tantôt en suédois, **L'Œuf du serpent** s'offre comme un exercice de style bancal où Bergman exorcise ses démêlés avec le « système » en faisant exister à l'écran une « ville de cauchemar » sous la couverture du Berlin de la crise économique des années 1920. « Au fur et à mesure que le projet avançait, il [devenait] évident que Bergman voulait en fait dénoncer l'atmosphère de persécution engendrée par le sadisme psychologique des autorités suédoises », dira son biographe Peter Cowie⁸.

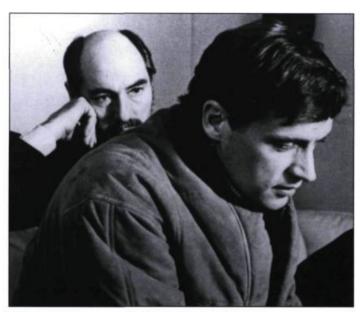
Davantage implantée dans la tradition des films expressionnistes allemands (notamment le cycle des « Mabuse » de Fritz Lang ainsi que son **M le maudit**) que portée par la musique de chambre introspective de ses derniers films, cette histoire d'un duo de trapézistes (David Carradine et Liv Ullmann) qui, après le suicide de leur partenaire, tente de surnager dans le Berlin de la crise économique du mois de novembre 1923, sera un échec financier et critique. Le film souffre de handicaps évidents : problèmes de *casting*, faible interprétation de la vedette principale (Carradine), climat de morbidité excessive... L'intrigue est dispersée; elle débute par ce qui aurait pu être un mystère policier (« quelle est la cause de toutes ces morts violentes qui frappent l'entourage d'Abel Rosenberg-David Carradine? »), débouche sur les tenta-



tives avortées du duo à surnager dans la tourmente, et finit avec le discours hallucinant d'un médecin diabolique qui fait l'apologie de la vivisection humaine et prophétise la montée prochaine du nazisme. Le film donne l'impression d'un fourre-tout dont les morceaux ne tiennent pas tout à fait ensemble. L'exemple parfait de ce que François Truffaut appelait joliment un « grand film malade »; le genre d'œuvre faite sans recul par un artiste échaudé qui, échouant à donner une forme aboutie à ses obsessions du moment, se jette en plein dedans, tête première, avec fureur et désordre.

Le film a ses moments. Car, tout de même, quel voyage! Que de bagarres, que de poursuites, que de night-clubs et autres bordels enfumés, que de décors extravagants! Tout y est extériorisé, poussé au pire, enlaidi, glauque. Le personnage principal du film semble être le décor lui-même, cette ville de cauchemar et de ténèbre permanente, avec ses tramways plongeant dans la nuit, ses foules hagardes, ses visions dignes d'un Goya (dont celle, très belle, d'un cheval mort qu'on découpe en pleine rue, pour vendre la viande). Plus que jamais (et le budget aidant), L'Œuf du serpent est un cauchemar cosmique, voyage au cœur d'un espace labyrinthique qui vole amplement la vedette aux pauvres silhouettes humaines déracinées qu'on y voit vainement s'agiter aux encoignures. Et mine de rien, de manière encore très incertaine, très imprécisément dessinée, cette entreprise certes bancale, place Bergman devant un nouveau seuil. Le monde social, le « milieu », bref toutes ces forces auxquelles le personnage bergmanien tente d'échapper, avec son goût habituel pour l'isolement et l'introspection, le rattrapent. Comme si la mise à l'écart de ce qu'on appelle la réalité n'était plus possible et se mettait à tout recouvrir, comme un raz-de-marée, après avoir été endiguée trop longtemps.

COWIE, Peter. Ingmar Bergman, Biographie critique, coll. « Biographie », trad. de l'anglais par Mimi Perrin et Isabelle Perrin, Paris, Seghers, 1986 [1982], p. 331.



Peter et son psychologue dans De la vie des marionnettes

Aussi le peintre des crises intersubjectives, le cinéaste de la névrose, l'adepte et fin analyste des relations impossibles, commence-t-il à s'intéresser au rôle que joue l'environnement dans le conditionnement des problèmes et des tourments personnels. Donnée insolite : la dissolution des personnages s'inscrit maintenant dans un espace urbain et social auquel Bergman avait rarement porté une telle attention. Les forces de la masse qui menacent l'identité, les mécanismes aliénants de la société, tout ce qui relève de l'histoire en marche et de la psychologie des foules, qui dépassent l'homme et le façonnent en même temps, Bergman, loin de s'en cacher la face, tente cette fois de leur donner un visage et d'en mesurer la présence.

Dans L'Œuf du serpent, cela se passait encore dans un cadre somme toute fantasmagorique. Mais impossible d'oublier le climat de crise morale qui y réduisait, en fait, l'individu à l'état de marchandise : terrain aussi propice à la prostitution (on se rappellera Liv Ullmann, transformée en artiste de cabaret et en prostituée quasi fellinienne, enlaidie par le cinéaste avec un malin plaisir) qu'au recrutement de « cobayes humains » pour les expériences du diabolique docteur Vergérus (un nom que semble avoir donné Bergman à toute une panoplie de personnages lucifériens).

Mais dans **De la vie des marionnettes**, la cause de cette folie est d'autant plus difficile à nommer qu'elle se trouve à même la texture d'une société clairement identifiée, sans détours allégoriques, comme étant la nôtre. En effet, bien qu'il ait été écrit et tourné en 1979, le film, à le regarder aujourd'hui, semble encore se dérouler au présent, en plus de nous laisser sur l'impression que ce qui « cherchait » seulement à s'exprimer dans le monde cauchemardesque de **L'Œuf du serpent**, trouve ici enfin sa pleine forme d'expression et sa force de frappe.

L'agitation de marionnettes

Au lever du rideau, le spectateur est d'emblée plongé dans un univers monstrueux s'apparentant assez peu aux paysages bergmaniens habituels : l'intérieur d'un peep-show, décor hétéroclite et sans goût, aux couleurs criardes et pourvu d'éclairages artificiels variant aux rythmes d'une chanson disco faisant entendre des gémissements obscènes. Décor grotesque qui devient bientôt la scène d'un crime, puisque c'est là que Peter Egerman assassine la prostituée avec qui il était venu passer la nuit, avant, pour comble, d'avoir des rapports sexuels avec le corps.

Au début du scénario (publié) de **De la vie des marionnettes**, Bergman avance : « ... Dans la préface de mes manuscrits, j'essaie [...] d'expliquer pourquoi j'ai écrit [un] scénario. Ce n'est pas toujours si facile car des rationalisations, *a posteriori*, et un certain bon sens un peu court guettent. Dans le cas présent, c'est cependant assez simple : pourquoi à l'intérieur d'un être bien établi, bien adapté, un court-circuit a-t-il lieu? **Face à face** traitait d'un thème similaire⁹, mais ici les actes des personnages mènent à la catastrophe et atteignent quelqu'un d'autre. Donc, comment et pourquoi y a-t-il court-circuit? »

Ces personnages « semeurs de catastrophe » ne sont pas n'importe lesquels. Le spectateur de **Scènes de la vie conjugale** s'en rappelle pour les avoir vus se livrer à une de leurs joutes favorites, l'engueulade devant témoins, au cours du premier épisode de la série, où leur vigueur à la dispute et à l'humiliation mutuelle semait déjà les germes du conflit dans la tranquillité du couple incarné par Liv Ullmann et Erland Josephson. Déjà, cette brève et mémorable apparition de Katarina et Peter Egerman, la styliste de mode doublée d'une redoutable femme de carrière et le *wonder boy* affairiste et prospère, préfigurait la décomposition du couple Ullmann-Josephson, précipitée par leur anthologique scène de ménage.

On comprend la hantise de Bergman de consacrer un film entier au couple Egerman. Du couple querelleur rencontré au hasard d'un accident de voiture dans le « road-movie » qu'est Les Fraises sauvages, à celui, dans Cris et Chuchotements, qui voit Ingrid Thulin se mutiler la vulve avec un verre brisé pour mieux dégoûter son mari, Bergman n'a cessé d'être fasciné par cette variante de l'attachement humain qui se noue dans la haine, créant parfois

^{9.} Réalisé en 1975, Face à face se fait le récit de la dépression d'une psychologue (Liv Ullmann) que rien ne préparait à une telle épreuve (succès, compétence.) Avec Le Lien, ce film est l'un des rares films récents de Bergman à ne pas être disponible en DVD ou en VHS. Le film (qui bénéficia aussi, comme Scènes de la vie conjugale et Fanny et Alexandre, d'une version longue préparée pour la télévision) y a la réputation de déployer ce qui est peut-être le rôle le plus intense de Liv Ullmann, bien que Bergman semble y manier à l'occasion une symbolique visuelle assez lourde. Nonobstant ces raisons (ou à cause d'elles, justement), nous regrettons beaucoup de n'avoir pas pu examiner nous-mêmes ce film méconnu pour en traiter dans cet article.

des liens apparemment plus solides, indestructibles, voire plus galvanisants, que ceux de l'amour.

La structure du film De la vie des marionnettes alterne des séquences d'interrogatoires effectués, à la suite du meurtre, chez quelques proches du couple Egerman, et des scènes qui relatent le quotidien du couple au cours des journées qui précédèrent la crise fatale de Peter. Le spectateur prend donc connaissance, alternativement, des interprétations hasardeuses qu'entraîne l'acte inexplicable de Peter auprès de ses proches, en plus d'assister à quelques scènes de son enfer conjugal, qui, dira Peter à son psychologue, ressemble désespérément à un « théâtre bien réglé » où « il n'y a pas d'issue ». Car c'est un bien triste quotidien que celuilà. Sans pouvoir se l'expliquer, Peter avoue à son psy avoir le désir d'assassiner sa femme. Les scènes qui relatent leur complicité empoisonnée le montrent en proie à des insomnies qu'il tente de calmer avec de l'alcool. On le voit aussi effectuer une pathétique tentative de suicide, avant de s'adonner à l'une de ces disputes devant témoins dont Katarina et lui ne peuvent apparemment se passer. Homme d'affaires prospère, Peter ne semble pouvoir s'exprimer qu'en dictant des lettres d'affaires. Leur appartement bourgeois, froidement décoré, surplombe une autoroute : le bruit du va-et-vient des voitures siffle en permanence dans le décor.

Quant aux témoins dépêchés pour commenter les ressorts de l'assassinat, pas un n'y comprend quelque chose. La mère éplorée dresse le portrait d'un fils pourtant irréprochable et presque trop parfait pour ne pas dissimuler une vacuité personnelle profonde. Le psychologue qui détaille cliniquement les ressorts « inconscients » du crime de son patient ne semble pouvoir rien faire d'autre que traduire en jargon inutile ce qu'il n'a pas su détecter ou prévenir. Tim, l'ami homosexuel du couple, s'approche peutêtre davantage de la vérité en présumant que Peter avait des tendances homosexuelles. Mais le puzzle reste incomplet, n'offrant pas la révélation escomptée. Au contraire, et comme c'est pratique courante dans les romans de Faulkner ou les films de Robert Morin, chaque témoignage ajoute au concert des interprétations une voix tout aussi hasardeuse que les précédentes, de sorte que le film ne peut ouvrir sur autre chose, pour finir, que sur l'impossibilité de conclure.

« J'essaie, poursuit Bergman, d'établir, au cours de scènes plutôt courtes, souvent laissées en suspens et délibérément coupées, une sorte de procès-verbal [...]. J'ai renoncé à toute ingérence, ce qui signifie, bien sûr, que l'objectivité est malgré cela une pure illusion. [...] aucun des personnages ne peut prétendre illustrer ou expliquer le drame. Ils y sont tous mêlés et tous sont troublés 10, » Bergman ne pouvait pas mieux dire. En donnant son délabre-



Katarina et le psychologue - Photos : Collection Cinémathèque québécoise

ment en spectacle, le couple Egerman semble encourager sciemment ses amis, spectateurs de leurs disputes, à tirer profit de la situation. Aussi leurs interventions ne font-elles que souligner leur absence de morale et leur tendance à jouer double jeu. Aussitôt après avoir reçu Peter dans son cabinet, son psychologue reçoit Katarina dans l'intention de la séduire. Arthur, un médecin ami dépêché chez les Egerman pour prévenir la tentative de suicide de Peter, s'adonnera au même genre de marivaudage. Quant à Tim, qui ne cache pas à l'enquêteur qu'il avait des vues sur Peter, c'est lui, apprendra-t-on, qui aura organisé la rencontre entre Peter et sa future victime, la prostituée Ka, dans le but avoué d'« enlever doucement [Peter] à sa femme ». L'ensemble forme un tableau sinistre des relations humaines, qui paraissent ici toutes réduites à un simple échange de compensations, une forme strictement transactionnelle des relations.

Cette « impossibilité de conclure » sur laquelle aboutissent les témoignages de chacun trouvent aussi leur écho dans le « il n'y a pas d'issue possible » que Peter, au désespoir, ne cesse de répéter durant les jours qui précèdent son crime. Que peut penser le spectateur de cette parole si ostensiblement fataliste? Il peut se demander, en un premier temps, « de quoi » Egerman cherche à s'échapper, mais c'est justement la question à laquelle le film se refuse de répondre. Cela admis, il ne nous reste plus qu'à observer ce que le film donne à voir, c'est-à-dire comment Peter cherche des issues sans en trouver qui vaillent le coup. En fait, tout se passe comme si, devant ce mal-être, il n'était pas moyen de penser à des solutions; seulement d'avoir recours à des expédients (alcool, prostitution, antidépresseurs). Une tendance « dure » que le psychologue est le premier à relayer en proposant à Peter de faire un petit séjour dans une de ses cliniques : « Nous t'y ferons des piqures de toutes sortes, dit-il, et pour finir tu te ficheras éperdument de savoir si tu es Peter Egerman ou l'empereur de

CINEBULLES VOLUME 26 NUMÉRO 1 • 53

BERGMAN, Ingmar. De la vie des marionnettes, trad. du suédois par C. G. Bjurström et Lucie Albertini, Paris, Gallimard, 1980 [1979], p. 8.

Chine. [...] Quand on a perdu son moi, il n'y a plus d'angoisse. C'est merveilleux, n'est-ce pas? » Trésors de la médecine.

Toutes ces tentatives sont présentées (à l'exception de la première et de la dernière scène du film) en images au noir et blanc contrasté et tranchant, de texture quasi métallique, et font défiler l'un après l'autre des décors « modernes » et glacés. La description que donne Bergman de ce cadre urbain est en ce sens assez parlante. « Une accumulation de tours en béton et en verre [...] éclairées d'une lumière blême [...], énormes grues, noyaux d'immeubles qui s'élèvent dans un ciel de plus en plus sombre, tout un paysage inachevé, hérissé de barres de fer, de poutres en acier qui se tordent. [...] Des milliers de gens s'efforcent ou du moins essaient de tuer les heures accablantes qui séparent le café de l'après-midi de l'heure de fermeture des bureaux¹¹. »

Par-delà le silence de Dieu

C'est un fait assez connu : Bergman, après avoir considéré, dans sa jeunesse, se consacrer à la prêtrise, et questionné avec ambivalence le silence entêté de Dieu dans une longue période de son œuvre, a fini, au détour de ses 40 ans, par faire profession d'athéisme. Il commença alors, au tournant des années 1960, à professer que Dieu n'existait pas pour lui, qu'il ne croyait pas, par exemple, à la survie de l'âme après la mort. Cependant, on ne peut s'empêcher de penser que Bergman demeurât, fondamentalement, un homme de foi, qui croyait à l'importance des valeurs spirituelles, fut-ce sans le secours de la religion. Le cinéma, déjà, pouvait travailler en ce sens. Aussi la pensée de Bergman ne cessa-t-elle jamais, en fait, d'être nourrie par l'héritage de son éducation religieuse. Si dans son cinéma, la question de Dieu s'est résolue par le constat de son inexistence, cela n'a jamais empêché que l'individu, bien qu'il soit seul dans l'univers, n'ait été confronté à la nécessité pressante de disposer de valeurs spirituelles. Comme s'il lui restait encore une âme à sauver malgré tout.

Bergman disait donc à qui voulait l'entendre que la conquête de son athéisme avait été vécue comme une libération. (Libération dont on pourra en partie mesurer les retombées créatrices en traitant du **Silence** à la fin de ce texte.) Mais cette libératrice absence de Dieu invite à des constats beaucoup plus sombres quand elle se traduit par la perte des valeurs spirituelles. Et c'est là-dedans que sont engagés les personnages profondément matérialistes de **De la vie des marionnettes**, qui ne cessent explicitement d'affirmer qu'ils ne se soucient pas de leur âme¹². Un monde sans Dieu? Ça passe toujours... Mais sans âme et sans valeurs spirituelles, que reste-t-il sinon cette existence machinale, à laquelle Peter se

sent incapable d'échapper? « Sais-tu ce qui me fait peur, pardessus tout? dit-il à sa femme. De ne pas pouvoir me rendre à mon travail, de ne pas pouvoir lire mon journal, de ne pas manger à des heures régulières. D'avoir des insomnies, d'être constipé, de tomber en panne de voiture, de tomber malade ou d'avoir mal aux dents. Je sais que le moindre désordre menace mon programme de sécurité soigneusement calculé¹³. » La voilà, la « vie des marionnettes »!

Un étrange film-testament

Film urbain de facture, « procès-verbal » froid et clinique sur les impasses de la vie moderne, De la vie des marionnettes est donc un constat d'une grande dureté sur notre époque. En ce sens, le timing du film ne pouvait être meilleur. Écrit et tourné en 1979, le film préfigure dans sa dureté et son âpreté, sa laideur délibérée, ce qu'allaient être les années 1980 comme les décennies suivantes, à un point tel qu'on ne peut vraiment regretter que Bergman, après ce film, ne se soit plus senti le besoin de causer de ce « monde moderne » et des valeurs brutales qui sont encore les siennes et donc les nôtres : poursuite du succès et du prestige à tout prix, absence de vie privée, instrumentalisation des rapports humains, médicalisation outrancière des maux de l'âme. Et c'est pour cette raison que ce film dur sur une époque dure m'apparaît comme une part importante du testament artistique que Bergman nous a légué, à partir du moment où ce film de chambre claustrophobique est aussi, paradoxalement, le dernier (et peutêtre le seul) film de son œuvre à jeter ainsi un regard sans fard sur notre société. Bergman ne s'y trompera pas en consacrant le reste de sa production à des histoires psychologiques relativement intemporalisées. Il était en droit de penser avoir dit ce qu'il avait à dire des turpitudes de la vie moderne, faisant de De la vie des marionnettes une sorte d'adieu impitoyable et dénué de regrets pour l'époque d'aujourd'hui, avec ses sordides préoccupations, son urbanisme aliénant et même sa fichue musique techno.

Mais on ne peut pas douter que Bergman se sentît concerné et sincèrement inquiet par cet état des choses, voyant qu'il y avait aussi là un péril pour le cinéma, dans sa conception de celui-ci. Au milieu du scénario du film, en plein cœur d'un récit de rêve de Peter Egerman, Bergman s'interrompt brutalement pour digresser en son propre nom. « Mon dieu, comment va-t-on s'y prendre pour filmer ça! [...] Je n'en sais rien. Il est possible de montrer des gratte-ciel en flammes et de grands singes, cela coûte de l'argent, mais c'est faisable. Mais comment donner à voir une série d'événements d'ordre spirituel? [...] quand avons-nous perdu foi dans les images? Quand la peur est-elle venue [...] paralyser notre envie de donner réalité aux rêves sans d'extraordinaires tours de passe-passe [et] pourquoi ne se laissent-ils pas matérialiser par

54 - VOLUME 26 NUMÉRO 1 CINEBULLES

^{11.} Ibid., p. 66-67.

^{12.} Voir cette parole du psychologue Mogen à Peter : « Les gens de ton espèce ne croient pas à l'existence de l'âme. » (*Ibid.*, p. 16), ou Katarina : « Des gens comme moi ne se préoccupent pas de leur âme, et voilà que l'âme commence à faire des siennes, et alors on est là, perdu. » (*Ibid.*, p. 56).

^{13.} Ibid., p. 92.



Le Silence - Photo : Collection Cinémathèque québécoise

une machinerie qui a été faite pour capter les plus imperceptibles mouvements des pensées et des sentiments¹⁴? »

Dans cette digression intempestive dont son écriture est familière, Bergman se demande donc si le cinéma ne serait pas définitivement en train de renoncer à donner à voir des événements d'ordre spirituel. Montrer des tours en feu et de grands singes, dit-il, c'est facile : le lecteur perspicace a compris qu'il parle en termes voilés de la vogue du film-catastrophe (Towering Inferno, King Kong). Or, lui aussi, Bergman, écrit un « film-catastrophe »! Mais c'est celui d'un couple privé d'âme... Alors que fait un cinéaste qui veut tourner un film-catastrophe de l'âme quand le mot « catastrophe » au cinéma ne rime plus à rien d'autre qu'à des supermarchés qui explosent? Il s'interroge, naturellement, sur l'appauvrissement et la mort possible d'un cinéma qui, à ses yeux, ose de moins en moins attendre quelque chose de lui-même. Je crois qu'au moment où il écrivait ces lignes, Bergman pensait la même chose du cinéma, trouvait le cinéma dans le même état d'indigence que les personnages de son film, entièrement tournés vers le « matériel » sans l'ombre d'un souci pour les valeurs spirituelles, et s'en trouvant forcément d'autant « marionnettisés ».

Et donc, l'homme et le septième art courent à la catastrophe, c'est le cas de le dire. Mieux encore, ils la désirent! N'est-ce pas Katarina qui livrera, justement, quelque part dans le film, cette profession de foi au nihilisme consommé : « Il existe quelque chose, une menace qui est là et dont nous ne parlons pas, parce que les mots nous manquent. Quelle est donc cette image idyllique que nous voulons à tout prix conserver, bien qu'elle soit parfaitement creuse et qu'elle laisse filtrer la pourriture par tous les côtés? [...]

Pourquoi continuons-nous à croire à toutes sortes de miracles [...], bien qu'on entende monter le grondement et qu'on sache que la catastrophe approche? Pourquoi ne détruisons-nous pas une société qui est morte, inhumaine, folle, humiliante, empoisonnée 15?... » No Future!...

Aucun doute à avoir, donc. De la vie des marionnettes est et sera toujours le film-testament de Bergman, donnant à voir, à nous, spectateurs, ce que Bergman tenait pour « son » image de la fin, d'une fin possible de l'homme, peut-être même celle du cinéma. Avec, à la clé, ce qui sera l'image dernière du film, celle d'un Peter Egerman catatonique dans sa cellule, menant une existence d'attentisme réduite à quelques habitudes machinales, avec comme seule distraction la dispute d'une partie d'échecs avec un ordinateur. Pour actualiser la métaphore, il suffit simplement de présenter le Peter d'aujourd'hui dans sa chambre tout seul à jouer sur un Gameboy ou une XBox.

Le Silence ou le portrait de l'artiste en deux femmes et un enfant

Je vais maintenant compléter ce périlleux voyage en Bergmanie par deux ou trois choses à propos de son film **Le Silence**. Il m'apparaissait approprié, en effet, qu'après avoir longuement traité d'un film que je considère assez exceptionnel pour l'attention qu'il porte au monde extérieur, notre aventure finisse par un film dont l'approche du monde se trouve aux antipodes de ce qui se passe dans **De la vie des marionnettes**. En effet, autant ce dernier semblait traiter du monde, du décor extérieur, comme d'un organisme, une entité indépendante qui contribue à broyer les hommes,

PERSPECTIVE

Ingmar Bergman (1918-2007)

autant tout dans **Le Silence** — les décors comme les personnages qui s'y meuvent — semble au contraire l'incarnation d'un univers mental, d'une psyché qui s'invente un monde de rêve pour mieux explorer ses propres paradoxes.

Film à consonances hermétiques et abstraites, **Le Silence** est en effet, quelques années avant **Persona**, un film-rêve, ou un film-cauchemar obéissant tout au moins à la logique du rêve, laquelle commande que les visions qui en émanent soient une extension et un reflet de l'esprit qui s'est plu à les imaginer. Il est aussi celui des trois films dont on traite ici qui n'a pas été un échec commercial, essentiellement en raison d'un succès de scandale provoqué par son érotisme, jugé torride à l'époque.

Ce n'est pas pour son érotisme qu'aujourd'hui Le Silence nous paraît un film et une expérience limite, en tant qu'il est en effet une espèce de sommet dans l'œuvre de Bergman. Pour ce cinéaste du dialogue et de la parole comme acte, Le Silence constitue l'exercice le plus « poussé » pour créer une œuvre qui relève de ce que Stanley Kubrick appelait une « expérience non verbale ». Bref, elle saisit Bergman — à la suite des Communiants, film verbocentré et littéraire — à un moment décisif de son parcours, qui le voit tenter pour la première fois d'élaborer un langage strictement visuel, dont les images parlent toutes seules. À l'arrivée, ce film est peut-être celui qui, de son œuvre, témoigne de son effort le plus soutenu pour « autonomiser » le langage des images de celui de la parole.

La façon la plus courante de contextualiser Le Silence consiste à le présenter comme le dernier volet d'un triptyque portant sur « l'absence de Dieu » (les deux autres étant À travers le miroir et Les Communiants), sorte de mise en doute des modalités de la croyance aboutissant ultimement à une profession d'athéisme. Et, bien qu'on relève certains renvois, certains propos et motifs récurrents entre ces trois films, il y a malgré tout un monde qui sépare Le Silence de ses prédécesseurs. Dans le parcours spirituel de Bergman, on peut dire que si À travers le miroir, dont le personnage schizophrène central se construit une représentation monstrueuse de Dieu, et Les Communiants, où, au bout de ses doutes, le pasteur finit par assumer sa pratique comme un métier et non une vocation, préparaient, dans l'imaginaire bergmanien, le terrain marqué par l'absence de Dieu, Le Silence, lui, en constitue la première exploration, le premier repérage.

La donne nouvelle sera donc que l'individu, intrinsèquement seul, est désormais entièrement livré à ses conflits internes. L'absence de Dieu ouvre un terrain dont Bergman, ébahi, contemple les étendues nouvelles, inquiétantes, oui, mais pleines de promesses, largement remplies d'ailleurs par les films ultérieurs que seront Persona, L'Heure du loup, La Honte ou Cris et Chuchotements; où il sera donné à l'individu d'exprimer cette solitude qui le tourmente. Mais au moment du Silence, cette étendue frap-

pante, ce déracinement, s'éprouve dans son étrangeté incompréhensible, au-delà ou en deçà de toute parole.

Au début du Silence, donc, on trouve trois personnages : deux femmes, Ester (Ingrid Thulin) et Anna (Gunnel Lindblom), ainsi qu'un enfant de 11 ans, Johan (Jörgen Lindström) voyagent à bord d'un train, en route pour la Suède. Mais la Suède, justement, n'est pas pour tout de suite. Le Silence est le récit d'une escale, celle de ces trois personnages, aux liens encore mal définis, en terrain étranger, pays imaginaire qui semble contenir en germe tous les possibles, autant ceux d'une quelconque société de loisirs (avec ses cabarets, ses bistrots et ses dancings) que ceux d'une civilisation au seuil de la guerre (comme l'atteste la présence de chars d'assaut dans les rues).

Le trio s'installe dans un hôtel, qui est ici, tant au sens littéral que figuré, un lieu de transition; lieu de transition pour les personnages, bien sûr, mais aussi un décor qui semble à mi-chemin entre le luxe et le délabrement, ce qui lui confère un cachet insolite. En attendant de décider de repartir on ne sait trop quand, chacun des personnages tue le temps comme ses dispositions l'y invitent. D'emblée, s'impose la barrière du langage, donnée première, déterminante. Les habitants, on ne comprend pas ce qu'ils disent; et de même n'est-on pas compris par eux. Du coup, les efforts pour communiquer, entrer en contact, ne serait-ce, par exemple, que pour commander un verre de whisky au vieux garcon d'hôtel, doivent passer par un autre mode d'expression, forcément maladroit, peu complexe, forçant l'improvisation. On s'en remet au mime, au geste, aux sourires crispés, qu'accompagne la répétition de mots élémentaires, pour commencer à tracer des équivalences verbales entre les deux langues. Souvent, l'enfant s'en remettra aux onomatopées, aux bruitages, dans ses jeux solitaires comme dans ses tentatives de contact avec les étrangers, lesquelles passent également par le mime et le jeu. Et puis, il y a aussi le langage corporel du désir, qui, lorsqu'on est sur la même longueur d'ondes, se passe assez bien de mots puisqu'il suffit de regarder au bon endroit, de frôler ostensiblement, de renifler s'il le faut.

Sensualité, claustration et jeu sont donc les moyens d'approche de chacun dans leur tentative de contact avec l'étranger. Tuberculeuse, Ester semble contrainte à un double-enfermement, restant cloîtrée dans la chambre (et la plupart du temps, clouée au lit), mais aussi enfermée dans ses pensées et ses tristes plaisirs solitaires. Pourtant, Bergman l'a voulue traductrice, faisant ainsi d'elle l'incarnation du type de l'intellectuelle tourmentée, certes enfermée dans l'espace et sur elle-même, mais néanmoins habitée par le désir de « percer le code » de la « langue étrangère », comme celle-ci sera toujours appelée dans le film. C'est un vivant paradoxe, qui allie au désir vrai de déchiffrer le monde, un repli ascétique malsain, dont les signes les plus manifestes sont la

56 • VOLUME 26 NUMÉRO 1 CINEBULLES

maladie et l'alcoolisme, sans compter une impudique scène de masturbation qui scandalisa bien des comités de censure.

Arpenteur de l'hôtel, donc d'un espace clos, mais aux dimensions plus larges que la chambre où Ester s'enferme, Johan est l'explorateur à l'innocence désinvolte, faisant de cet espace fermé un terrain de jeu, trouvant (ou non) chez l'autre une réponse adaptée à ses tentatives d'approche ludique - la meilleure, faut-il s'en étonner, étant celle d'une troupe de nains saltimbanques, donc artistes (quoique de bas étage), et ouverts sur l'imaginaire. Seule Anna sort de l'hôtel : type bergmanien de la nymphomane, entêtée dans sa quête du plaisir comme une force de la nature, que Bergman observe et juge sévèrement sans tout à fait la condamner. Or, pour trouver de la chair fraîche, il faut sortir, et l'on s'étonne, à suivre l'une de ses expéditions à l'extérieur, de ne pas découvrir un espace où plane la menace de la guerre. Rien à voir, par exemple, avec le défilé de tanks qu'observe Johan, avec un mélange de fascination et de volupté, par la fenêtre du train, ou les hurlements de sirènes qu'on entendra monter, plus tard, durant l'agonie d'Ester. Quand Anna, elle, sort en quête de distractions, le monde du pays étranger lui offre en quelque sorte le paysage d'une société de loisirs, où l'on trouve des bistrots, des cabarets, un homme avec qui coucher. Peut-être la coloration du décor dépend-elle de la coloration du regard de ceux qui l'observent?

Toujours est-il qu'il faut un certain temps au spectateur pour démêler les liens qui unissent ces trois personnages — pour saisir que Johan est probablement le fils d'Anna, bien qu'Anna, par nature, ne soit pas vraiment une mère; qu'Ester et Anna sont sœurs, mais liées aussi par des rapports qui confinent à l'inceste sororal; et, finalement, que les deux femmes sont en deuil de leur père, un deuil dont Ester, tout au moins, ne s'est pas encore remise. Et quels liens ces personnages ont-ils avec Dieu dans ce supposé dernier volet d'une trilogie sur le silence de Dieu? Aucun; on n'en prononce même pas le nom, bien que le père mort en soit le proche représentant, par le « vide de sens » que son absence fait éprouver, à mots couverts, aux deux femmes.

Des liens, donc, qui devraient être structurés par les interdits et les lois de la parenté familiale, mais qui sont ici poreux et flous, brouillés par des désirs illégitimes, exprimés plus explicitement que ne le recommanderait la décence. Ce sont des désirs, par ailleurs, activement provoqués, comme des irritants échauffant sans arrêt une blessure ouverte. Anna n'hésite pas à faire l'amour à un inconnu ou à prendre son bain devant son fils. Et quand Anna fait quelques expéditions à l'extérieur (surprenant au passage les copulations torrides d'un couple sur les sièges d'un cabaret) pour se recruter un amant, celle-ci se plaît ensuite à en faire le récit détaillé à Ester, qui semble en tirer une jouissance épouvantée et perverse. Autant de phénomènes, bien sûr, qui se passent au-delà des mots : l'échange verbal, ici, est plutôt une arme, un instrument qui sert à attaquer l'autre, à nourrir l'incompréhension. Film du

déracinement, des liens brouillés et de l'incommunicabilité, Le Silence présente pourtant ces trois personnages comme les trois facettes d'une même personnalité: trois regards aux angles et aux limites clairement marqués, que le manque d'amour et de communication voue à un certain aveuglement. La curiosité de l'intellectuelle est minée par son enfermement, l'innocence de l'enfant joue sans cesse avec la perversité qui lui fait admirer des tanks et désirer l'inceste. Et quant au regard de la femme sensuelle, il est en quelque sorte obnubilé par les forces du désir charnel dont la poursuite aveugle conditionne ses actions; c'est une fausse ouverture, semble nous dire Bergman, puisque ses plaisirs demeurent centrés sur sa jouissance personnelle.

Reste l'espoir, final et ténu, de la fin du film où Ester, avant d'être abandonnée à son agonie (laquelle annonce d'ailleurs celle de Harriet Andersson dans Cris et Chuchotements), confie à Johan une feuille où se trouvent traduits quelques mots de la « langue étrangère », que l'enfant, dans le dernier plan du film, lira à voix haute dans le train qui le ramène en Suède avec Anna. S'agit-il de l'indice d'un pacte possible entre l'innocence de l'enfant et la rigueur de l'« intellectuelle »? On peut toujours tergiverser. Ce qui semble clair cependant, c'est que Le Silence n'accuse pas, ne fait pas seulement le portrait de l'incommunicabilité entre des êtres, mais plutôt de l'incommunicabilité, des conflits qui peuvent habiter et diviser l'être entre ses pulsions, sa pensée et son regard. Comme si l'absence de Dieu avait livré l'individu sur le terrain d'une guerre mentale, intérieure, le laissant, et invitant Bergman, à se poser cette question essentielle : comment concilier, en soi, la sensualité, les facultés de l'enfance à l'étonnement et la rigueur de l'intellect?

Cette question, le cinéma de Bergman, depuis Le Silence, ne cessa pas de la faire entendre, de la faire naître en nous, dans les tréfonds de notre intimité. L'importance d'une œuvre, dit-on couramment, se mesure bien plus à l'aune des questions qu'elle fait résonner qu'à l'aune des éléments de réponse qu'elle tente d'apporter. Dans l'œuvre monumentale que Bergman nous a laissée, il était important que cette question-là demeure posée et sans réponse. Mais, comme dans toutes les grandes œuvres, le seul fait d'arriver à l'exprimer fait déjà de l'art et de l'œuvre la seule réponse qu'il était possible d'y apporter. Le cinéma fut pour Bergman le lieu et la scène par excellence où cette innocence inquiète de l'enfant, cette sensualité de l'homme adulte, et cette rigueur de l'intellectuel, dont les conflits avaient forgé sa sensibilité ténébreuse et difficile, avaient su se réconcilier. Et il est évident qu'une existence qui s'est ainsi donné, que ca soit dans l'art ou quelque autre travail que ce soit, les moyens de partager avec nous ces moments de grâce ne sera jamais gâchée ni perdue. C'est peut-être là que se trouve le message ultime que nous donne l'œuvre de Bergman — sa « bonne nouvelle », son évangile athée à lui, doutant de Dieu comme de tout, mais jamais de sa foi indéfectible en la force de ses images à nous remuer l'âme, à nous rappeler qu'elle existe. Il nous manquera toujours.

CINEBULLES VOLUME 26 NUMERO 1 . 57