

**Université Lumière Lyon II**

Thèse proposée pour un Doctorat de Lettres et Arts (option Cinéma)

**LE CHEMINEMENT SPIRITUEL D'INGMAR  
BERGMAN À TRAVERS LES FILMS  
PRINCIPAUX APRÈS LES ANNÉES  
CINQUANTE**

Par

**YOON Hyuneok**

sous la direction de M. André GARDIES

**1998**



# Table des matières

Résumé .	1
Remerciements . .	5
INTRODUCTION .	7
<b>Première Partie ÊTRE DANS LA VÉRITÉ ABSTRAITE .</b>	<b>15</b>
Introduction .	15
Préambule Philosophique . .	16
Chapitre I Le Fardeau du dogme .	23
<b>1. La société qui représente le dogme . .</b>	<b>23</b>
<b>2. Le silence de Dieu .</b>	<b>26</b>
<b>3. Une humiliation constante .</b>	<b>28</b>
<b>4. La froideur de l'objectivité .</b>	<b>31</b>
Chapitre II L'Omniprésence de la mort .	33
<b>1. Châtiment de Dieu ou facteur constitutif de l'homme .</b>	<b>34</b>
<b>2. La mort en tant que réalité .</b>	<b>36</b>
<b>3. La mort de l'espoir . .</b>	<b>39</b>
<b>4. Une vie surexposée à la lumière .</b>	<b>41</b>
<b>5. La mort en tant que contraste de la vie . .</b>	<b>43</b>
Chapitre III L'Éveil . .	45
<b>1. Une douleur incontrôlable .</b>	<b>45</b>
<b>2. Une nécessaire prise de conscience . .</b>	<b>47</b>
<b>3. La question du masque . .</b>	<b>50</b>
<b>4. La pureté brisée . .</b>	<b>52</b>
Chapitre IV L'Idéalité de l'amour . .	55
<b>1. L'amour réservé aux élus .</b>	<b>55</b>
<b>2. La passion, illusion de l'amour .</b>	<b>58</b>
<b>3. La solitude, amour condamné .</b>	<b>61</b>

Chapitre V Le Voyage ou nomadisme . . .	64
<b>1. Une vie circulaire . . .</b>	64
<b>2. A la recherche de l'Absolu . . .</b>	66
<b>3. Une tentative d'évasion . . .</b>	70
<b>4. Voyage à l'intérieur de soi . . .</b>	72
Conclusion . . .	75
<b>Deuxième Partie QUESTION DE CHOIX . . .</b>	79
Introduction . . .	79
Chapitre I Le Réel, le reflet et la déchirure . . .	80
<b>1. La désillusion du dogme . . .</b>	80
<b>2. La découverte du réel . . .</b>	85
<b>3. La conscience de son propre visage . . .</b>	88
<b>4. Une communication impossible . . .</b>	91
Chapitre II L'Invasion de l'angoisse . . .	94
<b>1. En raison de l'innocence . . .</b>	94
<b>2. Jusqu'à la mort . . .</b>	97
<b>3. La peur de l'obscurité . . .</b>	99
<b>4. La vertige de liberté . . .</b>	103
Chapitre III Vivre la violence en tant que transition . . .	105
<b>1. Le refus de l'expression . . .</b>	106
<b>2. Une descente dans les ténèbres . . .</b>	109
<b>3. L'humiliation comme expiation . . .</b>	114
<b>4. La violation du sacré . . .</b>	117
<b>5. L'identité confuse . . .</b>	121
Chapitre IV Le Cercle non fermé . . .	124
<b>1. À l'amour . . .</b>	124
<b>2. Une autre mesure de la Foi . . .</b>	127
<b>3. Un nouveau départ . . .</b>	130
Conclusion . . .	133

<b>Troisième Partie EXISTENCE ET REPRISE .</b>	<b>137</b>
Introduction .	137
Chapitre I Au sujet de la mort .	138
<b>1. Faire face à la mort .</b>	<b>139</b>
<b>2. L'ambiguïté de la frontière .</b>	<b>142</b>
<b>3. Le dénuement de sentiment . .</b>	<b>145</b>
Chapitre II L'Existence en question . .	149
<b>1. D'exister comme seule réalité .</b>	<b>149</b>
<b>2. Foi et doute .</b>	<b>152</b>
<b>3. L'instant éternel . .</b>	<b>154</b>
<b>4. « Nous jouons tous un rôle » .</b>	<b>157</b>
Chapitre III En tant que Sujet .	159
<b>1. Se connaître soi-même .</b>	<b>160</b>
<b>2. La Vérité objective mise à mort .</b>	<b>163</b>
<b>3. À l'égard du lien parental .</b>	<b>166</b>
Chapitre IV Une Angoisse en tout temps .	170
<b>1. Assumer son existence . .</b>	<b>171</b>
<b>2. « La vieillesse, c'est l'enfer! » .</b>	<b>174</b>
<b>3. Pour ceux qui ne sont jamais nés .</b>	<b>177</b>
Chapitre V La Transcendance qui demeure .	180
<b>1. Dogme et Grâce dissociés .</b>	<b>180</b>
<b>2. Le mystère agit .</b>	<b>183</b>
<b>3. L'amour ineffable . .</b>	<b>186</b>
<b>4. La re-prise .</b>	<b>190</b>
Conclusion .	193
<b>CONCLUSION .</b>	<b>197</b>
<b>Références bibliographiques .</b>	<b>205</b>
Textes et scénarios d'Ingmar Bergman : .	205
Entretiens recueillis : . .	206

L'Avant-scène Cinéma : .	206
Ouvrages sur Ingmar Bergman et ses films : .	207
Articles dans les périodiques : .	207
Articles dans les ouvrages : .	208
Ouvrages de Søren Kierkegaard : .	208
Ouvrages sur Kierkegaard : .	208
Ouvrages sur l'Existentialisme : .	209
Ouvrages divers : .	209
<b>Filmographie . .</b>	<b>211</b>

---

## Résumé

L'analogie entre les univers philosophique et cinématographique de Kierkegaard et de Bergman résulte, nous semble-t-il, de l'importance accordée dans les deux cas à la lutte pour l'existence. En effet, Bergman, fils d'un pasteur luthérien, s'est toujours opposé à l'emprise du Dieu dogmatique et spéculatif pour devenir maître de sa propre existence. De même, Kierkegaard a toujours vigoureusement combattu la pensée systématique de Hegel, à qui il reprochait d'avoir fait abstraction de la dimension subjective de l'existence. Bergman et Kierkegaard ont ainsi, chacun à leur manière, mené un combat pour réhabiliter la dimension concrète de l'existence individuelle.

À partir de *Jeux d'Été* (1951), que nous estimons être le premier film d'auteur de Bergman, trois phases d'évolution de la carrière cinématographique de celui-ci peuvent être définies : tout d'abord, de *Jeux d'Été* (1951) à *L'Oeil du Diable* (1960) ; puis de *À travers le miroir* (1961) à *Une Passion* (1969) ; enfin, du *Lien* (1971) à *Après la Répétition* (1984). Les caractéristiques de la première période sont l'accent mis sur le rapport entre les personnages et le monde extérieur soumis aux lois de la Vérité objective. Le développement des éléments thématiques propres aux films de cette première période fait ressortir la souffrance des protagonistes écrasés par la société, ses conventions et le dogmatisme religieux. Les personnages sont constamment humiliés et déçus. Dieu est absent et la mort sous toutes ses formes est omniprésente. De même, l'amour, symbole de la vie, reste hors de portée de l'homme, à l'exception de rares élus. Enfin, en dépit de la souffrance qui les habite, les personnages ne parviennent pas encore à connaître clairement l'origine de celle-ci - dont ils appréhendent pourtant intuitivement la raison. Ils prennent en outre conscience (le thème de l'éveil) que leur être ne peut s'accommoder de l'ordre établi. D'où leur condamnation à une perpétuelle errance (le thème du voyage).

Mais, ce nomadisme constant des protagonistes cesse dans les films de la seconde période. Les espaces où se déroule le récit sont isolés du monde et les personnages sont très peu nombreux. Usant de moyens techniques sobres le cinéaste se concentre sur la description de l'intériorité des personnages. Échappant à l'emprise de la Vérité objective ceux-ci découvrent le réel différent de ce qu'ils avaient cru percevoir et se voient sous leur vrai visage. Le Dieu dogmatique à qui était attribué un statut fictif (celui du « Dieu-araignée » ou du « Dieu-monstre ») au début de cette deuxième période, disparaît à présent. Mais, cette entreprise de libération du sujet génère troubles et confusion. Les personnages sont en effet soumis aux formes de violence les plus variées et à l'embarras naissant des choix qu'ils doivent opérer, voire à l'angoisse. Celle-ci deviendra le signe révélateur de la marche des personnages vers l'appropriation du sens de leur existence. Marche au cours de laquelle l'amour et la foi devenus des réalités concrètes sont authentiquement vécus par les protagonistes.

Dans *Le Lien* (1971) et les films suivants, le concept kierkegaardien d'existence permet de rendre compte du caractère des expériences vécues par les personnages. La capacité à « **assumer sa propre existence** » devient une exigence fondamentale dans les films de cette troisième période. Exigence dont l'atteinte suscite une angoisse permanente chez certains personnages. La mort se trouve directement mise en scène ; la frontière entre la vie et la mort apparaît ambiguë. Une fois rejetée l'idée du Dieu dogmatique, la transcendance se manifeste différemment : le mystère et l'amour indicible agissent désormais à l'intérieur de l'homme lui-même. Les personnages sont enfin capables d'unir les déterminations contradictoires (l'ancien et le nouveau) de leur existence concrète, c'est-à-dire, de faire l'expérience de la « reprise »

kierkegaardienne.

---

*au Père céleste aux parents terrestres*



## Remerciements

L'expression de ma profonde gratitude va à mon directeur de recherches, M. A. GARDIES. C'est grâce à la confiance qu'il m'a faite en toutes circonstances et à sa patience que cette thèse est à son terme.

M. E. HAMRAOUI et Mm. F. NAMMOUR se sont chargés de la correction du français. Qu'ils reçoivent ici mes vifs remerciements.

Mes pensées reconnaissantes vont enfin à mes amis coréens et aux autres qui m'ont soutenue de leur sympathie et de leur compréhension.



# INTRODUCTION

Le rapport autobiographique que Bergman entretient avec ses films le différencie des autres cinéastes. Dans ses livres et ses interviews, Bergman a sans cesse opéré un rapprochement entre ses films et sa vie privée. Une bonne partie des anecdotes racontées dans ses films et l'atmosphère qui s'en dégage sont puisées dans ses propres expériences ou ses souvenirs, surtout ceux de son enfance. Pourtant ce caractère perpétuellement autobiographique et confidentiel de son univers provient surtout, à notre avis, du fait que ses films reflètent le cheminement existentiel de Bergman. Il est ainsi indispensable, pour entrer dans son univers, de connaître le détail de sa vie, en particulier son enfance qui est la source de son inspiration.

Tout d'abord, le fait d'être fils d'un pasteur luthérien a joué un rôle prépondérant dans la conception de ses films. Dans un pays où l'Église n'était pas séparée de l'état, où la religion était omniprésente, la famille de Bergman vivait dans une ambiance religieuse singulièrement intense, due à la position de son père. Et l'Église défendait la morale<sup>1</sup>, et sa doctrine était concentrée sur la notion de pécheur. « **C'était le règne de l'ascétisme luthérien**<sup>2</sup> ». Et la peur des punitions et des humiliations pendant son enfance conduira Bergman à une conception décisive de la religion chrétienne. « **Les punitions étaient infligées de façon rituelle. "On avait toujours tort", dit Bergman. L'expiation par la**

<sup>1</sup> Selon le pasteur de l'Église suédoise à Paris, la foi chrétienne était, en fait, doctrinaire, quasi obligatoire, jusque dans les années cinquante.

<sup>2</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman Biographie critique*, Paris, Éditions Seghers, 1986, p.151

***souffrance était à l'ordre du jour*<sup>3</sup>. »**

Cependant, malgré cette omniprésence de la religion, Dieu ne s'est pas manifesté aux yeux du jeune Bergman sortant de son monde bourgeois<sup>4</sup> et protégé, lorsqu'il découvrit la détresse et la violence du réel. Le silence de Dieu lui devint alors insoutenable. **« C'était vraiment le silence de Dieu, remarque Bergman. Même aujourd'hui il m'arrive de me mettre en colère sans raison apparente si quelqu'un garde un long silence en ma présence et me tourne le dos - je tape du pied et le harcèle jusqu'à ce que j'obtienne une réponse**<sup>5</sup>. » Le dogme chrétien imposé pour un Dieu indifférent à la souffrance de l'homme paraît abstrait à ce dernier, le sentiment d'abandon le pousse jusqu'à la négation de Son existence. Ceci explique que le christianisme a étouffé le cinéaste qui rejeta finalement toutes les idées institutionnelles. La religion chrétienne constitue donc le fond de son univers mental mais en même temps, l'objet de sa répulsion.

Plus tard, dans une note de tournage de *Persona*, il dit s'être enfin débarrassé de Dieu<sup>6</sup>. Il explique les indices chrétiens restant dans les films tournés après *Persona*: **« J'ai absorbé le christianisme avec le lait maternel, je suis issu d'un monde chrétien conservateur. Dans ces conditions, il est évident que certains archétypes sont restés au fond de ma conscience, et que certaines lignes, certains phénomènes, certains comportements sont identiques à des phénomènes de la conception chrétienne**<sup>7</sup> ». Pourtant, il nous semble que les traces d'imprégnation religieuse dans les films postérieurs sont beaucoup plus profondes que de simples archétypes résiduels demeurant dans sa conscience. Le concept de la religion a certainement évolué ou été transformé dans ses films, mais continue à être présent dans son univers, même si la religion n'est plus explicitement désignée.

Une question se pose alors: jusqu'à quel niveau l'artiste peut-il prétendre détenir la vérité sur ses oeuvres ? Car, malgré les commentaires constants de Bergman concernant Dieu, son cheminement n'est pas, à notre avis, d'ordre religieux, mais existentiel. Ce décalage ne signifie pas qu'on doive se désintéresser des commentaires du cinéaste. En fait, les conséquences artistiques qui résultent des oeuvres, ne sont pas obligatoirement dues aux intentions de l'artiste. Même si Bergman est étroitement lié à ses films, son cheminement reflété dans les films ne concorde pas systématiquement avec sa propre analyse.

Il nous semble que le silence de Dieu éprouvé par le cinéaste n'est que la manifestation d'un décalage entre le Dogme et la réalité de vie. C'est finalement contre la

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Son père était le pasteur du Cours Royal et l'aumônier d'un grand hôpital.

<sup>5</sup> Peter COWIE, *op.cit.* p. 28-29

<sup>6</sup> Ingmar BERGMAN, *Images*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 58

<sup>7</sup> *Le cinéma selon Bergman*, entretiens recueillis par BJÖRKMAN, MANNS, SIMA, Paris, Éditions Seghers, 1973, p.235

Vérité imposée qu'il se révolte afin d'avoir prise sur sa propre existence. Le cinéaste s'est en effet exprimé clairement à ce sujet dès le début de sa carrière. À l'occasion de la sortie de *Tourments*<sup>8</sup> en 1944, au proviseur de l'école qui contestait le film, « **Bergman répliqua immédiatement en termes polémiques, déclarant nettement qu'il abhorrait l'école en tant que principe, que système et qu'institution**<sup>9</sup>. »

Cette attitude de Bergman vis-à-vis de la pensée chrétienne dogmatique est, nous semble-t-il, similaire à celle de Kierkegaard face à Hegel. « **Hegel le symbole de toute la philosophie, d'autant plus que la philosophie hégélienne était la philosophie dominante à cette époque, et dominante même à l'intérieur de l'Église luthérienne à laquelle appartenait Kierkegaard**<sup>10</sup>. »

Le christianisme est donc également la base de l'univers de Kierkegaard qui se veut un luthérien authentique. Ainsi, de nombreux pans de la pensée de Kierkegaard concernent la religion chrétienne ou s'y rapportent. Sa révolte à la fin de sa vie contre l'Église établie est d'abord mue par le souci de son authenticité. « **La chrétienté actuelle, déclare Kierkegaard, n'est qu'un immense agrégat d'erreurs et d'illusions à quoi s'allie une maigre et faible dose de christianisme authentique**<sup>11</sup>. » Propos révélant la différence fondamentale de point de vue entre Bergman et Kierkegaard. L'un des exemples les plus caractéristiques de cette opposition concerne évidemment l'idée de Dieu. Contrairement à Bergman, pour qui sortir de l'emprise de l'idée de Dieu relève d'une nécessité intérieure, l'existence chez Kierkegaard est essentiellement un rapport avec Dieu. Le sentiment de l'être « devant Dieu » est primordial dans la pensée de Kierkegaard.

Néanmoins, le point commun qui nous permettra d'établir un rapprochement entre les deux auteurs réside dans le combat qu'ils ont, chacun à sa manière, mené pour l'existence. Le penseur danois mène une lutte contre Hegel pour réhabiliter la dimension concrète de l'existence individuelle. Hegel fait abstraction de l'existence individuelle. Celle-ci ne peut être pour lui qu'une partie de la Totalité. Et le cinéaste lutte pour sortir de l'ombre du Dieu dogmatique afin d'avoir sa propre existence. « **Je ne me laisse pas écraser d'un côté ou de l'autre. Je refuse, de quelque façon que ce soit, de m'adapter à une formule, de me conformer à un système**<sup>12</sup> ». Il s'agit en somme, de l'opposition de la Subjectivité à l'Objectivité.

L'intérêt d'une analyse des films de Bergman à travers la pensée kierkegaardienne a déjà été souligné par les nombreux commentateurs, et la critique qualifie aisément Bergman de cinéaste existentialiste. Ainsi, la signification du concept d'existence dans

<sup>8</sup> Ingmar Bergman a écrit le scénario. Le film est réalisé par Alf Sjöberg.

<sup>9</sup> Peter COWIE, *op. cit.* p. 42

<sup>10</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, Librairie Armand Colin, 1959, Paris, p. 23

<sup>11</sup> Régis JOLIVET, *Aux sources de l'existentialisme chrétien*, Librairie Arthème Fayard, 1958, Paris, p. 61

<sup>12</sup> *Cinéma selon Bergman*, *op.cit.* p 21

l'oeuvre de Kierkegaard sert-elle depuis longtemps de référence à l'analyse des films de Bergman. Siclier disait déjà à propos de *Musique dans les Ténèbres*, réalisé en 1947: « **Le héros romantique, marqué par la fatalité, est, dans le contexte moderne des films de Bergman, un héros existentiel qui aurait lu Sartre ou, en tout cas, Kierkegaard** <sup>13</sup> ». Puis, le nom Kierkegaard est cité avec ou sans référence précise dans les nombreuses études portant sur la vie et l'oeuvre de notre cinéaste.

Le lien analytique entre les oeuvres de Bergman et de Kierkegaard devient plus évident en 1966, dans un numéro d'*Études cinématographiques*, intitulé « La trilogie », dans lequel sont publiées les études sur les trois films suivants: *Comme dans un Miroir*, *Les Communiantes* et *Le Silence*. Le nom de Kierkegaard est omniprésent dans cette édition et l'on trouve même l'étude intitulée *Bergman et Kierkegaard* dans laquelle Aristarco analyse les trois films cités d'un point de vue kierkegaardien. Estève précise dans la note finale de son analyse des *Communiantes*: « **Sans savoir quelles oeuvres précises de Kierkegaard Bergman a lues, il est certain que le cinéaste a été influencé par l'auteur du Traité du désespoir. C'est l'avis du R.P. Jos Burvenich, ami intime de Bergman avec qui il eut, à ce sujet, plusieurs conversations** ».

Toutefois, les références à l'existence kierkegaardienne restent assez limitées. Seuls certains aspects tels que la mort, la solitude, l'angoisse et le désespoir sont relevés dans les films de Bergman. Mais le noyau de la pensée kierkegaardienne concerne la Subjectivité et il n'est pas certain que l'évocation de celle-ci apparaisse d'emblée dans l'univers bergmanien. À notre avis, elle n'entre en scène qu'après une évolution. Notre intérêt se focalise alors seulement sur cette Subjectivité en faveur de laquelle Kierkegaard a lutté contre les idées hégéliennes. Et notre étude ne vise pas seulement à relever quelques affinités entre les deux univers bergmanien et kierkegaardien, mais à essayer de retracer le mouvement de l'univers bergmanien progressivement centré sur le concept de la Subjectivité kierkegaardienne.

En outre, un autre élément caractérise l'univers de Bergman: l'absence d'évocation des problèmes sociaux. « **Beaucoup de suédois ne tiennent pas compte de la réussite de Bergman, parce qu'il a manifestement négligé la société où il vivait toute sa vie. À l'époque, en Suède, où le progrès social a permis que le bonheur soit exprimé dans les symboles collectifs, Bergman s'est focalisé sur le malheur de l'individu** <sup>14</sup>. » Cette caractéristique conditionne en quelque sorte l'interprétation des ses films. Il ne nous est en effet pas toujours possible de situer ses films dans leur contexte social. Pour cette raison, il nous semble difficile d'admettre certaines critiques sur les sujets politiques et sociaux abordés dans ses films <sup>15</sup>.

Il est vrai que les réalités sociales se reflètent inévitablement dans ses oeuvres d'une manière ou d'une autre, dans la mesure où l'homme est en principe un être social et historique. « **Je pense que nous sommes la somme de ce que nous avons lu, de ce**

---

<sup>13</sup> Jacques SICLIER, *Ingmar Bergman*, Paris, Éditions universitaires, 1960, p. 23

<sup>14</sup> Peter COWIE, *Swedish Cinema*, London, The Tantivy Press, 1966, p. 92

<sup>15</sup> Par exemple, beaucoup de critiques considèrent *La Honte* comme un film de guerre.

**que avons vu, de ce que nous avons vécu. Je ne crois pas que les artistes naissent du vide! Je suis une petite pierre d'un grand édifice, je dépends de chacun des éléments de cet édifice, à côté, au-dessus, au-dessous**<sup>16</sup>. » Les thèmes sociaux et politiques semblent ainsi uniquement être abordés de manière indirecte dans les films de Bergman. Et ce dernier ne se préoccupe que de l'existence proprement dite. Donner l'explique pertinemment en ces termes précis: « **Les individus n'étaient plus analysés comme produit de leur classe sociale, de leur milieu et des circonstances concrètes dans lesquelles ils vivaient, mais considérés comme une notion philosophique, un être de synthèse qui s'appellerait l'Homme. Ainsi dans l'oeuvre de Bergman, des personnages issus de milieux différents arrivent à refléter une même réalité psychologique: ils sont des figures abstraites, des morceaux de l'idée éternelle de l'Homme**<sup>17</sup> ». Quel que soit le chemin qu'entreprend le cinéaste, il nous semble difficile d'accéder à son monde sans tenir compte de ces dernières caractéristiques.

Un petit extrait du livre consacré à Bergman nous montre explicitement quelles sont les déviations possibles. Ainsi est-il dit à propos du *Silence*, réalisé en 1963 que « **le tempérament bouillant d'Anna la conduit à faire l'amour avec un étranger.(...) Malgré sa jalousie et sa morgue, Ester manifeste encore un peu de gentillesse et d'amour vis-à-vis d'Anna, qui ne sait d'ailleurs pas trop comment y répondre,(...). Le père de Johan est toujours absent, son travail ayant absorbé les temps libres pour sa famille**<sup>18</sup> ». Une brève comparaison avec le commentaire du réalisateur à propos du film suffira ici à nous faire percevoir le décalage. Il dit dans l'interview avec Vilgot Sjöman: « **grosso modo, Anna est le corps et Ester l'âme.** » Sjöman précise: « **Il ajoute que le film se fera l'écho du tumulte qui se produit entre le corps et l'âme quand Dieu est absent**<sup>19</sup> ». Il est donc difficile de situer le récit du film dans un contexte purement réaliste. Il ne s'agit ni de jalousie ni de gentillesse mutuellement témoignées par les deux protagonistes citées. Par ailleurs, le père de Johan ne semble guère concerné, son existence n'a d'ailleurs aucune importance. Il faut avouer que l'interprétation selon laquelle « **Son travail ayant absorbé les temps libres pour sa famille** » semble déconcertante. Et cet exemple n'est malheureusement pas unique.

Revenons à notre propos. Nous avons résumé la démarche de Bergman comme étant l'expression de la dualité opposant la Subjectivité à l'Objectivité. Pourtant, il nous semble nécessaire de signaler que l'opposition de ces deux entités n'est pas aussi radicale. Un flottement entre les deux camps, de même qu'un certain climat d'ambiguïté se font toujours plus ou moins ressentir. Ou plus précisément, le réalisateur ne les oppose pas de manière manichéenne. Chaque personnage souffre et est heureux.

Cette attitude soulève une question primordiale. Le problème ne vient pas obligatoirement de l'homme mais de son rapport avec l'Autre. Cette altérité recouvre de

<sup>16</sup> *Le cinéma selon Bergman, op.cit. p 37*

<sup>17</sup> Jorn DONNER, *Ingmar Bergman*, Paris, Éditions Seghers, 1970, p.11

<sup>18</sup> John J. MICKALCZYK, *Ingmar Bergman ou la passion d'être homme aujourd'hui*, Paris, Éditions Beauchesne, 1977, p. 109

<sup>19</sup> Vilgot SJÖMAN, « Journal des Communiantes III » in *Cahiers du Cinéma*, n° 168, juillet, 1965.

nombreuses réalités. Tout d'abord, il s'agit évidemment de Dieu, culturellement conçu comme Vérité ou Absolu. Entre la Vérité et Dieu semble exister un lien indissoluble. En ce sens, l'Objectivité contre laquelle Kierkegaard lutte est la Vérité objective, le Dieu dogmatique. C'est justement de cette conception de Dieu que Bergman tente de s'affranchir. Mais l'altérité peut également signifier la Société ou ses conventions qui imposent des mesures de valeur qui sanctionnent celles-ci en tant qu'institution établie.

La carrière cinématographique de Bergman débute avec le scénario de *Tourments (Hets)*, que nous avons déjà cité. Par la suite, il réalise son premier film: *Crise (Kris)*, sorti en Suède en 1946. Dès le début, le mal de vivre et la souffrance sont familiers dans ses films, à tel point que cela leur confère une atmosphère caractéristique. Cependant, ses neuf premières réalisations sont, comme de nombreux critiques le remarquent, fortement influencées par les autres tendances cinématographiques au plan technique et thématique. Le réalisme poétique français en est le premier exemple.

C'est à partir de *Jeux d'été (Sommarlek, 1951)* que l'univers bergmanien proprement dit commence. Par ailleurs, le réalisateur lui-même affirme que *Jeux d'été* est le premier film proprement à lui. « **Pour la première fois, j'avais l'impression de travailler d'une façon personnelle, avec un style personnel. J'avais l'impression d'avoir réalisé un film qu'aucun autre ne pourrait refaire après moi, il ne ressemblait à aucun autre film, c'était mon film, du début à la fin** <sup>20</sup>. » En fait, *La Prison (Fangelse)*, réalisé en 1949, pourrait éventuellement être considéré comme étant le film précurseur de l'univers de Bergman, mais les thèmes abordés dans le film se concentrent sur le problème du Mal et du silence de Dieu. Bien que ce film indique nettement l'orientation philosophique qui sera celle du réalisateur, il n'aborde pas directement la question de l'existence, telle que Kierkegaard l'avait définie. Nous faisons donc débiter notre analyse avec les films tournés dans les années cinquante, et plus précisément avec *Jeux d'été*.

Il nous semble important de signaler que le cinéaste réalise les mises en scène au profit exclusif du mouvement thématique, parfois même au détriment de la logique narrative ou de la cohérence du sens. Par exemple, dans la scène finale du *Septième Sceau*, la famille de Jof a réussi à échapper à la Mort et le récit nous laisse comprendre qu'elle se dirige vers l'aube. Pourtant, la région est ravagée par la peste et rien ne dit que leur escapade leur permette d'échapper définitivement à la mort, de devenir immortels en quelque sorte. Cette scène rend fondamentalement parabolique le film entier. Ou encore, si l'on essayait d'imaginer la disposition de la chambre d'Elisabet à l'hôpital dans *Persona*, on pourrait apercevoir que dans une scène, la position du lit est changée à 180° par rapport à celle qu'il occupait dans la séquence précédente et suivante, sans qu'aucune explication ne soit donnée. Ce changement place le personnage dans un cadre spécifique, qui nous laisse entrevoir l'état de son esprit. Il y a aussi Ester dans *Le Silence*. Elle reste seule dans l'hôtel, à la fin du film, tandis que sa soeur et son fils partent. Rien ne dit qu'elle va mourir, d'ailleurs elle dit qu'elle les rejoindra dès qu'elle se sentira mieux. Pourtant, le récit nous laisse entendre qu'il s'agit d'une séparation irrémédiable.

Une telle attitude nous permet de considérer ses films comme un corps uni au niveau thématique. Bergman nous livre, presque à chaque film, les explications concernant les

---

<sup>20</sup> *Le cinéma selon Bergman*, p 67, *op. cit.*

conditions dans lesquelles il travaille, les situations de sa vie privée à l'époque de la réalisation et les raisons d'être de ses films. Le cinéaste se livre lui-même à travers ses films. C'est pour cette raison que nous allons analyser le mouvement de l'évolution chronologique de son univers en tant que vie plongée dans le temps, tel un cours d'eau. D'où la spécificité de notre méthode d'analyse dans le cas du cinéma de Bergman.

Nous pouvons diviser la carrière de Bergman en trois périodes. La première commence avec *Jeux d'été* (*Sommarlek*, 1951). Un ensemble de caractéristiques plus ou moins pittoresques distinguent les films de cette période. La plupart des films sont construits à partir de l'enchaînement d'un nombre important d'épisodes et une importance particulière est donnée au rapport existant entre les protagonistes et leur monde extérieur. Les personnages se trouvent ainsi face à ce qui est objectivement établi. Ils le désapprouvent mais sont impuissants face à cela. La cause des problèmes vécus par le personnage réside, presque toujours, non à l'intérieur de lui-même, mais au sein du monde extérieur. Par exemple, dans *Les Fraises Sauvages*, film introspectif, le caractère glacial du personnage est décrit comme étant une conséquence d'événements familiaux passés. Tout le problème provient de l'opposition entre l'individu et le monde extérieur. Ce dernier antagonisme évoque directement les protestations émises par Kierkegaard contre la pensée de Hegel: l'individu écrasé par la Vérité objective. Ce trait caractéristique se rencontre jusque dans *L'Oeil du Diable* (*Djävulens Öga*, 1960). Nous nommons cette période celle de l'« être dans la Vérité abstraite ».

À partir d'*À travers le miroir* (*Såsom i en Spegel*, 1961) jusque dans *Une Passion* (*En Passion*, 1969) constituant la deuxième période de l'oeuvre cinématographique de Bergman, l'univers devient plus intime. La dimension spatio-temporelle des récits est considérablement réduite ainsi que le nombre des épisodes de chaque film. Presque tous les récits se déroulent dans un espace fermé tel que celui d'une île ou de chambres d'hôtel. Le monde extérieur de l'individu est relativement absent, Bergman se concentre ainsi exclusivement sur l'intériorité des personnages.

En outre, ce qui était solidement et objectivement établi, comme l'objet de la foi, la mesure des valeurs, devient fragile. Si dans les premiers films de cette période, les personnages vivent le tourment à cause de cette fragilisation en quelque sorte de ce qui était absolu, les derniers films évoquent surtout la confusion totale causée par l'absence de la Vérité objective. Il nous semble que cette période constitue une transition entre le règne de la Vérité objective et celui de la Vérité subjective. Les personnages sortent de l'ombre de la Vérité dogmatique, mais ils ne se sont pas encore approprié le concept de la Vérité subjective. Toutefois, en s'affranchissant de ce qui était imposé, le concept de choix est entré avec les autres éléments qui s'avéreront plus tard indispensables pour exister au sens où l'entend Kierkegaard. L'angoisse est le premier d'entre eux. Nous nommerons cette période celle de la « question de choix ».

Quant à la troisième période où les concepts d'« existence et de reprise » occupent la place essentielle selon notre interprétation, elle débute par *Le Lien* (*The Touche*<sup>21</sup>, 1971) jusqu'au dernier film, *Après la répétition* (*Effer Repetitionen*, 1984). La Vérité objective garde encore son importance mais la plupart des personnages prennent conscience de

<sup>21</sup> Ce film est produit par A.B.C. Pictures de New York.

leur existence. Chacun vit ou cherche à vivre sa subjectivité. La saisie de la Vérité subjective constitue le point de convergence des chemins suivis par les personnages de cette période.

Pourtant, au coeur même de la quête du concept d'existence par les protagonistes, le thème de la transcendance qui était totalement absent durant la deuxième période réapparaît. Mais, cette fois-ci, la Transcendance n'est plus opprimante comme dans les films de la première période. Elle est une présence au milieu des hommes. Elle les accompagne.

Notre analyse respectera évidemment cet ordre chronologique des périodes. Cependant dans notre analyse nous ne tiendrons pas compte de la chronologie des films de chaque période. Il nous semble difficile de développer l'idée selon laquelle l'évolution du réalisateur serait perceptible d'un film à l'autre. Ce qui nous importe est surtout l'étude des périodes qui marquent des tournants dans le cheminement de l'artiste.

En outre, l'objet de nos analyses sera principalement l'univers filmique de Bergman. Nous évoquerons le texte des scénarios uniquement lorsque cela nous paraîtra nécessaire.

# Première Partie ÊTRE DANS LA VÉRITÉ ABSTRAITE

## Introduction

L'une des caractéristiques des films de cette période est l'accent mis sur le rapport avec le monde extérieur. Bergman met souvent en scène les personnages face aux lois de la société, de la vie ou des exigences auxquelles ils sont obligés de se soumettre. Et l'homme est en quelque sorte écrasé par cette logique qui ne tient nullement compte de l'individu.

L'amour occupe une place centrale dans la plupart des films, pourtant, même l'amour est dépeint à partir de l'idéalité; accéder à lui demeure difficile. Sûrement à cause de son éducation religieuse puritaine, le réalisateur distingue nettement l'amour pur de l'amour charnel. Ces deux aspects apparaissent même dans *Le Septième Sceau* comme antagonistes. Parmi ceux qui croient avoir trouvé l'amour, la plupart se rendront finalement compte qu'il s'agissait d'une illusion. Et un climat de solitude pèse lourdement dans l'atmosphère.

Pourtant, telle semblent être la condition constitutive et le destin de l'homme. Il souffre surtout parce qu'il se révolte, parce qu'il perçoit un décalage fondamental entre

son propre être et la Vérité objective imposée. L'âme est perdue au milieu de cette présence massive du dogme mais l'esprit se rebelle. Et la mort dans le sens le plus large du terme est omniprésente comme un symptôme capital de ce même décalage. L'enjeu est de savoir comment l'homme en subit ou en surmonte les conséquences.

Malgré tout, la vie continue. Et les personnages sont toujours en mouvement. L'homme bergmanien est instinctivement ou intentionnellement à la recherche de ce qui lui permettrait de s'affranchir de ce Dogme. Néanmoins, il nous semble que la question de l'existence selon Kierkegaard n'est pas encore nettement posée. L'homme ne parvient pas véritablement à cerner l'origine de cette souffrance. Seuls prévalent les moments d'éveil et de recherche.

Nous allons examiner d'abord quelques notions essentielles de la pensée de Kierkegaard, puis étudierons par quels aspects la Vérité objective manifeste ses caractères et quelles en sont les conséquences sur les protagonistes. Et ensuite, nous relèverons l'omniprésence de la mort qui guette, suit les personnages jusque dans les moindres recoins de leur univers. Puis, suivent les analyses du décalage entre ce qui est imposé comme Vérité et la réalité des situations dans lesquelles Bergman place ses personnages. Nous envisagerons, de même, les différentes facettes de l'amour révélées à travers les différents films de Bergman et comment elles apparaissent sous l'éclairage de la Vérité dogmatique. Enfin, nous examinerons le mouvement inscrit dans les pensées et les modes de vie des personnages.

## Préambule Philosophique

Cette partie ne consiste pas à étudier la pensée de Kierkegaard en elle-même. Notre but est de dégager les quelques notions et idées fondamentales dont les films de Bergman se font l'écho. Cette approche nous conduira à nous référer à la pensée kierkegaardienne pour analyser l'univers du cinéaste.

Nous avons précédemment parlé, au début de notre travail, de l'opposition de la pensée de Kierkegaard à la pensée d'Hegel. Le dernier conçoit l'univers comme étant le mouvement de l'absolu qui est l'Idée. L'Idée est « **le principe créateur et organisateur qui explique et justifie tout** »<sup>22</sup>. « **Elle est l'Esprit absolu; elle s'épanouit dans le monde qu'elle engendre pour revenir se perdre en elle, en sortir encore pour recommencer sans cesse le même mouvement cyclique éternel** »<sup>23</sup>. Et selon cet ordre, Hegel explique un des dogmes fondateurs du christianisme, la Sainte Trinité: « **Dieu est en soi dans son absoluité, c'est le père; puis Dieu s'extériorise en un autre que lui-même, et c'est le fils; enfin, il se retrouve soi-même en prenant possession de soi dans l'esprit de l'homme et c'est l'Esprit** »<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Louis PERRIRAZ, *Histoire de la Théologie protestante au XIXème siècle*, tome III, Neuchâtel, Éditions Henri Messeiller, 1956, p.77

<sup>23</sup> *ibid.*

Pourtant ce développement qui explique le christianisme par le mouvement de l'Idée relève d'une théorie logique et non de la dévotion: « **faire de la religion une connaissance, c'était ramener la réconciliation à un processus intellectuel**<sup>25</sup> ». C'est précisément Dieu abstrait, voire spéculatif.

Kierkegaard ne tardera pas à réagir, tandis que Bergman se trouve à l'intérieur, c'est-à-dire, dans l'idée de Dieu objectif conçue par son éducation. C'est un des éléments qui les différencie mais en même temps qui les unit. Les idées avancées par Kierkegaard sont marquées par les événements de sa vie tout comme Bergman qui puise ses inspirations dans son enfance. Pour l'un et pour l'autre, l'existence constitue la source d'inspiration.

Mais pour Hegel, l'homme fait uniquement partie du mouvement continu de l'Idée. Celle-ci « **donne naissance aux êtres particuliers qui n'ont de réalité que dans et par l'Idée**<sup>26</sup> ». Kierkegaard refuse précisément cette unité de la pensée et de l'être, comme abstraction de l'existence (celle-ci n'étant qu'un moment dans le mouvement de l'Absolu). Kierkegaard proteste qu'« **il est lui-même, il n'est pas un moment, il ne connaît pas de développement universel**<sup>27</sup> ». Car « **Mort et enfer, je puis faire abstraction de tout, mais non de moi-même, je ne puis pas m'oublier, même pendant mon sommeil** »<sup>28</sup>.

La souffrance des personnages bergmaniens, en particulier durant la première période, semble s'enraciner dans ce « moi-même qui ne peut pas être oublié y compris pendant le sommeil ». Et le moi se sent incapable d'atteindre les mesures objectives de la valeur imposée par la superstructure religieuse. Le sentiment de nullité écrasante du moi est aussi fort que l'humiliation. C'est le sentiment de l'être réel dans la Vérité spéculative.

Et Kierkegaard avance que c'est « **par le choix et dans la lutte que l'individu s'affirme comme un existant réel**<sup>29</sup> ». Ici, il n'est pas question de prendre de préférence une chose, mais « **de savoir sous quelles catégories on veut considérer toute la vie et vivre soi-même**<sup>30</sup> ». Cela est naturellement lié à l'idée de la liberté. Elle est certainement « **ce qu'il y a de grand, d'immense dans l'homme**<sup>31</sup> » mais introduit inévitablement l'angoisse. Car la liberté est la possibilité. « **L'effroi, la perte et la**

<sup>24</sup> Louis PERRIRAZ, *Histoire de la Théologie protestante au XIXème siècle*, Tome I, *op.cit.* p.107

<sup>25</sup> *ibid.*

<sup>26</sup> Louis PERRIRAZ, Tome III, *op.cit.* p.77

<sup>27</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, *op.cit.* p. 24

<sup>28</sup> *ibid.*, p. 25

<sup>29</sup> André CLAIR, *Pseudonyme et Paradoxe*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1976, p. 268

<sup>30</sup> Søren KIERKEGAARD, *Ou bien...Ou bien* (traduit par Paul-Henri TISSEAU), Paris, Éditions Robert Laffont, 1993, p. 508

<sup>31</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, *op.cit.* p. 89

***ruine (...) sont ces possibilités, vagues et confuses, réflexion de la liberté au sein du domaine qui lui est ouvert, qui déterminent et universalisent l'angoisse***<sup>32</sup>. »

C'est par l'apparition de l'angoisse chez les personnages que la notion de l'existence se manifeste dans l'univers bergmanien. Elle devient visible dans les films depuis les années soixante, c'est-à-dire, au milieu de la carrière du réalisateur. La subjectivité kierkegaardienne est encore loin mais l'angoisse est lourdement présente dans les films. Et c'est d'abord à travers l'innocence qu'elle apparaît.

Selon Kierkegaard, l'innocence elle-même est source d'angoisse parce que l'inconscience qu'elle suppose signifie l'éveil d'une possibilité de liberté sur fond d'ignorance du bien et du mal. Cette ignorance se manifeste devant l'interdiction, comme chez Adam. L'interdiction de manger des fruits de l'arbre de la connaissance du bien et du mal lui fait ressentir l'angoisse, « ***parce qu'elle éveille en lui la possibilité de la liberté***<sup>33</sup> ». Cette angoisse pétrie d'innocence résulte ainsi de l'antagonisme de l'interdit et du désir. « ***L'angoisse que Kierkegaard attribue au premier homme était l'angoisse devant la possibilité de se trouver privé de la tutelle de la raison***<sup>34</sup>. » C'est précisément la situation où se trouve l'innocence dans les films de Bergman: l'adolescence devant la sexualité. « ***Dans son rapport à soi-même, l'homme se découvre vivre dans une attitude indéterminée d'attrait et de répulsion***<sup>35</sup>. »

Et, par le saut qualitatif d'Adam, le péché est entré dans le monde. À cause du péché, la pureté est perdue mais, en même temps, chaque individu commence à prendre conscience de lui-même et entre vraiment dans la vie. Le moi n'est ainsi posé que par le saut qualitatif du péché. « ***C'est la conscience du péché qui détruit la conception hégélienne du monde; continu, individuel, transcendant, il brise le Système. D'après Kierkegaard, il n'y a rien de plus individuel, rien qui ne m'enferme plus en moi-même que le péché***<sup>36</sup>. »

Même si l'idée du péché, surtout le péché originel, n'était pas précisément présente dans l'univers bergmanien, le climat qui y règne ne peut manquer d'évoquer cette idée. La conception du Mal dans l'immanence selon Bergman ne révèle-t-elle pas cette idée? « ***L'être humain est fait de telle façon qu'il porte en soi et avec soi, toujours, des tendances à l'autodestruction et à la destruction de son entourage, consciemment ou inconsciemment***<sup>37</sup>. » Cette conception est incessamment présente dans le monde

---

<sup>32</sup> Régis JOLIVET, *Aux sources de l'existentialisme chrétien*, op.cit. p.206

<sup>33</sup> Søren KIERKEGAARD, *Le concept d'angoisse*, Oeuvres complètes de KIERKEGAARD, Tome VII (traduit par Paul-Henri TISSEAU et Else-Marie JACQUET-TISSEAU), Paris, Éditions de l'Orante, 1973, p.146

<sup>34</sup> Léon CHESTOV, *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1972, p. 308

<sup>35</sup> André CLAIR, *Pseudonymie et Paradoxe*, op.cit. p. 176-177

<sup>36</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, op.cit. p. 99

<sup>37</sup> *Le cinéma selon Bergman*, op.cit., p. 52

bergmanien. Et elle entraînera plus tard, la mauvaise conscience chez les personnages. Sinon, d'où viendrait un tel sentiment qui tourmente tant les personnages bergmaniens? Les faits qu'ils vivent ne justifient pas nécessairement cet état. Ne trouve-t-il pas sa racine dans l'idée de péché, même si Dieu n'est plus mentionné explicitement? Le protagoniste bergmanien n'arrivera pas à se débarrasser de la mauvaise conscience.

Et l'angoisse « **reste permanente, puisqu'elle est l'essence de l'homme, en tant que l'homme participe de l'absolu et tend au mal, en tant qu'il est à la fois être de temps et être d'éternité, en tant qu'il est esprit. L'homme sera donc d'autant plus homme que son angoisse sera plus profonde** <sup>38</sup> ». L'être en tant que synthèse de temps et d'éternité procède nécessairement de la temporalité. Pour le penseur danois, le temps n'est pas la succession infinie qui disparaît, mais la détermination qualitative en rapport avec l'éternité. Ce concept de temps s'accomplit, selon lui, par les deux réalités de l'instant et de la répétition.

L'instant est le point de contact du temps avec l'éternité dans l'existence. La définition du temps comme succession infinie, entraîne la conception du présent comme vacuité, puisqu'il est disparition infinie. En revanche, l'éternité est un présent dans lequel la succession du temps n'existe pas. « **Si maintenant l'on veut se servir de l'instant pour définir le temps, et que l'instant signifie la pure élimination abstraite du passé et de l'avenir et qu'on lui fasse ainsi signifier le présent, alors l'instant n'est précisément pas le présent, car l'intermédiaire, pensé dans l'abstrait pur entre le passé et l'avenir, n'existe pas. Mais cela montre que l'instant n'est pas une pure catégorie du temps, puisque le propre du temps est seulement de passer; aussi le temps, s'il faut le définir par quelque catégorie s'y révélant, est du passé. Si par contre le temps est l'éternité doivent se toucher, ce ne peut être que dans le temps, et nous voilà devant l'instant** <sup>39</sup>. » Il est déterminé par la transcendance qui s'infiltré dans l'immanence où elle imprime par la suite son caractère. C'est exclusivement de l'instant que naît le seul *maintenant* réel. Et « **il n'y a au monde rien de si important que l'instant où l'on prend conscience de soi en sa valeur éternelle** <sup>40</sup> ».

La répétition, l'autre facteur du temps, ne signifie pas l'acte mécanique, simplement répétitif, mais le fait de vivre la même chose d'une façon nouvelle, volontairement. En donnant une valeur à ce sens, certains contestent la traduction du mot « *Gjentagelsen* » comme « la répétition », proposent « la reprise ». « **La re-preuve véritable exige une appropriation personnelle qui est "re-création". La re-preuve devient ainsi une catégorie paradoxale, comme toutes les catégories existentielles. Elle unit en elle le Même et l'Autre** <sup>41</sup> ». Renaître chaque matin est le mouvement portant sans répit vers

<sup>38</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, op.cit. p. 169

<sup>39</sup> Søren KIERKEGAARD, *Le concept d'angoisse* (traduit par Knud FERLOV et Jean J. GATEAU), Paris, Gallimard, 1935, p.91.

<sup>40</sup> Søren KIERKEGAARD, « L'équilibre de l'esthétique et de l'éthique dans la formation de la personnalité » in *Ou bien... Ou bien*, op.cit. p. 536

<sup>41</sup> Nelly VIALLANEX, « Kierkegaard, poète de l'existence » in *Kierkegaard ou le Don Juan chrétien*, Paris, Éditions du Rocher, 1989, p. 137

l'avant. À travers ce mouvement incessant, l'individu approfondit son intériorité, et se transforme en « **une créature spirituelle, en un être original, Unique, qui, libéré, se tient "devant Dieu" »**<sup>42</sup> .

L'analyse du professeur Heiberg, le premier des hégéliens danois, nous semble ici devoir être rapportée: « **Heiberg vise à ouvrir les yeux de l'homme sur la reprise dans les phénomènes de la nature**<sup>43</sup> ». Il place la répétition dans la sphère de la Nature. « **Dans la Nature, en effet, joue la fausse répétition qui fait succéder le jour à la nuit, la reprise de l'identique qui s'exprime par la "nécessité rationnelle" des lois**<sup>44</sup> . » Cette idée nous rappelle précieusement les images décrites dans les films de la première période. Mia dit « **quel bonheur! Presque toujours! Chaque jour ressemble à l'autre. C'est normal.** » Mais nous apercevons l'autre conception de la reprise dans les films de la dernière période. Elle correspond à la répétition kierkegaardienne, dont la source d'impulsion n'est autre que la passion définie comme « **continuité momentanée qui en même temps retient et provoque l'impulsion du mouvement**<sup>45</sup> ». C'est dans la passion que l'existant peut vivre la reprise, être plus que jamais lui-même. Elle est le sommet de l'intériorité d'un sujet existant. Et « **ce n'est que par moments que l'individu existant peut se trouver dans un état unissant l'infini et le fini, état qui va au-delà de l'existence. Ce moment est l'instant de la passion**<sup>46</sup> ».

Notons, ici, entre parenthèses, que le penseur danois oppose la passion existentielle, si l'on peut dire, à la passion terrestre qui, se vivant dans l'instantanéité, réduit l'existence à l'immédiateté d'un vécu: elle empêche ainsi le sujet d'exister pleinement. La passion apparue dans les films de la dernière période de Bergman semble être la passion existentielle kierkegaardienne. Mais une autre passion est mise en scène dans les films de la première période: elle désigne essentiellement la passion charnelle, s'opposant à l'amour proprement dit, idéalisé.

Kierkegaard répète maintes fois que la subjectivité ou l'intériorité est la vérité sur laquelle son idée repose entièrement. Néanmoins, il est ici nécessaire de distinguer la vérité subjective kierkegaardienne de « **la philosophie réflexive conséquente qui est une philosophie de l'immanence, la transcendance ne se trouvant jamais en rupture avec celle-ci**<sup>47</sup> ». Kierkegaard « **précise que subjectivité ne signifie pas immanence, qu'au contraire le subjectif introduit au contact d'une transcendance**<sup>48</sup> ». Pour lui, le

<sup>42</sup> Nelly VIALLANEX, *op.cit.*, p. 139

<sup>43</sup> Søren KIERKEGAARD, *La Reprise* (traduit par Paul-Henri TISSEAU), Paris, Éditions Robert Laffont, 1993, p. 775

<sup>44</sup> VIALLANEX, *op.cit.*, p. 138

<sup>45</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum aux miettes philosophiques* (traduit par Paul Petit), Paris, Éditions Gallimard, 1949, p. 209

<sup>46</sup> *ibid.* p. 130

<sup>47</sup> André CLAIR, *Pseudonyme et Paradoxe*, *op.cit.*, p. 84

<sup>48</sup> Régis JOLIVET, *op.cit.*, p. 211

christianisme est la vérité objective que l'on ne peut contredire. Et, comme nous l'avons vu, l'existence pour Kierkegaard est essentiellement l'existence « devant Dieu ». La vérité subjective est originellement indissociable de la vérité objective qui est Dieu, la Transcendance. **« La vérité objective du Christianisme a besoin de l'appropriation subjective pour être vraie "pour moi". La vérité chez Kierkegaard est donc double; simple, elle n'est toujours qu'une demi-vérité, ce n'est que quand elle se rapporte à elle-même, à la fois objectivement et subjectivement, qu'elle est la vérité complète** 49. »

Toutefois, la vérité subjective trouve toute sa valeur dans son opposition à la vérité objective hégélienne. Nous transcrivons le terme en majuscule lorsque nous l'emploierons en ce sens pour la vérité au sens absolu pouvant être identifiée à Dieu. Nous signalons que le sens de la Vérité subjective est étroitement relatif à celui de la Vérité objective.

Il s'agit tout d'abord de bien comprendre le sens de la subjectivité chez Kierkegaard: **« Kierkegaard, professe qu'il n'y a de vérité pour l'homme que dans la "subjectivité", c'est-à-dire que, loin de diluer le moi dans l'intemporel de la pensée objective et abstraite, la philosophie doit m'apporter une vérité à laquelle mon être le plus personnel puisse communier** 50 ». L'accent ainsi mis sur la notion de subjectivité renvoie à l'importance centrale de singularité dans l'oeuvre de Kierkegaard. **« L'investigation de toute l'oeuvre de Kierkegaard va en direction de l'existant dans sa singularité. Cet être singulier, que peut être et même qu'est exactement appelé à devenir chaque individu, doit être pensé** 51. » Pourtant cette définition n'implique aucunement l'extravagance de cette singularité. Celle-ci signifie le devenir soi-même du sujet conscient de ses propres déterminations humaines et métaphysiques. **« Tout texte, chez lui, intègre aussi bien le contexte humain réel que la question radicale face à laquelle, à la fin, il faut se décider, et durer** 52. » D'où à nouveau l'affirmation de l'existence en tant que sujet devant Dieu.

L'accent ainsi mis sur l'intériorité et la singularité soulève une caractéristique importante de l'existence dans la pensée kierkegaardienne: la solitude ontologique. **« L'individu a des secrets et ne peut pas être communiqué (...) Dans ces régions de l'existence, l'individu ne peut entendre que sa propre parole, il n'y a pas pour lui de société à proprement parler avec d'autres êtres, il emporte son secret dans la tombe** 53. »

Toutefois, il convient de distinguer cette solitude ontologique de celle due à l'enfermement sur soi. La solitude liée au repliement sur soi est toujours présente dans les

<sup>49</sup> la préface de *Post-Scriptum aux miettes philosophiques*, *op.cit.* p.VI

<sup>50</sup> Régis JOLIVET, *op.cit.*, p. 129

<sup>51</sup> André CLAIR, *Kierkegaard Penseur le Singulier*, Paris, Éditions du Cerf, 1993, p. 7

<sup>52</sup> François BOUSQUET, « Lire Kierkegaard: passion, patience » in *Kierkegaard ou Don Juan chrétien*, *op.cit.* p. 217

<sup>53</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, *op.cit.* p. 114

films de Bergman. Mais celle clamée depuis la deuxième période semble être liée à l'incommunicabilité propre à l'existence au sens kierkegaardien.

Il est vrai qu'en abordant principalement la Subjectivité kierkegaardienne qui nous semble le moteur du cheminement du cinéaste, nous nous sommes tenus à distance certains éléments primordiaux. Parmi ceux écartés, il y a *Les stades de la vie* au travers desquels Kierkegaard explique l'existence. Pourtant, vu que cette idée sert pour analyser l'univers bergmanien chez certains critiques, il nous semble nécessaire de les aborder bien qu'ils ne soient pas directement dans la ligne de notre étude.

Le penseur danois propose les trois stades suivants: l'esthétique, l'éthique et le religieux. Ce qui caractérise le stade esthétique est la possibilité d'être vécu dans l'immédiateté de l'instant. Et il « **jouit du présent, se laisse aller à sa fantaisie, et rit de toute occupation suivie** <sup>54</sup> ». La conséquence de cette vie rivée à l'immédiateté est le désespoir. Car « **au sein du plaisir, l'individu ne peut que subir la loi de la jouissance, en dépit des raffinements les plus subtils et les mieux étudiés: la jouissance le livre au moment et il a beau varier, il reste toujours et fatalement immédiat, parce qu'il est toujours dans le moment** <sup>55</sup> ».

Contrairement à l'immédiateté qui caractérise le stade esthétique, le devenir spécifie le stade éthique. « **L'existence éthique est une réalité qui est la manifestation d'une intériorité dans l'accomplissement d'une histoire** <sup>56</sup>. **Et il choisit sa vie avec toutes les obligations que lui imposent la société et la famille** <sup>57</sup>. » C'est entre l'esthétique et l'éthique que Kierkegaard pose précisément le choix. Car pour l'esthétique le choix est indifférent tandis que pour l'éthique le choix est absolu. « **Choisir pour l'immédiat, pour l'instant qui passe, et dans l'instant qui suit choisir autre chose** <sup>58</sup> **c'est le pseudo-choix** <sup>59</sup> » de l'esthète, alors que l'éthique se trouve devant le « choix authentique <sup>60</sup> ». La vie selon l'éthique, c'est l'individu qui vit dans « l'affirmation de soi-même <sup>61</sup> ».

Quant au stade religieux, il « **consiste dans le souci religieux et infini de soi** <sup>62</sup> ».

<sup>54</sup> Émile BRÉHIER, *Histoire de la philosophie* tome III, Paris, Éditions Quadrige/PUF, 1964, p. 725

<sup>55</sup> Régis JOLIVET, *op.cit.*, p. 163

<sup>56</sup> André CLAIR, *Pseudonyme et Paradoxe, op.cit.*, p.269

<sup>57</sup> Émile BRÉHIER, *Histoire de la philosophie* tome III, *op.cit.* p. 725

<sup>58</sup> Jean MALAQUAIS, *Søren Kierkegaard, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971, p.215*

<sup>59</sup> *ibid.*

<sup>60</sup> *ibid.*

<sup>61</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum, op.cit.* p.387

<sup>62</sup> Søren KIERKEGAARD, *Stades sur le chemin de la vie, op.cit.* p.1184-1185

Le sentiment du péché devient une nécessité qui détermine le moi « devant Dieu ». « **Le péché consiste, étant devant Dieu et se trouvant dans l'état de désespoir, à ne pas vouloir être soi-même, ou à vouloir l'être**<sup>63</sup>. » C'est le paradoxe que l'individu découvre en accostant l'absolu du religieux, parce que « **c'est se heurter à l'impensable puisque vouloir le penser c'est le définir et donc abolir l'absolu**<sup>64</sup> ». « **Le saut de la foi, au-dessus de "70 000 brasses d'eau", sans preuve ni garantie rationnelle. C'est pourquoi Kierkegaard dira que la foi est un "saut dans l'absurde"** »<sup>65</sup>.

Mais ces trois stades de vie ne sont ni évolutifs ni successifs. En effet, « **le stade est une sphère de vie indépendante, un état définitif et isolé. Tout homme se trouve nécessairement dans l'un ou l'autre et le problème que chacun a à résoudre, pour se connaître socratiquement, est de déterminer dans quel stade il se trouve**<sup>66</sup> ». Et c'est seulement, au moyen d'un saut qualitatif que l'existence peut passer de l'un à l'autre.

## Chapitre I Le Fardeau du dogme

La Vérité dogmatique pèse sur l'homme qui la désapprouve fondamentalement. Cela se traduit par la relation conflictuelle entretenue par les personnages principaux avec leur environnement. Et l'homme est décrit oppressé, humilié par son extérieur, à savoir la société. Dieu garde le silence et c'est essentiellement le sentiment d'abandon qui remplit l'atmosphère.

### 1. La société qui représente le dogme

Comme nous l'avions déjà noté, le rapport malaisé entre la société et les personnages est typique de cette phase du cheminement bergmanien. Il nous semble assez évident que ce rapport reflète la caractéristique relationnelle de l'homme vis-à-vis de la vérité établie. On pourrait aussi éventuellement interpréter la convention sociale comme la vérité dogmatique opprimant les personnages même s'ils s'y sont largement adaptés. C'est le cas de *Sourires d'une Nuit d'Été* : ce film n'exclut pas la réflexion bien que l'action, constituée par les jeux des amours bourgeois, prenne une tournure comique. La vérité établie dans le film correspond à la convention. Le climat de malaise au début du film tient au fait que les personnages, pour une raison ou une autre, se trompent sur leur situation par rapport à la convention. Bergman fait vivre aux personnages des situations qui feront apparaître leur vérité et leur permettront de prendre finalement leur juste place au sein

<sup>63</sup> Søren KIERKEGAARD, *La maladie à la mort* (traduit par Paul-Henri TISSEAU), Paris, Éditions Robert Laffont, 1993, p. 1263

<sup>64</sup> Jacques COLETTE, *Histoire et Absolu*, Paris, Éditions Desclée, 1972, p.257

<sup>65</sup> Nelly VIALLANEIX, *op.cit.* p. 138

<sup>66</sup> RÉGIS JOLIVET, *op.cit.* p.148

des conventions. Leur monde restera prisonnier de celles-ci: le comte reviendra à la comtesse, l'avocat à son ancienne maîtresse et Henrik, jeune étudiant de théologie partira avec sa belle-mère qui a son âge.

Pourtant ce qui est particulièrement intéressant pour nous est le rapport entre la société et les protagonistes dans *L'Été avec Monika* et *Le Visage*. C'est dans le cas du couple de Harry et Monika dans *L'Été avec Monika* et le couple de Vogler dans *Visage* que se pose explicitement notre question. Essayons d'examiner attentivement comment la société est représentée dans ces deux films.

Avant le générique de *L'Été avec Monika*, on voit les sept plans généraux du port dans lesquels on voit des bateaux, des mouettes et on entend leurs bruits un peu lointains. Puis, le générique apparaît sur les plans demi-ensemble et les plans moyens de Harry, de face, qui conduit le véhicule de livraison au milieu des voitures. Le bruit de la ville est assourdissant. Ce contraste entre les plans du pré-générique et du générique est déjà visiblement indicatif concernant le thème du film. Le début du film contraste effectivement avec la partie suivante en donnant les indices concernant la société que nos protagonistes quitteront ensuite.

Après le générique, la première image que voit le spectateur, c'est le reflet de Monika dans le miroir, dans une rue sur un air mélancolique d'accordéon. Harry entre dans le champ par le plan demi-ensemble suivant, par la porte à gauche en arrière plan. Il traverse le champ en regardant par terre, restant en arrière plan près du bâtiment. Par le travelling latéral, la caméra le suit. La composition du plan est très intéressante. Au premier plan, il y a les barreaux, au second, deux hommes qui discutent et, en arrière plan, c'est Harry qui marche timidement. Au moment où il dépasse les hommes, un des deux se met à marcher aussi vers la droite. Harry s'arrête un moment en cherchant quelque chose dans sa poche et ainsi l'homme le dépasse en le saluant machinalement d'un coup de chapeau. Notre jeune homme lui répond aussi mécaniquement. Tous les deux arrivent devant la même porte, mais Harry est derrière l'homme. Ils sortent du champ par la porte. La musique s'arrête.

Il nous semble clair que nos deux personnages vivent dans un milieu socialement inférieur et ces plans nous livrent également les indices concernant leurs rapports avec la société qui les entoure. Contrairement à Monika qui entre dans la scène par devant dans le reflet du miroir, Harry entre par le coin gauche, regardant par terre, et demeure en arrière-plan. C'est un personnage effacé faisant partie du paysage, tout comme le bâtiment.

Après le plan du rencontre entre Monika et Harry au café, les autres plans, pris sur leurs lieux de travail, montrent le mécanisme social qui ne tient aucunement compte de l'individu. Au magasin où Harry travaille, l'homme ouvre la fenêtre-guillotine en bois en criant après Harry avec une certaine régularité. Ce bruit de la fenêtre-guillotine qui retentit chaque fois, nous renvoie au sens de la rupture, à sa dureté et à son mécanisme. « Donne-lui plus de travail. Ça le dressera. » dira un des supérieurs de la boutique. C'est une société où l'individu n'est pas pris en compte mais uniquement sa fonction. Mais **« l'individu est irréductible, selon Kierkegaard, et il ne peut pas être exprimé par des oeuvres. C'est seulement pour Hegel, que l'individu est l'ensemble de ses actes et de ses oeuvres<sup>67</sup>. »**

La situation est similaire dans le lieu de travail de Monika, mais contrairement à Harry chez qui la dureté passe par la parole, chez elle c'est plutôt par l'agression physique constante de son collègue, malgré la révolte énergique de Monika.

Mais le lieu de travail seul ne représente pas la société. Il en va de même pour le monde familial, surtout pour Monika. Dans une maison sale qui manque cruellement de place pour sa famille nombreuse avec les soeurs et frères, un père ivrogne, une mère débordée par le travail domestique. Malgré tout, ce n'est pas l'affection qui manque chez elle: le père est ivrogne, mais il n'oublie pas son vingt-cinquième anniversaire de mariage, apporte un gâteau et une bouteille à sa femme et ils dansent en riant. C'est surtout ce monde étouffant, oppressant qui représente la société de laquelle Monika veut s'échapper.

Les plans précédant le départ de Monika et Harry décrivent le monde dont nos personnages désirent s'évader. Ces plans sont toujours très bruyants. Les plans sont serrés, sans perspective et la composition est fortement théâtrale. À l'intérieur du plan taille où le jeune garçon se fait gronder par ses supérieurs dans le magasin, Harry se trouve entre l'étagère des verreries qui bloque complètement le premier plan et les supérieurs barricadent l'arrière plan. Les supérieurs sont face à la caméra ainsi que Harry mais ce dernier ne les regarde pas. C'est un espace clos. « **"Système" et "clos" sont-ils choses identiques, aussi éloignées que possible de l'existence et de la vie. Car l'existence est par excellence l'ouvert** <sup>68</sup>. »

Cette fermeture de l'espace n'est pas seulement liée à leur basse condition sociale mais c'est la société même qui est close pour le réalisateur et cette caractéristique réapparaît lors de l'évasion de notre jeune couple. Quand la nourriture manque, Monika pénètre dans la cave d'une maison, se fait attraper et est emmenée à l'intérieur. Cet intérieur « **de la famille bourgeoise est décrit comme un univers fermé, étouffant** <sup>69</sup>. » La famille bourgeoise fait partie de la société par excellence <sup>70</sup>, pour nos deux personnages.

Quand Monika est conduite à l'intérieur de la maison, la femme apporte des couverts, une assiette, prépare une petite table et ensuite met une feuille de journal sur une chaise, invite la voleuse à manger. La jeune fille de la famille s'assied à côté d'elle, essaie d'engager une conversation en croquant une pomme. C'est surtout à travers la distance témoignée à l'égard de Monika que l'on peut percevoir à quel point ce monde est fermé. Monika, manifestant de l'agressivité, fait la grimace à la jeune fille au lieu de répondre à la question. Notre protagoniste est une rebelle <sup>71</sup>, elle attrape le rôti qu'elle a voulu voler et

---

<sup>67</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, op.cit. p. 114.

<sup>68</sup> Régis JOLIVET, *Aux sources de l'existentialisme chrétien*, op.cit. p. 127

<sup>69</sup> Jorn DONNER, *Ingmar Bergman*, op.cit. p.46

<sup>70</sup> Nous nous rappelons que le réalisateur est issu d'une famille bourgeoise.

<sup>71</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman*, op.cit. p. 116

s'enfuit.

Tandis que le contraste des caractéristiques est bien cerné dans *L'Été avec Monika*, entre la société établie et les personnages, une ambiguïté apparaît dans *Le Visage* malgré l'affrontement de ces deux mondes qui oblige nos protagonistes à cacher leur vrai visage. Tout d'abord, les échelles des plans de ces deux mondes sont quasi identiques. Cela est bien montré dans la séquence montée successivement en plans champ - contre champ où la troupe de Vogler est reçue par les gouverneurs.

Et puis, la société établie qui représentait la Vérité dogmatique n'est plus, ici, si solide en dépit des apparences. Et « l'arrivée de la troupe de Vogler dans la maison bourgeoise va apporter confusion et chaos. Comme l'écrivait Georges Sadoul: "**Tout se détraque, chaque notable se trouve ridiculisé et humilié, une danse macabre bouleverse l'ordre établi**"<sup>72</sup>. » Le préfet Starbeck arrogant au début sera ridiculisé par les révélations; Egerman, le consul découvrira que sa femme le méprise et Vergéus qui est la figure du rationaliste se révélera implicitement être « **le prisonnier de l'angoisse** »<sup>73</sup>.

Non moins grande est la détresse de l'homme qui affronte cette société. Dans la chambre, Vogler, démaquillé, sans fausse barbe dit ce qu'il gardait en lui: combien il hait ces gens, combien il voudrait leur crier des insultes, les battre. Pourtant il est sans force et ne trouve que le vide et le silence. C'est un cri d'impuissance poussé par l'homme devant la Vérité dogmatique, incarnée par la société.

A la fin du film, la troupe de Vogler pourra s'évader à la suite du message en provenance de la cour royale. De toute manière, les gens ne lutteront plus contre la société ou le Dieu dogmatique. La question deviendra plus intérieure et le combat deviendra plus individuel. Tel est l'objet de notre deuxième période.

Il y a également les gens du cirque de *La Nuit des Forains*, dans lequel la société est comme le sujet qui humilie constamment les personnages. Ceci sera examiné postérieurement dans la partie du présent travail consacrée à l'humiliation.

## 2. Le silence de Dieu

---

L'homme n'aura que le silence en retour même s'il pousse un cri à cause de la misère et de l'incertitude de sa condition du fait que Dieu ne se préoccupe pas de ses difficultés. « **Parce qu'elle (la pensée abstraite) fait abstraction du concret, du temporel, du devenir de l'existence, de la détresse de l'homme, posé dans l'existence par un assemblage d'éternel et de temporel** »<sup>74</sup>. » En fait, cette question est posée plus ou moins ouvertement tout au long du cheminement du cinéaste, mais c'est pendant la première période qu'elle s'affirme le plus rigoureusement. Tel est le cas dans *Le Septième Sceau*.

<sup>72</sup> repris par Jorn DONNER, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 91

<sup>73</sup> texte de Guido ARISTARCO, repris par Jorn DONNER, *op.cit.* p. 92.

<sup>74</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum, op.cit.*, p. 201

Dans le film, des hommes sont saisis par le silence de Dieu et chacun l'accueille à sa manière: certains seront convaincus par l'absence même de Son existence, les autres seront renforcés dans leur foi. Et le Chevalier s'interroge. Malgré les événements qui tourmentent des hommes, y compris le Chevalier, l'interrogation de celui-ci ne semble pas être née de ces événements. Plus essentiellement, cette interrogation constitue un effort de l'homme en quête de la Vérité. Il s'agit donc d'un rapport entre un existant et la Vérité abstraite qui s'attribue la pensée pure. Pourtant, **« quand quelqu'un demande ainsi quels sont les rapports de la pensée pure avec un homme existant, comment il se comporte pour entrer en elle, la pensée pure ne répond rien <sup>75</sup>. »**

Il nous semble que l'état d'esprit du Chevalier est clairement exposé dans la séquence du confessionnal. Plan poitrine du Chevalier de dos qui finit de se mettre à genoux devant le mur de la petite enclave du confessionnal, où s'inscrit l'ombre de la grille. **« Est-ce vraiment si cruellement impensable de comprendre Dieu avec ses sens? Pourquoi se cache-t-il derrière de vagues promesses à demi-articulées et derrière des miracles invisibles? »** Le confès fait se succéder les questions sans reprendre haleine.

Et l'image désigne plutôt l'homme enfermé derrière la grille (la grille réelle à gauche, l'ombre de la grille et le Chevalier à droite sur le mur.) Tissage de lumière et ténèbres. Il cherche Dieu dans la réalité de la vie et de la mort. Pendant qu'il pose ses questions, la caméra panoramique s'oriente vers le haut et fait découvrir la Mort debout derrière la grille; puis, c'est un travelling avant sur elle, jusqu'au gros plan. Seule, la mort écoute derrière la grille, avec son visage lugubre. **« Du fond des ténèbres je crie vers Lui, mais c'est comme si personne n'était là. »** Souffrance du doute à cause du silence de Dieu. La seule certitude de la Divinité, c'est la mort qui écoute.

**« Je veux savoir. Pas croire. Pas des suppositions mais du savoir. » « Tout ce qui est dit de la réalité dans le langage de l'abstraction et à l'intérieur de l'abstraction est dit à l'intérieur de la possibilité <sup>76</sup>. »** Le Chevalier poursuit sa confession. **« Je veux que Dieu me tende la main, me montre son visage. »** Son attente témoigne qu'il cherche la Vérité concrète. Dans l'univers où l'idée du Dieu dogmatiquement conçue domine, le Chevalier désire connaître le concret. Sa souffrance est due à cette quête. Ce désir ne révèle-t-il pas la souffrance de l'homme qui ne peut pas approuver la Vérité universelle et abstraite?

Au milieu du film, dans une séquence qui offre une atmosphère paisible, le Chevalier exprimera encore sa souffrance due au silence de Dieu. Il s'agit de la séquence du repas entre le Chevalier et la famille de Jof. Notre interrogateur avoue: **« La croyance est une souffrance. C'est comme si on aimait quelqu'un qui est dans les ténèbres et qui ne se montre jamais même si tu l'appelles en criant. »**

Dans *La Source*, le silence de Dieu est plus étroitement lié à une circonstance. L'interrogation de Töra sera plus brève que celle du Chevalier parce que Töra ne cherche pas vraiment à avoir une réponse. Sa foi en Dieu ne lui permet pas de douter de quoi ce

<sup>75</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum*, op.cit. p.209

<sup>76</sup> *ibid.* p 210

soit, il n'a qu'à accepter la réalité comme telle. C'est seulement un cri poussé par la douleur.

Après avoir tué les trois voleurs qui avaient violé et tué sa fille unique, Töra et la famille vont chercher le cadavre de la fille. Devant le cadavre, « **Töra semble littéralement frappé par une force invisible. Il tombe à genoux, tourne un regard suppliant vers le ciel, et prononce des paroles pleines de désarroi et d'incompréhension** <sup>77</sup>. » « **Dieu, tu vois la mort innocente et ma vengeance. Tu laisses faire. Je ne te comprends pas!** » Il nous semble difficile d'interpréter cette parole comme maudite ou blasphématoire comme disaient certains critiques<sup>78</sup>. C'est plutôt un cri de souffrance. Une interrogation devant le silence de Dieu qui n'est pas intervenu. Il ne comprend pas pourtant il demande pardon, parce qu'il n'y a pas d'autre moyen. La foi de Töra constitue son seul moyen de vivre. Jorn Donner définit, non sans raison, la conviction religieuse et la conversion de Töra comme « mécaniques ».

Ce n'est pas la question de la foi que soulèvent les personnages dans les deux films. Pour l'un comme pour l'autre<sup>79</sup>, la foi est toujours présente: le Chevalier a même confessé la présence douloureuse et continue de sa foi malgré le silence de Dieu. Plus tard, Spegel dans *Le Visage* parle derrière le paravent où l'ombre est profonde, comme s'il reflétait le tréfonds de l'intériorité de Vogler: « **Je n'ai fait qu'une prière dans ma vie: "Mon Dieu servez-vous de moi. Utilisez-moi." Mais Dieu n'a jamais compris quel esclave fort et fidèle j'eus été.** » La déception provoque la souffrance.

Quelle que soit la raison, le silence de Dieu universel provoque une souffrance et un doute chez les personnages bergmaniens. Pourtant ils ne se laisseront pas de continuer leur quête. À la venue finale de la Mort, le Chevalier priera: « Ô Dieu, Toi qui es quelque part, qui dois être quelque part, aie pitié de nous! » Dans le silence de Dieu, face à la Vérité dogmatique, l'homme envoie son ultime supplication.

### 3. Une humiliation constante

---

Le réalisateur nous précise à plusieurs reprises combien le motif de l'humiliation était réel dans son enfance, baignée dans une éducation éminemment chrétienne, où le « **climat de punition** <sup>80</sup> » avait toute son importance. En évoquant la condition de l'homme, cette humiliation est effectivement souvent présente dans les films à travers le rapport entre les personnages et la société.

Elle est visiblement constante dans *Sourires d'une Nuit d'Été*. Pourtant il ne nous

<sup>77</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 204

<sup>78</sup> Joseph MARTY indique scrupuleusement les extraits des critiques qui interprètent cette scène comme un acte blasphématoire ou maudit dans *Ingmar Bergman - une poésie du désir*, Paris, Éditions du Cerf, 1991, p. 120.

<sup>79</sup> Les deux personnages sont d'ailleurs joués par le même acteur, Max von Sydow qui donne finalement la même allure. Cela permet aux certains critiques de faire un rapprochement thématique.

<sup>80</sup> *Le cinéma selon Bergman, op.cit.* p.100, entre autres

semble pas que l'humiliation subie par Frederik dans ce film soit vraiment celle de l'individu face à la société représentant la Vérité établie. L'avocat respectable Frederik Egerman se trouve dans la rue en chemise de nuit, chassé par l'amant de son ex-maîtresse; sa jeune femme toujours vierge après deux ans de mariage s'enfuit sous son regard avec le fils qu'il a eu de son premier mariage; en duel à la roulette russe, provoqué par Malcom, la balle à blanc noircit le visage de Frederik. Ici, c'est surtout une situation peu conventionnelle qui provoque une humiliation chez un homme tout à fait conventionnel.

En revanche, l'humiliation qui est le thème principal de *La Nuit des Forains* est d'une autre nature. Bien que ce soient les circonstances qui font subir aux protagonistes un tel abaissement, le film évoque fortement, à notre avis, la souffrance des hommes qui doivent affronter une Vérité dogmatique qu'ils n'approuvent pas. Cette Vérité est représentée, ici, par « **des représentants de l'immuable**<sup>81</sup> » selon le terme de Jorn Donner: les officiers, la police, Sjuberg et sa compagnie de théâtre, la femme d'Albert qui mène une vie paisible et le jeune acteur qui abuse d'Anne. L'humiliation provoquée par la confrontation entre ces représentants et les protagonistes est quasi permanente.

Le film commence précisément par l'humiliation cauchemardesque de Frost, qu'il a subie plusieurs années auparavant. Prévenu, Frost dans son habit de clown court vers le lac où sa femme se baigne toute nue devant les soldats. Il passe devant les officiers et les soldats qui rient. Il enlève son costume. Il a peur de l'eau mais avance en trébuchant sur les pierres. Pendant que Frost rejoint sa femme, quelqu'un cache leurs vêtements. Le clown parvient à traîner sa femme jusqu'au bord et la porte en marchant sur des cailloux tranchants.

Plan général où le ciel occupe les trois quarts de la composition, dans lequel Frost porte Alma, sa femme devant une foule qui les suit. Le mari peine et la femme a honte. Ce plan évoque symboliquement le chemin de croix de Jésus Christ. Comme Jésus porte sa croix, Frost porte sa femme. Et elle s'appelle Alma. On ignore si le réalisateur a consciemment choisi ce prénom pour la définition de Jung<sup>82</sup>, toutefois, Alma porte tout son sens, c'est-à-dire, l'âme. Être humilié à cause de son âme. Le corps est le clown, son âme sa croix.

La séquence se déroule sous une lumière aveuglante, le son étant réduit à la musique assourdissante marquée par les coups de canon. C'est comme si les autres sons étaient engloutis sauf le rire de la foule qui construit le fond. Le rire du public reviendra à plusieurs reprises, accentuant l'humiliation subie par les personnages tout au long du film. Et le roulement de tambour incessant devient ensuite l'unique musique dans cette séquence. Cela rend l'atmosphère suffocante, accentuant le malheur de Frost. Et ce « **flash-back d'ouverture constitue la cellule germinale de tout le film**<sup>83</sup> ». Arrivé dans la même ville où Frost avait subi l'humiliation, Albert, le directeur du cirque va

<sup>81</sup> Jorn DONNER, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.54

<sup>82</sup> Carl JUNG, *Le moi et l'inconscient*, Collection psychologie, Paris, Gallimard, 1938, chapitre III. Le personnage s'appelant « Alma » apparaît dans les trois films en total, et chaque fois, il nous évoque cette définition de Jung, c'est-à-dire, âme ou l'image intérieure.

connaître le même sort ainsi que sa compagne, Anne.

Et lorsque les roulottes entrent dans une ville pour y séjourner, sont insérés les plans serrés d'un chien agressif qui aboie violemment. En outre, la pluie tombe à verse, le vent souffle. Cela présage ce que la troupe va subir.

L'agressivité du chien montre métaphoriquement, à notre avis, celle de la société à l'égard des forains. Il ne s'agit pas seulement d'une agressivité physique, mais plus intrinsèque. C'est comme si l'affrontement même avec les protagonistes provoquait en retour l'agressivité de la société. Le directeur de théâtre dira: « **Nous vous méprisons parce que vous jouez votre vie et nous, notre vanité.** » Cette justification du directeur révèle la nature du rapport entre ceux qui sont installés dans la société et ceux qui en sont exclus. Nous avons noté que la Vérité dogmatique relève de la pensée abstraite, de la pensée pure, selon le terme hégélien. La vanité ne serait-elle pas finalement le sort de ceux qui s'installent dans la Vérité objective, dans la spéculation de celle-ci? Et les forains partent constamment. Le mépris du directeur vis-à-vis d'eux révèle finalement que l'humiliation est déjà inscrite dans le nomadisme par le fait qu'ils ne peuvent accorder leur destin avec la Vérité, qu'ils sont obligés de partir?

Cela constitue précisément le climat sombre du film: être méprisé pour, selon l'expression du directeur de théâtre, jouer la vie. Cette humiliation essentielle est représentée à travers l'aspect « **intimement liée au sentiment d'épuisement physique, à l'odeur de sueur, d'humidité, de froid, de parfum bon marché qui flotte tout au long du film** <sup>84</sup> ».

Néanmoins, cette valeur établie tente aussi Albert et Anne, nos deux protagonistes. Ils éprouvent le désir de s'évader de cette vie humiliante, misérable du cirque. « **Il est naturel que ceux-là mêmes qui vivent l'aventure ressentent parfois la nostalgie de la sécurité** <sup>85</sup>. » Albert rend visite à sa femme qu'il a quittée trois ans auparavant et Anne se jette, pour un bijou, dans les bras de Franz, le jeune acteur. Mais cette tentative provoque l'humiliation une fois de plus: la demande d'Albert de reprendre la vie familiale sera rejetée, le bijou qu'Anne a reçu de Franz sera faux. Ils retournent à leurs réalités. Plus tard, Albert videra simplement son cœur devant Frost, l'autre humilié: « **Je ne veux pas voyager comme un crétin le long des routes avec un cirque miteux! Je veux des amis avec lesquels je puisse jouer aux cartes le soir et que je puisse saluer le dimanche sur le parvis de l'église....** » Moment de lassitude.

Ce monologue se termine par une exclamation « **Pauvre Anne! Pauvre Agda! Pauvre moi! ... pauvres de nous, tous les hommes, qui vivons sur la terre et qui avons tous si peur, si peur, si peur!** » Ensuite, il se lève en disant qu'il va faire un acte digne d'un homme. « **Te suicider, tu veux dire?** », lui demandera Frost. Un homme qui refusait d'entrer dans la Vérité établie désire à présent baisser les bras, devenir un citoyen considéré. Après le cri d'un tel désespoir, n'y aurait-il que le suicide comme acte digne

---

<sup>83</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 127

<sup>84</sup> Jorn DONNER, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.51-52

<sup>85</sup> *ibid.*, p.54

d'un homme? « **Je n'ai pas dit cela.** » répondra Albert.

Pourtant pour Albert, l'humiliation n'a pas cessé de se faire ressentir. Il y a l'affrontement avec le jeune acteur qui a abusé de sa compagne. Le soir de la représentation, Franz appelle grossièrement Anne sur la piste, d'une manière qui ne laisse aucun doute à Albert sur leurs relations. Albert en colère se bat contre l'acteur devant tout le public. Il tente de prendre sa revanche, non seulement à cause de sa compagne, mais vis-à-vis du monde qui l'a tant humilié. Pourtant « **il est le taureau, et Franz le matador. Il ne peut que charger, contrairement à son adversaire qui évolue tel un gracieux danseur et le tourmente en le frappant de coups cuisants au visage et au coeur** <sup>86</sup> ». Albert est vaincu.

Conduit à la roulotte, Albert meurtri, tente son ultime acte digne d'un homme: le suicide. Mais la balle ne sortira pas du pistolet au premier coup et on entend seulement un déclic. Puis il attrape Alma par la main et l'entraîne avec lui vers la cage du vieil ours, le tuera malgré la protestation pathétique d'Alma. Ainsi « **il a éliminé de son être cette part entravée par l'angoisse, la mortification et le mépris** <sup>87</sup> ». Albert, après avoir pleuré aux pieds de son cheval à l'écurie ordonnera aux membres de reprendre la route. *Il faut continuer à vivre* <sup>88</sup>.

#### 4. La froideur de l'objectivité

Le fait que la Vérité soit objective et ne tienne pas compte de la difficulté de l'existence, dégage inévitablement l'impression ostensible d'indifférence, d'insensibilité. Cette empreinte de froideur est justement perceptible à l'intérieur de quelques films datant de cette époque.

Tout d'abord, la question est abordée à travers les traits du personnage du docteur Isak Borg dans *Les Fraises Sauvages*. Le réalisateur dit avoir choisi ce prénom pour le mot « isig », qui signifie glacial en suédois. La Vérité établie évoquée jusqu'ici à travers la société ou Dieu se matérialise ainsi plus concrètement dans *Les Fraises Sauvages* qui est un film à la première personne, « **auto-analyse du héros** <sup>89</sup> ».

La qualification de vieil égoïste, généralement attribuée au personnage Borg, nous semble insuffisante. Il ne s'agit pas seulement de son propre intérêt mais surtout de la question de principe: donner du poids aux principes au détriment des émotions. C'est précisément de cette indifférence à l'égard des sentiments qu'il s'agit.

Dans la première partie du film, à l'intérieur de la voiture se rendant à Lund, Borg discute avec Marianne, sa belle-fille. La remarque de celle-ci, est, à l'égard de notre sujet,

<sup>86</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 129

<sup>87</sup> *ibid.* p.130

<sup>88</sup> Jorn DONNER, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.42

<sup>89</sup> *ibid.* p.82

assez révélatrice: « **En réalité tu es égoïste, dur comme la pierre, et on a beau te célébrer partout, en discours et par écrit, comme le grand ami des hommes! Mais nous qui t'avons vu de près, nous savons qui tu es.** » Elle rappelle que le docteur lui a dit qu'il n'avait aucun respect pour les souffrances de l'âme en lui défendant de venir se plaindre à lui. « Tu as des jugements assez catégoriques, père. Ce serait terrible de dépendre de toi, d'une façon ou d'une autre. » ajoute Marianne. Pendant ce voyage, Borg va donc découvrir sa propre personnalité froide à travers les opinions de sa belle-fille et son propre examen de conscience représenté par les séquences oniriques.

Dans la première séquence du retour vers la jeunesse d'Isak, notre vieux protagoniste écoute le jugement de la jeune Sara, son amour de jeunesse: « **Isak est tellement bien, si moral et si délicat. Il veut que nous lisions ensemble des vers, et que nous parlions sur la vie et la mort, que nous jouions à quatre mains. Il est si digne.** » « **Préoccupé par des questions métaphysiques et morales, Isak ne peut atteindre à la simplicité de son frère, insolent et séduisant**<sup>90</sup>. » Mais ces attitudes ne montrent-elles pas justement sa dévotion à la Vérité, au détriment des sentiments? Ces traits évoquent clairement la rationalité de la Vérité universelle, éloignée de la réalité de l'existence. Celui qui parlait sur la vie et la mort sans se préoccuper des émotions, parlait en réalité des sujets fondamentaux concernant l'homme sans avoir souci de ceux qui sont plus concrets. Ce que Sara soulignera en ces termes dans la séquence suivante: « **toi qui sais tant de choses, en fait, tu ne sais rien.**»

Dans le rêve qui suit, le vieux docteur est mis en examen, le jugement sera formulé nettement: froideur, égoïsme, dureté. Cette formule est de sa femme, disait l'examineur. Elle sera décrite encore plus sensiblement dans la scène d'adultère commis par sa femme à laquelle Isak est obligé d'assister. Avec le regard absent ou vide, la femme dit: « **je raconterai tout à Isak. Il va me dire " Ma pauvre petite! je te plains! comme s'il était le bon Dieu. ... Ce n'est pas à toi de me demander pardon. Je n'ai rien à pardonner." mais il ne pense pas un mot de ce qu'il dit. C'est un homme froid.** » Ces répliques montrent l'indifférence du docteur à l'égard des autres, combien il est enfermé dans son propre monde, où il n'écoute que lui-même, ainsi que le lui reprochait la belle-fille.

La froideur de l'objectivité devient plus subjective dans *Le Septième Sceau* et *La Source*. Cela est montré précisément par la distance créée par la position de la caméra. Examinons d'abord *Le Septième Sceau*. Dans ce film, le plan en plongée de l'homme se trouvant dans le malheur semble établir une sorte d'éloignement entre l'homme et la Vérité censée être salvatrice. Car une telle position de la caméra donne la sensation qu'il s'agit du regard de Dieu même, dont la présence est fondamentalement suscitée.

Dans la séquence où le Chevalier se trouve au confessionnal, quelques plans du début, suivant le plan en contre-plongée du Christ en croix, sont filmés selon l'angle de vue suscitant la caméra subjective de Dieu. Ainsi, pendant que le Chevalier se confesse, les plans de lui en plongée nous laissent imaginer la caméra subjective du Christ sur la croix. Il est vrai qu'ici cette caméra suggérerait plutôt l'impuissance du Christ agonisant qui ne peut pas intervenir dans le malheur de l'homme. Néanmoins, ce plan crée une

---

<sup>90</sup> *ibid.*

distance ou une indifférence à l'égard de l'homme parce que la souffrance du Chevalier n'est pas provoquée par la mort mais par l'ignorance de la Vérité.

Plan d'ensemble en plongée, des pénitents qui poursuivent leur procession sur un chemin de terre, dans une diagonale du bas de cadre gauche vers le haut du cadre droit. En fondu enchaîné suit le plan d'ensemble en plongée dans la fumée de la fin du cortège. La prière s'arrête à la fin du plan. Après, suit le plan rapproché en plongée du chemin de terre vide, encore en fondu enchaîné. Ces trois plans nous suggèrent une grande indifférence de Dieu, ainsi que sa froideur parce que cet angle de caméra évoque pratiquement la présence de Dieu mais qui ne répond pas à la lamentation de l'homme, la rend vaine.

Quant à *La Source*, il s'agit de la scène de viol suivi par le meurtre. Au milieu de la clairière, la scène est décrite avec un réalisme saisissant. La violence de la scène s'accroît par la splendeur de lumière. Tout est clairement exposé en plein jour. Si nous considérons que la lumière est liée à l'idée de Dieu, cette atrocité mise en évidence par la lumière renvoie à Sa froideur.

De plus, le plan dans lequel les bergers dépouillent Karin tuée est un plan d'ensemble en plongée où les branches d'arbre se trouvent au premier plan. Inspiré par celui de Mizoguchi comme disait le réalisateur, ce plan d'ensemble nous rappelle nettement le plan demi-ensemble du *Septième Sceau* où on voit mourir l'ancien séminariste pestiféré. L'horreur de la mort remplissait totalement le champ. Ici, l'effet est le même et, en outre, l'angle de la caméra en plongée qui suggère encore une fois celle subjective de Dieu amplifie l'impression de cette horreur. Et la composition du plan dans laquelle des branches d'arbre se trouvent au premier plan en cachant la vue, évoque un certain voyeurisme: Dieu voyeur qui assiste à la mort innocente sans intervenir. C'est justement cette interrogation que le père de la victime posera dans sa prière.

Les bergers s'enfuient en laissant le bétail au petit garçon. Après le plan d'ensemble, en contre-plongée, du ciel couvert de nuages, où s'envolent quelques flocons de neige, suit le plan d'ensemble, en plongée, du petit garçon assis au milieu du champ. Un air de flûte remplit le champ. Caméra en plongée suscitant encore le regard de Dieu. Pourtant ce plan avec le petit garçon crée presque une souffrance à cause de l'abandon et de la froideur de Dieu, accentués par la neige et la musique douce. Cela serait aussi dû à l'impression de vide provoquée par le contraste avec les plans violents précédents. Le Dieu fondamentalement évoqué dans ce plan affiche plus sensiblement son impassibilité.

## Chapitre II L'Omniprésence de la mort

Même si la mort est un des éléments essentiels du monde bergmanien, elle est particulièrement présente dans cette période à tel point que sa fréquence est l'une de ses caractéristiques. C'est une époque où l'on trouve même une sorte de hantise de la mort chez le cinéaste. Ainsi l'homme va parcourir les lieux où sévit la mort, avec la mort et le voyage se terminera par la mort. Elle se manifeste sous divers aspects comme indice

conséquent du rapport entre l'homme et ce qui s'impose en tant que Vérité.

## 1. Châtiment de Dieu ou facteur constitutif de l'homme

---

Il s'agit surtout de la mort représentée dans *Le Septième Sceau*. Quand on relève tout ce qui évoque la mort dans ce film, on s'aperçoit combien elle joue un rôle fondamental. Elle est omniprésente, comprise comme châtiment de Dieu dans la plupart des cas. Elle est dans le paysage, dans les paroles, les pensées et la mort se présente même en personne. Le film est une fresque de la mort et des attitudes des hommes face à elle.

Pourtant, ce qui attire l'attention dans le film est le fait que la mort soit traitée comme une affaire de masse. Les individus réagissent évidemment devant la terreur qu'elle inspire, pourtant leurs souffrances ne constituent qu'une partie de la toile de fond et leurs cris un bourdonnement. Et notre quêteur, le Chevalier traverse cette toile. Néanmoins, dans l'aspect global, les attitudes des hommes évoquent manifestement la religion selon Hegel. « **L'union que le culte réalise doit assurer le salut, ce salut que l'homme vise à travers tout son comportement religieux et qu'il conçoit de bien des manières. (...) il attend de la bienveillance, de la grâce, de la faveur de l'Être suprême. Vis-à-vis de celui-ci, par conséquent, l'homme adopte une attitude de quémandeur, qui implique humilité, conscience de son impuissance et une certaine passivité. Il doit recevoir du Très-haut ce qu'il n'est point capable de produire par lui-même; il ne peut que remercier, s'abaisser, confesser son néant**<sup>91</sup>. »

En parlant du passage de l'Apocalypse cité au début du film, Jean Mambrino souligne que ce passage n'a pas de rapport avec la mort contrairement au contenu du film, mais au Jugement universel. Il précise que « **dans l'Écriture, le Septième Sceau en s'ouvrant ne dévoile donc pas les secrets de la vie et de la mort, mais le Jugement de Dieu sur toute la race humaine**<sup>92</sup> ». Cette globalité évoquée par le passage biblique concernant le Septième Sceau est sans lien avec la souffrance de chaque homme. Ne pouvons-nous pas y trouver la trace de l'idée de la Vérité objective? Et le film démarre avec ce passage précis. Dans ce film, la mort en tant que cause principale des souffrances de l'homme est partout présente et les hommes se lamentent en implorant Dieu, qui ne répond pas. La seule certitude divine, c'est la Mort qui accomplit sa mission.

Les causes concrètes ne sont pas seules à illustrer la mort: les ténèbres dans leur contraste avec la lumière suggèrent à leur tour également la présence constante de la mort. La mort, c'est d'abord les ténèbres. Or, c'est précisément cette absence de lumière qui apparaît avant que le passage de l'Apocalypse ne soit lu dans le film. Et, pendant que le texte biblique est lu, on voit le plan d'ensemble d'une côte dont le noir couvre les trois-quarts de l'écran. Le noir restera ensuite très présent dans chaque plan.

Bientôt, nous allons savoir que la région est dévastée par la peste. La séquence commence par un panoramique orienté vers la gauche, qui fait apparaître un homme,

<sup>91</sup> Raymond VANCOURT, *La pensée religieuse de Hegel*, Paris, P.U.F., 1965, p. 11

<sup>92</sup> Jean MAMBRINO, « Traduit du silence » in *Cahiers du cinéma* n° 83, 1958

cagoulé, de dos, assis derrière un rocher, un chien à sa gauche, à qui l'écuyer s'adresse: « **Tu peux m'indiquer le chemin de l'auberge?** » Ensuite, plan poitrine de l'écuyer qui tape sur l'épaule de l'homme de dos en avant-plan. L'homme demeure sans réaction. L'écuyer s'apprête à lui tourner la tête. Raccord dans le mouvement. Gros plan en plongée de l'écuyer, de dos en amorce cadre-gauche, entre ses mains, la tête de l'homme en cagoule. Il la redresse et découvre un cadavre au visage dévoré par la peste, les yeux creux, la joue droite boursouflée de gros abcès. Une musique sombre se fait entendre.

Nous remarquons que ce cadavre nous rappelle la figure de la Mort que le Chevalier vient de quitter. Tout les deux sont dans la même tenue, mais maintenant ce n'est qu'un corps étendu par terre. De l'homme, il ne reste que son cadavre dévoré par la mort. Même lorsqu'il s'agit d'hommes vivants, cela ne change pas beaucoup. L'âme ou plutôt le contenu de l'homme sera englouti par la peur de la mort. Seule l'animalité de l'homme, quel que soit son statut social, réagira afin de se dégager de cette terreur. Le chien, avec tout son sens allégorique, garde sa place à côté du cadavre.

La peste décime massivement les populations, sème la terreur dans la région. Et des hommes cherchent la réponse dans la Vérité universelle: punition de Dieu. Alors « **des foules de pécheurs parcourent le pays se flagellant les uns les autres pour plaire à Dieu** », explique le peintre de la fresque. Une absurdité atroce s'installe entre la Vérité universelle qui « **se vante de tout expliquer**<sup>93</sup> » et les hommes qui cherchent à rester dans cette Vérité. C'est visiblement ce que Kierkegaard reproche à l'Universalité hégélienne de la Vérité. « **L'hégélianisme a le tort de vouloir expliquer toute chose. Les choses ne doivent pas être expliquées, mais vécues**<sup>94</sup>. » Malgré l'horreur et la souffrance apparentes, le concept kierkegaardien de vécu ne concerne pas les flagellants dans le film, parce qu'ils ne cherchent pas à vivre leur vie mais à se noyer dans l'Universalité. La séquence de la procession des flagellants l'évoque manifestement.

Les pénitents entrent dans la scène précédés par leurs lamentations en coupant le chant de Jof et Mia, les forains; « **La nuit est charbon et l'obscurité demeure. Le Malin reste, reste, reste sur le rivage.** » Puis on voit le plan demi-ensemble de l'entrée du village d'où arrive la procession. Deux moines, munis d'encensoirs qui dégagent une épaisse fumée, ouvrent le cortège des pénitents qui hurlent, chantent et prient à haute voix. C'est le chant « Dies irae (Jour de Colère) ». Les thèmes du chant des pénitents et celui de Jof et Mia s'enchaînent; le thème « la colère de Dieu » suit celui de « la présence insistante du Malin ». Les moines portent la grande et lourde croix et les pénitents se flagellent, hurlent, gémissent, tombent à genoux dans la cour.

Supplications vers Dieu, lamentations. À force de vouloir plaire à Dieu et gémir, les flagellants font ressortir la mort, cherchent la conversion par la souffrance physique. Plus la terreur de la mort les effraie, plus la lamentation vers Dieu est élevée, plus la souffrance physique est provoquée. La séquence insiste sur le rapport entre l'homme et la Vérité inscrit tout au long du film. Devant l'incapacité de comprendre, d'assumer ce qui leur

<sup>93</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum*, op.cit. p.201.

<sup>94</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, op.cit. p.24

arrive, les hommes se tournent vers Dieu censé être quelque part et dénie leur réalité concrète, donc leur corps dans cette séquence. Le Christ agonisant sur la grande croix, porté par des pénitents, devient l'image de celui qui ajoute de la souffrance, celui qui fait porter sa croix aux hommes tandis qu'il est censé les sauver.

Cependant leur passage sur la terre finit par le néant malgré toutes les sollicitations qu'ils adressent à Dieu. Cela sera montré par le fondu enchaîné de la fin de la scène: du plan d'ensemble en plongée de la fumée en fin du cortège à celui également en plongée du chemin de terre vide, d'où se dégage une impression de silence. Futilité de leur tumultueuse pénitence pour être dans la Vérité universelle. Ou plutôt, c'est peut-être la spéculation sur la Vérité qui rend insignifiante cette ferveur oubliant les difficultés de l'existence. En les regardant Jöns, l'écuyer commente « Ce jargon débile de mort. ».

Malgré tout, ils vont encore loin. Ils vont s'incarner en Vérité universelle. Plus tard dans le film, exerçant le pouvoir de donner la mort à un être humain, l'Église condamne une fille au bûcher, responsable, selon elle, de leur malheur. Les actions de la mort s'enchaînent. Plus tard, ce sera par le fondu noir que le film se terminera, bien que la famille de Jof s'en aille vers les contrées de l'aube.

Nous trouvons également une explication de la mort en tant que châtiment de Dieu dans *La Source*. C'est ce qui sort de la bouche de Töra et sa femme dont la fille unique est violée et tuée. En allant chercher le cadavre de leur fille, Märeta avoue qu'elle aimait trop sa fille, plus que Dieu lui-même, et ensuite, Töra lui répond qu'elle n'est pas la seule à porter la faute. Il s'agit toujours de chercher l'explication à ce qui arrive. Et la faute est toujours portée par les hommes.

Soit châtiment de Dieu, soit donnée constitutive de l'homme, la mort suscite chez des hommes un besoin d'explication quelconque, les fait s'orienter vers la recherche de la Vérité universelle. Mais aucune réponse ne sera apportée et seule la mort est toujours présente.

## **2. La mort en tant que réalité**

---

011 Contrairement à ce qui était vrai jusqu'ici, la mort que nous allons analyser à présent est due aux circonstances. Il s'agit de *Jeux d'Été* dans lequel le personnage se trouve confronté à des situations qui évoquent la mort. Il est vrai que l'on trouve également la mort dans le film comme dans *Le Septième Sceau* que nous avons précédemment analysé: la mort physique du bien-aimé. Et par la suite, le personnage prend conscience de la mort. Pourtant, ce qui nous intéresse pour notre analyse est la présence de la mort évoquée dans le monde qui entoure le personnage, déjà avant l'accident qui a provoqué la mort de son être cher. C'était seulement l'amour du personnage porté à son ami qui empêchait de la voir. Et, des années plus tard, le personnage la retrouve, en revenant sur les lieux.

Au début du film, Marie reçoit le journal intime de Henrik, son amour de jeunesse, mort dans un accident. Ensuite, elle décide de se rendre dans l'île où elle a vécu avec Henrik un été de bonheur. À bord du bateau, elle y rencontre le pasteur qui accompagnait jadis la tante de Henrik atteinte d'un cancer. Il disait, à l'époque, avoir le sentiment de

tenir compagnie à la mort elle-même. La première rencontre faite en chemin, est ainsi celle de l'accompagnateur de la mort. Le pasteur dit que cela faisait longtemps qu'ils ne s'étaient pas vus. Marie répond qu'ils ne s'étaient pas revus depuis sa première communion, tout en sachant pertinemment que leur rencontre avait été lié à la présence de Henrik. Elle refuse de le reconnaître. Le pasteur le rappelle mais se tait aussitôt en apercevant qu'il ne s'agissait pas d'un oubli mais d'un refus. Le voyage commence ainsi par la rencontre de « l'accompagnateur de la mort » selon l'expression du pasteur même. Il s'agirait effectivement d'un voyage vers la mort.

Dès le débarquement sur l'île, elle croise une dame fantomatique ayant le regard vide et vêtue de noir. C'est la tante de Henrik, toujours vivante. Le réalisateur affirme<sup>95</sup> qu'elle est la Mort. Elle nous rappelle le personnage allégorique de la mort dans *Le Septième Sceau* dont les tenues ont déjà une analogie frappante.

Marie, accablée, la suit d'abord du regard. La dame en noir s'arrête, tourne la tête vers Marie. Son regard est toujours vide, puis elle continue son chemin. La jeune femme marche derrière elle. Travelling latéral du plan d'ensemble d'un paysage dans lequel le chemin est au milieu du champ. La tante marche devant, Marie la suit à distance. À cause du contre-jour quasi complet, il n'y a aucune profondeur dans le champ, tous les éléments de l'image sont comme les ombres sur le ciel gris clair. « **Le paysage et les sons qui avaient servi de cadre à son idylle ayant disparu, la mort et ses emblèmes sont les seuls « survivants » des années de grisaille**<sup>96</sup>. »

Une série de souvenirs s'enchaîne. La rencontre avec Henrik et leur idylle dans un pays éclatant et gai pendant les vacances d'été. Pourtant la tante, qui était la tutrice de Henrik, disait se sentir comme un cadavre, joue aux échecs avec le pasteur comme le Chevalier et la Mort dans *Le Septième Sceau*. « **La tante apparaît à l'instant même où le ciel s'assombrit**<sup>97</sup> », commente le réalisateur. C'était la mort qui était la tutrice de Henrik, et celle-ci a déjà gagné en quelque sorte le jeune homme. « J'ai peur, de passer tout à coup par-dessus le bord de quelque chose de noir, quelque chose qu'on ne connaît pas. Je le sens très distinctement. » a dit le jeune homme à Marie qui croyait ne jamais mourir. Cela ajoute un instant un brin gris à la clarté de l'ambiance, mais la gaieté les regagne tout de suite. Marie est insouciant, vit dans la joie jusqu'à la veille de l'accident où elle sent soudainement une douleur affecter son âme. Elle voudrait pleurer toute la nuit.

Elle n'arrivait pas à percevoir la mort qui guettait. Pourtant la veille, elle sent sa venue comme la muette dans *Le Septième Sceau*. Comme si elle a été subitement saisie par une angoisse insupportable, elle tremble: « **Nous resterons éveillés toute la nuit, jusqu'à l'aube, quand s'évanouissent les fantômes nocturnes. Je tremble tant que mon coeur se rompt.** »

Les paysages de mort suggérés par la présence de nuages noirs, d'oiseaux

<sup>95</sup> *Cinéma selon Bergman, op.cit.*, p. 87

<sup>96</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.102

<sup>97</sup> *Cinéma selon Bergman, op.cit.* p. 87

nocturnes, d'arbres revêtus de leur parure d'automne, par le bruit du vent, etc., alternent en permanence avec les paysages de vie qui forment la scène de leur idylle. En dehors de ces éléments qui soulignent l'omniprésence de la mort, le personnage de l'oncle Erland est particulièrement marquant. Il nous semble évident que ce personnage est le réprouvé, l'homme marqué par la vie selon Donner, mais il est moins évident qu'il soit le viveur désenchanté qui convoite Marie, et va s'acharner à détruire en elle l'idée d'espoir comme disait Siclier<sup>98</sup>. Néanmoins l'interprétation de Peter Cowie est particulièrement intéressante: l'oncle Erland incarne la réalité depuis la mort de Henrik, mort que Marie refuse d'admettre.

D'après notre interprétation, le personnage de l'oncle Erland incarne la réalité même depuis le début de son entrée dans le récit, c'est-à-dire bien avant la mort de Henrik. Son entrée dans le récit se produit par le gros plan de la boîte contenant un bracelet. Ensuite, toujours en gros plan, on voit les mains d'Erland qui le met autour du poignet de la jeune femme, avant de lui donner un baiser sur la main. Il poursuit son entretien en disant que « **jouir de chaque instant, c'est l'essentiel de la vie.** » Puis suit le gros plan de Marie innocente, riant et disant « un jour, tu m'épouseras. ... Naturellement, un jour tu me prendras. » Les plans de bracelet suivis par la parole de Marie évoquent largement les métaphores de ces personnages. Marie représenterait l'innocence et l'oncle Erland la réalité.

Plus tard, le réalisateur livre cette réalité comme faisant partie des images de la mort. Le soir, Marie et Henrik rentrent à la villa. Dans le vaste salon sombre, Erland joue du piano, la tante l'écoute silencieusement. L'oncle se met aussitôt à parler au jeune couple du souvenir de la mère de Marie dont il était amoureux. « **Maintenant, toutes les pendules de la maison sont arrêtées, toutes les plantes aux fenêtres sont fanées.** » dira l'oncle Erland sur le plan poitrine de sa femme Elizabeth, amère. Plus tard, Marie revisitera la villa déserte, vide, que l'oncle Erland gardera en tant que fantôme. Le souffle du vent seul remplit désormais la villa.

La réalité ou la mort étaient toujours proches de Marie à travers l'oncle Erland, mais elle ne parviendra pas à l'atteindre avant la mort de Henrik. C'est seulement après la mort de celui-ci, que l'oncle Erland pourra enfin régner sur elle. L'innocence, l'amour de jeunesse sont finis, c'est la réalité de la mort qui prend la place. « **La vie est ainsi faite.** » dira Erland à Marie qui tremble de chagrin « **Moi, je suis ici, mange, bois. ... et là-bas, Henrik est en train de se décomposer.** »

« **Tu vois, Marie, il faut se bâtir un rempart à l'abri du mal, je t'y aiderai.** » lui conseille l'oncle. Enfermement du soi à l'intérieur de la muraille. C'est l'opposition à la vie, c'est la solitude, la mort. Marie suivra le conseil de l'oncle, vivra comme la prisonnière de la muraille ou plutôt comme une marionnette sans vie maniée par l'oncle. C'est d'ailleurs ce que Marie remarque à propos de sa vie après être revenue à la vie courante. « **Nous sommes comme des poupées de carton, manoeuvrées par des ficelles.** » C'est seulement par le baiser du maître de ballet déguisé en Corppélius qui est un autre symbole de la mort que Marie pourra mettre un terme à la mort. C'est « **un baiser d'un signe de renaissance**<sup>99</sup> ».

---

<sup>98</sup> Jacques SICLIER, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.52

### 3. La mort de l'espoir

Il est vrai que la plupart des films bergmaniens, surtout dans la première période finissent toujours par prendre une tournure positive, allégeant en quelque sorte le poids du contexte qui résulte des multiples questions posées. Les questions demeurent sans réponse, mais les personnages entrent dans une nouvelle orientation de leur vie et le film se termine par une conclusion plus ou moins résolue. Néanmoins, cela n'empêche pas que dans certains films, la perte de l'espoir soit largement dominante. Quelle que soit sa nature, c'est à un autre aspect de la mort auquel les personnages bergmaniens doivent se soumettre et dont les pertes sont quasi fatales.

Nous trouvons également le sentiment d'une espérance perdue dans *La Nuit des Forains*. Cette perte n'est pourtant pas, à notre avis, nécessairement lié à la mort, mais principalement à l'humiliation subie chez les personnages. Il nous semble que cet aspect n'a que peu de rapport avec le sujet de cette partie. Aussi, ne nous y attarderons-nous pas.

Cet espoir perdu est bien amer chez le jeune Harry dans *L'Été avec Monika*. Dès la première rencontre, Monika se présente comme espoir pour Harry dans *L'Été avec Monika*. Harry est un homme effacé, maladroit, oppressé, inadapté à la société qui l'entoure, mais surtout il est passif, sans rêve, voire indifférent à tout. Il bâille en regardant le film qui fait pleurer Monika, réagit sans intérêt à l'admiration de la jeune fille pour les articles dans la vitrine. À leur première sortie, c'est Monika qui prend l'initiative. Pourtant cette initiative nous laisse voir qu'il ne s'agit que d'une imitation de ce qu'elle vient de voir dans le film. Monika cherche à attraper un rêve en copiant les images puisées dans des magazines ou dans des films. Mais Harry ne s'en aperçoit pas, et la suit. Il nous paraît déjà évident que l'espoir de Harry est précaire, voire illusoire.

Dès le lendemain, Harry commence doucement à changer. Dans la séquence de leur départ en voyage, ce changement s'observe plus nettement. Dans un plan taille, Harry se trouve entre l'étagère des verreries, qui ferme complètement le premier plan, et ses supérieurs qui le réprimandent, situés à l'arrière plan. Les hommes regagnent leurs places de travail, le libèrent en quelque sorte. Le jeune homme prend soudainement un vase, est sur le point de le lancer contre la fenêtre-guillotine située derrière lui. Il parvient à se calmer, repose le vase à sa place, mais le pousse doucement jusqu'à ce qu'il tombe de l'autre côté de l'étagère. Nous avons défini le caractère de Harry comme oppressé et passif. Sa réaction vis-à-vis de la société dans laquelle il se trouve, montrée dans ce plan, nous laisse apercevoir le changement profond chez lui. Et nous pouvons aisément discerner que ce changement a un rapport avec la présence de Monika dans sa vie. Il se révolte contre ce qui l'enfermait et il part.

Un autre plan nous laisse voir ce que représente Monika pour Harry, le sens de leur voyage. Juste après son départ, Monika et Harry montent sur une colline où l'on peut voir la ville au loin. Triomphant, Harry dira à la fille. « **Dire que chez Florsberg ils travaillent. ... Ils trimbalent des cageots parmi les détritits et la poussière.** » Plan demi-ensemble

<sup>99</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.100

du jeune couple, de dos qui voit la ville au loin depuis la colline. C'est l'image des vainqueurs. Pour lui, Monika incarne la force. Elle donne envie de vivre ainsi que le courage de se révolter. Elle est l'espoir. Pourtant à Harry émerveillé par ce triomphe de l'amour qui dit « **Nous nous sommes révoltés contre eux tous, Monika.** », Monika répond « Tu te rappelles le livre: Les amoureux libres? » Il ne s'agit que de la poursuite d'un rêve pour Monika. Cela montre une fois de plus combien l'espoir bâti sur l'amour de Monika est trompeur. Néanmoins l'espoir de Harry va s'exprimer concrètement plus tard.

Le soir, devant un feu de camp, ils s'assoient côte à côte contre un rocher. Plan serré représentant Harry et Monika. Harry parle de lui-même, et conçoit le projet suivant. « On peut devenir ingénieur en étudiant sérieusement. » Monika répondra « **Si tu devenais ingénieur, on pourrait se marier? ... Je crois que j'attends un bébé.** » On pourrait croire que l'espoir de Harry se concrétise.

« **Nous allons faire des choses formidables, si vraiment on s'aime... Je travaillerai pour gagner notre vie à tous deux ... On se mariera et on vivra dans une belle maison** » Même s'ils se sont révoltés contre le monde, l'espoir de Harry est finalement de vivre dans le monde, mais à deux. Monika toute heureuse répond: « **quand tu rentreras du travail, le dîner sera prêt. ...** » Pourtant nous apercevons encore qu'il ne s'agit que d'un rêve pour elle, comme celui qu'elle faisait en lisant un magazine ou en regardant un film mélodramatique. Elle ne cherche pas vraiment à vivre sa propre vie mais vit dans le rêve, les chimères. Leurs projets finiront en phrases heureuses « **Nous ne nous quitterons jamais ... Rien que toi et moi!** » Harry avait foi en l'amour. Pourtant, il ne s'agit que de l'illusion reposant sur le rêve d'une jeune fille. Pour cette raison, son espoir était non moins chimérique que ce que Monika recherchait depuis toujours.

L'espoir de Harry est dessiné sur un modèle universel, sur sa propre foi en la Vérité établie et l'Amour. En travaillant sérieusement, en étudiant le soir, il fait réellement des efforts pour réaliser son espoir. Et il croit que Monika sera toujours pour lui sa force et son courage. Cet espoir prendra fin au moment où Harry découvrira Monika avec un autre homme dans le lit. Ici, on aperçoit qu'il ne s'agit pas seulement du problème de l'adultère mais de la découverte que son espoir était bâti sur l'illusion: illusion d'amour.

À la fin du film, Harry portant son bébé dans les bras se regarde dans le miroir par lequel Monika est entrée dans le récit au début du film. La caméra s'avance, cadre en gros plan Harry qui sourit à son bébé. Le plan devient le très gros plan du jeune père sans sourire, de face, et ensuite, en fondu enchaîné les images de leur escapade et de leur bonheur éteint se déroulent. L'enchaînement de ces plans, ne signifie-t-il pas concrètement combien l'espoir de Harry était une illusion? Les images de ses souvenirs finissent, la réalité revient. Harry quitte le miroir, qui continue à refléter la réalité. Un vieil homme emporte les affaires du ménage de Harry et Monika et un autre vieux le suit, chantant l'air que l'on a entendu quand Monika et Harry sont entrés dans le récit, ramassant ce qui est tombé du chariot.

Le cas de Fredrik dans le *Sourires d'une Nuit d'Été* est plus complexe. Son espérance naît d'une attente tandis que l'espoir de Harry provient d'une illusion. Attente de l'amour proprement dit. Et le réalisateur décrit combien cette attente est également trompeuse. Pourtant, contrairement à Harry qui n'a connu que Monika comme femme, Fredrik fréquentait beaucoup de femmes, ainsi que le lui reproche son ancienne

maîtresse. C'est un homme qui croit connaître la réalité de l'amour et son illusion. Il avertit son fils « **Toi aussi tu riras, un jour. Quand tu auras découvert ta propre folie et la fragilité de tes illusions.** » Malgré tout, il met son espoir en l'amour pur, et son échec va causer sa propre humiliation.

Après avoir amené sa jeune femme victime d'un malaise au cours du spectacle dans lequel son ancienne maîtresse joue, Fredrik sort discrètement de chez lui, se rend au théâtre pour voir l'actrice Désirée, son ancienne maîtresse. Après le spectacle, dans la loge, il avoue à l'actrice, son unique amie à qui il peut tout confesser, que sa femme est toujours vierge après deux ans de mariage. Il attend que sa jeune femme vienne vers lui de son propre gré et non pas par devoir. Mais « **je suis un homme. Le vieux bouc montre trop souvent sa figure et je me dégoûte.** »

L'ancien libertin, Fredrik ressent un dégoût pour son propre désir devant la virginité de sa femme. Cette attitude est démonstrative de l'héritage moral du réalisateur marqué par l'éducation puritaine qui méprise tout ce qui concerne la sexualité, qui donne toute la valeur à la Pureté.

Pour Fredrik, il ne s'agit pas seulement de la question du rapport conjugal mais de l'amour proprement dit. Il avoue qu'il aime sa jeune femme et parle d'égards, de tendresse et d'amour. C'est l'amour de la part de sa jeune femme qu'il attend. Toutefois, ces personnages bergmaniens ne sortiront pas de la norme. C'est l'impuissance pitoyable de l'homme devant ce qui est établi. La jeune femme bien aimée de Fredrik s'enfuira, à la fin du film, avec son beau-fils qui a le même âge qu'elle, et le mari malheureux qui assistera accidentellement à leur départ, ramassera seulement le voile blanc que portait sa jeune femme partie.

Au moment où Fredrik ramasse le voile blanc tombé par terre derrière les jeunes amoureux qui s'éloignent, le carillon de l'horloge sonne. Ensuite, on voit une figurine de la mort qui sort avec sa faux. C'est la mort de l'espoir.

#### 4. Une vie surexposée à la lumière

« **La lumière du soleil me donne la claustrophobie. Mes cauchemars sont toujours noyés, inondés de soleil, et je hais les régions méditerranéennes justement pour cette raison. Je suis constamment exposé à la lumière du soleil, c'est comme une menace cauchemardesque, effrayante**<sup>100</sup>. » Dans cette courte explication, le réalisateur nous montre déjà combien la lumière violente du soleil était exaspérante chez lui. La vie surexposée à la lumière du soleil, liée à l'idée de Dieu et de la Vérité, renvoie l'image d'une vie sans nuance, déserte, ce n'est plus la vie mais la mort. Dans certains films, nous trouvons des séquences évoquant ce rapport.

Une telle séquence apparaît au début de *La Nuit des Forains* pour la première fois: c'est la séquence de l'humiliation de Frost, le clown. Nous avons déjà analysé cette séquence à propos du thème de l'humiliation dans la première partie de notre travail. Toutefois, nous signalons que la séquence entière se déroule dans l'excès de lumière.

<sup>100</sup> *Cinéma selon Bergman, op.cit. p.95*

Les images sont surexposées, d'une blancheur éclatante. La scène d'humiliation est cruellement exhibée sous le soleil aveuglant. La forte luminosité dans cette séquence ne signifie pas explicitement la mort, mais l'excès de la lumière accentue brutalement l'humiliation de Frost et la cruauté des gens qui la provoquent. Cette incapacité d'y échapper ou de le cacher accroît impitoyablement la souffrance. Cela évoque presque l'inhumain, donc la mort. Le blanc et le noir sont outrageusement contrastés à cause de la lumière du soleil, créent un climat étouffant, cauchemardesque.

Dans *Les Fraises Sauvages*, une séquence est réalisée avec une technique semblable. Elle suggère la mort qui est le sujet de notre examen. « Je faisais ma promenade habituelle du matin. ... Les rues étaient désertes. Je remarquai aussi qu'il n'y avait aucune voiture stationnée le long des trottoirs. ... La ville me paraissait étrangement abandonnée. Le soleil était très fort. Il dessinait des ombres noires et tranchantes. » Plan d'ensemble de la rue où l'on voit le docteur au milieu devant les bâtiments tout blancs. Une branche d'arbre fait de l'ombre sur la chaussée devant lui. Il a l'air angoissé, regarde autour de lui. Silence total où l'on n'entend que les battements de son cœur provoqués par l'effroi.

N'est-il pas possible d'interpréter cette séquence comme panorama métaphorique de la vie passée du docteur, qui s'est constitué en lui, peut-être dans son subconscient? Et la mort est évoquée dans ce rêve non seulement au travers du cortège funèbre qui contenait son propre cadavre, mais surtout à cause de l'atmosphère de la séquence. L'idée de la lumière est presque toujours liée à la Vérité. Pourtant le fait d'être trop exposé à la Vérité, serait-il synonyme de mort? Le docteur Borg a été célébré partout comme le grand ami des hommes, disait Marianne, la belle-fille. Pourtant derrière cette façade d'une vie respectable, sa vie n'était qu'une vie sans aucun sentiment, lui reprochait-on. Et il était un homme froid.

À présent, dans le rêve, il se trouve confronté à sa propre vie passée. C'est un espace désert accentué par la blancheur éclatante de la lumière et des murs. Cependant « **des porches et des passages s'ouvrent devant lui, vastes zones de ténèbres par lesquelles Bergman suggère un néant hostile** <sup>101</sup> ». Au milieu du champ, le docteur désemparé a l'air peiné, écrasé en quelque sorte par cette lumière quasi médicale de l'espace. Toute sa vie était vouée au travail, disait-il avant le générique. Il avait dit n'avoir aucun respect pour les souffrances de l'âme. N'est-ce pas le moment d'une prise de conscience que sa vie jusqu'ici était la mort? Il avouera d'ailleurs à sa belle-fille: « **je fais les rêves les plus bizarres. J'ai l'impression de vouloir me dire quelque chose que je ne veux pas entendre quand je suis éveillé. ... Que je suis mort. Bien que je sois vivant.** » Et cette mort sera concrétisée par le cortège funèbre portant le cercueil qui contenait le cadavre du docteur même.

Le thème de la surexposition à la lumière est récurrent dans les films de la deuxième période: *Silence* et *L'Heure du Loup*. Nous les analyserons dans la deuxième partie de notre travail, mais le sens de la lumière excessive ne représentera plus, à notre avis, la vie surexposée. D'ailleurs, la lumière ne sera plus le barème de quoi ce soit. Mais en tant que facteur de souffrance, elle sera présente jusqu'à ce que la notion d'existence au sens

---

<sup>101</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.172

kierkegaardien entre pleinement dans l'univers bergmanien.

## 5. La mort en tant que contraste de la vie

Hormis les aspects de la mort, que nous avons relevés dans les films de la première période, il y a la mort, soulignée comme contraste de la vie, présentée dans plusieurs films. Ce contraste met la vie en valeur ou marque la présence de la spiritualité chez les personnages. Il nous semble important de souligner cette caractéristique de la mort qui inspire non seulement le questionnement sur les sujets essentiels de la vie mais qui donne surtout la force de vivre malgré la détresse et le découragement. Le suicide apparu comme une solution ultime dans certains films ne sera pas accompli et l'idée de la mort provoque un changement dans la vie des personnages.

Premièrement, le contraste entre la lumière et les ténèbres dépeint l'état de conscience du personnage. Pour les éléments qui renvoient à ce contraste, il y a d'abord l'image du jeu d'échecs, accentuée de façon symbolique au début du *Septième Sceau*: les pions blancs et noirs. La caméra panoramique vers la droite, cadre le jeu d'échecs devant le rocher noir, et l'on retrouve ce contraste de lumière sur l'échiquier: les pions blancs et les pions noirs. Les pions blancs se trouvent entre les noirs et la masse sombre du rocher. Le contraste rend le blanc éclatant. Et, plus tard, la mort dira que le noir est sa couleur en prenant les pions noirs.

Tant qu'il y a les pions blancs, doit-il avoir les pions noirs? Le plan du jeu d'échecs réapparaîtra à la fin de la séquence mais, cette fois-ci, le jeu sera submergé dans la mer par le fondu enchaîné. Mer matricielle selon Joseph Marty<sup>102</sup>. Ne pourrions-nous pas l'interpréter comme image allégorique de la naissance de la spiritualité? Et le contraste entre la lumière et les ténèbres représenté par les pions démontre la nécessité de la conscience de la mort qui fera apparaître la spiritualité. Tout au long du film, celle-ci est dépeinte par la bi-présence du noir et du blanc, représentant l'opposition de la mort et de la vie dans les compositions de plans. Prenons un exemple: quand le Chevalier entre dans le confessionnal sombre, un faisceau oblique de lumière traverse l'arrière-plan dans le plan poitrine en plongée représentant le Chevalier regardant vers le haut. Même dans un plan où les ténèbres gagnent la partie, la lumière marque sa présence.

C'est par ce contraste que le Chevalier prend conscience de la vie. Il confesse qu'avant de rencontrer la mort, sa vie était le néant. Sans avoir rencontré la mort que l'on suppose être comparable au néant, la vie-même était le néant, n'ayant aucun sens. Jouer avec la mort pour le Chevalier était ainsi « **accomplir un acte qui a un sens.** » C'est la visite de la Mort qui donne le discernement sur le sens de la vie, et le Chevalier joue aux échecs avec la Mort.

Quant aux *Fraises Sauvages*, nous avons déjà examiné la séquence de rêve au début du film en insistant sur l'idée de la mort comme vie surexposée à la lumière dans la partie précédente. Mais ici, le sujet de notre examen ne s'applique pas à l'aspect de la mort mais au saisissement qu'elle provoque chez le personnage et qui l'amène à réfléchir sur le sens de sa propre vie. La partie qui nous intéresse principalement concernant la

<sup>102</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p 101

question traitée, est la dernière partie du rêve. En voyant sa propre mort, Isak Borg se met à réfléchir sur sa vie.

Dès que le passant sans visage s'écroule à terre, on entend une cloche qui évoque le glas. Et, au tournant de la rue, Isak Borg voit venir un cortège funèbre tiré par deux chevaux sans cocher. L'une des roues de derrière se trouve coincée contre un réverbère. Les chevaux hennissent, les essieux grincent. Le cercueil tombe par terre, les chevaux s'enfuient. Le son de cloche finit avec le galop des chevaux. On voit que le docteur a déjà été saisi ou effrayé sans même comprendre, par l'image de la mort que le rêve suggère depuis le début. Néanmoins la peur et l'angoisse de la mort l'envahissent réellement lorsqu'il se rend compte qu'il s'agit de sa propre personne qui était enfermée dans le cercueil. Avant qu'il ne le découvre, il n'était qu'un spectateur déconcerté, intrigué.

Puis le silence total revient: on n'entend plus les battements de coeur. Ensuite Isak Borg, effrayé et fasciné s'approche du cercueil. La musique qui évoque une sirène commence faiblement, devient de plus en plus forte, crée une tension dans le champ. Des gros plans de plus en plus rapprochés des deux visages se succèdent: l'un horrifié, l'autre impassible. La séquence du rêve se termine par « **le plan du même visage se réveillant sur son lit et se levant avec un certain entrain malgré l'oppression. C'est le « réveil » du vieux Borg comme déjà Bergman a présenté ceux du jongleur et du Chevalier du Septième Sceau ou d'Albert de La Nuit des Forains**<sup>103</sup>. »

Joseph Marty signale qu'il ne s'agit pas du pressentiment de sa mort prochaine comme la plupart des commentateurs le notent, mais plutôt de « **l'échec de son propre enterrement auquel il assiste, et c'est une force de vie en lui qui veut provoquer l'arrêt de cet ensevelissement avant l'heure**<sup>104</sup> ». Et c'est avec cette force repoussant la mort, que Isak Borg va tenter d'examiner sa conscience pour sortir de « **son propre monde dans lequel il était jusqu'alors enfermé**<sup>105</sup> ».

Contrairement aux deux films précédents dans lesquels nous avons interprété les indices plus ou moins implicites, la question de la mort dans *La Source* est relativement explicite. La mort d'une jeune fille fait jaillir une source de vie.

Revenons à la séquence que nous avons déjà partiellement analysée concernant la question du silence de Dieu. Devant le cadavre de sa fille violée et tuée, Töra tombe à genoux, demande pardon et il promet à Dieu comme pénitence, de bâtir de ses propres mains une église de chaux et de pierre. Une source commence à couler à l'endroit où la tête de Karin a été déposée. Comme acte absoluire, Ingeri, la fille adoptive se lave le visage avec l'eau de cette source exorcisant ainsi le Mal qu'elle avait invoqué au nom d'un Dieu païen.

Beaucoup de critiques parlent de la religiosité du film, surtout à cause de la fin qui évoque la réconciliation avec Dieu. Joseph Marty<sup>106</sup> parle de la Fête du don de la vie sur

---

<sup>103</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p 106

<sup>104</sup> *ibid.*.

<sup>105</sup> Jorn DONNER, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 78

le lieu où la mort a été donnée. Jacques Siclier<sup>107</sup> parle de la source qui jaillit à l'endroit du meurtre et qui représente la grâce. Cette source fait tomber les doutes de Töra. Il est vrai que c'est seulement à travers le contexte théologique chrétien que nous pouvons interpréter la source comme la source de vie: « **Par don qui fait vivre**<sup>108</sup> », l'absolution par l'eau. Mais rappelons-nous que l'univers bergmanien fait précisément référence au monde chrétien.

Siclier dit que *la Source* est la preuve de l'existence de Dieu qu'attendaient les personnages bergmaniens et le cinéaste lui-même<sup>109</sup>. Il nous semble difficile d'interpréter la source comme preuve de l'existence de Dieu, certitude que le cinéaste a eue en 1960! Bergman est un homme de quête, un poseur de questions. C'est d'ailleurs l'absence de réponse qui constitue précisément le moteur principal du cheminement du cinéaste. Néanmoins, dans *La Source*, c'est la mort païenne de la jeune fille qui engendre la vie chrétienne de sa famille. Et c'est également la mort physique qui fait naître la vie spirituelle.

## Chapitre III L'Éveil

Au cours des événements qui vont entraîner un changement décisif dans sa vie, le personnage s'interroge. Ceci fait émerger l'écart entre la Vérité dogmatique et la réalité de son existence. Crise chez certains, réflexion chez d'autres, mais quel que soit le cas, c'est le début d'un cheminement vers la Subjectivité. Parce que ces événements de la conscience engendrent une conscience de la propre existence du sujet, que celui-ci ne peut oublier.<sup>110</sup>

### 1. Une douleur incontrôlable

---

Une souffrance insupportable conduit les personnages à se poser la question de Dieu, à ressentir Son silence. Pour certains, cela va jusqu'à la négation de Son existence même. Toutefois, l'ensemble des films de cette période nous laisse sceptique quant à la négation totale de l'existence de Dieu. Il s'agit d'un cri poussé à la suite d'une douleur insupportable, incompréhensible, au moment de la rupture entre le Dieu dogmatique et l'homme qui prend conscience de la futilité de son propre être devant le Dieu silencieux. Par conséquent, la présente partie de notre travail est nécessairement liée avec la partie

<sup>106</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p 119

<sup>107</sup> Jacques SICLIER, *op.cit.* p.186

<sup>108</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p 120

<sup>109</sup> *ibid.*

<sup>110</sup> Jean WAHL, *Études kierkegaardianes*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967, p. 88

portant sur le silence de Dieu. Nous allons ainsi revenir à l'analyse du contenu du *Septième Sceau* et de *La Source*. Mais tout d'abord, il y a l'exclamation haineuse de Marie dans *Jeux d'Été*.

Après la mort accidentelle de Henrik, les plans successifs montrent que Marie vit dans l'ombre de l'oncle Erland. Elle a repris sa vie habituelle en se livrant à la danse mais elle agit comme un automate commandé par Erland. Son visage est lugubre, son regard est complètement absent. Marie, « **rieuse, insouciante et gâtée, coquette** <sup>111</sup> » a maintenant l'air dépourvue de vie.

Chez l'oncle Erland, Marie demande de tuer le chien de Henrik pour ne pas le laisser vivre seul sans son maître. Par la suite, c'est le plan que nous avons précédemment étudié. Elle s'approche de la fenêtre, parle tout bas comme si elle se parlait à elle-même. « Moi, je suis ici, mange, bois. Au théâtre, nous dansons et là-bas, Henrik, est en train de se décomposer. Tout à l'heure nous riions, je l'embrassais, il était couché dans mes bras ». Erland intervient en disant que la vie est ainsi faite. Et Marie qui « **ne s'était jamais posé de questions** <sup>112</sup> » commence à le questionner. « **N'y a-t-il donc rien qui ait un sens?** » Erland répond: « **À la longue, il n'y a rien qui ait un sens.** » Marie déclare: « **Je ne crois pas que Dieu existe. Et, s'il existe, je le hais. S'il était devant moi, je lui cracherais au visage. Je le haïrai jusqu'à ma mort.** » La douleur devient révolte.

« **En fait, elle ne nie pas l'existence de Dieu mais le voit, à l'image de sa vie, silencieux comme un désert** <sup>113</sup>. » C'est une rébellion contre Dieu qui n'intervient pas dans la vie de l'homme. S'il n'y a rien qui ait un sens comme disait l'oncle Erland, la vie est alors une horreur absurde, comme le confessait le Chevalier. La situation sera ainsi plus tard défini dans la séquence du confessionnal du *Septième Sceau*. Le Chevalier parle péniblement: « Il faut vivre avec la mort devant les yeux en sachant que tout est néant. » À la réaction neutre de la Mort disant que la plupart des hommes ne pensent ni à la mort ni au néant, le Chevalier dira « un jour pourtant ils se trouvent sur le bord extrême de la vie et ils regardent vers la Nuit. » N'est-ce pas la situation de Marie? Elle se révolte parce qu'elle se trouve sur le bord extrême de la vie en raison de la mort soudaine de son être cher et la réponse d'Erland lui fait regarder vers la Nuit. Le Dieu qu'elle a injurié est certainement « **le voleur de son bonheur** <sup>114</sup> », mais surtout Dieu qui laisse la vie de l'homme dépourvue de sens.

Cette rébellion sera justement plus violente chez le Chevalier devant le spectacle de la fille préparée au bûcher dans *Le Septième Sceau*. Plan moyen du Chevalier qui regarde en haut vers la fille. Le Chevalier, saisi par une douleur insupportable, serre les dents. Avant cette épisode, le Chevalier était un homme de doute. Il cherchait à connaître Dieu parce que, selon lui, Son existence était une nécessité pour la vie de l'homme.

<sup>111</sup> Jacques SICLIER, *op.cit.* p. 52

<sup>112</sup> Jacques SICLIER, *op.cit.* p. 52

<sup>113</sup> *ibid.*

<sup>114</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p.83

Devant la fille attachée au bûcher, notre quêteur se révolte mais il n'ose pas le dire ouvertement. C'est son écuyer matérialiste qui exprime: « **Qui va prendre soin de cette enfant? Les anges, le bon Dieu ou le diable? Ou est-ce qu'il n'y a que le néant? Le néant, maître!** » Le Chevalier impuissant pourtant secoue la tête, refuse d'abandonner son espérance: « **Cela ne peut pas être.** » Il ne peut pas accepter cette frivolité de l'être. C'est à ce moment qu'il réalise la rupture encore plus grande existant entre le Dieu dogmatique et l'homme.

Une réflexion similaire est faite par Töra devant le cadavre de sa fille. Il tombe à genoux et prie Dieu qui a permis la mort innocente et la vengeance, en avouant qu'il ne comprend pas. Quand il a su que sa fille avait été violée et assassinée par les trois bergers qu'il avait logés chez lui, il n'avait envie que de se venger. Maintenant sa souffrance provient surtout du fait qu'il n'arrive pas à comprendre le silence de Dieu. Devant le Dieu dogmatique gardant Son silence, les personnages cherchent difficilement la solution, chacun à sa manière. Töra promettra ainsi, en pénitence, de bâtir une église de ses propres mains, tandis que le Chevalier prie Dieu qui doit être quelque part au moment ultime de son existence.

## 2. Une nécessaire prise de conscience

Ressentir la valeur de sa propre existence qui ne peut être cédée à aucun prix, telle est la forme de résistance de certains personnages bergmaniens dans les films de cette période. C'est également à cause de cette caractéristique que la fin des films de cette période est plus ou moins heureuse. Tel n'est pas toujours le cas dans les deux autres périodes. Les personnages lutteront pour trouver un sens à leur vie, un bonheur, et parfois ils savent pertinemment qu'ils ne pourront pas gagner le combat. Mais la volonté de vivre qui les anime donne tout son sens au fait même de combattre. C'est la prise de conscience de sa propre vie devant la présence massive de la Vérité universelle.

Dès qu'on apporte le journal de Henrik au théâtre, tout l'univers de Marie subit une perturbation. Après la réception du journal, on entend le bruit d'une sirène retentir pendant dix secondes sur le plan serré de son visage. C'est la sirène qui annonce le rassemblement, mais cet élément extérieur s'accorde parfaitement avec l'intérieur du personnage. Le personnel de théâtre est subitement saisis d'un sentiment d'angoisse inexplicable. Pourtant, la répétition commence.

Il est évident que l'univers de ballet dans lequel évolue Marie est un univers mécaniquement parfait. Du moins, nécessite-t-il une telle organisation. Une vingtaine de ballerines effectuent le numéro parfaitement organisé pendant soixante-treize secondes. Au moment de l'entrée solennelle de Marie, l'électricité est court-circuitée. Cela illustre métaphoriquement, à notre avis, une démarche de l'individu se dressant face à cette organisation totale. Dans le noir complet, un cri parvient: « **Qu'est-ce qu'il y a? Qu'est-ce qu'il y a?** » Marie part ensuite chercher « **une lumière nouvelle jaillie de ce court-circuit** <sup>115</sup> » en se rendant dans l'île où elle a vécu l'amour avec Henrik.

C'est à travers l'attitude de Marie vis-à-vis de l'oncle Erland que nous est directement

<sup>115</sup> Joseph Marty, *op.cit.* p. 83

révélée sa prise de conscience. Elle se conduit très froidement lorsqu'elle retrouve Erland qui était son amant après la mort de Henrik, dans la cuisine de la villa à présent inhabitée. Elle dit « Je pars pour ne pas courir le risque de passer la nuit avec toi. » Pour nous, le personnage d'Erland est la réalité même de la vie. En affrontant froidement cette réalité, qui avait englouti sa vie, Marie reprend sa vie en main. Marie avait en effet cessé de vivre à cause de sa souffrance. Elle ressaisit la valeur de sa propre vie, en disant à son oncle dont elle était prisonnière après la mort de Henrik: « **Je regarde tes mains. Elles sont belles et laides en même temps. Je pense aux mains de Henrik. Comment ai-je pu me laisser toucher par toi?** » La main porte en général une valeur symbolique chez le cinéaste. Elle est le contact, l'exécuteur. Les mains de Henrik auraient représenté l'Amour qu'elle avait reçu, et celles d'Erland la réalité. Marie refuse maintenant catégoriquement d'être touchée par les mains d'Erland. C'est un refus de laisser assombrir ses pensées par la réalité.

À travers ce voyage, elle se rendra compte de la réalité de sa vie négligée depuis la mort de Henrik. Erreur devant son ami David, mais qui fait apparaître la transformation: « **Henrik va-t-en!** » « **Elle dit définitivement adieu à l'image de Henrik qui paralysait son coeur**<sup>116</sup>. » Plan moyen de Marie, en train de se démaquiller devant le miroir « **Je voudrais pleurer toute la semaine et celle qui viendra pour me laver de ces années interminables et sales. ... Étrange, les larmes ne me viennent pas. Veux-je réellement pleurer? Au fond, je me sens heureuse.** » « **Finie la répétition d'une existence morne à cause de l'image d'un mort prise pour la vie**<sup>117</sup> », commente Joseph Marty.

Cette question du soi concerne plus directement le principe de la condition humaine dans *Le Septième Sceau*. Elle a un rapport plus concret avec le sujet de notre examen. Éprouvant leur propre force de résistance « **qui n'abandonne pas la vie sans lutter** », le Chevalier et son écuyer « **n'acceptent pas non plus inconditionnellement la volonté de Dieu**<sup>118</sup> ». Tous les deux garderont la conscience d'être eux-mêmes bien que leurs options philosophiques soient opposées: l'un matérialiste, l'autre quasi obsédé par les grandes questions spirituelles.

L'écuyer « **ne croit pas à la nécessité des grandes questions, à l'utilité des doutes qui agitent le Chevalier**<sup>119</sup> ». Ce qui est important pour lui, c'est de vivre dans le temps avec lucidité. Il vient en aide aux autres lorsqu'il le peut: sauver une jeune fille que l'ex-séminariste devenu voleur allait violer, défendre l'acteur humilié à la taverne, apporter de l'eau à la fille condamnée au bûcher. Il se plonge dans le matérialisme total pour « **éprouver tout de même jusqu'à la dernière minute le triomphe inouï de rouler des yeux et de remuer les doigts de pied.** » Et, à la femme du Chevalier qui le prie de se

---

<sup>116</sup> Joseph Marty, *op.cit.* p. 83.

<sup>117</sup> *ibid.*

<sup>118</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 167

<sup>119</sup> Jorn DONNER, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 73

taire au moment ultime, il répond « **je me tairai mais en protestant.** » « **Il s'agit pour lui de fonder le développement de ses pensées sur quelque chose qui lui est propre, qui est lié à la plus profonde racine de son existence. "Ciel et enfer, je puis faire abstraction de tout, mais non de moi-même. Même quand je dors, je ne puis m'oublier"**<sup>120</sup> »

Chez le Chevalier, la prise de conscience de l'individu n'est pas moins importante, mais elle s'oriente dans une autre direction. Elle est loin d'être matérialiste. Au début du film, devant la mer toujours tumultueuse, le Chevalier, en plan moyen, prie, les mains serrées. Et, plus tard, le Chevalier rencontre la Mort pour la première fois. Plan moyen du Chevalier, de profil gauche, à genoux, qui fouille dans son sac. Absorbé par ses affaires, il tourne tout à coup la tête vers nous, donc sur sa gauche, et regarde le hors-champ. Puis, arrêt sur image. « **Qui es-tu?** » demande le Chevalier. Le contre-champ: « **Je suis la Mort** ». La Mort demande « **Es-tu prêt?** ». Au moment où le Chevalier montre son intention de lutter en répondant « **Mon corps a peur, pas moi.** », un cheval fait irruption dans le champ en se dirigeant de gauche à droite en arrière plan. Dans un espace où tout est inerte, le cheval crée soudainement un mouvement. La conscience du Chevalier se dresse devant la mort. Le cheval, à travers son mouvement, dessine cette insoumission douce mais primordiale

Ensuite, vient le noir total sur l'écran en raison du manteau noir de la Mort. Puis le bras de la Mort déployant le manteau se baisse. Il nous laisse voir la tête du Chevalier qui regarde la Mort. La moitié inférieure du champ reste noire. Ce plan décrit, nous semble-t-il, l'état du Chevalier. Le physique pris par la mort contrairement à l'esprit. Puis le Chevalier lance un défi à la Mort en l'invitant à jouer aux échecs. Pourtant, gagner ou perdre n'est pas la première préoccupation du Chevalier mais seul le fait de jouer aux échecs avec la Mort est important. « **Ceci est ma main, déclare-t-il avec ardeur. Je peux la remuer, sentir le sang courir dans mes veines. Le soleil est encore haut dans le ciel, et moi, Antonius Block, je joue aux échecs avec la Mort.** » L'action montre manifestement la force qui vient de la conscience de sa propre personne.

Au moment où le bûcher est préparé pour la jeune fille, le Chevalier noyé dans la nuit, interroge le moine. La Vérité spéculative à l'origine d'une telle horreur éveille chez le Chevalier une révolte. Pourtant en sachant que la révolte est impuissante, il la transforme en question. « **Qu'as-tu fait à cet enfant?** » Après le contre champ de la mort en habit de moine, on revient au plan du Chevalier qui attend la réponse. Mais la réponse passe par la formulation d'une autre question de la Mort. « **Tu ne cesses jamais de questionner?** » La réponse du Chevalier confirme la détermination de sa force « **Je ne cesserai jamais de questionner.** » La force en révolte ne se décourage pas. Elle accroît l'acharnement de la conscience individuelle.

Le discernement du moi chez les individus confrontés à la Vérité universelle est différemment décrit dans *Les Fraises Sauvages*. Les personnages éprouvaient jusqu'ici, la force ou la valeur de leur propre vie, de leur individualité en raison du fait qu'ils se percevaient eux-mêmes comme victimes des circonstances. Mais, dans *Les Fraises Sauvages*, le personnage n'est pas une victime. C'est son bon gré qui conduit le

<sup>120</sup> Søren KIERKEGAARD, Pap. I, 93A, 160, 1836 repris par Jean WAHL dans *Études kierkegaardienne*, op.cit. p. 88

personnage à l'éveil.

Nous avons relevé les caractéristiques de la Vérité dogmatique à travers notre analyse du personnage du docteur Borg dans la partie précédente. C'était surtout son entourage qui souffrait à cause de sa froideur, de son indifférence à l'égard d'autrui. À la suite d'un rêve évoquant l'idée de la mort, il ressent un besoin d'examiner sa conscience, part en voiture, suit les traces de son passé. Ce qui nous importe dans cette partie, est le fait que cet éveil ne provienne plus de l'extérieur mais de la propre conscience du docteur Borg. Le fait de prendre conscience du moi devient maintenant beaucoup plus naturel, voire essentiel.

Et parfois, la prise de conscience passe par une reconnaissance de la réalité de son être. Traversant les événements qui changeront fondamentalement leurs êtres, les personnages font leur introspection. Ils parviennent de cette façon à prendre conscience de leur solitude. Henrik l'avouera à Marie ainsi que Harry à Monika. Quant au docteur Borg, c'est à travers l'examen de sa propre intériorité qu'il s'en apercevra. Nous reviendrons ultérieurement sur ce point dans le chapitre consacré à la solitude. Dans l'immédiat, il nous paraît important de souligner que prise de connaissance de sa solitude par le sujet est fondamentalement liée à une prise de conscience, à un éveil. Tel est le commencement du cheminement que l'homme prend dans l'oeuvre de Bergman pour ne pas se perdre dans la Vérité établie.

### 3. La question du masque

---

La conscience de l'existence d'une sorte de façade de soi, distincte de sa propre personne constitue l'un des facteurs faisant ressentir le décalage entre la Vérité établie et l'homme chez Bergman. Cette question du masque est apparue dans plusieurs films de la première période, faisant entrer le désir de sa propre valeur chez l'homme bergmanien. Elle sera présente dans des films de toutes les périodes, correspondant à des phases de cheminement distinctes de Bergman. Dans la première période, elle renvoie à l'une des réalités premières que l'on découvre après avoir soulevé des questions fondamentales sur soi.

Vers la fin de *Jeux d'Été*, Marie, danseuse étoile en costume de danse, assise devant le miroir, se dit « Me voici dans mon costume de clown et je n'arrive pas à l'enlever. » Plus tard, le maître danseur déguisé en Corppélius vient la voir, parle pour la danseuse. **« Il est comme collé sur ton corps. Tu n'oses pas te démaquiller. tu n'oses pas rester maquillée. ... Tous les remparts qu'on a construits tombent. Et l'on demeure nu et grelottant. À cet instant on n'ose ni vivre ni mourir. »** Plan moyen dans lequel la moitié est occupée par Corppélius qui parle et l'autre moitié par Marie reflétée dans le miroir. Ensuite, par le zoom avant de la caméra qui encadre Marie, toute seule, dans le miroir.

Après le retour de Marie à la vie présente une fois son voyage terminé, sa nostalgie du passé lui fait subitement découvrir qu'après à la mort de Henrik, sa vie était devenue un processus mécanique. La vérité de cette subtile remarque concernant son propre masque deviendra plus patente dans *La Nuit des Forains*.

Il s'agit maintenant du vrai clown, Frost, qui ne parvient pas à se démaquiller tout au long du film. Cette mésaventure le rapproche du personnage d'Albert qui va subir plusieurs séries d'humiliations. Dans la séquence du début où Frost a subi l'humiliation cauchemardesque, son visage sur lequel la peine se déployait et le long duquel des larmes de sueur coulaient était déjà maquillé. Le seul moyen de supporter la situation est-il de dissimuler le vrai visage derrière le masque? Ici, le masque devient un besoin de se protéger contre toutes les agressions en provenant de l'extérieur.

Et finalement, c'est devant Frost qu'Albert « vomira » pour vider tout son cœur. Bien que le réalisateur nie la signification symbolique de l'ours<sup>121</sup>, c'est seulement après qu'Albert a tué le vieil ours, à la fin du film, que Frost pourra montrer son vrai visage.

Mais ce masque n'est pas toujours détectable ou conscient. Sa présence peut surgir ou se révéler au milieu de la vie. Contrairement aux personnages précédents, cette présence soudainement révélée peut provoquer une prise de conscience chez la personne jusque là peu préoccupée par la vie de son intériorité. C'est le cas du docteur Borg. Si l'idée de la mort a déclenché le voyage à l'intérieur de lui-même, la conscience de son propre masque est prise à la suite d'une intervention d'autrui.

Au début du voyage, on s'aperçoit qu'il est ignorant de la réalité de sa propre personne dans la conversation engagée avec sa belle-fille. Il demande ce qu'elle lui reproche au fond. Et c'est à travers la réponse franche de la belle-fille à sa question que le docteur commence à prendre conscience de son égocentrisme. « **Tu es un vieil égoïste. Tu n'as d'égards pour personne et tu n'as jamais écouté que toi-même. Mais cela tu le caches bien derrière ton masque de vieux monsieur délicat et ton charme aimable.** » Selon notre analyse du personnage du docteur Borg précédemment effectuée, sa personnalité avant le voyage était fortement empreinte des caractéristiques de la Vérité objective. Dans la remarque de la belle-fille, nous trouvons une idée intéressante. La rupture avec le monde est masquée à cause de sa nature fermée.

Dans un autre film, nous voyons les autres personnages maquillés et déguisés, pourtant tout cela semble normal. Il s'agit du couple Vogler dans *Le Visage*. Le fait de se déguiser suscite surtout une sorte de fuite face au monde et nous apprendrons dans le film que cette fuite est due à la perte de la foi en la Vérité. D'où les désaccords entre la propre réalité du sujet et la Vérité établie. Et le personnage ne parle pas, c'est seulement le miroir qui reflète son intériorité.

Les personnages du film concerné sont les membres de la troupe de Vogler, magnétiseur. Il se maquille, porte une fausse barbe, fait semblant d'être muet et sa femme se déguise en homme. En traversant la forêt, ils accueillent un acteur mourant qui s'appelle Spegel qui comprend immédiatement la supercherie de Vogler: « **Êtes-vous un escroc obligé de cacher son vrai visage?** » Nous soulignons que « Spegel » en suédois signifie le miroir. C'est donc lui qui va parler de l'intérieur, du vrai, le refléter en quelque sorte. Le montage montre cela plus concrètement: pendant que Spegel parle, Vogler, maquillé et le contemplant d'un regard absorbé, est inséré en gros plan.

Avant de monter dans leur voiture, il chuchote à Vogler « **J'ai toujours eu envie**

---

<sup>121</sup> *Cinéma selon Bergman, op.cit. p. 111-112*

**d'un couteau. Une lame qui m'ouvrirait les intestins, qui détacherait mon cerveau, mon coeur, qui me libérerait de mes entrailles, qui me couperait la langue et le sexe. Une lame tranchante qui gratterait toute impureté. Et alors, ce qu'on appelle l'âme s'échapperait de ce cadavre absurde.** » Ces répliques paraissent ainsi concerner la réalité de l'être qui trahit l'esprit pur, la Vérité universelle. L'être dont il parle ne constitue-t-il pas une désapprobation de la Vérité spéculative que sa réalité physique s'avère incapable d'atteindre? Et le maquillage de Vogler est-il destiné à dissimuler cette vérité? Et dans la voiture, Spegel ajoute en parlant d'un livre que la femme de Vogler lisait: **« l'auteur suppose qu'il existe une vérité générale, quelque part dans les profondeurs. C'est une théorie illusoire. »**

La troupe de Vogler entre dans la ville, va affronter les gouverneurs qui ont parié sur le magnétisme de Vogler. Après être humiliés, ils sont obligés de passer la nuit à la demeure du consul. Dans leur chambre, Vogler démaquillé dit à sa femme ayant enlevé son déguisement: **« Je les hais. Je hais leur visage, leur corps, leurs mouvements, leur voix. Mais j'ai peur aussi. Je suis sans force. ... Je voudrais leur crier des insultes, les battre ou les supplier. Mais rien n'y fait. Je ne trouve que le vide et le silence. »** Le masque est, ici, un moyen de dissimuler son impuissance et sa peur. Cette attitude viendrait elle-même de la perte de sa propre foi. Elle ne peut ainsi être remplacée que par le vide et le silence.

Et, au moment où Vogler enlève son déguisement, il perd tous ses moyens. « J'aimais mieux son visage que le vôtre. Allez chercher votre fausse barbe et vos sourcils. Remettez votre masque pour que je vous reconnaisse », dit le Docteur Vergéus. Pour le monde extérieur, le masque fait partie de l'existence. Mais nos héros souffrent d'être dépossédés de leurs propres visages. Dans l'univers bergmanien, l'homme cherche à enlever le masque qui a remplacé son visage. Ici, réside la souffrance immanente de l'existence bergmanienne. Et c'est l'éveil vers la Subjectivité. Même si l'invitation du roi destinée à Vogler renverse la situation, qu'une esquisse de sourire se lit sur son visage nu, l'emprise du masque n'en est pas pour autant diminuée.

#### 4. La pureté brisée

---

La Pureté serait l'une des caractéristiques de la Vérité universelle et abstraite. D'où sa différenciation par rapport à l'existence kierkegaardienne, **« une synthèse d'infini et de fini <sup>122</sup> »**. Vu que la Vérité objective règne dans l'univers de la première période, il nous semble presque justifiable que le thème de la Pureté soit plus ou moins présent dans les films de cette période. Les personnages croient ainsi demeurer dans cette Vérité dogmatique ou le désirent. Mais, comme une conséquence quasi naturelle, la pureté en laquelle ces personnages croyaient consciemment ou inconsciemment sera finalement souillée, et ils se rendront compte de la réalité de l'existence.

La Pureté passe d'abord par la vertu, voire par la chasteté, selon Henrik, jeune étudiant en Théologie dans *Sourires d'une Nuit d'Été*. Mais la tentation lui tourmente l'esprit bien qu'il tente de lutter en lisant le livre de Luther. En dépit de l'avertissement de

---

<sup>122</sup> Søren KIERKEGAARD, *La maladie à la mort*, (traduit par P.H. TISSEAU), Paris, Éditeur Robert Laffont, 1993, p.1207

son père disant qu'il s'agit de folie et d'illusion, le jeune homme s'efforce de poursuivre son cheminement: « **La Vertu se trouve toujours en opposition non seulement avec tous les actes immoraux, mais encore avec toute pensée ou imagination honteuse** ». Ainsi continue-t-il également de souffrir: « **Pourquoi la tentation a-t-elle un si joli visage? et pourquoi la route étroite est-elle jonchée de pierres?** »

Suit un plan moyen de Henrik qui entendant un rire excité et joyeux, s'arrête devant la fenêtre. Le carillon sonne. Henrik s'enroule la tête avec le rideau transparent qui ressemble au voile qu'Anne laissera tomber quand ils fuiront ensemble plus tard et que son père ramassera. Il implore: « **Seigneur! je veux pécher comme le reste de ta Création. Je veux laisser les oiseaux construire leur nid dans mes cheveux. Délivre-moi de ma pauvre vertu car je ne la supporte plus.** » Ensuite, il prend la ceinture de sa robe de chambre et tente le suicide, selon lui issue tranquille et digne. Mais il tombe contre le mur, et, ce faisant, déclenche le mécanisme qui fait apparaître le lit dans lequel sa jeune belle-mère dort. Il tombe à genoux près d'elle, l'embrasse. Elle se réveille lentement, regarde longuement le jeune homme. S'avouant leur amour, ils décident de fuir. Leur fuite a beau être « **un amour qui ose prendre corps**<sup>123</sup> », c'est un échec de l'effort vers la Pureté. Ou plutôt l'acceptation par Henrik du fait que le cheminement vers la Pureté était une illusion, une folie.

Quelques années plus tard, la Pureté sera incarnée chez Bergman par une jeune fille vierge mise à mort. Pourtant, cette mort provoque un changement capital au sein de la famille de la jeune fille. De plus, à l'idée de la pureté s'enchaîne l'idée de l'innocence et c'est cette innocence qui entraînera Karin à subir le viol et la mort. Toutefois, il nous semble important de souligner qu'ici, il ne s'agit pas encore de l'innocence au sens kierkegaardien d'angoisse.

Dans *La Source*, Karin doit aller à l'église qui est loin de la maison pour offrir des cierges sur l'autel de la Sainte Vierge. Habillée en robe soigneusement brodée, Karin part en compagnie d'Ingeri, jeune fille enceinte. Ces deux jeunes filles illustrent l'antagonisme du film en portant l'accent sur le personnage de Karin qui « **incarne la beauté pure et vierge**<sup>124</sup> ». À leur départ, le mendiant accueilli par la famille de la jeune fille chante une chanson qui décrit poétiquement Karin. « **Je connais un verger aux pommiers si précieux. Et une vierge aux vertus si rares! Ses cheveux sont comme des fils d'or. Et ses yeux sont aussi purs que le ciel. ...** »

Sur le cheval blanc, Karin est gracieuse tandis qu'Ingeri est accroupie sur le cheval noir, elles traversent les champs fleuris printaniers. Mais, à la lisière de la forêt, Ingeri refuse d'avancer, Karin poursuit seule son chemin avec insouciance. Les trois voleurs la croisent. La jeune fille se laisse convaincre en toute innocence, de partager ses provisions de route avec eux. Dans une clairière, le crapaud qui a été mis dans le pain s'échappe de la miche. « **Masse sombre qui se pose sur la nappe d'un blanc immaculé**<sup>125</sup> ». Ensuite a lieu le viol et le meurtre de Karin par les trois voleurs.

Le réalisateur filme la scène du drame avec une objectivité étonnante. Ne serait-ce

<sup>123</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p 98

<sup>124</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.200

pas une révolte totale contre l'idée de la Pureté, voire contre la Vérité universelle? Töra, père de la jeune fille avait « **presque fait d'elle le symbole biblique de la bonté et de la pureté** <sup>126</sup> ». C'est surtout ce symbole qui meurt. Le cinéaste met en scène les conséquences les plus tragiques de la poursuite de la Vérité dogmatique pour remplacer celle-ci par la découverte de la réalité.

Après avoir vengé le drame, Töra tombe à genoux devant le cadavre de sa fille, et promet à Dieu de bâtir une église de ses propres mains. « **L'assassinat de sa fille et sa propre fureur vengeresse font mourir Töra à sa pureté de croyant et de juste** <sup>127</sup> . » C'est le moment de faire un retour aux sources de la réalité propre de l'homme.

L'idée de Pureté symbolisée par la virginité de la jeune femme va réapparaître, et montrer sa fragilité. Ainsi, dans *L'Oeil du Diable*, l'homme va-t-il avoir affaire à Satan qui cherche à faire perdre sa virginité à la fille vertueuse du pasteur avant son mariage. En effet, la chasteté de la jeune femme est, selon légende, l'orgelet dans l'oeil du diable. Don Juan accompagné de son valet et d'un démon sera envoyé sur la terre pendant un jour et une nuit pour accomplir la mission.

Mais la Pureté est également évoquée par la candeur du pasteur. Le pasteur même disait qu'il a « **moins de tête mais est gros coeur** ». Il ne voit effectivement que le bon côté des choses. Pourtant, il ne pouvait pas comprendre la souffrance de sa femme. Avant de dormir, il prie Dieu de l'aider à comprendre sa femme parce qu'elle souffre et qu'il ne sait que faire. Et il continue à prier Dieu de lui montrer les souffrances cachées des hommes, de lui enlever sa candeur et de lui donner un autre regard, clair et charitable.

Ensuite, le valet séduit la femme du pasteur, malgré l'interdiction du diable. Celui-ci va alors avertir le pasteur. Devant la chambre de la femme, le diable lui enjoint d'ouvrir la porte « **pour voir clair, comprendre, voir la répugnance, le désir animal, exposer ton âme à la morsure venimeuse, devenir plus humain? Toi qui as feint ta vie durant et cru en la bonté humaine. Ouvre la porte et contemple la fleur fétide de l'adultère.** » Le pasteur n'a pas l'idée d'ouvrir la porte de l'adultère. C'est seulement plus tard, lorsque le diable lui apprend que Don Juan séduit sa fille, qu'il s'éveille, et qu'il va la voir. Et à sa fille qui demande s'il marche en dormant, il répondra qu'il ne marche plus en dormant, mais qu'auparavant il le faisait et que c'est cela qui le désoriente, que l'on voit alors les choses sous un autre jour.

La Pureté dans laquelle il vivait était un rêve qui n'avait pas de réalité, qui ne touchait pas le coeur. C'est d'ailleurs la raison de l'adultère de sa femme. « Il a touché mon coeur » répondra la femme à son mari. C'est le moment de l'éveil, de la découverte de la réalité mais également la fin de la Pureté.

Don Juan échoue dans sa mission de séduction de Britt-Marie parce qu'il tombe

---

<sup>125</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.202

<sup>126</sup> *ibid.*, p.204

<sup>127</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p 120

réellement amoureux d'elle. Par contre, le jeu de séduction mûrit la jeune femme. La Pureté est préservée et c'est l'échec de Satan. Satan admonestera ainsi le séducteur quand celui-ci retournera en enfer.

Pourtant l'orgelet de Satan est parti quand il entend que Britt-Marie dit à Jonas pendant leur nuit de noces qu'aucun homme ne l'a jamais embrassée, dissimulant le baiser qu'elle a donné à Don Juan. C'est seulement par le mensonge que Satan sera guéri. La jeune femme a ainsi perdu sa Pureté, voire la virginité à cause de ce mensonge. Si la Pureté inspire la perfection dans la culture chrétienne dont Bergman est issu, le réalisateur décrit à quel point cette nature inscrit la fragilité de la Pureté, ainsi que l'illusion de la Vérité universelle. « Une mince victoire de l'enfer peut être plus fatale qu'un gros succès du ciel. » ajoutera le présentateur à la fin du film.

## Chapitre IV L'Idéalité de l'amour

La Vérité objective est hors de la portée de l'homme parce qu'elle est la pensée pure et sa valeur salvatrice est presque irréaliste. Et l'homme recourt à l'amour. Pourtant, l'amour qui ne fait, chrétiennement parlant, qu'un seul corps avec la Vérité affiche pareillement son idéalité et, est trop parfait pour être à la portée de tout le monde. Or, parmi les rares couples bergmaniens dont l'amour demeure, la plupart se trouvent dans les films de la première période. Cela montrerait que, pendant cette période, c'est surtout l'idée fondamentale de l'amour, non sa réalité même que le cinéaste cherche à décrire.

### 1. L'amour réservé aux élus

Tout d'abord, il y a la famille de Jof dans *Le Septième Sceau* qui est l'incarnation même de l'Amour<sup>128</sup>, selon le cinéaste. Il nous semble nécessaire de souligner qu'il ne s'agit pas de la réalité du couple mais de l'incarnation de l'Amour. Dans *Le Septième Sceau*, l'amour est le seul moyen de dépasser la limite constitutive de l'homme qui est la mort. Pour le cinéaste, « **ce noble sentiment réalise l'unité de la vie, et la recherche de l'absolu des êtres humains noyés dans un monde d'imperfections ne trouverait de réponse que dans l'amour** »<sup>129</sup>. La famille de Jof est visuellement distinguée, protégée en quelque sorte tout au long du film, comme si elle avait un statut particulier au milieu des événements qui évoquent le Jugement Dernier.

Comme la plupart des critiques le remarquent, Mia et Jof sont les personnages simples et humbles de cœur. Dans la lumière du matin où quelques oiseaux chantent, quand Mia demande à son mari d'arrêter de jongler et lui dit « Je t'aime », la phrase résonne avec force à l'intérieur du cadre. C'est cette simplicité et cette pureté qui sont les clefs de leur être. Kierkegaard note que cette nature est décisive en parlant de Faust.

<sup>128</sup> Commentaires dans « Le Septième Sceau », *L'avant scène* n°410, 1992 mars, entre autres.

<sup>129</sup> Thi Nhu Puyh Ho, *La femme dans l'univers bergmanien*, Fribourg, Éditions Universitaire Fribourg, 1975, p. 36

**Faust est sceptique, mais comme tel, il possède tous les éléments de la certitude; sinon il serait un piètre douteur. Il lui manque le point final et, par là, tous les éléments deviennent négatifs. Marguerite, en revanche, possède ce point final; elle a la simplicité et l'innocence**<sup>130</sup>. » Après avoir écouté le récit des tourments spirituels du Chevalier, Mia lui offrira humblement les fraises sauvages.

Plan poitrine serré de Mia, la tête posée en biais sur l'herbe. Elle regarde le Chevalier hors-champ droite-cadre: « **Oh! Quel bonheur!** ». À l'exclamation de Mia, le Chevalier réagit: « **Un court instant ...** ». Pourtant le point de vue de la femme est différent: « **Presque toujours! Chaque jour ressemble à l'autre. C'est normal.** » Ce bref échange de paroles nous permet de revenir à l'essentiel de notre propos. Contrairement au Chevalier marqué par la finitude de la vie humaine, Mia n'a pas conscience de cette limite. Cette vision a déjà été partagée par la jeune Marie innocente dans *Jeux d'été*.

Toutefois, il nous semble important de remarquer que dans le cadre de la continuité de vie dont parle Mia, la notion de reprise kierkegaardienne est absente. Chaque jour ressemble à l'autre, constituant ainsi une pure répétition. Seule l'éternité de l'Amour sauvera l'homme et le rendra éternel. Même si la vie simple du couple montre que cet Amour « **tire sa force de son adhésion profonde à la vie quotidienne et commune**<sup>131</sup> », il ne s'agit pas vraiment d'un amour réel. Le dernier reste spéculatif.

Et cet Amour est subtilement ou nettement distinct du monde dominé par la mort. Dans la séquence des flagellants, un plan montre ostensiblement le rapport entre cet amour et la mort. En plan moyen, Jof et Mia sont à gauche à l'arrière-plan droite-cadre, derrière la statue du Christ en croix au centre, tandis qu'à l'avant-plan gauche-cadre, un moine, de face, se relève et s'adresse à la foule. Le moine commence à prêcher « **Dieu nous envoie sa malédiction. Nous allons tous crever de la peste noire! ... La Mort est là dans votre dos. ...** » Le plan est divisé clairement en deux par le Christ porté en croix: celui de derrière où se trouve le couple et celui de devant où le moine prêche et où la foule est censée se trouver. C'est comme si le monde condamné dont le moine parle était différent de celui du couple. Plus précisément, tous ces gens sont dans le même monde mais le couple semble épargné de la mort par la croix qui est au centre.

La mort même dira que personne n'échappera à son pouvoir. Pourtant la famille de Jof s'y soustraira. Par ailleurs, la roulotte qui est leur foyer servira de refuge au moment du passage de l'Ange Exterminateur, c'est-à-dire, de la mort. Dans un plan moyen Mia et Jof s'allongent sur le ventre dans la roulotte et Mia pose le bébé devant elle, Jof est à gauche tenant sa femme dans ses bras par les épaules. L'union de la famille dans le foyer, et ce foyer lui-même est invisible aux yeux de l'Ange Exterminateur. La roulotte symbolise ici l'amour de cette famille. Dans le dernier plan, la famille qui a échappé à la mort, part en direction du soleil levant tandis que les autres personnages s'éloignent dans la danse macabre menée par la Mort, pour se rendre vers les contrées ténébreuses.

Il y a un autre couple qui vit également l'amour dans la simplicité. C'est Åkerman et Eva, qui, dans *Les Fraises Sauvages*, tiennent la station d'essence et qui ont connu le

---

<sup>130</sup> Søren KIERKEGAARD, *Ou bien... Ou bien*, op.cit. p.184

<sup>131</sup> Jorn DONNER, *Ingmar Bergman*, op.cit. p. 76

docteur Borg lorsqu'il était médecin dans la région. Néanmoins, ces personnages sont surtout liés au passé du docteur, de sorte que, la question dans cette séquence n'est pas l'amour de ce couple mais le passé du docteur raconté par Åkerman. Ce sont uniquement leurs gestes quotidiens qui nous laissent entrevoir le contenu de leur vie affective. Et il nous semble possible d'interpréter allégoriquement la séquence: cet amour vécu au quotidien permet au docteur de poursuivre son voyage dans le passé pour examiner sa conscience.

Avant cet hymne, la nature de l'amour bergmanien a été verbalement cernée à travers les répliques de Frid pendant le jeu d'amour avec Petra dans *Sourires d'une Nuit d'Été*. « Des jeunes amants il n'y en a que quelques-uns sur la terre. Oui, on peut les compter sur les doigts. L'amour les a frappés comme un don et comme un châtiment. » Et selon Frid, les autres qui ne sont pas élus implorent l'amour, le supplient, jouent le jeu et croient le tenir, et mentent. On peut dire que tous les personnages du film sont à la recherche de l'amour mais il n'y aura qu'un seul couple élu: Henrik et Anne. C'est une combinaison de la soif de Pureté de Henrik et d'innocence d'Anne.

Pour que l'amour de ce jeune couple prenne corps<sup>132</sup> Henrik a dû faire son geste ultime: le suicide. Il fallait ainsi également mettre un terme à son ambition d'atteindre la pureté comme nous l'avons déjà analysé à ce propos. Lorsque le mur tombe entre Anne et Henrik, Siclier commente, « **le jeune homme bouleversé en voyant la jeune femme endormie et découvre brusquement l'amour et le désir, donc la Vie**<sup>133</sup> ». Ensuite, à l'aide de Petra et Frid, ils s'enfuient. Plan moyen du couple, de face, assis sur la voiture à cheval qui avance à grande vitesse. Leurs visages ne cachent ni leur joie ni leur espoir de bonheur. La musique évoque la vitesse de la course. Le plan est particulièrement dynamique.

Cet amour va afficher plus de maturité chez Vogler et Manda dans *Le Visage*. En public, Vogler maquillé, porte une fausse barbe, prétend être muet et sa femme se déguise en homme. Ce mensonge ou masque total tombe dans l'intimité du couple. Vogler démaquillé, sans fausse barbe retrouve sa parole devant sa femme en robe blanche. Plan rapproché de Vogler, couché dans le lit, tourné vers la caméra. Il ne dissimule pas son malaise. Manda couchée derrière lui, tournée également vers la caméra commence à rappeler leur vie passée: la réussite, l'échec, l'humiliation. Vogler intervenant de temps à autre dans le récit de sa femme exprime ce qui est au fond de lui-même: sa haine et son angoisse. Le gémissement qu'il pousse est le même que celui des autres protagonistes mais cette fois-ci, il n'est pas seul, il y a la femme qui l'enlace, le console. « **Chacun arborant "son vrai visage", ... Manda représente l'amie sincère et la compagne de l'artiste, celle qui partage son humiliation comme son triomphe**<sup>134</sup>. » N'est-ce pas l'autre aspect de l'Amour, ce que Harry avait cru connaître avec Monika?

<sup>132</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p 98

<sup>133</sup> Jacques SICLIER, *op.cit.* p.109

<sup>134</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.193

Cette idéalité de l'amour<sup>135</sup> ne cédera pas à la séduction de Don Juan mais, à cause du mensonge de la mariée pendant sa nuit de noces, elle revêtira tout de même une touche terrestre qui permettra de guérir l'orgelet de l'oeil du diable dans le dernier film de la période que nous considérons.

Quant à l'idylle de Marie et de Henrik dans *Jeux d'été*, il nous semble difficile de la définir comme expression de l'idéalité de l'amour. Car il s'agit surtout d'un amour ignorant. Il est vrai que cet amour insouciant partage le coin des fraises sauvages qui est « **le paradis innocent, la fraîcheur savoureuse et intacte faite de soleil et d'ombre douce** <sup>136</sup> ». Néanmoins, tandis que Marie vit une histoire d'amour avec Henrik dans la clarté, le couple formé par Erland et sa femme demeure plongé dans l'obscurité. Comme nous l'avons interprété précédemment, l'oncle Erland représenterait la réalité signifiant le monde. Le couple formé par Erland et sa femme exprimerait justement la réalité de l'amour bergmanien, ainsi que nous allons le voir de plus près dans la partie consacrée à la solitude. Marie et Henrik ne sont-ils pas heureux parce qu'ils ignorent cette même réalité?

## 2. La passion, illusion de l'amour

---

Il est évident que la signification de la passion est fondamentalement différente dans ce chapitre de celle de la passion existentielle, indispensable pour exister. Cette dernière passion va apparaître plus tard dans les films de la dernière période, mais la passion désigne dans notre période l'état antagonique de l'amour idéalisé. Par rapport à celui-ci, pur et durable, la passion est décrite comme charnelle et surtout éphémère. La passion attribuée aux personnages la joie de vivre liée aux plaisirs, mais elle est trompeuse pour l'homme bergmanien qui cherche l'amour.

L'illusion d'amour produisant le déchirement au sein des couples n'est certainement pas une caractéristique de la période considérée. Elle est l'un des thèmes récurrents de l'univers bergmanien durant toute la carrière du cinéaste. Les amants s'éprennent l'un de l'autre, croient être amoureux, mais finissent par réaliser qu'ils étaient victimes d'une illusion, que le sentiment d'amour meurt alors que l'amour est censé être éternel selon la Vérité objective. Pourtant, dans cette période, il nous semble que ce thème n'est pas développé pour dépeindre le conflit au sein du couple. Et les aspects de la passion sont définis par leur nature illusoire. La passion montrerait en l'occurrence, combien il est difficile d'accéder à l'amour pour les hommes. Le réalisateur affiche, à travers la passion, sa vision presque spéculative de l'amour, l'inaccessibilité de celui-ci à la condition humaine.

L'exemple du couple de Harry et Monika dans *L'Été avec Monika* nous paraît ici éloquent. Il nous semble en effet particulièrement révélateur que *L'Été avec Monika* emprunte la même procédure que *Jeux d'Été*, malgré la différence thématique quasi fondamentale des deux récits. Dans les deux cas, il s'agit d'une idylle commençant et

---

<sup>135</sup> de Britt-Marie dans *L'Oeil du Diable* (60)

<sup>136</sup> Jos BURVENICH, *Thèmes d'inspiration d'Ingmar Bergman*, Bruxelles, Éditions Club du Livre de Cinéma, p. 36

finissant avec l'été. Lors d'une interview, le cinéaste disait que le début de l'été suédois, qui ne dure qu'environ un mois, est une période de joie profonde pour lui. Cette brève durée de joie traduit, nous semble-t-il, la précarité de l'être et de ses sentiments.

Nous remarquons tout d'abord que l'un des éléments qui caractérisent le plus la passion est l'aspect physique. La passion et l'amour sont largement distincts, à l'image de la dualité qui existe entre la chair et l'esprit. Le réalisateur différencie donc la passion de l'amour en donnant de l'importance à l'aspect physique au sens large du terme, depuis le début de leur idylle. Il nous semble évident que cette distinction entre la passion et l'amour provient, une fois de plus, de la mentalité du réalisateur marquée par l'éducation puritaine qui néglige la chair et donne toute la valeur à l'esprit. D'ailleurs le cinéaste raconte<sup>137</sup> avec combien de culpabilité il a vécu la sensualité de son adolescence.

La différence de climat lors de la rencontre entre les deux couples nous semble assez démonstrative: Marie et Henrik, Monika et Harry. Marie se souvient que leur idylle a plus ou moins lentement débuté dans l'innocence et la clarté, partageant le coin des fraises sauvages représentant évidemment le bonheur. En revanche, la soirée que passe Monika avec Harry est très vite marquée par la sensualité de la jeune fille. Le soir, sortant du cinéma ils s'assoient sur un banc. Monika éveille la sensualité de Harry timide et hésitant: « tu peux m'embrasser! », « mets les bras autour de moi, j'ai froid. » Et le lendemain, Harry, qui invite Monika chez lui, lui offre des bas de soie.

Il nous semble intéressant de souligner que chaque personne ne s'engage pas pour la même raison. Ainsi que nous l'avons vu, Monika ne cherche pas vraiment l'amour mais un rêve, tandis que Harry se croit amoureux. Elle avoue qu'elle est follement amoureuse de lui comme si elle imitait une réplique que l'actrice aurait dit dans le film qu'ils viennent de voir. Le garçon, lui, répond qu'il ne connaît qu'elle. C'est le cas de Harry qui constitue ainsi une illustration de la passion.

Ils partent en bateau. Puis, les trois quarts du film consistent en images de leur lyrisme d'amour et de liberté. Certains commentateurs parlent d'hédonisme, d'autres d'amour éphémère. Au milieu de la séquence du premier matin de la liberté, les gros plans du couple enlacé nous laissent effectivement entrevoir l'importance de la sensualité dans leur sentiment.

Et puis, avec la fin de l'été, leur idylle confrontée à la réalité, ne pourra pas survivre. Comme nous l'avons vu dans la partie concernant la mort de l'espoir, Harry se rend compte que tout n'était qu'illusion. Il revient en quelque sorte à la réalité avec son bébé comme fruit de leur passion. Il vend ses biens, quitte le quartier pour refaire sa vie avec son bébé dans les bras. Monika continue son chemin à la chasse de ses rêves.

L'aspect de la passion sera montré de manière nettement plus systématique à travers la femme du forgeron et Skat dans *Le Septième Sceau*. La dualité entre l'esprit et la chair est nettement soulignée à travers le contraste avec la famille de Jof. Comme dans le cas de Monika et de Harry, la rencontre est très vite faite. Skat jouant de la flûte sur la scène remarque la femme blonde parmi les spectateurs, ils échangent des sourires. La femme jette un clin d'oeil, tandis que son mari regarde ailleurs. Skat qui joue de la flûte, lui

---

<sup>137</sup> Ingmar BERGMAN, *Laterna magica*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, entre autre.

demande par un geste de venir derrière la roulotte.

Le spectacle est fini, Skat gagne l'arrière de la scène tandis que Jof et Mia commencent à chanter. La femme du forgeron et Skat se retrouvent ainsi derrière la roulotte sur fond du chant de Jof et Mia. Plan moyen de Skat assis à l'arrière de la roulotte de profil gauche, regardant le miroir. On entend le chant: « **Le Malin s'accroupit sur le rivage. Dans le ciel battent les ailes du serpent.** » Il aperçoit la femme, se retourne vers la droite. Plan moyen de la femme blonde qui arrange sa chaussure, le postérieur relevé. On entend toujours le chant: « **La Vierge est pâle. Mais le chat est content.** » La femme accroupie sur l'herbe en déployant un linge blanc devant ses jupes, mange une cuisse de poulet. Skat entre dans le champ, toujours maquillé en costume de spectacle, s'agenouille à côté de la femme dont il embrasse le bras droit. Elle lui tend une autre cuisse de poulet qu'il jette à terre en souriant et parle à l'oreille de la femme. La femme blonde se met à rire et prend sa gourde qu'elle tend à Skat. Chacun boit une gorgée. Elle s'en va, l'air coquin, derrière les bosquets à l'arrière-plan et Skat la rejoint. On entend toujours le chant: « **La Vierge est pâle. ... Le Malin galope sur le rivage.** » Et tout se déroule dans la lumière éclatante du soleil.

L'aspect charnel est ostensible. La femme se montre d'abord de dos à l'acteur avant de manger une cuisse de poulet. Il nous semble ainsi clair que la sensualité passe tout autant par son attitude que par l'acte de manger. Elle « **mord à belles dents dans une cuisse de poulet**<sup>138</sup> ». Le réalisateur marque dans son scénario que Skat est frappé par le regard étincelant de joie de vivre et de désir de la femme. Le sens littéral du terme de « charnel » est dépeint à travers elle: personnage ayant trait aux plaisirs des sens. Une cuisse de poulet tendu par la femme à Skat métaphorise incontestablement la volupté. Pas un brin de nuage aux alentours, tout est joyeux, tout est clair. Pourtant, contrairement à Vogler qui retrouve enfin son vrai visage devant Manda<sup>139</sup>, Skat s'approche de la femme en gardant son maquillage de spectacle. Et le couple prend la fuite.

Leur passion touchera à sa fin quand ils croiseront le forgeron, le mari de la femme blonde au milieu de la forêt. Plan moyen de la femme et de Skat en costume de scène, qui marchent sautillant et se tenant la main sur un chemin dans la forêt. Le forgeron les voit, se précipite menaçant avec sa masse dans les mains. Après une poursuite, Skat et le forgeron échangent des propos brutaux devant les personnes présentes. Brusquement, la femme change d'attitude, revient à son mari. Elle pleure, cajole le mari, lui demande pardon. La femme criera: « **Tout est faux, la barbe, les dents, les sourires, des phrases apprises. Il est complètement creux.** »

Il est vrai que c'est surtout le caprice de la femme qui anime la séquence, et chaque caprice est précédé par la parole moqueuse de l'écuyer. Cela montre, malgré tout, à notre avis, nettement la nature illusoire de la passion. Dans la discussion que l'écuyer et le forgeron ont précédemment eue, le caractère illusoire de l'amour est rigoureusement dénoncé: « l'amour n'est qu'un autre mot pour désir, plus désir, plus désir, plus une masse de tromperies, mensonges, faussetés et perfidies. » L'amour est réservé à

<sup>138</sup> Ingmar BERGMAN, *Oeuvres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1962, p.270

<sup>139</sup> *Le Visage* (58)

quelques élus, les autres n'en ont que l'illusion, même s'ils jouent le jeu, croient le tenir et mentent, comme Frid disait dans *Sourires d'une Nuit d'Été*.

### 3. La solitude, amour condamné

---

Si l'amour est réservé à quelques élus et si les autres vivent dans l'illusion de l'amour, la solitude est un sort quasi inévitable. En dehors de quelques élus, on peut effectivement apercevoir une touche de solitude chez chaque personnage. Et si certains l'acceptent comme destin, les autres se battent pour s'en défaire, mais peu y parviendront. Cette touche de solitude explicite ou implicite fera toujours partie de la réalité du vécu de la passion amoureuse. Elle est un des éléments fondamentaux qui constituent le monde bergmanien. Et la différence de ses traits caractéristiques dans chaque période du cinéma bergmanien permet de retracer, le cheminement du réalisateur.

Dans les films de cette période, le mot solitude est clairement prononcé par les personnages, la solitude n'est pas nettement cernée en tant que problème existentiel au sens kierkegaardien, mais est une conséquence de l'échec de l'amour. L'amour est écarté de l'homme en raison de son idéalité même; c'est la solitude qui le remplace. Et il est vrai que la solitude du docteur Borg dans *Les Fraises Sauvages* est non seulement la conséquence d'un échec vécu sur le plan émotionnel, mais également de la nature de sa propre individualité. Sa manière d'être en est à l'origine. La solitude est la punition habituelle, dira sa conscience via l'inspecteur Alman.

Mais tout d'abord, il y a les jeunes personnages tels que Henrik et Harry qui s'ouvrent à l'amour et qui avouent leur solitude. Au début de leur idylle, Marie emmène Henrik dans son coin secret de fraises sauvages. En cueillant les fraises, il raconte sa situation familiale à Marie: il vit avec sa tante, n'ayant jamais vu sa mère. Son père lui donne de l'argent pour ne plus le voir. Devant la réaction chaleureuse de Marie, Henrik exprime ce que jusqu'alors il gardait à l'intérieur de lui: « personne ne m'aime sauf mon chien. » Après avoir écouté Henrik, Marie lui offre les fraises sauvages comme Mia l'avait fait au Chevalier. Par ce geste simple Marie rachète en quelque sorte la solitude de Henrik. Ainsi débute une histoire d'amour. Il est vrai que le cas de Henrik est distinct de celui des autres personnages parce qu'il a pu recevoir le don d'amour offert par Marie, bien que leur bonheur fut bref en raison de l'accident qui lui a coûté la vie.

Mais les autres personnages n'auront pas ce don d'amour. Durant l'escapade, au milieu du champ perdu, Harry se confie aussi à Monika: « ***J'ai toujours été seul, maman est tombée malade quand j'avais cinq ans. ... après la mort de maman, papa est devenu taciturne. Assis l'un en face de l'autre, nous ne parlions pas.*** » Le jeune homme s'ouvre en croyant s'être débarrassé de la solitude grâce à l'amour. Mais Monika répondra: « ***Je n'ai jamais été seule, mes frères sont bruyants et cassent tout.*** » La solitude est figurée plus que jamais par la séparation. Ils sont à l'écart du monde en croyant être ensemble mais le fossé entre deux êtres ne pourra jamais être franchi. La solitude de Harry ne pourra être rachetée par le don d'amour, même si dans l'immédiat, il croit le contraire. Monika n'est qu'un mirage pour Harry.

En outre, il nous paraît important de souligner que la solitude de ces jeunes gens est

ici expliquée à travers la désunion des parents: l'un par le divorce et l'autre par la mort. Finalement, Henrik et Harry ne sont que les enfants de couples déjà habités par la solitude. Celle-ci avait par conséquent déjà été leur lot dès l'origine. Ces couples figurent la réalité de l'amour alors que quelques rares privilégiés vivent son idéalité. Ainsi, Erland dans *Jeux d'Été* finira-t-il par vivre comme un fantôme dans la villa déserte, et Borg, dans *Les Fraises Sauvages*, partira-t-il examiner sa conscience pour éviter de connaître un sort identique à celui d'Erland.

Pendant que l'histoire innocente, presque irréelle se déroule chez Marie et Henrik, la réalité se poursuit ailleurs: chez l'oncle Erland et sa femme Elisabet. Juste après la scène où Marie et Henrik partagent les fraises sauvages, la séquence suivante s'achève sur un plan moyen d'Erland assis de dos en amorce à gauche du cadre, regardant Marie qui s'éloigne en courant. Il essaie de la tenir: « Marie! ». La voix portée sur ces deux syllabes retentit à l'intérieur du cadre en se faisant l'écho d'un sentiment de profond regret. Le mouvement de la caméra orientée vers la gauche, quittant Marie, recadre Erland au centre et sa femme debout derrière lui, occupe la partie gauche du cadre. Elisabet tend un verre à son mari par dessus l'épaule, en disant: « **Elle court trop vite. Tu ne pourras pas l'attraper.** »

Le plan inscrit la solitude dans sa composition même. Par rapport à Marie et Henrik qui étaient situés face à face dans la séquence précédente, Elisabet se trouve derrière Erland qui regarde dans la direction où Marie est partie. Il était jadis amoureux de la mère de Marie et la jeune fille était pour lui l'incarnation de sa mère. Et tout au long du film, le personnage d'Erland exprime son amour perdu envers sa mère, et désire Marie. Mais la jeune fille représentant l'amour innocent lui échappe. Ce vain désir place également le mari dans l'isolement. Ce même isolement enfonce à son tour la femme dans la solitude.

Un peu plus tard, cette solitude installée au sein du couple s'affichera ostensiblement. Plan demi-ensemble du vaste salon sombre où une table et deux chaises mal rangées occupent seules le premier plan. Tout au fond du salon, Erland joue du piano et Elisabet écoute, assise sur une chaise à côté. Seul le clair de lune éclaire le salon.

Cette composition du plan laissant un grand vide à l'intérieur du cadre nous évoque la solitude des personnages. Une table et deux chaises au premier plan donnent l'impression que les occupants viennent de quitter le lieu et que cette absence envahit complètement le monde. C'est l'incapacité à aménager ce vide qui est finalement la cause de leur solitude.

Erland s'arrête de jouer, boit une gorgée. Plan moyen d'Erland assis devant le piano, un peu penché un avant, regardant les touches du piano. Il commence à parler. « **Ta maman dansait parfois pour moi des nuits comme celles-ci. Tout était calme et la lune éclairait la pièce. Et nous étions seuls.** » Il redresse la tête, regarde le hors-champ en direction de sa femme. « **Pardon, très chère Elisabet.** » Plan poitrine d'Elisabet amère qui ferme les yeux en tournant la tête vers la gauche, comme si une souffrance insupportable l'avait atteinte. Nouveau plan représentant Erland dont le regard demeure suspendu. Il continue à parler. Un air musical pathétique se fait entendre. « **Elle était assise là-bas et je jouais en regardant son visage et je me demandais si tout cela était réel ou non. ... si la musique, la lune n'étaient pas seules réalités**

**tangibles. ... Aujourd'hui, toutes les pendules de la maison sont arrêtées, toutes les fleurs sont fanées. Mais, à cette époque-là, elles vivaient. ... »**

Le temps semble être suspendu comme le regard d'Erland. Comme si tous les caractères matériels, c'est-à-dire, le lieu, les objets, les personnages devenaient subitement abstraits et seuls le regret et la solitude remplissaient le champ. Le film nous a laissé comprendre que l'origine de cette solitude est l'amour d'Erland pour la mère morte de Marie. Amour pour une femme qui en a épousé un autre. La mère de Marie incarne l'amour au sens propre du terme. Amour qu'Erland n'a pu connaître même s'il a éprouvé certains moments de grâce. Et ce plan nous révèle la nature de cet amour. Erland se demandait si la musique et la lune n'étaient pas les seules réalités tangibles. D'où la question de savoir si l'amour n'est pas synonyme d'irréalité chez lui.

Suit un plan moyen d'Erland de profil qui s'arrête de parler, laisse retomber sa tête lourde et sanglote. Prise de vue à laquelle succède un plan demi-ensemble du salon mais vu sous un autre angle. Tous les meubles avec les personnages se trouvent rassemblés au fond de la pièce. Cette composition accentue considérablement l'impression de vide. Au fond du salon, Elisabet se lève et, versant un autre verre à son mari, dit « **Allez-vous-en, mes petits, je reste lui tenir compagnie.** » Le seul rôle d'Elisabet est-il de verser de l'alcool dans le verre de son mari? Au sein de ce vaste salon plongé dans le noir, le mari est ivre de chagrin à cause de l'amour irréel qu'il vit et sa femme l'écoute silencieusement. C'est le couple meurtri, perdu dans la solitude. Et Erland demeurera toujours prisonnier de cet isolement, vivant tout seul dans la villa devenue déserte lorsque Marie y reviendra treize ans plus tard.

Dans le cas du docteur Borg Isak, il est question d'une prise de conscience de sa propre solitude. Dans un climat ambigu entre le rêve et la mémoire, Isak est amené par Alman, soi-disant examinateur, à assister discrètement à la scène d'adultère de sa femme qui est morte depuis trente ans. L'inspecteur précise qu'il s'agit d'un fait que le docteur ne peut pas oublier. Et, comme nous avons déjà analysé une partie de cette scène dans la section consacrée à la froideur, sa femme dit à son amant combien Isak est indifférent à l'égard des autres. Après qu'elle a quitté les lieux avec son amant, Isak demande à Alman où elle est. Celui-ci répond: « **Elle a disparu. Tout le monde a disparu. Vous n'entendez pas le silence. Tout a été enlevé. Un chef d'oeuvre de chirurgie. Rien qui fasse mal, rien qui saigne ou qui tremble.** » La conséquence de l'indifférence du docteur Borg est le silence.

Dans les films de Bergman, le silence marque le néant chez les personnages qui doutent, le moment absolu chez ceux qui gardent la foi. Le silence précède généralement la venue de la mort dans *Le Septième Sceau*. Dans *Le Visage*, le silence signifie néant, néant devant lequel Vogler éprouve peur et impuissance. Ici, confondu avec le vide, le silence est aussi le moment où la vérité surgit pour Isak. Il demande quel châtiment il devra subir et l'examineur suppose que ce sera le même que d'habitude: la solitude.

En dépit de quelques différences, le cas d'Isak ressemble au cas d'Erland. Il est vrai que tous deux aimaient jadis les femmes qui ont épousé d'autres hommes, mais l'analogie va plus loin. De même que Erland s'est enfoncé dans l'isolement en raison du désir vain qu'il éprouvait, Isak a creusé une sorte de fossé autour de lui par sa froideur. Tandis que le premier est confronté à la solitude par le sentiment, le second l'est par

défaut de celui-ci. L'on sait que ce manque provenait du fait qu'Isak était préoccupé par des principes parce qu'il était en quête de la Vérité universelle au détriment des sentiments. Finalement, c'est l'Amour et la Vérité qui conduisent Isak et Erland à la solitude.

## Chapitre V Le Voyage ou nomadisme

Le sentiment de l'incompatibilité avec ce qui est établi exige le départ des personnages. Ils sont ainsi toujours en quête de quelque chose: recherche de la liberté, de l'Absolu, de l'explication. Et ils accomplissent des voyages de natures diverses: déplacement spirituel, dans le temps ou dans l'espace. C'est aussi un mode de vie pour certains. L'analyse de la nature du mouvement occupe une place essentielle dans le cheminement même du cinéaste.

### 1. Une vie circulaire

---

Les personnages voyagent constamment sans destination apparente. Le déplacement en tant que simple mode de vie apparaît ainsi comme étant l'une des caractéristiques de cette période. Ce nomadisme tient parfois à un facteur circonstanciel. Toutefois, l'attrance vers l'instabilité est innée chez les personnages. Néanmoins, il ne nous semble pas que ces derniers recherchent l'instabilité proprement dite, mais plutôt qu'ils conçoivent la vie même comme une sorte de pèlerinage. N'est-ce pas une image de l'existence bergmanien qui refuse de se diluer dans la Vérité dogmatique?

Ils seront souvent obligés d'affronter une hostilité de la part de la société représentant la Vérité. Aussi ne nous semble-t-il pas fortuit que la troupe de cirque, dans *La Nuit des Forains*, qui est la première évocation du nomadisme, soit meurtrie par l'humiliation, comme nous l'avons déjà analysé dans la partie précédente.

Après le générique, dans le plan général, des roulottes se succèdent continuellement. La terre est basse et le ciel occupe plus des trois quarts du plan. Si bien que le ciel semble écraser les roulottes. De plus, à cause du contre-jour total, les roulottes ainsi que la terre sont noires comme des taches sur le ciel gris clair. Ce contraste accentue l'effet d'écrasement, comparable à celui de l'existence sous le poids de la Vérité dogmatique. Les plans plus serrés des roulottes s'enchaînent dans une atmosphère austère et froide. La voix aiguë du cocher qui chante se disperse en air, intensifie la froidure. Pourtant, les plans ne sont jamais statiques, ils sont toujours en mouvement. Tout avance lentement.

Ce mouvement perpétuel n'est pas seulement dû au fait qu'ils sont repoussés par la société établie. Quand Albert va voir la femme qu'il avait abandonnée autrefois, il ressent comme « un vide » dans le calme de la pièce qui représente le bonheur pour la femme. Et, plus tard, sorti de la roulotte après avoir avoué le désir de devenir un citoyen considéré, il crie à Frost en regardant autour de lui « **Quelle vie! Tu as vu quelle vie nous avons autour de nous, Frost? Je l'aime, je l'aime!** ». On voit certains gens du

cirque se livrant aux travaux quotidiens, d'autres assis dans l'herbe, bavardant, s'amusant, cueillant des fleurs. Albert, devenu radieux, se met à chanter à haute voix. « **Il est tout à fait intoxiqué par cette vie où tout est mouvement**<sup>140</sup>. »

Après avoir subi maintes humiliations, Albert pleure aux pieds de son cheval. Il remarque que l'un des fers avant du cheval ne tient pas très bien. Il le vérifie, appelle le cocher, lui demande de faire attention lorsqu'ils seront sur la route. « **Nous partons donc?** » « **Bien sûr que nous partons. Qu'est-ce que tu croyais?** » répondra Albert en sortant de l'écurie. Ils sont « **obligés de continuer pour vivre**<sup>141</sup> ». Vivre au sens le plus profond du terme. Rien ne laisse ici transparaître l'effet d'une passivité quelconque: la volonté demeure malgré tout à l'origine des actions des personnages.

La vie itinérante est moins dramatiquement décrite dans *Le Septième Sceau*. Le mépris clairement affiché à l'égard de cette vie dans *La Nuit des Forains* se fait moins vif et les voyageurs ne se plaignent pas de ce mode de vie. Ce déplacement perpétuel devient même, à notre avis, l'une des données élémentaires du Salut à travers les acteurs ambulants qui échapperont à la mort. Rappelons-nous que ces acteurs font partie de la troupe symbolisant la vie escortée par le Chevalier traversant la forêt. Dans cette troupe, la famille de Jof est la seule famille nomade à être sauvée. Le voyage en tant que mode de vie est, ici, dépeint comme un élément naturellement nécessaire pour le Salut. La famille partant « **vers l'aube**<sup>142</sup> » dans le dernier plan du film, ne représenterait-il pas le « **perpetuum mobile**<sup>143</sup> » de l'existence?

Le nomadisme est dépeint un peu différemment dans le cas de la troupe du magnétiseur Vogler dans *Le Visage*. Dans les films précédents, ce qui importait était le fait que les personnages voyageaient. Mais, pour la première fois, dans *Le Visage*, l'intérieur de la voiture est montré pendant le voyage. C'est comme si le spectateur était invité à accompagner le mouvement de l'intérieur. Et on peut y voir l'homme qui a perdu la foi, mais qui continue son chemin parce qu'il n'y a pas d'autre possibilité.

Le film débute sur les plans statiques de la troupe en repos sur une colline, à la tombée du jour. Ensuite, la voiture traverse la forêt qui évoque largement celle du *Septième Sceau* que les acteurs ambulants ont également traversée. Et, au milieu de cette forêt, ils rencontrent Spegel moribond qui rejoint la troupe ainsi que nous l'avons vu. Au moment où il meurt<sup>144</sup>, la voiture arrive en ville. La police l'arrête, conduit la voiture et les occupants chez le consul où ils vont passer la nuit en raison du pari fait entre le consul et le docteur sur le pouvoir surnaturel de Vogler.

<sup>140</sup> *Cinéma selon Bergman, op.cit. p. 107*

<sup>141</sup> *Jorn DONNER, Ingmar Bergman, op.cit. p. 54*

<sup>142</sup> *Joseph MARTY, op.cit. p.100*

<sup>143</sup> *Peter COWIE, Ingmar Bergman, op.cit. p. 129*

<sup>144</sup> Ici, il fait probablement semblant parce qu'il réapparaît plus tard et meurt réellement. Pourtant rien n'est certain, l'ambiguïté règne durant tout le film.

Dans la chambre à coucher, la femme de Vogler surprise par la visite du docteur, lui démontre que tout n'est que tromperie. Ils ont perdu la foi, dit-elle, pourtant ils continuent leur chemin parce qu'il n'existe aucun chemin de route de retour pour eux. Cette situation va fortement marquer certains personnages de la deuxième période, et les conduire au chavirement. Mais ici, les personnages éprouvent surtout le sentiment de ne pas avoir le choix parce que c'est le seul moyen de vivre. Le nomadisme qui reflétait la volonté malgré l'humiliation subie chez Albert est maintenant uniquement synonyme de lassitude.

Au moment de quitter la ville, après avoir subi l'humiliation due à l'échec de la représentation, les autres membres du troupe renoncent au voyage. En revanche, la servante amoureuse du cocher rejoint la troupe. Sans maquillage ni déguisement, le couple Vogler, seul avec les amoureux, prépare le départ. Ensuite, l'ordre du roi arrive, ils quittent triomphalement la demeure du consul. Mais cela ne signifie pas pour autant que Vogler retrouve la foi, mais accompagné de sa femme, il continuera à poursuivre son chemin. La sorcière se retire, le bonimenteur abandonne. Il ne lui reste que sa propre personne et surtout son visage nu pour affronter le monde.

## **2. A la recherche de l'Absolu**

---

Le Dieu dogmatique, censé être le Sauveur, garde le Silence et provoque un dilemme chez l'homme. Car le silence fait naître un doute sur l'existence même de Dieu mais la non-existence de Dieu fait de la vie de l'homme une horreur absurde, comme le confesse le Chevalier. L'homme se met alors en quête de l'Absolu. Tel est précisément le sens de la démarche du Chevalier, dans *Le Septième Sceau*.

Le film s'ouvre sur une séquence qui évoque largement la Genèse biblique suivie par le plan où la lumière et les ténèbres occupent alternativement le champ dans lequel les deux chevaux se désaltèrent au bord de l'eau tumultueuse. Le plan nous laisse imaginer que les animaux seuls occupent l'univers naissant. Ensuite, succède à ce plan celui du Chevalier immobile, allongé, le regard face à la caméra, puis détournant les yeux en direction du ciel et respirant profondément. La position du Chevalier porte un sens par rapport à la position de l'écuyer, couché sur ventre, que nous allons découvrir plus tard. Le premier être humain dans cet univers est un homme songeant en regardant le ciel.

Le Chevalier se lève et prie. La caméra panoramique orientée vers la droite cadre le jeu d'échecs. Nous avons précédemment interprété ce jeu d'échecs comme métaphore d'un jeu entre la vie et la mort. L'animal au bord de l'eau est remplacé par le Chevalier qui prie et le segment se termine par la vision de l'échiquier superposé à la mer en fondu enchaîné. Comme nous l'avons déjà mentionné dans la partie consacrée à la mort, ne s'agit-il pas ici de l'image allégorique de la naissance de la spiritualité, surtout de celle du Chevalier? Le début du film, qui évoque la Genèse biblique, ne témoigne-t-il pas de l'importance de cet événement intérieur chez le Chevalier, à savoir chez le cinéaste?

Et, dans le silence total, la Mort<sup>145</sup> se présente. En reconnaissant le personnage de la Mort, le Chevalier lui propose de jouer aux échecs. Suit un plan moyen de la Mort et du

---

<sup>145</sup> À savoir, la mort en personne sera écrite avec une majuscule pour la distinguer de la mort au sens général du terme.

Chevalier qui s'assoient de profil l'un en face de l'autre, le jeu d'échec entre eux et la mer en arrière-plan. Ce prologue du film que nous venons de décrire indique les caractères fondamentaux de la recherche du Chevalier. C'est en luttant contre la mort que le Chevalier se met en quête de l'Absolu. La Création de l'homme bergmanien commence-t-elle seulement à travers cette décision de lutter contre la mort qui est la limite constitutive de l'homme?

Le Chevalier se lève, réveille l'écuyer et ils partent ensemble sur le chemin. Les deux hommes, en contre-jour, parfaitement incorporés à la terre noire par cette absence de lumière, quittent la mer bien éclairée. Leur démarche lugubre augure, à notre avis, la présence de la mort tout au long de leur voyage. Dans les plans qui représentent la route, la lumière et l'obscurité divisent les champs. Dans le plan suivant, l'absence de lumière devient prédominante. Il s'agit d'un plan d'ensemble en plongée de la falaise avec les rochers en avant-plan. Dans une ouverture, on aperçoit le Chevalier et son écuyer qui traversent le champ de gauche à droite. Les deux rochers noirs, menaçants, se trouvent devant et derrière nos personnages.

Le plan ne laisse-t-il pas transparaître les idées du réalisateur sur ces êtres qui étincellent entre deux néants ou zones parfaitement inconnues? Nous avons interprété la bi-présence du noir et de la lumière dans le film comme l'image de la vie et la mort. La partie éclairée de ce plan où les personnages se meuvent ne représenterait-elle pas la vie? La vie est-elle finalement un instant de lumière, de lucidité enfermée entre deux néants? Est-elle inéluctablement éphémère pour Bergman, malgré l'omniprésence de la religion dans le film qui certifie que la vie éternelle est en Dieu?

Tout d'abord, le Chevalier se rend au confessionnal, avoue son doute secret, son désir le plus profond en croyant que c'est un lieu plus religieux et également plus intime. Mais c'est la Mort qui l'écoute derrière les barreaux et cela se concrétise dans la cour de l'église.

En sortant de la chapelle, il rencontre une jeune fille accusée d'avoir eu des rapports charnels avec le Malin et d'être responsable de la peste qui ravage la région. Le Chevalier qui était sur le pas de la porte, c'est-à-dire ni dans l'église, ni dehors, vient s'agenouiller devant la condamnée, et lui demande si elle a vu le diable. En effet, si la fille a vu le diable, cela ne prouverait-il pas l'existence de Dieu, que le diable devrait connaître? Le Chevalier ne cesse pas d'interroger. « **Est-ce si dangereux?** ». Pourtant, c'est le moine qui répond « **Je ne sais pas. On dit qu'elle est responsable de la peste que nous subissons tous** ». La réponse du moine suggère que l'idée même du diable peut avoir la même valeur spéculative que la conviction religieuse, être une spéculation de l'idée religieuse, sans avoir de réalité.

Cette atmosphère sinistre sera plus tard amplifiée par une procession des flagellants à laquelle le quêteur va assister. Mais il va faire également la connaissance de la famille de Jof avec qui il partagera les fraises sauvages et le lait frais. C'est jusqu'alors le seul moment de paix pour le Chevalier. C'est aussi le moment de découvrir l'amour: la famille de Jof. Selon Ayfre, cette famille représente « **la croyance naturelle, qui se meut à l'aise dans un univers d'avant le péché. C'est le paradis de l'enfance que le Chevalier a perdu depuis qu'il se pose des questions**<sup>146</sup> ». Notre Chevalier comprend aussi l'importance du moment: « **Je me souviendrai de cet instant. Le calme, le**

***crépuscule, les fraises et le bol de lait... Je vais essayer de me rappeler notre conversation et porter ce souvenir entre mes mains aussi prudemment que si c'était un bol rempli à ras bord de lait fraîchement tiré. Et cela me sera un signe et me suffira grandement.*** »

Il nous semble important de souligner le fait que le jeu d'échecs accompagne le Chevalier. Et chaque fois qu'il vivra des événements qui l'impressionneront, il jouera aux échecs avec la Mort. Les différentes phases au jeu d'échec illustrent les différents états d'esprit du Chevalier. Et, suite naturelle au moment de grâce vécu par Chevalier, la Mort se prend au piège.

Dans un plan moyen, le Chevalier et la Mort sont assis face à face devant l'échiquier. Ce plan rappelle celui du prologue, lorsqu'ils commencent à jouer. Mais cette fois-ci, à l'arrière plan, surtout au dessus de l'échiquier, c'est le groupe assis devant la roulotte qui remplace la vision de la mer et du ciel. Désormais, non seulement la vie du Chevalier mais encore celle de sa compagne sont en jeu.

La deuxième partie du récit n'est pas due au simple départ de la troupe. Le voyage de nuit à travers la forêt revêt une autre signification. La troupe renvoie à l'image de la vie même à travers plusieurs composants: les questions spirituelles du Chevalier, la charrette de l'amour, le matérialisme de l'écuyer, le silence de la muette, la passion et la tromperie du couple du forgeron. Tous forment une unité comme un seul corps et traversent de nuit, la forêt de la vie. Ils vont connaître ensemble les événements mais les affronteront chacun à leur manière, tandis que le Chevalier se concentre sur son jeu.

La troupe va croiser la charrette transportant la fille condamnée. Quand ils arrivent à l'endroit de l'exécution, le Chevalier interroge encore la fille pour pouvoir rencontrer le diable. Le regard droit, la fille répond « ***Tu dois le voir quelque part, tu dois. Les prêtres n'avaient aucune difficulté pour le voir, les soldats non plus.*** » Encore une fois, il n'y a que l'accusation de l'Église qui donne corps à la réalité du diable dans la jeune fille. L'idée du diable reste pure spéculation pour le Chevalier; seule la folie de la Foi se montre. En regardant le bûcher, le Chevalier poussera seulement un cri de désespoir.

Plus tard, le Chevalier, armé, attend la Mort. Il reste impassible devant Raval maintenant pestiféré, tandis que les autres personnages sont horrifiés par sa souffrance et par ses cris. La Mort arrive et on entend sa voix-off: « ***Allons-nous finir notre partie.*** » L'air épuisé, le Chevalier répond: « ***À toi de jouer.*** » La Mort prend la reine. Le Chevalier éprouve cependant de l'horreur face à Raval puisqu'il perd sa reine. Et par la suite, il perdra définitivement le jeu. Cependant cette fois-ci, ce n'est pas à l'horreur de la mort qu'il doit sa perte mais à l'aboutissement de son objectif.

Jof et Mia aperçoivent la Mort et tentent de s'échapper. Le Chevalier avait avoué que l'unique raison de sa partie d'échecs avec la Mort était d'avoir un sursis pour accomplir ce qui a un sens. En saisissant l'intention du couple, le Chevalier comprend que l'occasion se présente pour lui: aider le couple à s'évader. Le Chevalier essaie d'attirer l'attention de la Mort pour que l'évasion de Jof et Mia réussisse. Plan moyen du Chevalier, il jette un coup d'oeil vers le côté gauche supérieur du cadre, regarde l'échiquier, puis son épée et

---

<sup>146</sup> Amédée AYFRE, « Portée religieuse du "Septième Sceau" » in *TÉLÉ CINÉ*, Paris, n° 77, 1958

se tourne brusquement en renversant les pions de l'échiquier avec son bras gauche. Grâce à la diversion créée par ce geste délibéré du Chevalier, Jof et Mia s'échappent. Après avoir remis les pions à leurs places, la Mort gagne la partie.

Nous avons dit que ce jeu d'échecs traduit l'attitude du Chevalier face la mort. Il voulait accomplir un acte qui ait un sens pendant le jeu. Au moment où il tient la Mort pour que le couple puisse s'échapper, son choix est fait, il n'a plus de raison de résister à la Mort. La victoire de la Mort ne serait-elle pas plutôt la cessation de la lutte par le Chevalier? Seulement, il lui pose l'ultime question. « Et tu révéleras tes secrets? ». Or, elle n'a pas de secret. Aucune réponse n'arrive. La Mort est confondue avec la nuit, seul est visible son pâle visage.

« **Que faire d'autre sinon la suivre jusqu'au bout?** <sup>147</sup> » Terminus du cheminement et attente de la venue de la Mort. Le Chevalier dira à sa femme qui l'attendait: « **C'est fini maintenant et je suis un peu las.** » Le Chevalier et sa troupe prennent le dernier repas préparé par l'épouse du Chevalier en écoutant sa lecture de l'Apocalypse.

Le cheminement est terminé. S'il avait eu lieu pendant le silence de « **près d'une demi-heure** », selon la proposition d'Amédée Ayfre <sup>148</sup>, cette demi-heure aurait-elle été finie? Les trois coups annoncent la Venue de la Mort. Tension dans l'espace. Chacun la reçoit à sa manière et le Chevalier fait son ultime prière à Dieu qui doit exister quelque part. Leur dernière image est, à travers la vision de Jöf, celle du passage sur la colline. A l'exception de la femme du Chevalier, de la muette et de la famille qui s'est échappée, tout le monde est là, se tenant par la main, dans une danse macabre. La compagnie et la Mort sont en train de passer de ce côté à l'autre. La dernière séquence serait l'instant dilaté du passage de la Mort sur la terre, de la vie à l'au-delà.

A travers le voyage du Chevalier, Bergman expose métaphoriquement mais directement les questions fondamentales concernant l'homme. En retraçant son itinéraire, nous avons pu entrevoir clairement le rapport entre l'homme et Dieu. Ici le cinéaste conçoit la vie comme une quête. C'est le silence de Dieu qui est le motif d'une telle conception. Dans un monde régi par l'idée de Dieu abstrait, l'homme bergmanien recherche sans cesse un Dieu tangible.

Les questions posées durant le cheminement du Chevalier restent sans réponse. Pour celui-ci, le seul signe tangible de l'existence de la transcendance, c'est la Mort. Et Elle dit ne rien savoir. Au bout de son douloureux cheminement à la recherche de l'Absolu en compagnie de la Mort, c'est la fin qui attend le Chevalier et aussi les autres qui ne se posent pas toutes ces questions. La danse macabre désigne une contestation de l'échelle du pouvoir (toutes les classes sociales se donnent la main) et se présente ici comme le signe de la fatalité.

Pourtant Marty commente, à propos du début du film évoquant la Genèse, « **le voyage devient l'itinéraire de la vie, de la naissance à la mort** <sup>149</sup> ». Le commentaire met en lumière la signification immanente du voyage de la troupe qui traverse la forêt. Elle

<sup>147</sup> Amédée AYFRE, « Portée religieuse du "Septième Sceau" », *op.cit.*

<sup>148</sup> Amédée AYFRE, *op.cit.*

représente un être avec toutes ses différentes composantes. Un être, via la troupe, guidé par ses questions, parcourt la vie. Dieu reste muet, les questions demeurent sans réponse et l'homme arrive fatalement à la mort. Cette réalité aura sa conclusion par la bouche de Spegel dans *Le Visage*: « **On avance pas à pas vers la nuit. Le mouvement est l'unique vérité.** »

### 3. Une tentative d'évasion

---

Nous avons montré que la société représentait la Vérité établie et combien l'homme avait des rapports malaisés avec elle. Certains tenteront de s'évader et passeront quelques moments de liberté en croyant y avoir réussi. Mais ils se rendront finalement compte que ce n'était qu'une illusion et seront obligés de revenir. La question, ici, n'est donc pas celle du mouvement du voyage mais de l'impuissance de l'homme qui cherche à échapper au poids de la Vérité établie, par la société.

Il est évident que le thème central de *L'Été avec Monika*, est celui de l'évasion et tous les éléments sont structurés autour du voyage. C'était une libération pour Harry et Monika ainsi que nous l'avons vu dans la partie précédente et ils sont finalement obligés de revenir au point de départ, vers la société dont ils s'étaient évadés. Cela signifie combien leur liberté offerte par la fugue était momentanée et cet attribut est montré tout au long de leur voyage en alternant avec les images de bonheur.

Au moment de partir, le couple se dit en sautant de joie: « **on peut aller où l'on veut.** » Cette liberté constitue l'attrait fondamental de leur voyage. Les plans successifs de la ville, filmés depuis le bateau qui part donnent une impression de grand départ, d'espoir et aussi d'aventure imprévisible. Les séquences ouvrent sur un horizon de liberté. Aucune trace devant eux de la ville étouffante, bruyante. Leur premier matin de liberté est ainsi à travers le reflet de lumière sur le plafond de leur bateau. Monika prépare le café, semble savourer le petit matin et leur bonheur. La largeur de l'espace est aussi exprimée par l'échelle des plans. Ils sont filmés en demi-ensemble, à l'exception de quelques gros plans explicatifs. Leur liberté exprimée est évoquée au moyen d'une métaphore: le plan rapproché d'une mouette en vol succède à un très gros plan de Monika épanouie de profil, appelant Harry à haute voix.

Suit un moment de pluie mais le soleil revient avec son arc-en-ciel. Tout est dans la clarté éblouissante de la lumière d'été. Et ils se disent qu'ils ont réussi à se révolter contre tous. Ce moment de liberté atteindra un paroxysme dans la scène où Monika se baigne toute nue devant les yeux de Harry.

Dans la séquence suivante, ils se rendent au bal. Mais, au moment où ils allaient quitter le lieu, ils aperçoivent l'ancien ami de Monika parmi un groupe de personnes. Ils se dépêchent de partir. La présence de l'ancien ami en ce lieu, pourtant censé être très lointain, nous semble significative même si Cowie considère cette rencontre comme une faiblesse structurelle du scénario<sup>150</sup>. Bien qu'ils croient être loin de tout, entièrement libres,

<sup>149</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p 101.

<sup>150</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 117

ils ne parviendront pas à échapper à leur propre monde. La liberté totale qui a été décrite jusqu'ici rencontre soudainement sa limite exprimée à travers cette simple remarque: « **Ce n'est pas ton copain Lelle?** ». Monika a bien vu mais nie en disant qu'il s'est trompé. C'est évidemment la réalité qu'elle nie pour poursuivre cette liberté temporaire procurée par le rêve. Cette négation deviendra plus manifeste encore à la fin lorsque Monika refusera obstinément de retourner à la ville malgré sa grossesse et le manque de provisions.

Suit un plan demi-ensemble de l'embarcadère. La nuit blanche où un petit bateau se trouve au premier plan. En arrière plan, le champ est nettement divisé par l'horizon. L'embarcadère du milieu commence son chemin depuis une cabane de la rive droite et trace une marque horizontale d'une longueur des trois quarts du champ. Dans la composition du champ ainsi horizontale et immobile, Harry et Monika dansent seuls sur la planche. Ce plan dure vingt secondes.

Ce long plan donne, à notre avis, un aperçu symbolique de leur situation. Ils dansent pour fêter leur jeunesse, leur liberté. Mais le réalisateur les situe au milieu d'un embarcadère peu éloigné de la rive. Il n'y aura en définitive d'autre issue que de revenir vers la cabane. L'horizon, le rivage et l'embarcadère paraissent immobiles; seul le jeune couple se meut. Il paraît petit face à la grandeur imperturbable du paysage, ainsi que le montrera un nouveau long plan.

Après la scène de l'espoir et des projets partagés par le jeune couple devant le feu du camp, suit le plan général de la mer sur laquelle vogue leur bateau qui part vers le vaste horizon. Le bateau disparaît au loin comme un point de fuite mais le plan reste fixe pendant quarante secondes. C'est comme si l'horizon engloutissait le petit bateau avec les personnages. Tout reste imperturbable. Ce plan paraît représenter métaphoriquement l'impuissance de l'homme face à ce qui est établi, imposé et préfigure déjà la fin de leur escapade.

Leur illusion d'avoir la liberté d'aller où ils veulent sera une fois de plus contrariée par la réapparition de Lelle. Ce dernier jette les affaires du couple à l'eau et met le feu au bateau de Harry et de Monika. Harry et Lelle se battent. Au même titre que les autres séquences suggérant le caractère illusoire de la recherche d'un échappatoire, cette bagarre signifie que le couple n'a fait que repousser la fin de son expérience de la liberté.

Par la suite, le climat de leur voyage n'est plus éblouissant, il s'assombrit. Les provisions manquent, Monika commence à se plaindre de tout et cette plainte va la pousser au vol. La situation montre à quel point que leur évasion n'était qu'une illusion. Le cinéaste décrit la douloureuse réalité surgie devant la pénurie matérielle. Leur relation se dégrade considérablement. Pourtant Monika ne peut accepter l'échec de leur tentative d'évasion. Elle refuse opiniâtement de rentrer. Le hurlement aigu poussé par Monika montre à quel point il est pénible d'accepter la réalité. Mais elle sait pertinemment que sa situation est sans issue, que tous deux n'ont plus le choix.

Chez les personnages de *La Nuit des Forains* les circonstances sont plus désespérantes parce qu'il n'est même plus la question de l'évasion au sens physique du terme. Ces personnages vivent dans la misère et l'humiliation parce que demeurant en dehors de la société. Certains d'entre eux vont à leur manière tenter de s'insérer dans la

société pour échapper à cette humiliation. Mais ils échoueront. Ils savent très bien au fond d'eux-mêmes que l'intégration n'est pas une solution. Il ne leur reste qu'à continuer à mener leur vie misérable. C'est ce désespoir qui s'exprime à travers le rêve de Frost.

Lorsque le cirque reprend la route, Frost raconte à Albert le rêve qu'il a fait l'après-midi: « **Je(sa femme) vais te rendre tout petit comme un fœtus, ... tu pourras rentrer dans mon ventre, et là tu dormiras autant que tu voudras. ... Je me suis installé dans son ventre. Je me suis endormi, c'était bon, délicieux. J'étais balancé comme dans un berceau, je devenais de plus en plus petit. Finalement, je n'étais pas plus gros qu'une graine, et puis j'ai disparu tout à fait.** » C'est une ultime tentative d'évasion: recul vers l'avant-naissance, « **retrouver le néant dans le sein de sa femme**<sup>151</sup>. »

#### 4. Voyage à l'intérieur de soi

---

Les déplacements que nous avons examinés jusqu'ici étaient des itinéraires métaphorisant les états dans lesquels se trouvaient les personnages bergmaniens. Poussés par une raison ou par une autre, ils se déplacent dans l'espace. Mais ce déplacement dans espace signifie pour certains personnages le voyage dans le temps. Ils revisitent les lieux où les événements importants ont marqué leur vie. Ce voyage provoquera une prise de conscience de la réalité de leur être, les invitera à une transformation profonde de leur personne. Par rapport aux autres voyages dont les finalités ont été définies de l'extérieur, ce voyage nous conduit à l'intérieur du personnage. On remonte le temps. Le passé énonce habituellement une nostalgie chez le cinéaste et lui-même explique souvent combien les souvenirs d'enfance sont importants pour son activité artistique. Dans les films que nous allons analyser, ce passé figure directement l'origine de l'état présent du personnage. Le voyage est, ici, comme « **un révélateur qui fait apparaître la vérité entre le présent et le passé**<sup>152</sup>. »

Nous pouvons apercevoir ce propos dans *Jeux d'été* et *Les Fraises Sauvages*. Lors de voyage dans le passé, et dans « *les mystérieuses contrées du coeur et de l'esprit*<sup>153</sup> » les protagonistes de ces films font une introspection. Remarquons tout d'abord qu'en dépit des caractéristiques singulières appartenant aux films de cette période et de la suivante, il nous semble que, d'une certaine manière, les thèmes de ces deux films sont l'ébauche des thèmes des films de la période suivante où les questions des personnages ne sont plus posées à partir du point de vue de la société mais à partir du point de vue de l'individu considéré dans son être propre.

Alors que le départ d'Isak est dû à l'idée de la mort évoquée par le rêve, celui de Marie est dû au surgissement du souvenir de l'amour défunt de jeunesse. Tandis que le voyage d'Isak est l'occasion d'un examen direct de son être qui donne de l'importance

---

<sup>151</sup> Jos BURVENICH, *Thèmes d'inspiration d'Ingmar Bergman, op.cit.* p.19

<sup>152</sup> Jorn DONNER, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.40

<sup>153</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p.82

aux étapes parcourues, celui de Marie constitue une sorte de plongeon dans le passé et l'accent est principalement mis sur le rapport entre le présent et le passé. Mais, dans les deux cas, le motif est similaire: éprouver la valeur de son être. Les deux démarches sont donc fortement liées à un processus de prise de conscience de soi, constituant un défi à la réalité, même si cela n'est pas forcément conscient chez les personnages au début.

Nous avons déjà retracé une partie du voyage de Marie en analysant le thème de la mort. *Jeux d'Été* commence même par un fragment du passé. Aussitôt Marie s'aperçoit qu'elle a entre les mains le journal de Henrik, elle le laisse tomber en poussant un cri de stupéfaction. Instant de collision entre le présent et le passé. Cette collision sera matérialisée ensuite par une perturbation survenue au cours de la répétition générale en raison d'une panne d'électricité.

À cause de la répétition annulée, Marie regagne la loge, parle à l'autre danseuse d'une douleur éprouvée après un rêve, s'accompagnant de l'envie de retrouver l'objet de son rêve. Il est clair qu'il s'agit ici d'une allusion à son amour de jeunesse. Pour elle, ce n'est même plus le passé mais un rêve avec toutes ses caractéristiques irréelles. Elle ouvre ensuite lentement le journal de Henrik. Le visage de celui apparaît sur la page, sur l'air musical évocateur de leur idylle d'été. Succède à ce plan, un très gros plan de la moitié droite du visage de Marie avec le regard baissé, puis orienté de face. Le surgissement du passé lui donne la faculté de regarder en face. Ressentiment immédiat pour sa vie actuelle. Elle part.

L'île est une métaphore de l'espace de la jeunesse perdue. En débarquant sur cette île, comme nous l'avons déjà décrit dans la partie précédente, Marie rencontre la tante qui était la tutrice de Henrik et elle la suit. Travelling latéral du plan d'ensemble d'un paysage dans lequel le chemin marque le milieu du champ. Ce plan marqué par sa composition horizontale est suivi par plan en plongée des escaliers que Marie monte pour gagner la cabane où elle séjournait pendant l'été. D'où l'impression d'une coupure opérée dans le temps présent pour entrer dans le passé.

Maintenant, le vent seul remplit la cabane. Elle s'assied sur le banc, ferme ses yeux et débute son voyage « **au pays du souvenir**<sup>154</sup> »: « **Il y a treize années de cela ...** » Comme si elle revivait le passé, un sourire de bonheur se lit sur son visage. La voix intérieure de Marie narre: « **La répétition générale de l'école de ballet. Jour de joies et de déceptions, d'espoirs brisés, de tension, d'hystérie.** » Succède la séquence où l'atmosphère est bien réelle, illustrant la narration. Le dynamisme de la séquence du passé crée un contraste avec le vide dans la cabane déserte. C'est dans ce climat que son histoire d'amour a débuté.

Plus tard, la voix de Marie émue intervient encore dans la séquence du passé: « **Le silence entre nous était aussi immense.** » Nous avons précédemment souligné que le silence a une grande importance dans l'oeuvre du cinéaste: le moment absolu pour certains, le néant pour d'autres. Cette importance explique l'attribution du titre d'un film de la deuxième période. Le silence, ici, c'est le moment d'authenticité. Authenticité de l'être, de l'amour. C'est l'innocence qui permet aux personnages de demeurer dans une telle

<sup>154</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p 82

authenticité. Le silence est également marqué par le plan général de la mer calme. Ce silence, c'est justement, l'authenticité de l'être, que Marie a perdue en perdant l'amour.

Dans le bateau du retour, Marie replonge dans ses souvenirs: ceux de la mort de Henrik et de ce qui a suivi. Elle conclut son voyage en reconnaissant qu'elle oubliait Henrik en devenant la prisonnière d'Erland. La caméra recule par le zoom depuis le gros plan de Marie jusqu'au plan demi-ensemble de la cabine. Marie sort de son voyage intérieur, revient à la réalité de sa situation, consciente, mais se retrouvant seule face le monde à affronter.

Siclier disait que le docteur Borg reprenait la même méditation dans *Les Fraises Sauvages*. Nous partageons cette opinion dans la mesure où, dans les deux cas, il s'agit de voyager dans le passé pour faire le deuil de l'amour de jeunesse perdu, qui conduit à une prise de conscience de l'être. Cependant, une certaine différence existe entre ces deux cas. Comme nous l'avons antérieurement remarqué, le voyage est chez Marie une forme de combat. Elle se trouve en position de victime à la suite de la mort de Henrik, et c'est le journal intime du défunt qui a déclenché la volonté de ressaisir le sens de sa propre vie. En revanche, seule l'introspection est à l'origine d'un processus identique chez Isak.

Remué par le rêve évoquant la mort, il se réveille au petit matin, et au lieu de prendre l'avion prévu, il décide d'aller en voiture à Lund où il va être fait Docteur Jubilaire. Le film est donc entièrement centré sur le thème du voyage du personnage jusqu'à cette ville. **« Le voyage intérieur du professeur se fait parallèlement au déplacement en voiture qu'il effectue<sup>155</sup>. »**

Nous avons précédemment analysé comment ce rêve suscitait la mort dans le chapitre « Une vie surexposée à la lumière ». Dans la séquence précédant le générique, Isak expose sa vie calmement mais avec une certaine fierté. Cependant, après le rêve, il ressent un besoin d'examiner sa vie. Il s'agit donc d'un doute sur les valeurs auxquelles il tenait. Ce doute commence à être concrétisé par la discussion directe presque brutale avec sa belle-fille qui l'accompagne. A travers le voyage, en examinant son être profond, **« Il met en scène son propre tribunal dénonçant sa culpabilité<sup>156</sup>. »**

L'entretien avec sa belle-fille au début du voyage fait découvrir au docteur sa personnalité vue de l'extérieur: égoïste, n'ayant ni égard pour les autres ni respect pour les souffrances de l'âme. Cette révélation surprend le vieux docteur. Après cette discussion, ils arrivent à la villa d'enfance d'Isak. Et le docteur âgé de soixante-dix-huit ans, assiste aux événements familiaux qui paraissent tels qu'ils étaient à l'époque. **« Isak est ici comme un esprit errant venu chercher dans le passé une explication<sup>157</sup>. »** Dans le coin des fraises sauvages, Sigfrid, son frère fait la cour à Sara avec qui Isak était secrètement fiancé. Et ensuite, au repas, Sara troublée à cause de l'histoire du baiser confié à Charlotte qu'elle ne veut pas faire de la peine à Isak, mais qu'elle aime Sigfrid.

<sup>155</sup> Jorn DONNER, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.79

<sup>156</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p.107

<sup>157</sup> Jacques SICLIER, *op.cit.* p.143

**« C'est dans cette espèce de rêve-souvenir qu'il prend conscience de cette lésion de sa vie affective, dont toute son existence est restée marquée <sup>158</sup>. »**

Puis arrivant dans la région où il a débuté comme médecin et où sa mère vit toujours, il s'arrête à une station d'essence tenue par Åkerman et sa femme. Ceux-ci ont plein d'estime pour lui. Cette estime provoque un regret chez Isak: « J'aurais dû rester ici. » murmure-t-il. La nostalgie du passé continue à se faire ressentir dans la scène suivante du repas où Isak, détendu, raconte ses souvenirs de jeune médecin dans la région. Siclier fait une allusion au repas sur l'herbe dans *Le Septième Sceau*. C'est un moment de paix. Et, réconforté par ce moment, il va voir sa mère qui « **est une sorte de momie altièrre et desséchée** <sup>159</sup> ».

La question de la mort évoquée dans le rêve est devenue concrète à travers la discussion avec sa belle-fille. Isak est allé chercher l'explication dans son amour de jeunesse perdu. Ensuite s'opère la « rematérialisation » des étapes de sa vie, selon le terme de Siclier. Ne s'agit-il pas en quelque sorte d'une révision de sa vie? Et à présent, c'est une succession d'images humiliantes qui le poursuivent durant le rêve. C'est le fond de lui-même qui est en train de se libérer. Ainsi, après avoir appris que Sara va se marier avec son frère, il avoue combien cela lui fait mal. Ensuite, dans la séquence suivante, il passe une série d'examens supervisés par Alman. Après avoir échoué, il sera jugé sur sa froideur, son égoïsme. Cowie estime que Alman est une des facettes d'Isak. Le jugement d'Alman n'est-il pas la voix d'Isak elle-même? N'est-ce pas une autre formule de regret face à sa vie? Et lorsque Alman dit que la punition est la solitude, Isak demandera: « N'y a-t-il pas de Grâce? » En se réveillant, il se confie à sa belle-fille: « Que je suis mort, bien que je vive! »

C'est seulement après un voyage à l'intérieur d'eux-mêmes que les personnages réussiront à trouver la paix, la réconciliation avec eux-mêmes, tandis que les autres « **s'enfoncent toujours dans les mêmes ornières** <sup>160</sup> ». Les personnages vont continuer leur introspection, c'est ainsi qu'ils pourront se délivrer de la Vérité dogmatique. Cela constitue la deuxième période du cinéma bergmanien.

## Conclusion

**« Pour Hegel, il n'y a qu'une réalité véritable et pleine, c'est la totalité, la totalité rationnelle. Toute chose n'existe que par sa relation avec une totalité. Cette totalité, c'est l'Idée <sup>161</sup>. »** Cette réalité est fortement marquée dans la première période, au travers

<sup>158</sup> Jacques SICLIER, *op.cit.* p.143-145

<sup>159</sup> *ibid.* p. 147

<sup>160</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 129

<sup>161</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence, op.cit.* p. 23

de la présence du Dieu dogmatique, de la convention sociale et de la société. Les personnages bergmaniens vivent ainsi dans cette totalité de l'Idée. Cela constitue l'un des motifs principaux de la souffrance qui règne dans leur univers, parce qu'ils se refusent à être considérés comme « un moment dans l'histoire du système<sup>162</sup> », et « elle (Idée) fait abstraction du concret, du temporel<sup>163</sup> ». C'est finalement ce conflit entre les protagonistes et le monde extérieur qui caractérise cette période.

La société est perçue comme étant froide et mécanique. L'homme est continuellement humilié parce que **« ce qu'est la réalité ne se laisse pas exprimer dans le langage de l'abstraction<sup>164</sup> »**. L'homme se tourne vers Dieu mais il ne récoltera que le silence en retour. Punition divine pour certains ou limite constitutive de l'homme pour d'autres, la mort est omniprésente. Elle est non seulement représentée par les ténèbres, mais encore par la lumière trop forte.

Effectivement, ce rapport entre la Vérité établie et l'homme n'est pas sans rappeler celui qui prévaut entre l'esprit et la chair dans la morale puritaine dans laquelle le cinéaste a été éduqué. Si l'esprit inspire la pureté, l'innocence et la vertu, la chair, quant à elle, est considérée comme antithèse. Pourtant, c'est la chair qui est concrète ainsi que la réalité de l'existence. La Vérité universelle, rationnelle s'impose mais l'homme ne parvient pas à s'y ajuster. La lumière trop forte qui évoque la mort est donc la Vérité qui aveugle la réalité de l'existence. La souffrance en découle naturellement.

L'homme perçoit que l'amour est le moyen le plus concret pour parvenir à la Vérité. Alors, il y recourt. Mais même l'amour affirmera son idéalité, demeurant ainsi hors de portée. Seuls quelques couples sont élus, les autres vivent dans l'illusion, sont condamnés à la solitude.

Néanmoins, la mort et la souffrance mettront paradoxalement la vie en valeur. Et l'homme prend conscience de son propre être et s'interroge. Il ressent l'existence d'une facette de lui-même, distincte de sa propre personne. Cette question du masque donnera à l'homme la conscience de son propre visage et suscitera chez lui le désir de le retrouver. De plus, certains personnages qui croient demeurer dans la Pureté, l'une des caractéristiques de la Vérité universelle, vont voir cette idée démentie.

Ce qui anime l'homme, c'est l'incompatibilité entre lui et la Vérité. L'homme se verra obligé de partir à la recherche de moyens pour y échapper. Le déplacement permanent des personnages constitue ainsi l'une des caractéristiques des films de cette période. Cependant, il nous semble que la question de l'existence, au sens où Kierkegaard l'entendait, n'est pas encore clairement abordée. De même, le désaccord entre la Vérité et l'homme, ainsi que sa révolte sont souvent traités comme une simple question de morale.

Malgré les scènes satiriques ou légères qui font contrepoids, il est vrai qu'un élément

---

<sup>162</sup> *ibid.* p. 114

<sup>163</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum*, *op.cit.* p.201

<sup>164</sup> *ibid.* p.210

---

de désolation se dégage des films de cette période. Pourtant c'est cette négativité qui meut les personnages. Elle les incite à chercher une issue au conflit qui les oppose avec ce qui leur est imposé. C'est alors qu'ils pourront commencer à saisir leur propre existence.



## Deuxième Partie QUESTION DE CHOIX

### Introduction

A partir de *Comme dans un Miroir*, nous pouvons aisément remarquer un changement quasi complet de style. Tout d'abord, les récits relatent des actions qui se déroulent dans des lieux isolés, en priorité dans des îles. Cette délimitation spatiale correspond elle-même à une restriction du nombre des personnages décrits. De plus, on assiste à « **une tentative de simplification des moyens d'expression qui confine à l'ascèse** <sup>165</sup> ». Ainsi les techniques sont-elles austères et dépouillées, et, à partir du *Silence*, donc presque au début de la seconde période, l'emploi de la musique extra-diégétique est considérablement réduit. L'étude de l'intériorité des personnages devient ainsi le principal objet d'analyse du cinéaste.

Le silence de Dieu est toujours fortement marqué, le réalisateur refuse à présent la réalité de Dieu en Lui attribuant le statut fictif dans les films du début de cette époque. Le Dieu dogmatique disparaîtra finalement de l'univers bergmanien de cette époque. L'âme, dogmatiquement préconçue, est décrite malade, va mourir, et l'esprit de l'homme sera profondément humilié dans de nombreux films de cette époque. L'hétérodoxie caractérise ainsi fortement cette seconde période.

<sup>165</sup> Waldkranz RONE, *L'art du cinéma dans dix pays européens*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1967, p. 239

Pourtant, les personnages ne parviennent pas à assumer la réalité présente. Car leur affranchissement par rapport à l'ordre établi entraîne simultanément la perte du sens des valeurs: tout point de repère a disparu. La confusion s'installe. L'état de désarroi se traduit par un climat de guerre et la violence sous toutes ses facettes est fortement présente.

De plus, puisque l'échelle des valeurs établies a disparu, la liberté constitue désormais l'unique fondement de tout choix. Mais le choix introduit en même temps l'angoisse parce que l'acte de choisir l'inspire inévitablement, à travers la nécessité de se déterminer entre plusieurs possibles. Si l'empire de la Vérité objective était à l'origine de tant de souffrance, le possible provoque quant à lui l'angoisse. Celle-ci se manifeste profondément dans les films, saisit les personnages. Et l'innocence qui apparaît dans l'univers bergmanien, donne libre cours à l'angoisse. C'est précisément par celle-ci que le concept de l'existence commence à s'infiltrer dans l'univers bergmanien.

Pourtant, au milieu de la confusion et de l'angoisse, certains sentiments devenus plus accessibles à l'homme cessent d'être décrits ou analysés pour eux-mêmes. L'amour est ainsi décrit plus humainement, il accompagne les personnages, même s'il s'avère impuissant contre la violence qui les entoure, même si l'homme n'est pas toujours conscient de sa présence. Et la Foi<sup>166</sup> affiche une autre vision que celle de la Foi aveuglée, ou imposée. Elle n'a plus les traits du Dieu dogmatique, et se situe au-delà des signes tangibles. Et certains personnages effectuent un nouveau départ.

Nous allons premièrement étudier de quelle manière le réalisateur a rendu illusoire la Vérité dogmatique et mis à nu la réalité des personnages. Puis, seront analysées les diverses situations vécues par l'homme bergmanien en proie à l'angoisse, ainsi que les aspects de la violence que les personnages vivent profondément. Enfin, dans le dernier chapitre de la seconde partie de notre travail, nous analyserons les éléments tels que l'amour, la Foi, qui aident les personnages à traverser cette période de transition.

## Chapitre I Le Réel, le reflet et la déchirure

En conférant définitivement un caractère imaginaire au Dieu dogmatique, le réalisateur sépare la vie de la Vérité qui étaient censées ne faire qu'une. Le personnage placé au milieu des deux, découvre le réel différent de ce qu'il croyait. La réalité à accepter, sa propre personne à assumer, sont les deux actions qui provoquent en lui la souffrance.

### 1. La désillusion du dogme

---

« *Elle voit tout "comme en un miroir", même Dieu, projection de ses propres horreurs*<sup>167</sup>. » disait J. Marty dans le commentaire sur le personnage de Karin<sup>168</sup>. Cette

<sup>166</sup> Nous employons la majuscule pour désigner particulièrement qu'il s'agit de la foi religieuse, c'est-à-dire, chrétienne.

<sup>167</sup> Joseph MARTY, *Ingmar Bergman, op.cit.* p 127

interprétation expose judicieusement les nouveaux traits des personnages. En explorant plus avant le fond de l'intériorité, le cinéaste dépeint à présent la réalité de « la Foi » et non plus « le personnage ayant la Foi » de la première période. Mais cette Foi est décrite comme moyen de se retirer de la réalité. Et, dans certains films, Bergman livre le caractère fictif de la religiosité chrétienne qui avait tant d'importance auparavant.

La schizophrénie de Karin dans *Comme dans un Miroir*, qui ouvre la période, est ici symptomatique. Le cinéaste place la religiosité de *l'autre côté du mur* qui désigne le monde imaginaire de Karin. Cette religiosité comprend toutes les données du dogme chrétien.

Dans la chambre inoccupée du dernier étage et devant le mur où le papier peint est décollé, Karin raconte son aventure à Minus. Seuls deux plans accompagnent alternativement le récit de l'histoire: le plan poitrine de Minus confus mais aussi presque émerveillé et le plan de Karin absorbée dans sa propre histoire. **« Je passe à travers le mur. ... J'entre dans une grande pièce, tout à fait silencieuse et claire, des êtres humains se meuvent, vont et viennent, quelques-uns d'entre eux parlent avec moi d'une telle façon que je comprends. C'est tellement agréable et je me sens en confiance. Plusieurs visages ont comme une lumière resplendissante. »**

Il est intéressant de souligner l'aspect lumineux du monde décrit par la jeune femme. Il ne s'agit pas seulement des éléments théologiques qu'elle est en train de décrire mais d'un monde de béatitudes. Mais c'est un monde seulement accessible à Karin, schizophrène.

Karin poursuit le récit de son histoire. **« Tous l'attendent, celui qui doit venir, mais personne ne s'inquiète. Ils disent que je pourrai participer, que je serai des leurs lorsque cela arrivera. ... J'attends cet instant, quand la porte s'ouvrira et que tous les visages se tourneront vers Lui, celui qui viendra. » « Qui est-il celui qui viendra? » « Je ne sais pas, personne n'a dit quelque chose de formel, mais je crois que Dieu se révélera devant nous. »** Il est évident qu'il s'agit de la Parousie, l'ultime moment des chrétiens. « Qu'il viendra à nous dans cette pièce et par cette porte. » L'avènement ainsi que la question de la Foi prennent une dimension dérisoire. Pourtant, il ne nous semble pas que le cinéaste essaie de les ridiculiser, mais de décrire le caractère irréel de la Foi.

L'action du film est centrée autour du personnage de Karin et se partage entre les deux mondes. **« Je suis entre les deux et parfois je ne suis pas sûre. ... Mais cela, ce ne sont pas des rêves, c'est la réalité. Ça doit être la réalité! »** Une phrase qui rappelle la prière du Chevalier au moment de la mort. L'espoir ultime du Chevalier dans *Le Septième Sceau* priant Dieu qui doit exister quelque part, devient une vision schizophrénique.

Après le rapport incestueux qu'elle a eu avec Minus, Karin décidera finalement de séjourner à l'hôpital le reste de sa vie. Il nous semble que le rapport avec son frère porte

<sup>168</sup> *Comme dans un Miroir* (61) . Comme plusieurs critiques le remarquent, *À travers le miroir*, le titre français du film mal traduit suscite une idée surréaliste qui est loin du sens de film. Nous prenons le titre du scénario publié. Ingmar BERGMAN, *Une Trilogie*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1964.

une signification particulière, parce que Minus représente pour nous l'innocence. Nous reviendrons ultérieurement de manière plus approfondie sur le thème de l'innocence pour nous en tenir ici au sentiment de culpabilité qui dévoile l'incompatibilité entre les deux mondes dans lesquels Karin est obligée de se mouvoir sans arrêt.

Avant de partir pour l'hôpital, Karin attend impatiemment la venue de Dieu dans la chambre inoccupée qui lui sert de sanctuaire. Mais ce qui vient est en fait, selon Karin, une araignée répugnante qui essaye de la violer: « **Lorsqu'il n'a pas pu entrer en moi, il a continué à escalader ma poitrine et mon visage et a continué à escalader le mur. J'ai vu Dieu.** » Monstruosité attribuée à Dieu. Le cinéaste formule ainsi la Vérité dogmatique censée être salvatrice mais absente devant la réalité de vie.

Elle met une paire de lunettes noires, « **métaphore finale de son rejet du monde qui l'entoure**<sup>169</sup> », et part pour se retirer de la vie. Son départ ne signifierait-il pas que le cinéaste parvient à abandonner l'idée de la Vérité dogmatique?

L'épouvante d'une schizophrène qui croit voir un Dieu-araignée sera énoncée par la bouche du pasteur même. C'est le malheur de Tomas dans *Les Communiantes*. Rappelons-nous le thème de la Trilogie que composent *Comme dans un Miroir*, *Les Communiantes* et *Le Silence*. Le cinéaste écrit à leur sujet dans l'édition des scénarios: « **Ces trois films ont trait à régression. Comme dans un Miroir, la certitude conquise. Les Communiantes, la certitude mise à nu. Le Silence, le silence de Dieu - l'empreinte négative**<sup>170</sup>. » Néanmoins, ce thème de la régression définie par l'auteur nous semble assez discutable. Car si le personnage Karin rompt avec l'idée de la Vérité dogmatique en se retirant du monde, Tomas y fait face, subit surtout une transformation. Le personnage de Tomas constitue l'état d'une transition entre le concept de la Vérité objective et celui de la Vérité subjective. « **Briser ce concept de Dieu, qui revenait en quelque sorte à chercher une solution de confort. Maintenant je tente d'acquérir une notion plus vaste, plus distincte, plus claire de la divinité**<sup>171</sup>. »

« **Il est midi, un dimanche de la fin novembre. Le jour s'obscurcit sur la plaine et un vent froid et humide souffle en provenance des marécages, à l'est**<sup>172</sup>. » Cette image de l'hiver, image d'abandon, de désert par laquelle commence le scénario évoque l'intériorité de chaque personnage ainsi que le silence de Dieu lourdement suscité tout au long de film. C'est « **la lumière hivernale et froide de la lucidité dilate la détresse**<sup>173</sup> ». Et devant l'angoisse de Jonas, le déchirement spirituel de Tomas surgit.

<sup>169</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 218

<sup>170</sup> Ingmar BERGMAN, *Une Trilogie, op.cit.* Mais le cinéaste contestera la division entre *Comme dans un Miroir* et *Les Communiantes*, au cours de l'entretien avec ASSAYAS, plus de vingt-cinq ans plus tard. Cette interview est éditée sous le titre *Conversation avec Bergman*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1990, p. 96.

<sup>171</sup> Vilgot SJÖMAN, « Journal des Les Communiantes II » in *Cahiers du Cinéma*, n° 166-167, 1965

<sup>172</sup> Ingmar BERGMAN, *Une Trilogie, op.cit.*

<sup>173</sup> Xavier TILLIETTE, « La Trilogie » in *Études*, septembre 1965,

Le pêcheur Jonas et sa femme viennent parler au pasteur parce que le mari est habité par l'angoisse. Devant la présence de la femme, Tomas répond par les paroles conventionnelles: « Nous devons faire confiance à Dieu ». Mais quand il se retrouve seul avec Jonas, le pasteur ne peut s'empêcher d'avouer son propre désarroi.

Devant une grande croix sur laquelle le Christ agonisant est très ostensiblement visible, au lieu d'essayer de calmer l'angoisse de Jonas, Tomas dit d'une seule haleine: « **Un Dieu-suggestion que j'ai assemblé en empruntant un peu partout et en le fabriquant de mes propres mains**<sup>174</sup>. » Si le cinéaste rendait irréal le Dieu dogmatique en le plaçant derrière le mur où seule Karin pouvait pénétrer, ici, Dieu n'est qu'une invention de l'homme. La nature transcendante de Dieu est fondamentalement niée. « **Un Dieu-araignée, un monstre. ... Même si Dieu n'existe pas, cela importe peu. Car la vie a une explication. ... La cruauté des êtres, leur solitude, leur peur, tout cela est clair, évident. Il n'y a pas de "raison" à la souffrance.** » d'où la dénonciation du Dieu dogmatique au plus haut point éloigné de la réalité de vie.

Après avoir dénoncé la Vérité objective à qui le pasteur tenait néanmoins de tout son être, c'est l'affliction qui l'envahit: « **Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné!** » D'où « **le vide qui suit cette destruction**<sup>175</sup> ». Pourtant, il se tourne ensuite vers la fenêtre d'où émane une lumière intense. Il nous semble que cette lumière vive qui surexpose la face de Tomas ne renvoie pas à un climat d'accablement habituel chez le cinéaste. Il s'agit de la lumière de la vérité. Il dira par la suite: « Maintenant, je suis libre; c'est fait. »

Karin qui croit voir Dieu s'éloigne du monde et le pasteur sort de son mirage du Dieu dogmatique. La désillusion est consommée, Sebastien affirmera dans *Le Rite*: « je n'ai jamais eu besoin ni de Dieu ni de Salut. Je suis mon propre Dieu avec mes anges et mes démons. » Par ces paroles engagées, l'homme bergmanien rejette catégoriquement tout ce qui s'impose à lui de l'extérieur. Faillite ou succès, l'homme veut se prendre en charge lui-même.

Ce qui subsiste à présent dans l'univers bergmanien à ce propos n'est qu'un acharnement maladif. Le personnage d'Anna dans *Une Passion* ainsi en témoigne. Elle dit avec force qu'elle essaie de faire des choses auxquelles elle croit, de vivre en harmonie avec une forme de vérité. Ayant perdu sa famille dans un accident de voiture, seule survivante, elle dit garder le souvenir du bonheur qu'elle a vécu avec son mari: « **Nous vivions dans une harmonie, parce que nous étions vrais. Nous nous faisons confiance.** »

Pourtant, avant qu'Anna ne raconte son histoire, le spectateur est déjà informé d'une autre réalité. Au début du film, quand elle est venue chez Andreas pour la première fois, elle a oublié son sac, dans lequel se trouvait une lettre d'adieu de son mari. Très gros plan sur le texte dactylographié de la lettre que lit Andreas. La caméra suit les lignes à mesure de la lecture. Ce plan donne une importance insistante au contenu de la lettre. Quand elle expose sa vie harmonieuse avec son mari à haute voix, un gros plan de la lettre permet au spectateur de lire ceci: « **Conflits ... qui à leur tour déclencheraient**

<sup>174</sup> « Les Communiantes » in *Une Trilogie*, op.cit.

<sup>175</sup> Vilgot SJÖMAN, op.cit.

**des déchirements de l'âme, une violence physique et psychologique.** » Et, tout au long du film, l'attitude mensongère d'Anna est ainsi fortement soulignée.

Mais, Bergman ne la décrit pas pourtant comme une menteuse. Ce n'est qu'une résistance devant l'aporie. L'acharnement d'Anna à rechercher la vérité est, à notre avis, le moyen d'oublier cette réalité. Dans le long rêve qui est la suite du voyage final dans *La Honte*, elle arrive dans un pays inconnu où elle n'a pas le droit de s'adresser à un être humain, où tout le monde la fuit. Le rêve ne renvoie-t-il pas à la conscience de son propre bannissement? Elle demande pardon en tombant à genoux devant une dame dont le fils doit subir le supplice. Succède un plan représentant les maisons incendiées, dévastées dans lequel elle tente d'appeler Andreas tout en demeurant sans voix. La culpabilité la ronge et elle est plongée dans un désarroi aussi profond que les autres personnages, si ce n'est pire.

Dans la dernière séquence, après avoir dit qu'il avait lu la lettre de son mari, c'est-à-dire qu'il sait la vérité, Andreas demande à Anna la raison de sa venue. Elle répond qu'elle est venue lui demander pardon. Mais le gros plan d'elle renvoie curieusement l'image d'une personne qui ne vit que dans son propre monde. Il nous semble ainsi qu'elle applique seulement une vertu parce qu'elle cherche elle-même à vivre selon la vérité, et que demander pardon est assurément une des vertus chrétiennes. De même que sa prière pour Johan<sup>176</sup>, son pardon n'est qu'un artifice. À travers l'interview<sup>177</sup>, Liv Ullmann décrit justement le personnage d'Anna: « **elle s'aperçoit que l'entourage ne va pas de pair, qu'elle ne reçoit pas la réplique qu'elle exige, ... alors elle fuit et se réfugie dans le mensonge et l'artifice.** » Anna quitte finalement Andreas descendu de sa voiture.

Un autre personnage dans le film semble illustrer le propos concernant la désillusion du Dogme. Le départ de Karin dans *Comme dans un Miroir* ne signifie pas pour autant une retraite définitive. Elle va revenir, en quelque sorte, quelques années plus tard dans *Une Passion*. Il s'agit du personnage de Johan Andersson qui après avoir vécu en hôpital psychiatrique, vit seul. Elis, le voisin, dit qu'il était d'excellente compagnie mais vit seul à la suite d'un procès perdu. Des villageois soupçonnent même qu'il est responsable du massacre des animaux sur l'île. Malgré le fait qu'il clame son innocence, les gens le torturent, l'humilient violemment. Il finira par se pendre après avoir laissé une lettre à Andreas.

Sachant que le massacre des animaux désigne métaphoriquement la guerre, ainsi que l'a précisé le cinéaste, l'attitude des villageois rappelle curieusement celle du moine qui a condamné la foule dans *Le Septième Sceau*. Le même personnage expliquait tous les événements apocalyptiques par le péché. Devant les événements horribles mais inexplicables, les hommes cherchaient une cause. Le moine l'a résolu en accusant les hommes de péché. Car la Vérité étant immuable, seul l'homme pouvait être accusé.

Johan n'est qu'un vieil homme souffrant d'une bronchite chronique qui tire péniblement une charrette pleine de bois mort. Son exténuation n'évoque-t-elle pas

---

<sup>176</sup> Après avoir appris l'humiliation subie de Johan et sa pendaison, elle se retire pour prier pour lui.

<sup>177</sup> Les interviews des quatre acteurs principaux sur leurs personnages sont insérées dans le film.

métaphoriquement celle de la Vérité dogmatique dans l'univers bergmanien? Et les villageois, comme le moine dans *Le Septième Sceau*, ont besoin d'une réponse concernant les événements qui les dépassent. Johan n'est finalement pas un bouc émissaire mais la revanche des hommes bergmaniens au Dieu dogmatique. La perte de son procès qui fut un rude coup pour lui, montre précisément le changement concernant l'idée de la Vérité objective. Elle n'est plus vainqueur aux sein de l'univers bergmanien. Dans le dernier film de la deuxième période, elle ne domine plus l'univers bergmanien. Après avoir subi l'humiliation extrême, Johan Andersson met un terme à son existence.

## 2. La découverte du réel

Il est vrai que l'écart entre la Vérité et la réalité provoquant la souffrance chez l'être était déjà constamment indiqué durant la première période du cinéma bergmanien. L'incapacité de l'homme à demeurer dans cette Vérité sauf à devenir un matérialiste comme l'écuyer du *Septième Sceau*, constitue un second motif de souffrance.

Le caractère inéluctable de la Vérité dogmatique paraît moindre chez l'homme qui plonge dans le tourment après avoir découvert un réel bien différent de cette même Vérité où il est censé demeurer. Dans ce tourment, l'homme prend, en effet, conscience de l'existence. Or, cette conscience s'oppose à l'impuissance ou à lâcheté des personnages des films de la première période.

C'est précisément à travers son suicide manqué que David vit cette expérience dans *Comme dans un Miroir*. Il l'avoue à son gendre: « ***J'avais décidé de me suicider. ... Je me sentais vide, sans peur, sans angoisse et sans espoir. Puis je me suis dirigé vers le précipice; j'appuyai à fond sur les gaz et tombai en panne ... la voiture a fait quelques mètres dans les graviers et s'est arrêtée sur le bord, les roues avant au-dessus du précipice. Je me suis traîné hors de la voiture et j'ai commencé à trembler de tous mes membres; je fus obligé de m'asseoir de l'autre côté du chemin contre la paroi rocheuse. Je suis resté assis là, pendant plusieurs heures, bâillant parce que je suffoquais.*** »

Quand il a décidé de se suicider, David disait qu'il se sentait vide, sans espoir. Or le vide et le désespoir ne sont-ils pas au plus haut point éloignés de l'existence ou de la vie? David a voulu mettre fin à sa vie mais il était déjà mort. C'est seulement devant le néant, qu'il éprouve la peur permettant la découverte de sa propre existence. Rappelons-nous qu'après son suicide manqué, Albert tue le vieil ours, comme valant acte expiatoire, dans *La Nuit des Forains*. Mais, chez David, rien ne peut être ainsi compensé.

Et David comprend finalement que la Vérité à laquelle il a été attaché n'était qu'une illusion. Il dira à Karin: « ***On trace un cercle magique tout autour de soi et on laisse enfermé à l'extérieur tout ce qui ne fait pas partie des jeux secrets. À chaque fois que la vie brise le cercle, les jeux deviennent insignifiants, gris et ridicules. Alors on trace de nouveaux cercles et l'on construit de nouveaux remparts.*** »

Dans *Les Communiantes*, cette découverte de l'écart entre la Vérité dogmatique et la réalité est narrée dans la séquence où Tomas reçoit Jonas. Devant l'angoisse, le pasteur dévoile cette découverte qui a fondamentalement transformé son concept de Dieu, la

Vérité: « *J'ignorais tout du mal; quand j'ai été ordonné, j'étais comme un enfant. Puis tout se précipita. Je fus nommé aumônier dans la marine à Lisbonne pendant la guerre d'Espagne.* » L'horreur de la guerre exprime toujours l'atrocité extrême de la réalité chez le cinéaste et l'indifférence de Dieu. « *L'embarras de la pensée abstraite se montre précisément dans toutes les questions d'existence*<sup>178</sup>. » disait Kierkegaard. Tomas dit: « *Je ne voulais rien voir, rien comprendre. Je refusais la réalité.* » Un refus immédiat s'est produit chez le jeune pasteur devant le heurt violent entre la réalité et la Vérité qui étaient censée ne faire qu'une pour lui.

« Moi et mon Dieu nous vivions dans un monde à part, un monde bien ordonné où tout s'accordait. Tout autour de cela, ce n'était que vie de souffrance, la véritable vie mise au supplice. Mais cela, je ne le vis pas. Mon regard était tourné vers mon Dieu. ... j'ai cru en Dieu. En un Dieu invraisemblable, tout à fait privé et paternel, qui bien entendu aimait les hommes, mais moi encore plus parmi eux. Un Dieu qui garantissait toutes les sécurités que l'on puisse imaginer. Contre la frayeur de la vie. » Tomas était ainsi, en quelque sorte, « *un être fantastique qui vit dans la pure abstraction*<sup>179</sup> ». Mais il arrive maintenant à se regarder, et à en parler. C'est la conséquence de la prise de conscience du réel, différent de la Vérité à laquelle il croyait.

Cette découverte du réel bouleverse également la jeune infirmière prévenante, la confrontant avec sa cruauté potentielle dans *Persona*. Allant poster les lettres d'Elisabet, Alma découvre qu'une des lettres n'est pas cachetée et, poussée par la curiosité, elle finit par lire une lettre adressée au docteur. Dans cette lettre, Elisabet raconte au docteur la confidence d'Alma et elle écrit: « c'est amusant de l'étudier ». Profondément déçue, Alma songeuse, reste au bord de l'étang. Le reflet dans l'eau divise parfaitement le champ en deux. Toute admiration et confiance ne seraient-elles qu'un reflet de narcissisme<sup>180</sup>?

Pour réfléchir sur cette séquence, il nous semble important de revenir sur le texte précédent. Alma est un personnage bien attentionné, intégré. Elle accompagne une actrice devenue soudainement muette et elles s'installent pour ses soins sur une île. Alma qui avait déjà une grande admiration pour les artistes commence à s'attacher à l'actrice et à beaucoup lui parler. Cette admiration atteindra son paroxysme dans la scène onirique suggérant l'idée d'une fusion entre les deux femmes. C'est après cette séquence qu'arrive celle de l'incident de la lettre.

Il est vrai que le film possède une grande richesse thématique offrant de multiples possibilités d'interprétation. Mais cette découverte d'Alma concernant la réalité de son rapport avec l'actrice évoque largement, à notre avis, le sentiment éprouvé du jeune pasteur face à la guerre.

Ensuite, juste après cette séquence, les nombreux plans de pellicule cassée sont insérés. Cette interruption est inhabituelle, apparemment incohérente. L'état de la pellicule, n'expliquerait-il pas l'état d'âme d'Alma? « **Les opérations représentées sur le**

---

<sup>178</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum*, op.cit. p.201

<sup>179</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum*, op.cit. p.202

<sup>180</sup> Joseph MARTY, *Ingmar Bergman*, op.cit. p50

**film - bande déchirée, brûlée, projections floues, mouvement ralenti ou arrêté - sont des procédés filmiques auxquelles sont assignées des coordonnées psychologiques explicites: la colère met en pièces la « persona » bienfaisante d'Alma .<sup>181</sup>** » Après la séquence de la pellicule cassée, l'atmosphère du film change nettement. Parce que, malgré la dispute violente entre les deux femmes qui va suivre, nous éprouvons beaucoup de difficultés à distinguer le personnage d'Alma de celui d'Elisabet. Nous reviendrons ultérieurement sur ce dernier point.<sup>011</sup>

Après la scène de violente dispute, Alma confie à l'actrice: « **Ne crois-tu pas que l'on deviendrait un tout petit peu meilleur si l'on se permettait d'être ce que l'on est?** » Le rapport avec soi-même est mis en question par celle qui admirait l'autre. Tout est construit autour du thème de l'admiration d'Alma et de son désir de ressembler à l'actrice. Mais au moment où Alma découvre la distance infranchissable qui la sépare de celle-ci, la dispute se produit et c'est le choc entre deux mondes.

Pourtant l'admiration de l'infirmière reposait déjà sur l'illusion. Absorbée par le silence même de l'autre, elle n'a pas su deviner l'origine énigmatique du mutisme de l'actrice. Cette attitude traduit chez celle-ci, l'ébranlement total d'un être. Une scène où l'actrice sort de son apathie, le montre clairement.

Vogler, qui marche nerveusement dans sa chambre d'hôpital, est soudainement attirée par la télévision allumée, diffusant des images de l'immolation d'un bonze. Affolée par les images qu'elle voit, elle recule pour s'enfuir mais en est empêchée par le mur. Sa respiration est haletante. Sa réaction violente et le fait d'être empêchée par le cadre sont assez démonstratifs de sa volonté de fuir l'horreur de la réalité. Pourtant elle ne peut pas s'en échapper complètement: le mur est là. Elle est condamnée à accepter une telle réalité.

« **Madame Vogler désire la vérité. Elle l'a cherchée partout et elle a cru parfois avoir trouvé quelque chose qui tenait et pouvait durer, mais la terre s'était tout à coup ouverte sous ses pieds. La vérité s'était dissoute, elle avait disparu ou, dans le pire des cas, elle était devenue mensonge**<sup>182</sup>. » Il est clair qu'ici, les images de l'immolation d'un bonze ne renvoient pas seulement à la violence du fait, mais à l'atrocité qui met la Vérité même en question. Aussi Vogler se retranche-t-elle dans l'apathie.

Cette réalité troublante est vécue par les personnages de *La Honte*. Comolli démontre judicieusement qu'il ne s'agit nullement d'un film de guerre, en analysant le film en détail avec une étonnante acuité de jugement<sup>183</sup>. Toutefois, il nous semble peu convaincant que la guerre apparaisse « **comme une manifestation de résistance à l'évasion des personnages** ». Elle est la réalité même de l'impossibilité de tourner le regard vers ailleurs. Au début du film, Jan a dit à sa femme qu'il valait mieux ne rien savoir. Son attitude est semblable à la réaction de Tomas devant la guerre d'Espagne et

<sup>181</sup> Nick BROWNE, « *Persona* de Bergman: Dispositif / Inconscient / Spectateur » in *Cinéma de la Modernité*, Éditions Klincksieck, 1981, Paris, p. 202

<sup>182</sup> Ingmar BERGMAN, *Images*, op.cit. p.58-59

<sup>183</sup> Jean-Louis COMOLLI, « Dernier acte, encore » in *Cahiers du Cinéma*, n° 215, 1969, Paris.

au refus d'Elisabet. Pourtant cette fois-ci, les soldats sont là, les brutalisent, les terrorisent. C'est précisément la guerre qui les oblige à quitter leur maison. Il est vrai que le départ est particulièrement difficile, comme le commentateur le souligne. Mais, après avoir quitté l'abri, Jan et Eva découvrent finalement la réalité de la guerre.

Ils traversent l'île en voiture. Toute l'île est dévastée, des cadavres jonchent partout le sol, des maisons sont brûlées. Le réalisateur montre l'horreur surtout à travers le regard des personnages, en filmant leurs visages en gros plan. Cette horreur est la réalité de la guerre mais aussi la réalité elle-même. C'est seulement en quittant leur refuge, le Dieu dogmatique, qu'ils parviennent à la découvrir. Eva, particulièrement affectée devant le cadavre d'un enfant, demande à son mari de retourner à la maison. Ce désir est caractéristique de l'attitude de l'homme bergmanien de cette période: celle consistant à vouloir se réfugier en Dieu devant l'atrocité de la réalité.

Un « *meurtre du Père* <sup>184</sup> » sera nécessaire pour qu'ils puissent définitivement quitter un refuge qui ne les abrite plus. Ils tentent de s'évader cette réalité, mais d'innombrables cadavres empêchent leur barque d'avancer. La dernière séquence est quasi irréelle: Jan écarte désespérément les cadavres avec une perche. Suit le plan général de l'océan avec la barque au milieu comme une petite tache. L'on entend alors la voix-off d'Eva: « j'ai fait un rêve ». Les personnages n'ont-ils, en effet, d'autres possibilités, sinon que de rêver? N'est-ce pas là l'illustration de l'état transitoire de l'homme qui a quitté le refuge de la Vérité dogmatique mais qui n'a pas encore acquis la Vérité subjective?

### 3. La conscience de son propre visage

---

Ce chapitre est naturellement lié au chapitre précédent, parce que la découverte de la réalité est indissociable de conscience de soi-même. Chacun le dissimule, pourtant cette conscience naît lorsque se produit un événement qui l'oblige à se manifester. Pour cette raison, la conscience de soi n'est pas définissable comme valeur propre de la personne mais comme réalité douloureuse à reconnaître en même temps que celle de la Vérité dogmatique. Le combat mené contre la Vérité imposée est désormais tourné vers soi-même.

Une scène bouleversante du début de *Comme dans un Miroir* montre manifestement la souffrance causée par la conscience de soi. Après avoir distribué les cadeaux pour la famille, David quitte la table pour chercher du tabac. Ce n'est visiblement qu'un prétexte. Plan demi ensemble où la petite porte ouverte ne couvre que la moitié du premier plan, à travers laquelle on aperçoit une pièce. Avec la fenêtre aux carreaux du fond, la composition du champ est quasi symétrique, dans laquelle se trouvent une table et quelques objets du milieu. David va et vient dans le cadre de la porte, en essayant de maîtriser ses sanglots. Il cache son visage dans les mains, pleure et part à gauche de la pièce qui est hors champ à cause du mur. On entend les pleurs en voix-off. Il revient au champ en pleurant. Il se calme, se mouche, sort de la pièce avec le tabac.

Tout d'abord, il est significatif que cette scène soit précédée de la scène où les

---

<sup>184</sup> COMOLLI commente avec justesse ce point identifiant Jakobi au Père, Dieu. Et les soldats obligent Jan à le tuer.

cadeaux apportés de la Suisse par David ne conviennent pas à la famille. Minus dit finalement que son père a dû acheter à Stockholm. L'image du père qui paraît négliger la famille dans cette scène n'éclaire pas la raison des sanglots de David. De plus, au milieu du film, il avoue l'amour pour chaque membre de la famille, né de son suicide raté. Et cet amour qui n'est nullement justifié par cet acte en lui-même accroît l'obscurité à propos de l'origine de ses sanglots. C'est seulement, dans la dernière partie du film, dans son mea culpa devant Karin que l'on trouve l'explication de l'ensemble de ces ambiguïtés: « **J'ai tellement sacrifié pour mon art, que ça me donne envie de vomir.** » C'est la reconnaissance de la réalité de son être. La question est de convertir cette lucidité en oeuvre, de vivre non pour l'art mais tout simplement sa vie. Le problème est qu'il n'y parvient pas. Cette incapacité fait particulièrement ressentir sa propre misère. Les pleurs en cachette au début du film témoigne ainsi donc de la prise de conscience de cette réalité.

Comme on le voit souvent dans les films bergmaniens, la scène de la pièce où David sanglote constitue une sorte de spatialisation du monde intérieur du personnage. Monde dont on ne fait qu'apercevoir une partie à travers une petite ouverture. Le reste demeurant caché derrière le mur. Et, au fond de la pièce, une fenêtre vitrée indique la source de la lumière.

Suite à la scène du sanglot, David assiste au spectacle monté par son fils en cadeau, qui évoque justement la question du lien entre l'art et la vie. Plan taille de David plongé dans ses pensées durant une courte durée, qui écoute les répliques de son fils jouant l'artiste: « **Mon maître sera oublié, et seule la mort m'aimera.** » Car le spectacle de Minus insiste fortement sur la valeur de la vie. Rien n'a de sens sans la vie, l'oeuvre d'art se produit à travers la vie de l'être vivant. La fin héroïque est bonne uniquement dans une oeuvre. C'est en écoutant son fils que David voit sa propre réalité.

Il nous semble infondé de considérer David en tant qu'écrivain raté malgré les commentaires de nombreux critiques. Le film ne livre, à notre avis, aucun indice corroborant ce jugement. Il est plutôt décrit comme un écrivain plus ou moins accompli. Il s'agit seulement d'un homme poursuivant l'Absolu à travers l'art, au détriment de sa vie. Il a un aspect déplorable parce qu'il ne parvient pas à sortir du « cercle magique » tout en sachant qu'il ne s'agit que d'un refuge illusoire<sup>185</sup>.

À Karin qui se plaint après avoir écouté l'aveu de son père, David répond avec ironie: « **Pauvre papa qui est obligé de vivre dans la réalité.** » Ces paroles contiennent un indice important pour notre analyse parce qu'elles montrent d'où vient la souffrance de David. Le personnage de la première période qui souffrait sous le poids de l'Universalité de la Vérité réussit à prendre conscience de la réalité. Pourtant, il regrette de ne pas pouvoir demeurer au sein de cette Vérité objective. Ce regret vient, à notre avis, du fait que le personnage n'a pas encore saisi la Subjectivité, bien que l'idée de la Vérité dogmatique soit ébranlée. L'angoisse existentielle n'est pas encore présente chez David. Seule une conscience lucide sonde l'état de son être. Il avouera ainsi: « **ce que les yeux**

<sup>185</sup> Nous faisons allusion à l'aveu de David à Karin: « on trace un cercle magique tout autour de soi et on laisse enfermé à l'extérieur tout ce qui ne fait pas partie des jeux secrets. À chaque fois que la vie brise le cercle, les jeux deviennent insignifiants et gris et ridicules. Alors on trace de nouveaux cercles et l'on construit de nouveaux remparts. »

**brûlent lorsqu'on se voit soi-même ».**

Ce moment terrible de la prise de conscience est éprouvé par le pasteur Tomas quand il reconnaît la réalité de son Dieu: « **Quand je le confrontais avec la réalité il devenait hideux. Je le maintenais hors de la vie.** » Cette reconnaissance de la réalité est finalement le *mea culpa* du jeune pasteur. Il dira au bout d'une longue hésitation: « **Voyez-vous mon affreuse erreur? Moi, si lâche, si égoïste, je ne pouvais être un bon pasteur. ... Seule ma femme pouvait voir mon Dieu. Elle me soutenait, m'encourageait, comblait les vides.** »

La mort de la femme de Tomas revêt une importance capitale pour sa conscience. Car elle signifie métaphoriquement la fin définitive de l'idée de ce Dieu préservé de la réalité, dont sa femme était le soutien essentiel. Malgré la découverte du réel, il a voulu conserver la foi en son Dieu à tout prix. Or, c'est sa femme qui incarne en quelque sorte cette idée de Dieu, de sorte que son amour envers sa femme témoigne d'un attachement concret à cette même idée. Cette dernière comblait les vides provoqués par le Dieu dogmatique qui était loin de la vie. La personnalité de sa femme décrite par l'organiste Blom évoque clairement les caractéristiques de la Vérité dogmatique: sa femme s'était parfaitement repliée sur soi-même, n'ayant aucun sentiment. Mais Tomas était aveugle par amour pour elle, de même qu'il rejetait la réalité pour vivre avec son Dieu. Maintenant que sa femme n'est plus là, il ne peut plus la refuser. Pourtant sa femme est toujours présente chez Tomas comme les photos qu'il garde sur lui. C'est la cause fondamentale de sa souffrance comme la méchante toux qui ne le quitte pas. « **Sa maladie est le symbole d'un mal intérieur, spirituel**<sup>186</sup>. »

Cette conscience aboutira à la crise après le suicide de Jonas, et il se défoule en offensant Märta qui « **possède des possibilités vitales**<sup>187</sup> »: « **Je suis mort quand ma femme est morte. Je me moque de ce qui peut m'arriver. ... Elle était tout ce que vous essayez en vain de devenir. Vous la parodiez de façon hideuse. ... Laissez-moi tranquille!** » Dans ce moment crucial, Märta avec un vague sourire dit: « **Je peux à peine te voir sans lunettes. Tu es complètement flou et ton visage est comme une tache blanche, tu n'as pas l'air tout à fait réel.** » Si les lunettes noires de Karin métaphorisaient la réalité de son rejet du monde, les lunettes de Märta, à travers lesquelles elle voit le monde, symbolisent la vision de l'amour. Sans ces lunettes, Tomas n'est, en effet, qu'un être flou, quasi irréel. Et Tomas cherche justement à s'enfuir de cette irréalité. Furieux, il se hâte de quitter les lieux.

Pourtant dans le plan suivant, Tomas comprend que cela ne peut ainsi continuer. Suit le plan demi-ensemble du couloir de l'entrée où la porte se trouve au fond. Tomas entre dans le champ, du côté gauche de la caméra, part à grands pas vers la porte. Il l'ouvre, s'arrête un instant, referme la porte, tourne lentement et revient jusqu'au milieu du couloir. Il dit sans regarder Märta: « Voulez-vous venir à Frostnäs? » Le cinéaste lui-même commente explicitement cette scène: « **Pendant ce bref instant il a le temps de vivre une vie encore plus épouvantable. La vie sans elle. C'est irrémédiablement fini,**

---

<sup>186</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 223

<sup>187</sup> Vilgot SJÖMAN, « Journal des Communiants II », *op.cit.*

**c'est la mort qui envahit la salle de classe**<sup>188</sup> ». Il ne s'agit pas d'une décision quelconque mais de la prise de conscience d'une réalité.

Dans l'affolement de Vogler, dans *Persona*, devant les images d'un bonze immolé, nous pouvons également entrevoir la conscience de l'actrice délibérément retirée dans le silence. C'est le moment douloureux où sa conscience ne peut plus se réfugier dans l'apathie. Elle a cru avoir trouvé quelque chose qui tenait de la Vérité, disait le réalisateur. Pourtant devant l'horreur de la réalité, cette Vérité qu'elle croyait saisir n'a plus de sens. La lucidité se mue en sentiment d'impuissance.

Nous assisterons plus tard à une séquence où Vogler examine attentivement une photo dans laquelle des femmes et des enfants juifs sont entourés par des soldats allemands. Elle refusait une telle réalité. Pourtant, cette fois-ci, elle ne s'enfuit pas et la regarde attentivement. De même que Tomas propose à Märta de l'accompagner à la fin du film, Vogler comprend qu'elle ne pourra fuir cette réalité, qu'elle cherche la compagnie. Dans la partie suivante du film, nous assisterons ainsi une sorte d'osmose entre Vogler et de l'infirmière.

#### 4. Une communication impossible

Si nous nous référons à la première période, nous pouvons remarquer que la communication entre les personnages était rarement mise en question. Il est vrai que la difficulté a toujours subsisté dans les relations humaines marquées par l'incapacité de communiquer. Pourtant les personnages ne se posaient pas de question: ils vivaient et ils souffraient. Nous pouvons citer comme exemple la relation trompeuse entre Harry et Monika dans *L'été avec Monika*. Ils souffraient du fossé profond plus ou moins visible qui existait entre eux, bien qu'ils n'en connaissaient pas l'origine. C'est seulement dans *Les Fraises Sauvages* que cette réalité a été analysée à travers le caractère de Borg Isak. Et celui-ci représentait, selon notre point de vue, la Vérité objective, source de froideur humaine.

C'est à partir de la deuxième période, que les personnages commencent à prendre conscience de cette incapacité qui devient l'une des préoccupations principales de cette période. Cela peut encore se différencier de l'incommunicabilité qui est un caractère fondamental de l'existence kierkegaardienne, que chaque existence a son jardin secret et ne peut pas communiquer avec autrui<sup>189</sup>. **« Je me demande si tous les êtres humains sont enfermés. »** Cette remarque réticente de Minus dans *Comme dans un Miroir*, le premier film de la période, donne l'explication de cette incapacité: l'enfermement de chacun dans son propre monde. Soulignons que cet enfermement n'est pas de même nature que celui de Borg, bien que la même cause ait également été évoquée. Dans la période qui nous intéresse, il ne suscite ni indifférence ni froideur à l'égard des autres et il se présente comme une caractéristique quasi naturelle. Il nous semble que cela soulève le problème de l'individualité de l'être. Et le fait de ressentir cette individualité témoigne

<sup>188</sup> Ingmar BERGMAN, *Images*, op.cit. p.256

<sup>189</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, op.cit. p. 114.

une fois de plus, à notre avis, de l'introduction de l'idée de l'existence kierkegaardienne dans l'univers bergmanien.

La première remarque de Minus concerne son propre père: « ***Si seulement je pouvais parler au moins une fois avec papa! Mais il est tellement enrhumé dans son univers. Lui aussi.*** » Même sans tenir compte des derniers mots qui constituent une allusion explicite à Dieu, la parole de Minus n'est pas sans évoquer celle du Chevalier en quête de Dieu. L'homme avec tous ses problèmes non résolus réclame le Père. Mais cette fois-ci la remarque prend timidement un ton de généralité: « Tous les gens sont enrhumés. Toi dans ton monde, moi dans le mien. Chacun dans son cube. » La réticence de Minus prévient l'expression de la protestation de sa soeur qui ne se sentait pas enrhumée.: « Alors, j'ai tort comme d'habitude. »

Le sens de cette remarque controversée de Minus devient plus évident dans d'autres films. Dans *Les Communiantes*, Algot évoque la souffrance de ne pas être compris en parlant de la Passion de Christ<sup>190</sup> et le récit du *Silence* est bien marqué par l'incommunicabilité entre les personnages.

*Le Silence* se déroule dans une ville où la langue est inconnue pour les protagonistes entre lesquelles une rupture quasi totale existe déjà. Pourtant, à notre avis, il est ici moins question de la communication elle-même que de la maladie d'Ester. Du passé des protagonistes de l'action, on apprendra que leur père est mort. Le père (Dieu) est mort et Ester (l'âme, selon le réalisateur) est gravement malade. C'est précisément cet état de maladie qui explique la situation dans laquelle se trouvent les personnages. Ester est interprète et c'est sa maladie qui contraint les personnages à s'arrêter en cours de voyage et à séjourner dans une ville étrangère. Sa soeur, Anna (le corps, selon le réalisateur) dira à l'amant rencontré au bar: « ***Ce que c'est agréable que nous ne nous comprenions pas.*** » À part Ester, personne ne cherche à communiquer. Chaque personnage reste à sa place et chacun n'est que le spectateur de l'autre.

Un plan nous montre cette situation de manière plus systématique: celui d'ensemble de la chambre d'Ester. Ester se trouve au premier plan. Au fond de la pièce, à travers une porte ouverte, on aperçoit une autre pièce dans laquelle Anna est assise sur une chaise avec Johan. Le petit garçon quitte sa mère, se met debout sur le seuil de la porte. « ***Johan voulait te demander des cigarettes pour moi.*** », dit Anna. En répondant, Ester s'approche de l'écran: le plan se focalise sur elle se trouvant au bord de son lit, tandis qu'en arrière-plan Johan va prendre des cigarettes et les donne à sa mère. Puis il retourne s'asseoir dans l'encadrement de la porte.

À l'intérieur du plan où la séparation est profondément inscrite dans sa composition, Johan joue seul l'intermédiaire<sup>191</sup>, mais tout ce qu'il peut faire consiste à prendre les cigarettes de l'une pour les donner à l'autre, et de rester sur le seuil. Toute notion de communication semble ainsi exclue.

---

<sup>190</sup> Nous reviendrons sur ce sujet dans la partie consacrée à la foi, toutefois, il nous semble clair que cette question déjà est ici soulevée.

<sup>191</sup> « Catalyseur », selon le terme du réalisateur.

Le fossé entre les êtres apparaît plus concrètement dans *Persona*, à travers le couple d'Elisabet et de son mari. Il est vrai que le problème vient d'abord de l'apathie d'Elisabet. Mais, si celle-ci rend la question énigmatique à cause de son mutisme, son mari exprime surtout son incapacité de comprendre. C'est par la lettre lue par Alma que le mari entre dans le récit. Et c'est l'angoisse de la culpabilité qui le saisit: « **Que t'ai-je fait? T'ai-je blessée sans le vouloir? Un terrible malentendu nous sépare-t-il?** »

L'attitude du mari n'évoque-t-elle pas celle des personnages dans *Le Septième Sceau*, qui se rendaient coupables devant les malheurs? Et, ici, cette angoisse permanente provenant du sentiment de culpabilité renvoie surtout à une impuissance. Mais cette attitude du mari donne une image de la normalité, parce que le film a pour thème central l'anormalité du mutisme d'Elisabet. La situation produite par la maladie de sa femme a fait apparaître l'incommunicabilité de leur couple.

Plus tard, le mari vient voir sa femme sur l'île où elle séjourne avec Alma. Suit un plan rapproché d'Alma, de face, fixant le mari hors champ. Le mari(off): « Elisabet!... » Alma: « Je ne suis pas Elisabet . » Le mari(off): « Je ne demande rien ... Je n'ai pas voulu te déranger » En arrière plan, dans le dos d'Alma, Elisabet, vêtue de noir, s'approche lentement et sans bruit. Elle se plaque contre Alma qui ne réagit pas. Le mari: « On aime quelqu'un...ou plutôt on dit qu'on l'aime... » Alma: « Monsieur Vogler, je ne suis pas votre femme. » Le mari: « On est aimé en retour ... on forme une petite communauté. Cela donne un sentiment de sécurité... » Elisabet prend la main d'Alma et la pousse en avant. Contre champ; plan rapproché du mari (en très légère contre-plongée) lunettes noires cachant ses yeux. La main d'Alma, tenue par celle d'Elisabet, caresse la joue du mari. Les mains se retirent. Plan rapproché du mari qui retire lentement ses lunettes. Plan américain des trois: Alma se jette dans les bras du mari alors qu'Elisabet observe, impassible, le couple enlacé.

Il est vrai que l'erreur du mari qui prend Alma pour sa femme se justifie non par l'incapacité de communiquer, mais en raison de la nature de la relation existant entre Elisabet et Alma. Car à ce moment précis du film, nous constatons, en regardant les choses de plus près, que le personnage d'Alma n'est pas seulement l'intermédiaire entre Elisabet et le monde extérieur, mais fait partie d'Elisabet même: Alma comme « agir », incorporée en Elisabet, tandis que celle-ci s'est retirée pour ne subsister qu'en tant qu'« être ».

Mais, selon Marty qui développe poétiquement<sup>192</sup> la question de la parole, la communication signifie « **livrer passage, à travers la persona du corps, à la vérité de ce qui s'enfante dans l'intime du coeur** ». La question dans la séquence que nous venons de décrire devient presque évidente: malgré le caractère intime des répliques, le mari reste dans la généralité en employant le « on » comme sujet, sans pouvoir l'individualiser en « je », tandis que la femme se retire pour ne pas « agir ». D'où l'absence de moyens de communication. Chacun a son propre récit à raconter. C'est ce qui expliquerait l'aveuglement du mari illustré par des lunettes noires.

Lors de cette période, les personnages abandonnent l'idée de la Vérité objective

<sup>192</sup> Joseph MARTY, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 47-51

comme cheminement quasi naturel et se trouvent au milieu du chemin sans en connaître l'aboutissement. La question de la communication devient plus que jamais sensible. « Comment continuer si l'on ne peut plus se parler? » demandera Eva à Jan en attendant le bateau menant nulle part dans *La Honte*. Jan ne répond pas, ne la regarde pas, dit seulement: « Voilà le bateau. » Le besoin de communiquer est violemment ressenti, mais le sentiment d'incapacité à y parvenir est encore plus fort.

## Chapitre II L'Invasion de l'angoisse

En quittant la Vérité objective qui servait de refuge, l'angoisse s'introduit dans l'univers bergmanien comme un nouvel élément. « **L'angoisse est la réalité de la liberté parce qu'elle en est le possible** .<sup>193</sup> . » Cette angoisse saisit fortement les personnages, certains en meurent.

### 1. En raison de l'innocence

---

Dans la deuxième période, un nouvel élément joue un rôle fondamental: l'innocence de l'enfant. Souvenons-nous que, étroitement liée à l'insouciance ou à la pureté, l'innocence était décrite dans la première période comme caractéristique principale du paradis perdu. Mais, en tentant de cerner au plus près l'intériorité de l'homme, le cinéaste présente l'innocence comme un élément nouveau, faisant à son tour naître une nouvelle perception. C'est l'angoisse éprouvée par l'enfant. « **Car il n'y a rien contre quoi lutter. Mais l'effet de ce rien? Il enfante l'angoisse. C'est là le mystère profond de l'innocence d'être en même temps de l'angoisse** .<sup>194</sup> . »

Il nous semble important de souligner que l'enfant (ou l'adolescent, dans le cas de Minus) est uniquement présent dans les premiers films de cette période. L'innocence continuera à garder son importance mais ne se traduira plus qu'en paroles.

L'innocence se manifeste premièrement à travers l'éveil sexuel de l'adolescent. Il s'agit de Minus dans *Comme dans un Miroir*. Il nous semble difficile, ici, de considérer la sexualité en tant que phénomène relevant de la pure animalité. En effet, c'est d'abord le premier point de repère par rapport au bien et au mal dans la culture chrétienne dans laquelle le cinéaste a été éduqué.

Et Minus est au seuil de cette grande question. Son trouble ne viendrait-il pas de l'ignorance? « **Ignorance; mais non animalité de brute; elle est une ignorance que détermine l'esprit, mais qui est justement de l'angoisse parce que son ignorance porte sur du néant. Il n'y a pas ici de savoir du bien et du mal; toute la réalité du savoir se projette dans l'angoisse comme l'immense néant de l'ignorance** .<sup>195</sup> »

<sup>193</sup> Søren KIERKEGAARD, *Le concept d'angoisse* (traduit par Knud FERLOV et Jean J. GATEAU), *op.cit.* p. 46.

<sup>194</sup> Søren KIERKEGAARD, *Le concept d'angoisse* (traduit par Knud FERLOV et Jean J. GATEAU), Paris, Gallimard, 1990, p. 201

Sans pouvoir communiquer avec le Père (David), l'innocence (Minus) se laisse envahir par l'idée schizophrénique du dogme (Karin)<sup>196</sup>. Même si Minus est bouleversé par la colère et repousse sa soeur en lui crachant au visage, Karin l'entraîne dans son propre monde. Parce qu'il était plus fort, dit-elle. Dans la pièce qui, pour elle, sert de sanctuaire, il découvre ainsi l'autre monde de Karin. Pendant qu'elle décrit son monde, le plan poitrine de Minus tendu apparaît à plusieurs reprises. Cette tension trahit le fait qu'un brin d'angoisse le gagne. Mais il ne saisit ni la raison de son sentiment ni le récit de sa soeur. Après avoir écouté attentivement ce que Karin a dit, Minus lui demande de se baigner. « **Mot incompréhensible naturellement pour l'innocence, mais l'angoisse a comme reçu sa première proie, au lieu de néant elle a eu un mot énigmatique**<sup>197</sup>. »

C'est seulement après avoir eu un rapport sexuel avec Karin qu'il sort de son état, et le commerce amoureux est dépeint comme « **le naufrage total comme en cette terrible scène dans le ventre du bateau**<sup>198</sup> ». Karin se retire pour rester à l'hôpital, Minus arrive à se confier au Père: « **Papa, j'ai peur. ... Lorsque j'étais assis dans l'épave et que je tenais Karin, alors la réalité a éclaté, ... et je me suis effondré. ... Cela me fait peur au point d'en crier. Je ne peux pas vivre dans ce nouvel état, papa.** » « **Ce qui s'offrait à l'innocence comme le néant de l'angoisse est maintenant entré en lui-même, et ici encore reste un néant : l'angoissante possibilité de pouvoir. Quant à ce qu'il peut, il n'en a nulle idée**<sup>199</sup>. » Le père lui dira qu'il lui faut avoir quelque chose à quoi il puisse se raccrocher et parlera de l'amour. C'est un début de connaissance de la réalité pour Minus. « **La conscience de la faute est l'expression décisive pour le pathos existentiel vis-à-vis d'une béatitude éternelle**<sup>200</sup>. »

L'angoisse naissante chez Minus devient plus visuelle, plus évidente chez le garçon Johan dans *Le Silence*. Le rôle joué par Johan est plus important que celui de Minus. Il joue non seulement le rôle de catalyseur entre les deux protagonistes, mais encore est le seul à faire face à l'existence dans le film. Son parcours se situe au carrefour des grandes questions qu'il découvre peu à peu avec curiosité et angoisse. Il nous semble significatif que le film commence et finisse par un gros plan sur le jeune garçon. Et ici, l'angoisse se traduit surtout à travers l'atmosphère de chaque situation dans laquelle il se trouve.

En arrivant dans un ville inconnue, c'est la quinte de toux d'Ester qu'il rencontre, qui les oblige à s'arrêter. Le garçon regarde fixement la scène avec stupeur. Rappelons ici que pour le cinéaste Ester représente l'âme et Anna le corps. Cette opposition thématique permet ici d'interpréter la stupeur de Johan comme un affaissement de l'âme. Car, selon

<sup>195</sup> *Ibid.* p. 204

<sup>196</sup> Nous avons précédemment interprété la vision schizophrénique de Karin comme un aspect du Dogme.

<sup>197</sup> Søren KIERKEGAARD, *Le concept d'angoisse* (traduit par Knud FERLOV et Jean J. GATEAU), 1990, *op.cit.* p.204

<sup>198</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p. 127

<sup>199</sup> Søren KIERKEGAARD, *Le concept d'angoisse*, (traduit par Knud FERLOV et Jean J. GATEAU), 1990, *op.cit.* p. 205

<sup>200</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum*, *op.cit.* p.360

la Vérité dogmatique, celle-ci était infiniment supérieure au corps. L'âme s'affaiblit, et l'opposition entre les deux devient un conflit. Cet état est suggéré par les images évoquant la guerre que petit Johan voit en suite. Puis, le séjour de ces personnages dans la ville commence.

Le garçon sort de la chambre d'hôtel, se trouve au milieu de couloirs sombres qui font penser à un labyrinthe. Et ces couloirs créent un climat d'étrangeté qui dégage une atmosphère d'angoisse, en raison du caractère inconnu du lieu. Pourtant l'étrangeté livrée par les couloirs est plus forte et plus réelle que celle de la ville. Lors de sa rencontre avec la ville, Johan était dans la position de spectateur, mais ici, Johan l'explore.

Les lieux peu empruntés participent à l'atmosphère d'angoisse. Johan y rencontre très peu de gens. Ce sont les couloirs mêmes qui sont en partie les acteurs de l'angoisse. Johan les parcourt privé du moindre indice d'orientation. Il nous semble intéressant de souligner que son parcours est souvent filmé en plongée et que cet angle de vue contribue nettement à la création d'une atmosphère angoissante. Le plan plongée d'un croisement de couloirs au milieu duquel le petit garçon se trouve illustre notamment l'innocence devant le choix. Il hésite, regarde les différentes directions avant de décider..

Et il découvre un tableau qui attire fortement son attention, dont la sexualité est le sujet. Il se pose alors la même question que Minus. Il nous semble cependant difficile d'interpréter cette découverte en tant que curiosité sexuelle proprement dite comme certains critiques le remarquent. L'innocence affronte, comme dans le cas de Minus, le facteur majeur du péché. L'angoisse est ici immanente.

Ensuite, Johan rencontre la réalité concrète de la mort. Le maître d'hôtel lui montre, en effet, de vieilles photos représentant une femme couchée dans un cercueil ouvert entouré de gens. « **L'enfant, rejetant inconsciemment le concept de la mort, glisse les photos sous un tapis dans le couloir**<sup>201</sup> ». Même s'il la rejette, la rencontre avec la mort accroît l'atmosphère angoissante.

Sans toujours pouvoir identifier la cause de cette angoisse, Johan l'extériorise à travers le théâtre de marionnettes joué devant Ester: « **Il ne sait plus ce qu'il va faire, parce que la vieille est morte. ... Je ne sais pas. Il parle une langue bizarre. Parce qu'il a peur.** » Ensuite, il cache maladroitement son visage pour essuyer des larmes, puis se redresse, fait le tour du lit et se jette dans les bras d'Ester.

« Il faut que tu sois courageux. » dira Ester au garçon quand il part avec sa mère en laissant Ester à l'hôtel. Dans le train, le gros plan de Johan qui lève les yeux et qui regarde longuement Anna préfigure très ostensiblement le moment du départ au sens le plus large du terme. C'est Johan qui garde le dernier mot que l'âme (Ester) mourante lui a transmis<sup>202</sup>. La guerre est finie, c'est le départ du garçon pour l'existence. Dans l'univers bergmanien, surtout dans cette période, l'innocence marque essentiellement le début.

Ainsi que nous l'avions signalé au début de cette partie, l'enfant en tant qu'innocence n'apparaît plus physiquement dans les récits, bien que l'importance du personnage soit

---

<sup>201</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.232

<sup>202</sup> D'ailleurs, le mot transmis signifie « l'âme ».

toujours aussi grande. Il est vrai qu'un enfant est présent dans le pré-générique et à la fin de *Persona* au même titre que la jeune victime tuée par l'autre adulte Johan dans *L'Heure du Loup*. Cependant il nous semble difficile de les interpréter comme représentants de l'innocence telle que nous l'entendons ici.

## 2. Jusqu'à la mort

Réaliste ou métaphorique, la mort est clairement l'un des éléments fondamentaux de l'univers bergmanien. Nous avons même consacré un chapitre entier pour l'étudier dans la première période. Pourtant, il est significatif que parmi une telle diversité d'aspect de la mort, le suicide réussi apparaît très rarement.

« Vouloir mourir » est sûrement un sentiment familier chez les personnages bergmaniens. Certains sont allés jusqu'à la frontière de la mort, mais sans parvenir à en franchir le seuil. Cela en raison d'une lâcheté comme Albert dans *La Nuit des Forains*, mais surtout compte tenu du sentiment de la nécessité de vivre qui habite principalement l'homme bergmanien. Même s'ils sont abattus par le désespoir et le chagrin, la vie possède la valeur suprême.

Dans cette période, l'angoisse ravage la personne, anéantit le sens de ce sentiment de la nécessité de vivre. Le suicide apparaît alors comme étant la seule issue possible. *Les Communiantes* développe clairement cette question. Jonas vient ainsi voir Tomas comme dernier recours, ou plutôt, il y est emmené par sa femme représentant la réalité<sup>203</sup>. Mais personne ne peut lui apporter une réponse, y compris Tomas.

Par le jeu admirable de l'acteur, Max von Sydow, nous avons même l'impression que l'angoisse s'incarne dans la personne. L'angoisse s'est emparée de Jonas depuis qu'il a lu que les chinois sont élevés dans la haine et qu'ils posséderont bientôt la bombe atomique. Le motif de son angoisse est donc cette potentialité de la guerre. « **Dans l'angoisse c'est le monde dans son ensemble, ou l'étant dans son ensemble, qui se présente à nous et nous angoisse**<sup>204</sup>. » Rien ne peut en démontrer, ni en contester le fondement. Et l'horreur de la guerre exprimait chez le cinéaste, disions-nous, l'atrocité extrême de la réalité. Cette horreur indémontrable laisse aisément penser que l'idée du Dieu dogmatique en est assez éloignée parce que les personnages évoluent dans une logique de simple *possibilité*. L'état de Jonas est finalement l'émergence d'une angoisse chez un individu plongé dans l'existence.

En présence de la femme de l'angoissé, Tomas ne trouve que les mots habituels d'un pasteur: « Je comprends votre angoisse. Mais il faut que nous vivions. » À présent, ces mots ne passent plus. Jonas réagit immédiatement: « Pourquoi devons-nous vivre? » Tomas baisse le regard sans pouvoir y répondre. Jonas se lève en disant poliment mais avec un certain mépris qu'il a le sentiment de perdre son temps. Néanmoins, Tomas obtient la promesse de Jonas de revenir après avoir accompagné sa femme à la maison.

<sup>203</sup> Ou la vie. D'ailleurs, la femme de Jonas est enceinte.

<sup>204</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, op.cit. p.101

Quant ils se trouvent à nouveau tous les deux, Tomas fait face prudemment à l'angoisse de Jonas: « La pêche est-elle mauvaise? ... Pas d'ennuis d'argent? ... Êtes-vous en bonne santé? ... Pas de problème conjugal? » Toutes les causes concrètement possibles sont écartées. Et après avoir constaté qu'il s'agit de l'angoisse liée à l'existence même, Tomas commence à avouer sa souffrance, « **sa propre tentation du néant**<sup>205</sup> ». Après avoir péniblement écouté la confession du pasteur, il part, se suicide d'un coup de fusil. « **Quand on suit jusqu'au bout dans le malheur le cours de la possibilité, on perd tout, absolument tout, comme personne dans la réalité**<sup>206</sup> . »

Certains critiques soutiennent que le pasteur a définitivement poussé Jonas au suicide. Pourtant cette opinion reste, à notre avis, ambiguë, parce qu'il ne nous semble pas que c'est Tomas qui a provoqué la mort de Jonas. Il n'a uniquement pas pu lui donner une raison de ne pas mourir. Car la conscience du « il fallait vivre », qui était fondamentale, pour les personnages de la première période fait ici défaut. Le suicide de Jonas est dans un certain sens inévitable.

Si l'on excepte le suicide de Brigitta-Carolina dans *La Prison*(1949) et de Viola dans *La soif*(1949)<sup>207</sup>, c'est la première fois qu'un personnage réussit à se suicider. Cet acte suggère, à notre avis, non seulement la violence du changement dans l'univers bergmanien en ce qui concerne le concept de la vie et de Dieu, mais aussi le poids de l'angoisse que les personnages doivent subir. C'est ce que suggère la séquence dans laquelle Tomas se trouve à côté du cadavre de Jonas.

Un plan demi-ensemble montre Tomas sortant de la voiture, marchant vers la droite, se rapprochant du lieu du suicide. La caméra l'accompagne en travelling. Il arrive à l'endroit où une voiture noire est garée au premier plan. Quelques personnes sont présentes en arrière-plan, près de Jonas étendu par terre. Le plan demi-ensemble se fait plus serré. Tomas discute avec un homme, un procureur, selon le scénario. Après avoir couvert le cadavre avec une bâche, les hommes partent laissant le pasteur seul avec le mort. Suit un plan d'ensemble: la voiture du premier plan part laissant un grand vide, et Tomas à côté du mort, en arrière-plan. Le torrent est presque toujours présent, en arrière-plan, pendant toute la séquence. Les hommes sont revenus avec une camionnette et repartent avec le cadavre. Tomas reste tout seul au milieu du champ, tourne ensuite doucement vers la gauche, va lentement vers sa voiture, rejoint Märta qui l'attendait dans la voiture. Pendant toute la séquence (4 min.) le bruit du torrent couvre tous les sons.

L'utilisation du plan éloigné dans une telle scène est familière chez le cinéaste<sup>208</sup>.

<sup>205</sup> Michel ESTÈVE, « Nattvardsgästerna (Les Communiantes) ou Le silence de Dieu » in *Études Cinématographiques* 46/47, Paris, Lettres Modernes Minard, 1966, p. 62

<sup>206</sup> Søren KIERKEGAARD, *Le concept d'angoisse*, Oeuvres complètes de Kierkegaard, Tome VII (traduit par Paul-Henri TISSEAU et Else-Marie JACQUET-TISSEAU) Paris, Éditions de l'Orante, 1973, Paris, p. 253-254

<sup>207</sup> Nous nous rappelons que notre analyse débute dans *Jeux d'été* (1951).

<sup>208</sup> Ainsi, par exemple, dans la scène de la mort de Raval dans *Le Septième Sceau*, la scène du viol de Karin dans *La Source*.

**L'effet d'horreur renforcé par le recul de la caméra**<sup>209</sup> ». C'est justement l'horreur qui s'amplifie en quelque sorte et remplit tout l'espace. L'horreur est non seulement due au suicide lui-même mais encore, à la signification que l'événement revêt aux yeux du pasteur. Certains considèrent non sans raisons le suicide de Jonas comme un signe de la déconfiture de Tomas en tant que pasteur. Néanmoins, rappelons que l'angoisse de Jonas est surtout liée à la possibilité. L'écroulement de Jonas sert en quelque sorte de signal à Tomas.

Mais le bruit sourd du torrent qui absorbe tous les autres bruits ne suggère-t-il pas métaphoriquement l'invasion de la notion d'existence? Un homme semble expliquer la situation à Tomas mais on n'entend que le bruit du torrent et Jonas est étendu par terre au loin. Tout est absorbé. Le sentiment d'écrasement constitue la source de l'horreur dans cette scène.

Plus tard, devant le passage à niveau, Tomas avouera à Märta<sup>210</sup> qu'il est devenu pasteur parce que ses parents l'ont voulu. Depuis le début, il s'agissait de la volonté de ses parents. La suite de la révélation est étouffée par le bruit du train qui passe. Certains commentateurs l'identifient à la mort. D'autres comparent les wagons à des cercueils. Effectivement, dans la séquence qui avait été initialement conçue, puis supprimée ensuite, le pasteur évoque un souvenir d'enfance: celui d'avoir été terrifié par les bruits de locomotives. Le réalisateur commente: « **L'essentiel, d'ailleurs, n'est pas de dire ce qui a effrayé l'enfant autrefois, mais seulement de faire comprendre qu'il a eu peur et qu'ensuite son père l'a réconforté** »<sup>211</sup>. Pourtant, il nous semble difficile d'appliquer cette idée dans la séquence où les personnages en voiture attendent que le train passe, même si le bruit de train est assourdissant. Le bruit du train a la même fonction que le bruit du torrent dans la séquence précédente.

Vouloir ou non, le chemin est engagé, il n'y a plus qu'à le poursuivre, même sans en connaître la destination. Les personnages doivent désormais supporter un nouveau fardeau, celui de l'angoisse qui peut même aller jusqu'à la mort.

### 3. La peur de l'obscurité

L'homme bergmanien s'est éloigné de l'idée de la Vérité dogmatique mais n'a pas encore acquis l'idée de la Vérité subjective. C'est à ce stade particulier que la peur de l'obscurité le saisit. Car les repères qui déterminaient la direction deviennent ambigus, et les lignes de démarcation de son existence sont floues. Le personnage se trouve entre la Lumière et la Nuit, c'est *L'Heure du loup*. Et c'est parce qu'il n'y a plus d'évidence concernant la Vérité, que l'angoisse de son propre néant envahit l'homme. C'est « **une auscultation de l'abîme** » selon Henri Agel<sup>212</sup>. Les deux séquences où le couple attend désespérément l'aube renvoient explicitement à la peur de Johan<sup>213</sup>.

<sup>209</sup> Le cinéma selon Bergman, op.cit. p. 132.

<sup>210</sup> En fait, il a plutôt l'air de se parler à lui-même, bien que Märta se trouve à côté de lui, au volant.

<sup>211</sup> Vilgot SJÖMAN, « Journal des Les Communiants I », in *Cahiers du Cinéma*, n° 165, 1965

Mais tout d'abord, l'arrivée du bateau<sup>214</sup> sur l'île, au début de *L'Heure du Loup*, crée déjà un climat inquiétant. En s'isolant spatialement, les personnages sont totalement livrés à eux-mêmes. Alma disait, à l'ouverture du film, que Johan ne voulait voir personne: « **On était heureux de s'installer ici, d'être chez soi.** » L'isolement évoque donc ici étrangement une sorte de libération du soi, sans crainte de l'extérieur. C'est cette liberté acquise qui est justement à l'origine de cette atmosphère angoissante parce qu'il n'y a plus de repère au sens large du terme, comme nous l'avons déjà dit. Ce climat pèse encore plus lourdement au moment où le bateau part en laissant le couple. Le départ du bateau est ainsi souligné dans un plan fixé, pendant vingt-huit secondes. Et le bruit du moteur s'éloignant remplit l'espace, qui accentue son effet en raison du silence.

Quelques moments de bonheur se sont écoulés, la nuit arrive. Johan va et vient nerveusement derrière Alma qui coud, il prend un verre, puis, il force Alma à regarder ses dessins: « je ne l'ai montré à personne. » Il tourne nerveusement les pages et décrit chaque fois<sup>215</sup>: le spécimen sans défense qui est peut-être homosexuel, la vieille dame dont le visage viendrait avec en retirant le chapeau, l'homme-oiseau qui est censé être Papageno, l'homme-araignée, le maître d'école avec sa baguette, les femmes qui jacassent.

Il nous semble que ces figures qui suscitent l'épouvante, sont celles qui étaient refoulées. Elles ont surgi en quelque sorte de la nuit. La cause de ce sentiment est naturellement due à l'horreur inspirée par ces figures. Mais certains de ces dessins expriment en quelque sorte le fait que la morale religieuse et sociale n'a plus de limite fondée.

Une dame dont le visage est enlevé. Nous nous rappelons que le désir de la valeur intrinsèque est introduit au cours de la première période en partie avec la conscience du « masque collé à la peau » chez le cinéaste. Ne pas pouvoir l'enlever causait une souffrance. Pourtant, quand il est enlevé, que reste-t-il à l'homme? C'est même plus effrayant qu'avant<sup>216</sup>.

« **L'homme-oiseau**<sup>217</sup> »: Le réalisateur avoue sa phobie pour les oiseaux<sup>218</sup>. Et nous nous souvenons du Dieu-araignée qui a évoqué le Dieu monstrueux:

---

<sup>212</sup> Henri AGEL, *Métaphysique du Cinéma*, Paris, Payot, 1976, p. 164

<sup>213</sup> Sa compagne, Alma semble surtout partager cette peur par amour. Elle accompagne son mari.

<sup>214</sup> Bien que la majorité des films se déroulent sur une île, c'est la première fois que l'on assiste à l'arrivée même des personnages sur le lieu.

<sup>215</sup> On ne voit pas les dessins mais les personnages qui les regardent, et Johan les décrit.

<sup>216</sup> Plus tard, Johan rencontrera ce personnage au château, et la séquence est traitée comme celle d'un film d'épouvante.

<sup>217</sup> La signification de Vogler, nom utilisé à plusieurs reprises pour les personnages a un rapport avec l'oiseau.

<sup>218</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.261

« l'homme-araignée ». Il paraît évident que ces deux figures incarnent la monstruosité par excellence dans le monde bergmanien. « **Débarassées des images d'un Dieu destructeur, ce sont celles de l'homme qui refluent**<sup>219</sup>. » Une évocation du maître d'école avec sa baguette peut également être interprétée comme figure de terreur chez Bergman. « **L'école est un microcosme de l'enfer, que les futurs héros bergmaniens considéreront comme symbolique de l'univers en général**<sup>220</sup>. » « Les femmes qui jacassent » rappelleraient-elles aussi l'horreur. Ainsi Jonas aime-t-il Alma précisément parce qu'elle ne parle pas beaucoup.

En ce qui concerne « le spécimen sans défense, homosexuel », il est intéressant de constater qu'ils appartiennent au nombre de ceux qui suscitent l'horreur. Le réalisateur évoquait constamment la violence de la réalité, et l'humiliation était fortement présente dans son univers filmique. La lutte menée par les personnages contre ce qui était imposé comme Vérité n'était finalement qu'un moyen de défense, pour ne pas être écrasé par celle-ci. Dans ce sens, « l'homme sans défense » n'évoque-t-il pas une épouvante? L'être sans défense devient la victime de toutes les agressions physiques et spirituelles. Cette figure prendra corps, deviendra Jan et Eva dans *La Honte*.

La possibilité qu'il soit homosexuel ne signifie aucunement son homosexualité proprement dite mais renvoie, à notre avis, plutôt à l'existence d'une perversion sexuelle. Nous avons précédemment rappelé que la sexualité constitue le premier agent du péché, donnant l'idée du bien et du mal dans la culture chrétienne. Et il nous semble difficile d'interpréter cet état homosexuel sans tenir compte de ces idées chrétiennes. L'homosexualité désigne l'une des manifestations de la sexualité les plus proscrites par la pensée chrétienne. Cette figure fait donc apparaître la fragilisation des points de repère établis dans la tête de Johan. Ce qu'évoque cette figure, tout comme les autres, c'est l'épouvante. Il nous semble important de souligner qu'il en est de même pour tous les autres éléments dans des films postérieurs qui, selon certains critiques, auraient suggérés l'homosexualité ou au moins la bisexualité du cinéaste. Les dessins de Johan représentent finalement les idées surgies des ténèbres.

Johan demande à sa femme de rester encore éveillée, se lève, se met derrière la lampe. Suit un plan poitrine de Johan, de face, en légère contre-plongée. Il monte la lumière de la lampe se trouvant à l'hors cadre en bas. L'expression du visage est très tendue. Il lève le regard vers le hors-champ du haut, en disant: « **Dans une heure, ce sera l'aube. Je pourrai alors dormir.** »

L'attente de l'aube pour pouvoir dormir révèle l'état de Johan: à savoir la peur de se confondre avec la nuit et le néant. Le seul moyen d'empêcher ceci de se produire est de rester éveillé.

De plus, dans l'absence quasi totale de repères, les formes subjectives de la sensibilité se transforment. Ainsi le temps n'a-t-il plus la même mesure. « Une minute peut sembler une éternité, » dit ainsi Johan. Plan serré de Johan, de profil qui regarde sa montre à gauche et Alma, de face, en arrière plan, interrompt son travail, regarde son

<sup>219</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p.145

<sup>220</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* P42

mari. Elle a l'air inquiète. « On commence. » Il commence à mesurer le temps. Et le couple retient sa respiration comme s'il était sous l'eau. « **Dix secondes ... Oh, ces secondes ... Qu'elles sont longues! ... Pas encore une minute ...** »

Il s'endort finalement, mais la nuit devient de plus en plus profonde. Dans une autre nuit plus intense, désespérément éclairée par la flamme d'une allumette, Johan explique sa peur. C'est la deuxième séquence nocturne.

Suit un plan général de la nuit dans lequel on voit la petite maison du couple située au centre. L'effet d'isolement est accentué. Une petite lueur est perceptible dans la maison. Au fondu enchaîné succède le plan moyen, en plongée légère, du couple vu de dos, à travers la fenêtre. Johan tient une allumette allumée. Le plan est à nouveau suivi par le fondu enchaîné, du plan poitrine serré du couple devant la fenêtre. Johan, de face, se trouve au premier plan, allume une allumette, la met tout près de son l'oeil droit. Alma, de profil en arrière plan devant la fenêtre. Elle jette un regard à son mari, regarde en avant. En éloignant l'allumette de l'oeil, Johan dit: « tu entends ce silence? ».

Ces trois plans se succédant en fondu enchaîné nous font visiblement penser à l'engloutissement dans l'obscurité. Submergé dans la profondeur de la nuit, Johan fait un effort pour avoir de la lumière. Mais ce n'est plus que la lumière faible et éphémère d'une allumette. Le geste de Johan qui met cette petite lueur tout près de son oeil droit témoigne son affolement profond.

La flamme s'éteint, il allume une autre allumette. En regardant la flamme, il commence à parler à voix basse: « Il fut un temps où les nuits étaient faites pour dormir d'un profond sommeil, sans rêves. Dormir et s'éveiller sans peur. »

Dans une séquence où le mouvement est quasiment nul, il commence à dépeindre son propre état à travers la parole. La peur du présent lui donne la nostalgie du temps passé.

« Nous avons attendu l'aube, chaque nuit. » La flamme s'éteint, il allume une autre allumette et continue à parler: « Mais c'est l'heure la pire. Sais-tu son nom? Les anciens l'appelaient l'heure du loup. Celle où meurent la plupart des gens, où naissent la plupart des enfants. A présent, c'est celle de nos cauchemars. Et si nous sommes éveillés... » Alma répond: « nous avons peur. »

La signification du titre du film donnée par Johan explique la situation qu'ils sont en train de vivre. Avant cette scène, le couple était invité au château. Et Alma a remarqué que son mari a commencé à être subjugué par une force étrange émanant des personnages du château. Nous allons analyser ultérieurement la transformation de Johan, mais la scène de nuit suivante marque la dernière nuit avant la sujétion de Johan à la force des démons<sup>221</sup>. Il nous semble que cette scène de nuit dépeint métaphoriquement ce que le couple va vivre par la suite. Ils vont vivre la nuit la plus profonde face aux démons avant la venue du nouveau jour. Et c'est la peur qui les anime. Ensuite la flamme s'éteint, Johan jette l'allumette. Il n'y a plus aucune lumière.

Johan se tourne vers la caméra en cachant son visage. « **Ça me rappelle mon**

---

<sup>221</sup> Le cinéaste précise que les personnages du château sont démons, dans *Images*, *op.cit.*

**enfance. » Il baisse les mains, son visage reste à moitié couvert. « C'était une sorte de punition. On m'enferma dans la penderie. Pas un bruit, et le noir. J'étais terrorisé, et cognai dans la porte. On m'avait dit qu'un petit homme vivait dedans qui rongeaient les orteils des enfants pas sages. Cessant de cogner, j'entendis un bruit. Je crus que mon heure était venue. Paniqué, je me mis à grimper sur les étagères. (...) Je luttai contre cette créature, et hurlai demandant pardon. Enfin la porte s'ouvrit et je sortis à la lumière. ...»**

L'histoire de l'enfance de Johan évoque explicitement son état présent. Enfermé dans le noir, il montre son affolement. Son visage, sa voix reflètent l'effroi mais, à présent, Johan ne peut même pas demander pardon pour sortir. Il n'a personne à qui il peut hurler pardon. Et il continue à raconter ses souvenirs: avoir reçu des coups pour le faire expier. Cette fois-ci, pour surmonter sa peur, Johan ne subira pas les coups mais une humiliation extrême. Et ce n'est pas le Père, mais les démons qui la lui feront subir.

#### 4. La vertige de liberté

Le titre de cette partie, emprunté au texte kierkegaardien<sup>222</sup> décrit l'immanence de l'angoisse, dans l'existence liée à la liberté. Cela n'a probablement pas de rapport immédiat avec le sens voulu par l'auteur, car les personnages de cette période ne semblent pas avoir pleinement saisi la liberté. Pourtant l'expression de « vertige de la liberté » évoque pour nous, nettement la cause de l'angoisse chez les personnages qui se sont affranchis de la Vérité dogmatique.

Placés devant la nécessité de choix, les personnages bergmaniens sont plongés dans l'incertitude. Il n'y a plus de Vérité universelle imposée. C'est face à cette nouvelle situation que l'homme éprouve de l'angoisse due à la confusion.

Cette question de l'angoisse se pose, tout d'abord, dans *Les Communiantes* à travers le personnage du jeune pasteur tourmenté. Contrairement au scénario qui commence par la description du paysage, le film commence par la scène du culte présidé par Tomas. C'est au moment où il récite la prière du « Notre Père » que les trois plans du paysage sont insérés. « Notre Père qui est aux cieux ... » retentit dans le paysage désertique, sous la neige qui en constitue le fond. Il nous semble clair que l'hostilité du paysage évoque l'état d'esprit du pasteur tourmenté par l'angoisse. Et cet état est montré, plus tard, plus ostensiblement dans un plan bref.

Après le culte, Tomas se trouve derrière le bureau dans la sacristie. Suit un plan moyen de Tomas assis, ayant l'air épuisé. Et, derrière lui, le Christ en croix est mis bien en évidence. La caméra s'approche lentement jusqu'au gros plan. Le bras un peu hésitant du comptable entre dans le champ, réveille le pasteur assoupi. À cause de la manche noire de son veston, le visage de Tomas, de profil, est complètement caché à part les yeux. Tomas redresse la tête, regarde en haut. Le visage exprime l'angoisse. « C'est Mme. Persson, elle veut vous voir. »

Rappelons ici la rencontre du Chevalier avec la Mort dans *Le Septième Sceau*: le

<sup>222</sup> Søren KIERKEGAARD, *Le concept d'angoisse* (traduction de TISSEAU), *op. cit.* p. 163

bras de la Mort déployant le manteau cache le Chevalier à l'exception de sa tête. La moitié inférieure du champ est ainsi noire. Ce qui nous avait fait dire que le physique du Chevalier était sous l'emprise de la mort contrairement à son esprit. Dans le cas de notre pasteur, c'est la tête qui est cachée par le noir. D'où l'indice d'une absence. L'idée du Dieu dogmatique en qui il croyait demeurer n'est plus, et l'absence l'a remplacée. Son visage reflète l'angoisse. Ensuite, c'est la rencontre avec Jonas Persson: personnage symbolisant l'angoisse existentielle.

Après avoir promis de revenir chez le pasteur, Jonas part aussitôt pour accompagner sa femme à la maison. Et en l'attendant, Tomas se montre particulièrement nerveux. « Il doit venir. » **« Il lui faut répondre à la question posée, mais surtout à l'angoisse de Jonas<sup>223</sup>. »** Il nous semble que son anxiété est plutôt liée à son rapport à l'existence. Son inquiétude évoque son besoin de faire face à l'angoisse de Jonas. Mais il a peur que Jonas ne vienne pas. C'est cette crainte qui le rend presque impatient.

En présence de Jonas, le pasteur parvient enfin à exprimer ce qu'il avait gardé pour lui. La scène est singulière car le pasteur, homme de Dieu qui est sensé avoir réponse à tout, avoue son tourment à quelqu'un qui est venu chercher une réponse à son angoisse. Pourtant, cela devient presque normal dans la mesure où tout le film est centré sur le sens du rapport à l'existence de Tomas. « Tu m'a donné ta peur et je t'ai donné un dieu tué », dira Tomas à la fin de leur rencontre. Jonas part sans pouvoir supporter la confession du pasteur. Il se suicide.

Cette attitude de Tomas concernant la question va atteindre un caractère conflictuel dans *Le Silence*, à travers la représentation de la violence militaire: un climat de guerre règne dans le pays où les protagonistes séjournent. Comme beaucoup d'études le démontrent, le film est étonnamment réaliste bien que fortement onirique<sup>224</sup>. Il nous paraît alors important de souligner le sens métaphorique de la guerre dans *Le Silence*. Le cinéaste dit qu'il voulait faire à l'époque<sup>225</sup> un film sur la guerre. Intention qui se rapproche du sens de l'idée que nous avançons ici.

En fait, dans le film, ce qui nous paraît important n'est pas exactement la guerre mais la tension et le climat qu'elle génère en profondeur. **« C'est un pays qui se prépare pour la guerre qui peut éclater d'un jour à l'autre<sup>226</sup>. »** Cet état de guerre qui suggère fondamentalement la présence des partis opposés correspond à la situation dans laquelle nos protagonistes se trouvent: à savoir, celle d'un rapport agité entre les deux soeurs après la mort de leur père. Le cinéaste précise qu'il s'agit du corps et de l'âme quand Dieu est absent<sup>227</sup>.

<sup>223</sup> Michel ESTÈVE, *op.cit.* p. 61

<sup>224</sup> L'approche de Denis Marion dans « Dimensions oniriques » nous semble judicieuse bien que nous ne partageons pas le contenu de certains affirmations. *Études cinématographiques*, N° 46/47, *op.cit.*

<sup>225</sup> *Cinéma selon Bergman, op.cit.* p.222

<sup>226</sup> *ibid.* p. 224

<sup>227</sup> Vilgot SJÖMAN, « Journal des Les Communiantes III » in *Cahiers du Cinéma* n°168, 1965

L'élément déterminant du thème évoque directement la question de la mort du Père. Le Dieu dogmatique n'est plus là, l'homme est en face de sa liberté. L'affrontement est quasi inévitable entre les sujets formés par une éducation religieuse. Et cette tension engendre à son tour l'angoisse.

La guerre, au sens large du terme, entre ainsi dans l'univers bergmanien. Elle qui avait été évoquée pour représenter l'atrocité, sera fortement présente en dépeignant l'état dans lequel se trouve l'homme bergmanien. Si elle renvoie à l'image de la réalité à laquelle Elisabet veut tant échapper, la guerre constitue le thème central et la source d'inspiration de *La Honte*. Elle représente l'état de conflit violent chez les personnages.

Après avoir quitté leur maison, le couple découvre que leur île est dévastée. Tout est détruit: les maisons en feu, les cadavres éparpillés. Eva trouve un cadavre d'enfant devant une maison incendiée. Elle s'approche du cadavre malgré l'appel de son mari qui veut l'en empêcher. Elle le touche, regarde autour d'elle. C'est la destruction de toute valeur établie. Et les plans suivants montrent les personnages se trouvant face à cette réalité.

Suit un plan d'ensemble d'un champ désolé, réduit en fumée, auquel succède le plan demi-ensemble où Eva et Jan restent debout, immobiles, avec les arbres en feu en arrière-plan. Ces plans sont eux-mêmes suivis par le gros plan d'Eva, de face, qui regarde fixement devant elle, en l'occurrence l'objectif de la caméra. Ensuite le gros plan de Jan vulnérable, de face, qui regarde le hors-champ situé à la gauche du cadre. Reprise du gros plan d'Eva qui regarde dans la même direction que Jan. Puis se poursuit la reprise des gros plans de leurs visages.

Dans cette série d'images, déjà communicatives par elles-mêmes, le bruitage est très intéressant. Le temps des deux premiers plans, le bruit de l'incendie violent se fait nettement entendre de manière très réaliste. Mais, en même temps que le bruit d'incendie un chant d'oiseau et un bruit de gouttes d'eau. Ce mélange des bruits engendre un effet d'irréalité.

Ce mélange ne suggère-t-il pas précisément qu'il ne s'agit pas de la dévastation causée par la guerre proprement dite, mais d'un anéantissement plus fondamental, d'un état de confusion totale? Ces gouttes d'eau avec le tic-tac d'horloge souligneront dorénavant<sup>228</sup> le temps qui s'écoule, évoqueront la durée de la vie de l'homme.

Et n'est-ce pas une liberté mal vécue qui en est la cause, en tout cas pour le moment dans l'univers bergmanien? Le mélange du chant d'oiseau et du bruit d'incendie violent provoque un sentiment d'angoisse chez le spectateur, à savoir, chez l'homme bergmanien qui regarde cette réalité.

## Chapitre III Vivre la violence en tant que transition

Le fait d'avoir souffert du joug de la Vérité abstraite n'implique pas que l'homme

<sup>228</sup> Depuis *Persona*.

bergmanien soit pour autant disposé à accepter d'accueillir son semblable. Il vit surtout dans le désarroi profond provoqué par la confusion. « **Dès l'instant où tu ne possèdes pas la foi , dès l'instant où tu vis dans un état de profonde confusion, tu es à la merci de toutes les influences possibles et imaginables**<sup>229</sup> », dira Bergman.

## 1. Le refus de l'expression

---

Nous pouvons facilement supposer l'existence d'une perturbation forte chez l'homme bergmanien venant de découvrir une réalité bien différente de ce qu'il croyait. La Vérité qu'il croyait tenir s'effondre et l'angoisse gagne du terrain. Il réagit violemment contre cet état. Ce qui entraîne, comme par réflexe, un important éloignement entre lui et le monde. Le mutisme d'Elisabet, dans *Persona*, offre ainsi l'exemple des conséquences du choix d'un isolement radical: ne rien dire et en mourir. « **Se taire. Chercher à parvenir, derrière le silence, à la clarté ou du moins à rassembler les ressources dont je peux encore disposer**<sup>230</sup>. »

Ce qui nous semble clair est que cette conduite dans le film, accompagnée d'apathie, constitue une abstention volontaire de forme d'expression, et, plus encore, de prise du risque de l'incertitude, de la confusion devant l'effondrement de la Vérité objective à laquelle le personnage croyait.

Pourtant, ce refus peut revêtir une signification beaucoup plus essentielle dans l'univers bergmanien, si nous tenons compte du fait que le christianisme est une religion de la parole. « **Il en va en tout cas de quelque chose qui est produit par la parole et qui agit par la parole**<sup>231</sup>, » dira ainsi Gerhard Ebeling. L'attitude d'Elisabet ne signifierait-elle pas finalement un refus radical de sa formation religieuse?

Elisabet entre dans le récit, en costume de théâtre, de trois quarts dos. Dans le champ, les projecteurs sont visibles en arrière plan. Cela laisse à penser que l'actrice est simplement sur scène. Il faut cependant noter le fort contraste avec le plan précédent c'est-à-dire, celui où Alma, en tenue d'infirmière, se tient droite au milieu du champ sur fond blanc, marqué géométriquement par la porte. Ce contraste fait mieux apparaître la situation où se trouve l'actrice: l'obscurité rompue par la lumière de quelques projecteurs.

Elle se tourne vers la caméra. Maquillée, elle semble apeurée, semble faire un effort mais demeure immobile avant de s'avancer jusqu'à ce que son visage apparaisse en gros plan. A la fin du plan, un sourire léger apparaît sur son visage. Pendant ce temps, le docteur explique (voix-off) son cas à Alma: Au milieu de la représentation d'Electre, Elisabet est demeurée muette durant une minute, avant de continuer à jouer. Mais, dès le lendemain, elle se tint immobile et muette. D'après les examens médicaux, elle était pourtant parfaitement saine de corps et d'esprit.

<sup>229</sup> *Cinéma selon Bergman, op.cit.* p. 288

<sup>230</sup> Ingmar BERGMAN, *Images, op.cit.* p 61

<sup>231</sup> Gerhard EBELING, *Luther*, Genève, Éditions Labor et Fides, 1983, p. 104

La raison de cette attitude soudaine nous reste obscure, même si Bergman nous livre à ce propos quelques indices: la pièce d'Electre a pour thème le matricide, un enfant qui se venge de la trahison de sa mère. Nous apprendrons plus tard qu'Elisabet a détesté le fait d'être mère. Mais la question s'avère plus complexe, demeure indéçise.

Elisabet nous apparaît tout d'abord dans un lit. Nous remarquons l'indifférence dans sa physionomie traduisant son refus du monde extérieur. Le plan moyen suivant représente distinctement son état.

Elisabet couchée dans son lit devant une porte fermée par un rideau, un poste de radio se trouvant allumé devant elle. Si on essayait d'imaginer la chambre de la malade dans cette séquence, on pourrait s'apercevoir que la position du lit est complètement différente de celle qu'il occupait dans la séquence précédente, puis dans la suivante. Ce changement s'opère uniquement dans cette séquence. Ce qui suggère la valeur hautement suggestive de ce dernier changement de composition du plan.

Elisabet se trouve entre la porte fermée par un rideau et un poste de radio. En ce qui concerne la porte, nous remarquons que son apparition est délibérément calculée, dans les séquences les plus suggestives. Dans le film nous pouvons interpréter la porte comme élément permettant non seulement l'accès d'une pièce à l'autre, mais aussi comme métaphore nous indiquant l'accès au monde de la conscience. Quant à la radio, il s'agit d'un émetteur de son. On entend une voix féminine qui joue apparemment une pièce: la voix que notre actrice a perdue. Suit le gros plan du visage d'Elisabet dans son lit d'hôpital. La radio fait entendre un morceau de musique. Lentement, très lentement le visage d'Elisabet plonge progressivement dans l'obscurité totale et elle soupire péniblement.

Un autre aspect de la vie passée d'Elisabet est révélé à travers la lettre de son mari dans laquelle il demande une explication. Cette lettre nous indique que son mari ne comprend pas les motifs de son attitude et que leur mariage a été heureux. Toutefois, un passage de cette même lettre dit ceci: « Tu m'avais dit ... plein de bonté et de bonne volonté mais sous l'emprise d'une force qui domine ... » Elisabet, qui croyait vivre sa propre existence, ressentait déjà une force qui était indépendante d'elle et qui exerçait son emprise sur son être. Ce qui arrive à Elisabet n'est-il pas finalement une révolte contre cette force?

Par la suite, le cinéaste nous donne un nouvel indice d'analyse plus concret que les autres. Le docteur pose un diagnostic. L'exactitude de celui-ci est révélée par la susceptibilité de notre actrice. « **Ce vain rêve d'être; non pas d'agir, mais d'être! D'être à chaque instant consciente, vigilante, éveillée. Et, en même temps, cet abîme entre ce que tu es en regard des autres et ce que tu es vis-à-vis de toi-même. Cette sensation de vertige et cette fringale de révélation.** »

Il est vrai que ce diagnostic nous laisse plusieurs possibilités d'interprétation. Mais il nous semble qu'à travers lui la question de masque est clairement posée. Rappelons que la conscience du masque exprimait la réalité d'un éveil vers la Subjectivité durant la première période. À présent, la question du masque se pose de manière centrale. Elisabet réagit afin de retrouver son propre visage.

Cependant, elle rêve en même temps d'être, et non pas d'agir. Or, ce rêve n'est-il pas

l'expression d'une réminiscence de la Vérité objective qu'elle porte en elle? Un être pur que Kierkegaard a estimé n'être que chimère. Finalement, la révélation du masque n'est-elle pas due à la prise de conscience de « **la détresse de l'homme, posé dans l'existence par un assemblage d'éternel et de temporel** <sup>232</sup> »? Telle est l'idée fondamentale de Kierkegaard que nous avons déjà évoquée plus haut.

Le docteur lui dit: « **Ta cachette n'est pas tout à fait étanche. La vie s'infiltré de toute part ... tu es forcée de réagir.** » Le désir de vivre doit-il subsister quoiqu'il arrive? Elisabet va réagir, et c'est en cela que consiste le reste du récit.

« **Toute cette angoisse que nous portons en nous, nos rêves déçus, cette cruauté inexplicable, cette anxiété de la mort, cette connaissance douloureuse de notre condition terrestre ont lentement cristallisé notre espoir de rédemption extra-terrestre. Les terribles cris de notre foi et de notre doute adressés aux ténèbres et au silence sont une des preuves les plus atroces de notre abandon et de notre conscience terrifiée.** » Ce passage d'un livre lu par Alma ne contient-il pas l'explication de ce qui faisait tant souffrir les personnages bergmaniens de la première période? Et cela pèse cruellement sur Elisabet qui croyait détenir la Vérité.

Plus tard, après avoir eu une dispute violente avec Elisabet, Alma retournera impitoyablement le couteau dans la plaie: « **Est-ce important de ne pas mentir? ... d'avoir l'accent de la vérité? ... de parler juste?... de parler juste? ... Somme toute, peut-on vivre sans parler à tort et à travers? Dire des inepties, se disculper, mentir, trouver des prétextes. ... tu te tais car tu en as assez de tous tes rôles, de tout ce que tu maîtrisais à la perfection.** » Alma renvoie ici à une question fondamentale: celle de l'authenticité. La recherche d'un ajustement à la Vérité extérieure quelle que soit la réalité de son être, n'était-elle pas la cause de la souffrance des personnages bergmaniens? À présent, la souffrance d'Elisabet provient du fait de ne pas pouvoir renoncer aux exigences de la Vérité objective malgré la prise de conscience de la réalité.

Elisabet évite le regard d'Alma, mais celle-ci continue. « **Ne crois-tu pas que l'on deviendrait un tout petit peu meilleur si l'on se permettait d'être ce que l'on est?** » A travers l'évocation de ce déchirement, se pose la question essentielle: Comment entrer en possession de son propre visage. Elisabet réagit vivement en quittant le lieu.

Finalement, c'est en prononçant péniblement le mot « rien » que l'actrice sort de sa prison de silence. Suit un plan sémi-général de la chambre d'hôpital. Alma entre et s'approche du lit (situé au premier plan) dans lequel est couchée Elisabet, en chemise de nuit blanche avec la tête tournée vers Alma. Alma la redresse (la caméra, en panoramique, suit les personnages) et la fait asseoir sur le lit en la maintenant contre elle. On voit ainsi deux femmes se trouvant entre deux portes. La malade contre l'infirmière. Poussée par Alma, Elisabet arrive péniblement à prononcer « Rien ». Des cloches faisant penser à un glas sonnent depuis le début de cette séquence.

Le cinéaste ne fournit pas la signification concrète du mot « rien » qui fait pourtant sortir Elisabet de son mutisme. Cela nous laisse une large possibilité d'interprétation. Mais nous avons interprété que le mutisme d'Elisabet était dû à l'attachement aux exigences de

---

<sup>232</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum*, op.cit. p. 201

la Vérité objective, malgré la prise de conscience de la réalité. Et en prononçant « rien », la malade se libère. Ne pouvons-nous pas supposer qu'il s'agit d'un signe d'abandon de la Vérité objective, de la reconnaissance du caractère chimérique de la quête de la Vérité universelle? Le fait de retrouver la parole signifierait donc une acceptation de sa propre réalité et de la volonté de continuer à vivre. 011

Le refus chez Andreas dans *Une Passion* est moins pathologique, moins radical que chez Elisabet mais davantage exprimé à travers le quotidien: il vit seul dans une maison perdue au coeur d'une île désolée et sa solitude est bien mise en évidence. C'est seulement à travers l'interview de l'acteur par le réalisateur, inséré dans le film, que des précisions sur le personnage d'Andreas sont données: « Il essaie d'anéantir ses propres moyens d'expression ». C'est un être qui essaie de se retirer du monde, de dissimuler son identité, selon l'acteur.

Cependant, la vie s'infiltré de toute part comme disait le docteur à Elisabet, il ne peut pas être complètement indifférent au monde. Il s'inquiète de la santé de Johan, prend soin d'un chien sur le point de mourir, écoute secrètement la communication téléphonique d'Anna. Il reprend finalement sa vie de couple avec Anna. Et plus tard, après lui avoir parlé de la réalité qu'elle essayait de dissimuler, Andreas se décompose<sup>233</sup>.

## 2. Une descente dans les ténèbres

Il faudrait comprendre, à notre avis, « les ténèbres » dans le contexte chrétien, c'est-à-dire, celui d'une opposition à la Lumière, bien que cette définition ne soit pas elle-même exempte d'ambiguïté. Rappelons que la Lumière trop forte a évoqué la mort chez le cinéaste, ainsi que nous l'avons vu précédemment. Pourtant, d'un point de vue courant, elle renvoie à l'image de tout ce qui est considéré comme juste, vrai, beau, correct, parce que relevant de la Vérité. Le drame est que c'est elle qui dictait en quelque sorte les règles de vie sans tenir compte des conditions humaines. La vie était censée être orientée vers la Lumière, cherchait à y demeurer en bannissant les ténèbres. La dualité régnait ainsi dans l'univers bergmanien.

Maintenant, il n'y a plus de règle dictée parce que l'homme bergmanien a quitté le domaine de la Vérité dogmatique. Les ténèbres bannies entourent progressivement l'homme, le fascinent. Et, en étant livré à lui-même, l'homme s'apprête à franchir la ligne de démarcation, à aller de l'autre côté de la Lumière ou peut-être à aller au fond de lui-même.

Nous avons déjà étudié la peur de l'obscurité éprouvée par le personnage central dans *L'Heure du Loup*, mais il nous semble que le film même se situe en quelque sorte à l'heure du loup: la nuit profonde avant la lueur du nouveau jour dans le cheminement du cinéaste. « **L'irréremédiable chute du peintre Johan dans ses cauchemars et ses fantasmes, chute que rien ne viendra ralentir ou éclairer**<sup>234</sup> ».

Le déplacement<sup>235</sup> progressif du personnage vers les ténèbres est également bien

<sup>233</sup> Pendant que le zoom avance, la mise au point devient progressivement floue et on voit des grains lumineux, à cause du traitement spécifique de la pellicule, comme si Andreas se décomposait.

sensible dans *La Honte*. Jan<sup>236</sup>, le personnage ridiculement faible, devient un criminel froid. Et il n'a plus de repères humains. Il vole de l'argent, tue son ami et le jeune déserteur finit par devenir le rameur au milieu de l'océan où des cadavres flottent. Mais c'est surtout dans *L'Heure du Loup* que la chute du personnage est manifestement décrite étape par étape.

Quelques scènes brèves au début évoquent la pente inquiétante suivie par Johan. Tout d'abord, Johan et Alma sont heureux. Pourtant, par la suite, il rentre de la promenade, l'air soucieux et sombre. Il passe entre des draps qui sèchent sur une corde à linge que le vent fait claquer comme des ailes d'oiseaux géants. Avant même de préfigurer la phobie du réalisateur pour les oiseaux, ainsi que nous l'avons précédemment indiqué, cette scène annonce le changement inquiétant d'atmosphère. Effectivement, tout au long du film, la présence des oiseaux contribue beaucoup à la création d'une atmosphère effrayante. Dans la scène suivante, la nuit, Johan force Alma à regarder ses dessins. Et Johan rencontrera au fur et à mesure la plupart des figures qu'il a dessinées.

Le rêve semble commencer à devenir réalité et les personnages commencent à se manifester à Johan. Ce qui se produit lorsque sa femme lit son journal intime. La première apparition est le châtelain qui se dit être le propriétaire de l'île. Il invite Johan et Alma à une soirée. Rien n'est plus ordinaire. L'inquiétante étrangeté commence à régner à partir de l'apparition de son ancienne maîtresse, Vogler. Et c'est « ***l'obsession érotique***<sup>237</sup> » envers cette femme qui conduira Johan vers la fin. Et, ici, le désir sexuel est l'agent de la transgression.

La séquence suivante suscite un climat de forte angoisse: il est suivi par un inconnu prétendant être un médecin des âmes, de surcroît par trop bavard. Rappelons à cet égard que Johan n'aime pas la loquacité. Bien que le silence de Dieu soit une source de souffrance dans l'univers bergmanien, il est tout aussi vrai qu'il représente un indice de recueillement<sup>238</sup> ou de rupture de la communication avec l'extérieur<sup>239</sup>. Et le personnage qui essaie de rattraper Johan, en prononçant continuellement des paroles dénuées de sens, crée visiblement un climat de malaise. De plus, il se prétend curateur des âmes. Mais ce climat réel ou imaginaire, n'est-il pas surtout révélateur de l'état de Johan?

---

<sup>234</sup> Guy BRAUCOURT, « Conclusion toute provisoire: détruire, dit-il, ou le sens du drame », in *Ingmar Bergman* de Jorn DONNER, *op.cit.* p. 129.

<sup>235</sup> Selon le schème chrétien qui établit une relation verticale entre la Lumière et les Ténèbres, nous considérons qu'il s'agit d'une « descente ».

<sup>236</sup> joué par le même acteur que Johan dans *L'Heure du Loup*: Max von Sydow

<sup>237</sup> Ingmar BERGMAN, *Images*, *op.cit.* p.36

<sup>238</sup> Nous nous rappelons surtout le silence d'une demie heure du début du *Septième Sceau*, et le fait qu'il précède la Mort, entre autres

<sup>239</sup> Le mutisme d'Elisabet, entre autres.

Suit un plan poitrine de Johan, de dos, en légère contre-plongée. Il marche précipitamment, jette un regard en arrière. Son visage affiche de l'inquiétude. On entend une respiration haletante en *off*. Puis apparaît un homme en gros plan, en proie à la précipitation, au halètement. Succède le plan poitrine de Johan, l'air inquiet, qui jette un coup d'oeil tout en marchant. Suit un nouveau gros plan de l'homme qui se dépêche en haletant. Plan demi-ensemble d'une côte. On voit l'homme marcher derrière Johan sur le point de le rejoindre. Tout en marchant, l'homme commence à parler: « **C'est très éventé, mais magnifique, n'est-ce pas? Idéal pour un peintre. Vous vivez ici depuis un certain temps.** » Johan n'écoute pas, marche toujours plus vite comme s'il voulait s'éloigner de lui. Mais l'homme, tout en parlant, essaie de le rattraper.

« **Vous semblez fatigué. N'en faites pas trop. À notre âge, il faut se ménager, les jeunes sont plus résistants. Je sais ce dont je parle. Je suis curateur.** » L'homme dit savoir ce dont il parle. Pourtant, les paroles de l'homme dites presque d'une seule haleine ne sont qu'un monologue. Johan regarde l'homme tout en marchant. « **Pourquoi ce regard? Êtes-vous fâché? Énérvé? Préoccupé?** » suit un gros plan de Johan qui gifle l'homme auquel succède un plan demi-ensemble représentant les deux personnages. L'homme tombe par terre et Johan crie « fermez là ». Par la réaction brutale, Johan met un terme à cette situation angoissante. Mais ce n'est qu'un début car nous allons voir plus tard que ces personnages étranges vivent dans le château où Johan et Alma sont invités. Johan va les retrouver. 011

Se rendre à la soirée du château signifie le franchissement d'un premier seuil vers les ténèbres. La soirée commence par la présentation des participants. La voix-*off* du châtelain les présente un par un. La caméra en panoramique rapide encadre la personne présentée mais, en même temps, cette personne vient vers la caméra jusqu'au plan poitrine, salue le couple censé être derrière la caméra. Au crépuscule, dans le parc du château, le mouvement rapide de la caméra vers la droite et vers la gauche et le rapprochement assez brutal des personnages vers la caméra créent une ambiance de malaise. Par la suite, un travelling circulaire, rapide, s'oriente vers la droite autour de la table pendant que les convives prennent place. Le mouvement de la caméra s'arrête sur le visage de Johan qui jette soudainement un regard sur la droite comme s'il était angoissé. Peu après, il plonge dans l'inquiétude, il se passe la main sur le front et le cou, transpire, s'étouffe.

Nous pouvons aisément remarquer le changement d'atmosphère dans la séquence du château par rapport à la partie précédente du film: la lumière forte venant du haut renforce les traits du visage de chacun; le mouvement rapide de la caméra les encadre en s'arrêtant brièvement sur eux; Suit une succession de plans serrés. Les expressions des visages sont excessives. Cet effet renforce évidemment le climat ténébreux des personnages et de l'ambiance. Et chacun se livre à son propre monologue comme le soi-disant curateur. Ainsi, la discussion est-elle incohérente, hachée en quelque sorte. On voit Johan de plus en plus inquiet, mal à l'aise.

La châtelaine parle de Vogler. La discussion devient incompréhensible, on entend juste les sons. Johan a l'air très nerveux. Ensuite, tout le monde assiste à un spectacle de marionnettes dans lequel la marionnette est en fait un être humain. Séquence sur laquelle nous reviendrons ultérieurement dans la partie suivante de notre travail. Mais après le

spectacle, un des personnages du château fait des commentaires et, ensuite, il demande l'avis de Johan. Et sous le regard effrayé d'Alma, il parle, avec fierté, de sa conception de l'artiste. Tout le monde fait l'éloge de son propos: « **Buvons à notre artiste, non seulement génial mais également penseur!** » Mais ce concert d'éloges tourne vite à l'hystérie. Une femme embrasse l'artiste avec force, le griffe, l'essuie avec son mouchoir.

Par la suite, la châtelaine emmène le couple dans sa chambre à coucher pour leur montrer le portrait de Veronique Vogler. Chambre à coucher dont le lit occupe le centre. C'est le réveil de l'obsession sexuelle chez Johan.

Le lendemain, l'aube arrive et, avec elle un des démons du château porteur d'un message. Le démon invite Johan à leur fête, laisse un revolver sur la table. Le message ultime pour les joindre: Tuer sa femme qui représente l'amour. Johan tire une balle en direction de sa femme et part. La frontière est définitivement franchie. L'amour est tué pour lui. Seule l'animalité sexuelle anime sa personne. Le seul but est de rejoindre Vogler. Il pousse avec force la porte, sort en courant, arrive au château. Il court dans tous les sens, à travers les couloirs du château désert.

Il nous semble qu'à partir de ce moment, il franchit les étapes pour assouvir son désir obsessionnel. Les figures suscitant l'épouvante défilent, comme celles de ses dessins qu'il avait montrés à sa femme au début du film. Et il rencontre la vieille femme qui ressemble curieusement à Liza, la femme du forgeron dans *Le Septième Sceau*. Rappelons que nous avons interprété son personnage comme une figuration de la passion. Mais elle est vieille. Elle propose cependant une cuisse de poulet tout comme Liza, qui faisait un numéro de charme. Elle lui demande d'ôter ses bas, de baiser son pied avant de lui dire où est Vogler. La première figure évoquant l'horreur est la sensualité de la vieille femme.

Johan finit par baiser le pied de la femme. Elle lui indique seulement la direction à prendre et Johan se trouve dans une grande salle. Suit un plan en forte plongée d'une salle où l'ombre de deux fenêtres se dessine longuement sur le sol. Il la parcourt, sort par le haut du champ, et l'ombre permet de déduire qu'il se trouve devant la fenêtre gauche. Ainsi seule son ombre se dessine sur le sol avec celle de la fenêtre. Ce plan représente l'image de Johan enfermé derrière la grille. Rappelons le plan où le Chevalier était enfermé derrière la grille du confessionnal. Le même plan évoquait l'image d'un homme spirituel enfermé dans la toile tissée par la vie et la mort. Il est devenu, ici, l'homme animé par le désir sexuel, enfermé dans la cage des ténèbres.

Suit un plan poitrine serré de Johan qui cherche désespérément Vogler au premier plan. En arrière, le châtelain sans expression, attend. Johan tourne sur lui-même, se rend compte de sa présence. La caméra se fixe et on ne voit que le dos de Johan. Le châtelain parle: « Soyez le bienvenu. Allez, venez. Vous êtes libre! » Le châtelain est impassible comme la Mort dans *Le Septième Sceau*, continue à parler: « **Veronique était ma maîtresse pendant des années. ... Ce soir, je serai près de votre couche. Chaque mot, chaque baiser, chaque geste. Rien ne m'échappera.** » La Mort le disait également dans *Le Septième Sceau*. le châtelain invite Johan: « **Venez, je vais vous guider** ».

Ainsi que nous l'avons signalé au début de cette partie, cette séquence démontre

explicitement que le christianisme reste le fond de l'univers bergmanien, même si le cinéaste déclare s'être débarrassé de Dieu<sup>240</sup>, et que le christianisme n'occupe plus le premier plan dans ses films. Pour cette raison, il nous semble important d'analyser les implications de ce fait au point de vue de la pensée chrétienne.

Le châtelain dit qu'il est libre. Or cette liberté est celle que les personnages bergmaniens cherchaient tant sous l'oppression de la Vérité dogmatique. Pourtant, après avoir quitté cette Vérité, c'est la Mort incarnée par le châtelain qui proclame la liberté.

Johan marche devant un mur où le papier peint ressemble étrangement à celui de dans *Comme dans un Miroir*. Mais cette fois-ci, les motifs sont plus gros et plus foncés, de sorte que le papier crée une ambiance menaçante. Si Karin, schizophrène, traversait le papier peint pour voir un monde de lumière, Johan le traverse pour aller vers le fond des ténèbres. Et, filmée par un téléobjectif, la perspective est réduite de sorte que Johan marche sans néanmoins parvenir à s'éloigner de ce mur.

Il accède à une salle où la châtelaine et une vieille femme assistent à un concert de clavier. Et la vieille femme enlève son chapeau pour mieux entendre la musique. Sous le regard effrayé de l'homme, elle ôte son chapeau et le visage. Le bruit accentué renforce l'effet. Elle enlève ses yeux, les mets dans les coupes de champagne. Quand l'homme enlève son masque (*persona*), quel visage va apparaître? Telle est la question que se pose non sans effroi Johan.

Enfin, peu avant de rejoindre Vogler, un démon le maquille comme une femme et lui fait porter le peignoir en satin. Il est guidé jusqu'à la porte en traversant un couloir rempli d'oiseaux. Le démon crie: « Voyez l'objet de votre désir. » Au milieu des oiseaux, lui-même porte des ailes géantes sur le dos. Sur le son d'une musique créant une tension, Johan traverse une salle, aperçoit au fond une table sur laquelle un corps est posé, recouvert par un drap. L'espace s'éclaircit, l'homme marche vers l'objet. Les traits de son visage expriment l'impatience. Il arrive, soulève le drap. Vogler nue est découverte, elle est comme un cadavre. Il touche le visage, commence à caresser attentivement tout le corps de la femme. Gros plan sur sa main qui caresse. Soudainement, Vogler se met à rire sinistrement, se lève, l'embrasse ardemment en riant. Elle continue à rire. Johan l'embrasse éperdument.

Johan arrive à la fin de son parcours, parvient à rejoindre Vogler. Pourtant, malgré l'attrait violent qui l'a guidé jusqu'à son objet, ce n'est nullement la satisfaction de son désir sexuel, mais l'exhibitionnisme et le voyeurisme. Avant de consommer l'acte sexuel avec Vogler, Johan découvre les spectateurs qui les regardent en riant sinistrement. Et c'est, à présent, l'humiliation ultime que Johan ressent. C'est l'expiation.

Johan, l'air extrêmement épuisé, murmure: « **Je te remercie. La limite est enfin atteinte. Le miroir est brisé ... mais que réfléchissent les morceaux?** » Un son fort ressemblant à une sirène retentit, baisse aussitôt, puis devient faible. Le zoom-avant se concentre sur le visage de Johan qui murmure jusqu'à que le plan de la bouche devienne flou. Il parle mais sa voix ne sort pas<sup>241</sup>. Le contraste entre l'échelle grandissante du plan et la sirène affaiblie crée un effet étouffant. En fondu enchaîné, succède le plan surexposé

<sup>240</sup> Ingmar Bergman, *Images, op.cit.* p. 58

de la surface de l'eau. Un peu plus tard, le garçon tué surgit du fond de l'eau<sup>242</sup>. Derrière le désir qui conduit Johan, n'y a-t-il pas finalement la volonté violente de se libérer en allant jusqu'au meurtre?

Et sous les yeux d'Alma qui était venue le chercher, Johan sera sauvagement tué par les démons de l'autre côté du marécage. Tout ce qu'il a dû parcourir pour rejoindre Vogler est irrévocablement une traversée de marécage.

Mais la limite atteinte par Johan généralise le développement du thème de la violence. Dans *Une Passion*, c'est la violence du sang qui règne dans les profondeurs du film. Il s'agit d'une violence faisant presque partie de l'être. « **On a éliminé du négatif toutes les teintes de bleu. Les gris, les bruns, les verts, et surtout les rouges prédominent, de sorte que le gyrophare jaune d'une voiture de police, la tache rouge du foulard d'Anna sur le sol enneigé et l'orange agressif de l'inferral incendie dans les écuries communiquent une impression de panique véritable**<sup>243</sup>. » Et la violence se manifeste sous toutes ses formes: solitude, massacre, violence collective, humiliation extérieure, obsession de la vérité qui conduit au meurtre, obsession de l'apparence (manie de prendre des portraits en photo). Et au milieu de cette violence, vit Andreas, joué par le même acteur<sup>244</sup> que Johan.

### 3. L'humiliation comme expiation

---

Nous nous rappelons que l'humiliation était bien présente dans l'enfance du réalisateur. Et, en tant que sujet principal de film, elle évoquait la souffrance subie par l'être humain face à la société, à travers laquelle se fait ressentir le poids de la Vérité dogmatique. Tel était le cas de *La Nuit des Forains* dans la première période. Et l'humiliation chez Albert et les autres était essentiellement due à leur profession: le cirque. La confrontation avec la société était à l'origine de cette disposition. D'où en quelque sorte le caractère quasi fatal de l'avalissement d'Albert.

Durant cette période, l'humiliation est également oppressante dans certains films. Cependant, elle est de nature différente. Elle n'est pas due à la condition sociale comme dans le cas d'Albert mais est une conséquence des événements. Il nous semble pouvoir reconnaître l'indice de la différence fondamentale entre les deux périodes. Car ici, l'humiliation est provoquée en partie par l'absence de la privation de tout critère d'évaluation. Cette absence de mesures provoque des bouleversements entraînant les personnages dans la forte humiliation.

Tout d'abord, elle est le fond à toucher pour Johan, qui dans *L'Heure du Loup*,

<sup>241</sup> Nous nous rappelons que dans les séquences cauchemardesques, les personnages criaient mais leur voix ne se laissait nullement entendre.

<sup>242</sup> Nous avons précédemment vu le meurtre d'un petit garçon causé par Johan et c'est la même image qui apparaissait.

<sup>243</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 282

<sup>244</sup> Max von SYDOW

franchit la limite cernée par la Vérité objective. Il s'affaisse irrémédiablement dans les ténèbres pour aboutir à une humiliation violente.

Johan, maquillé comme une femme, rejoint Vogler nue couchée sur un catafalque<sup>245</sup> tel un cadavre au centre de la crypte. Gros plan de Johan qui l'embrasse éperdument. La femme l'enlace en riant sinistrement. Soudain, il entend le rire des personnes qui les entourent, lève lentement sa tête, regarde fixement le hors-champ du haut. Son visage est presque défiguré par le maquillage brouillé. En mettant la main devant les yeux de l'homme, la femme dit en riant: « ne fais pas attention à eux. ». On entend toujours le rire(*off*).

Avant même la révélation de la présence des autres, l'humiliation de Johan est déjà fortement affirmée dans un climat où « *l'obsession érotique*<sup>246</sup> » **seule est mise en avant. Selon Cowie, « L'acte sexuel est pour le cinéaste la forme suprême de l'humiliation (...) qui (la) laisse dans un état de honte et de souffrance psychique**<sup>247</sup> ». Nous pouvons penser aisément que cela est dû à l'éducation puritaine du cinéaste.

Suit un contre-champ représentant les huit personnages (les démons selon le réalisateur) assis, debouts ou couchés qui regardent le spectacle devant une lucarne. Ils continuent à rire. Apparaît ensuite un gros plan de Johan: en se redressant, il ferme et ouvre lentement les yeux comme en signe d'acte de désespoir. Suit un plan poitrine de Johan, en légère contre-plongée. Il se lève lentement, s'avance, met la tête dans ses mains, tombe à genoux. La caméra se déplace légèrement en le suivant. Un plan moyen représente enfin Johan au premier plan et en arrière plan, Vogler nue, à genoux sur le catafalque, le regarde innocemment.

La présence des spectateurs semble déclencher chez lui un sentiment d'avilissement extrêmement grand. Nous disions que la sexualité est un acte humiliant en soi chez le cinéaste mais elle est également l'un des actes les plus refoulés dans la culture chrétienne. L'exhibition involontaire d'un tel acte lui cause donc une humiliation doublement forte.

Et cela est également illustré par le double éclairage partiel: celui de la droite et celui du plafonnier. Quand Johan se lève, son visage, défiguré, est divisé par le fort contraste à cause de la lumière venant de sa droite tandis que son torse nu est éclairé par le plafonnier. Surtout au moment où il tombe à genoux, le corps nu de Vogler sur le catafalque uniformément éclairé contraste avec le visage de Johan du premier plan. La chair est mise en valeur, c'est l'esprit qui est humilié. Et « **pour Johan, humiliation est synonyme d'expiation**<sup>248</sup> » de son acte. « La limite est enfin atteinte. » dira l'humilié. C'est l'extrémité de la honte et de la culpabilité pour lui.

<sup>245</sup> Le cinéaste le décrit comme une table d'autopsie. Ne pourrions-nous donc pas interpréter le corps nu de Vogler non en tant que le corps féminin mais comme reflet de sa propre obsession?

<sup>246</sup> Ingmar BERGMAN, *Images, op.cit. p.36*

<sup>247</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit. p. 253*

<sup>248</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit. p. 264*

Cette humiliation atteint son paroxysme dans *La Honte*. L'humiliation devient l'état général dans les situations de guerre. Quelle que soit la signification dans le film, la guerre est inévitablement source d'humiliation, en raison de l'agression permanente. Produit par les fusillades, les explosions qui constituent le fond du film, le vacarme, évoquent sans cesse le climat d'agression que nos protagonistes ne peuvent fuir.

Plan moyen de la foule entassée, pressée parmi laquelle se trouvent Jan et Eva. La foule rappelant plutôt l'image de bétail n'inspire aucune respect à l'égard de l'être humain. L'identité de chacun est fondamentalement niée et la masse se trouve dans une confusion.

Dans cette situation où l'humiliation est banalisée, un cas particulier nous paraît très intéressant: celui de la chute de Jacobi, l'homme de pouvoir. Comolli interprète ce personnage comme étant le Père, c'est-à-dire, le Dieu paternel. C'est lui qui a empêché Jan et Eva d'être déportés, qui les a sauvés. Mais la guerre finie, la situation change. Le tout puissant Jacobi n'est plus au pouvoir. Il est guetté par les révolutionnaires. Il est devenu un fardeau, un sujet d'embarras pour ses amis. En leur offrant des cadeaux, il leur demande un peu de chaleur, un peu d'amitié. Mais l'ami va lui voler l'argent qui pourrait sauver sa vie et va même le tuer.

Rappelons que, dans *Le Septième Sceau*, la foule avait peur du Dieu dogmatique. Elle était plongée dans la confusion. Mais le caractère indépassable de la notion même de Dieu ne leur laissait d'autre alternative que la crainte. Ici, si nous suivons l'interprétation de Comolli, Dieu, représenté par Jacobi, est devenu un mendiant d'amour. Cet état nous fait particulièrement ressentir l'humiliation de Jacobi, parce qu'il était précisément tout puissant.

Dans la séquence où Jacobi va être tué, la maison de nos protagonistes sera détruite. Elle est au préalable fouillée par les soldats qui cherchent l'argent de Jacobi caché par Jan. Mais il nous semble qu'il s'agit ici moins d'une fouille mais d'une entreprise de destruction: les soldats cassent même les vitres et tuent les poules. Et ils détruisent également le piano et le violon<sup>249</sup>. « **Le couple voit ainsi disparaître son unique chance de se revaloriser**<sup>250</sup>. » Ensuite, comme ils n'arrivent pas à trouver de l'argent, le dirigeant donne un pistolet à Jan, et lui demande de tuer Jacobi.

Le Père est mort, humilié à tout jamais. Et l'intimité de couple est profondément violée, complètement détruite. Jan et Eva font une longue route pour survivre, et croient y parvenir au moment où ils montent dans un bateau. Cependant, peu après, le bateau est bloqué par des cadavres qui flottent. Jan essaie de les dégager à toutes ses forces, mais des milliers de cadavres flottent jusque dans le lointain sous le soleil éblouissant. Après s'être dégagés des cadavres, c'est au milieu de l'océan infini, indifférent qu'ils se trouvent.

Par la suite, l'artiste sera humilié à son tour dans *Le Rite*. Il est vrai que ce n'est pas la première fois que l'artiste est humilié par la société. Le cirque d'Albert devait affronter la société en général dans *La Nuit des Forains*, à présent, dans *Le Rite*, les artistes

---

<sup>249</sup> Jan et Eva sont musiciens.

<sup>250</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 271

affrontent la censure. Les trois comédiens sont accusés de jouer un spectacle portant atteinte aux bonnes mœurs. Un juge d'instruction les interroge. Cette situation elle-même engendre l'humiliation. La raideur du juge, avec sa politesse froide explique cette humiliation au long de l'interrogatoire. Le viol de l'actrice dans son bureau par le juge évoque cette humiliation.

Cependant, Bergman décrit l'humiliation envisagée des deux côtés: du côté des artistes qui doivent se soumettre à un contrôle et du côté du juge qui y procède. Pendant l'interrogatoire individuel, Sebastien ne tarit pas d'insultes: « Je vous trouve ridicule avec votre maudite dignité ... Votre hygiène laisse à désirer ... Je vous méprise. Vous et votre empressement ridicule. Vous êtes un imbécile mesquin! » Et on voit le juge en plan serré progressivement affecté par ce qu'il entend.

L'attitude de l'artiste peut être interprétée comme la manifestation d'une crise ou d'un coup de colère dont l'effet est de provoquer l'humiliation du juge. Suit un plan taille de Sebastien assis et le juge debout. L'artiste se lève brusquement, s'approche du juge qui se cache le visage comme s'il avait peur d'être frappé: « **Soyez tranquille. Vous toucher serait dégoûtant.** » « **Le rite, c'est le jeu entre l'artiste et son public, entre l'artiste et la société. Ces ingérences réciproques d'humiliations et de besoins** <sup>251</sup>. » Et, finalement, le juge mourra d'une crise cardiaque pendant la représentation du spectacle en question.

L'esprit est humilié à cause du désir obsessionnel d'aller de « l'autre côté », et la Vie elle-même est humiliée par la guerre. Et cette fois, il s'agit de l'humiliation réciproque entre l'artiste et la société. Dans ce climat où tout est essentiellement humiliation, une nouvelle notion de Vérité prendra place dans l'univers bergmanien.

#### 4. La violation du sacré

La frontière entre la lumière et les ténèbres s'est évanouie, les valeurs établies se sont perdues dans une profonde confusion. Ce qui est religieux ou non « **tout en demeurant digne d'un respect absolu** <sup>252</sup> » perd son sens. Ainsi, la transgression de ce qui était considéré comme sacré est constamment présente dans les derniers films de la deuxième période.

Dans *L'Heure du Loup*, après le dîner, les châtelains et les invités assistent à un spectacle de marionnettes. À la lumière des bougies, une petite marionnette, avec les mains levées en l'air apparaît sur la scène au son de la musique: « La Flûte Enchantée ». Arrivée au milieu de la scène, on s'aperçoit que la marionnette est en réalité un être humain. La caméra scrute en gros plan le visage de chaque spectateur absorbé par le spectacle. Le plan du théâtre fermé par le rideau est suivi en fondu enchaîné un gros plan d'Alma.

L'être humain en tant que marionnette renvoie violemment la futilité de tous les efforts

<sup>251</sup> *Cinéma selon Bergman*, p. 296

<sup>252</sup> Le sens du sacré dans *Le dictionnaire de spiritualité*, Paris, Bauchesne Éditeur, 1990.

de l'homme pour conduire sa vie. Tous les tourments spirituels ou physiques ne sont que des ficelles tenues par l'autre. Et cette suppression de l'autonomie outrage la Vie elle-même.

Le démon qui a levé le rideau entre dans le champ, en disant: « La Flûte Enchantée est le grand exemple. » Ensuite, il tourne, éteint les bougies situées à l'avant-scène en soufflant dessus, passe devant le théâtre de marionnettes, puis commente en venant et allant: « **Les guides de Tamino l'ont abandonné dans le noir hors du temple de la sagesse et il implore. Ô nuit éternelle quand finiras-tu? Quand la lumière touchera-t-elle mes yeux? Mozart malade, ressentait l'intensité de ces mots.** » Suit un zoom avant jusqu'au plan serré. « **Et le chœur répond: Bientôt, jeune homme ou jamais. La plus jolie et peut-être la plus troublante musique jamais composée.** »

Rappelons l'immersion progressive de Johan dans les ténèbres, et le fait que cette séquence se situe pendant sa première visite au château, offrant l'image d'une contrée ténébreuse. Le commentaire du démon sur le théâtre de marionnettes dépeint clairement la séquence dans laquelle Johan et Alma attendent désespérément l'aube. Johan est la marionnette du jeu des démons<sup>253</sup>. En réalité, le démon parle de l'état de Johan. Quelle que soit la profondeur ou la grandeur de la question que l'homme puisse poser, il ne s'agit ici que d'un spectacle de marionnettes du point de vue des démons.

Sur le plan serré de Johan regardant le bas, on entend en voix-off le commentaire: « Tamino demande ... » Succède le très gros plan d'Alma regardant le bas et on entend toujours en voix-off: « Pamina vit-elle encore? Le chœur invisible répond: Pamina vit encore. » Johan qui regarde fixement vers l'avant (probablement l'orateur) apparaît en gros plan, et l'on entend en voix-off: « Notez l'étrange façon de détacher les syllabes: Pami-na. » Suit un gros plan d'Alma. À la voix de l'orateur qui prononce Pamina, elle dresse le regard comme si c'était elle qu'il avait appelée et elle est saisie d'effroi. Dans le très gros plan, la châtelaine tourne la tête lentement vers Alma tandis qu'on entend en voix-off: « Ce n'est plus le nom d'une jeune femme. » Suit un très gros plan de la vieille dame qui tourne aussi la tête vers Alma en entendant la voix-off: « C'est une formule magique. » Très gros plan d'Alma et on entend: « Une incantation »

Nous avons examiné que l'amour était le seul moyen d'échapper à la mort chez Bergman, même s'il était difficile d'y parvenir. L'amour était même la seule preuve de l'existence de Dieu<sup>254</sup>. Mais ici, c'est le démon qui en parle, ou plutôt qui commente le spectacle. Et au moment où il prononce le nom de Pamina, Alma réagit et l'épouvante se dessine sur son visage.

*La Honte* nous montre une autre forme d'offense du sacré: la vérité. Jan et Eva sont interviewés, filmés par les soldats arrivés par surprise. Il s'agit d'un simple entretien au cours duquel Eva dit seulement son nom et sa situation. Plus tard, ils seront accusés de collaboration par les soldats d'opposition et l'enquêteur leur fait visionner le film comme preuve. Et l'on découvre que la voix d'Eva a été falsifiée, qu'elle exprime son contentement à propos de la révolution.

<sup>253</sup> Le démon qui vient remettre un revolver à Johan évoque qu'il s'agit d'un jeu dont Johan est l'objet.

<sup>254</sup> Dans *Comme dans un Miroir*, nous reviendrons ultérieurement sur le thème de l'amour.

Au milieu de la confusion totale, la notion de la vérité est absente. Le vrai et le faux s'emmêlent. Même leurs propres voix sont déformées, leurs paroles deviennent auto-accusation. « **Parfois tout semble comme un rêve. Pas mon rêve, celui d'un autre. Mais j'y participe. Quand cet autre s'éveillera, aura-t-il honte?** » disait Eva à Jan en attendant l'interrogatoire. La réalité devient irréalité par sa démesure, et le rêve cesse d'être la propriété du sujet.

Le sacré religieux ou artistique n'est pas exempt de cette agression. À travers le rapport entre le juge d'instruction et les trois acteurs, le cinéaste essaie dans *Le Rite*, nous semble-t-il, de décortiquer en quelque sorte la signification du Mystère.

Sebastian dit qu'il est son propre Dieu avec ses anges et ses démons, mais il met le feu autour de lui dans sa chambre d'hôtel, comme « **un bonze décidant de s'immoler**<sup>255</sup> ». L'immolation devient ainsi presque parodique bien que les flammes envahissent tout le champ parce qu'il ne s'agit pas d'un sacrifice quelconque mais de l'expression d'un « **instinct de destruction**<sup>256</sup> ». « **Vogler (dans *Le Visage*) avait conservé une vitalité et une force spirituelle, tandis qu'ici il est au bord de la ruine**<sup>257</sup> », disait le cinéaste.

Mais l'offense envers le sacré est surtout décrite à travers l'attitude du juge qui mène l'interrogatoire, qui cherche à arbitrer l'art. En parlant du juge, Marty parle d'une dissection du Mystère, mais son propos s'appliquerait également à l'art. « **Mystère que veut cerner le juge. Mais il découvrira qu'un mystère ne se dissèque pas. On y entre, en prenant le risque d'errer dans les labyrinthes du sacré, de l'érotisme et du mal. A vouloir le scruter à la loupe, comme l'oeil du juge enlaidi par un très gros plan, c'est le voyeurisme qui s'installe**<sup>258</sup>. »

La dernière séquence consiste en la représentation de la pièce théâtrale en question devant le juge. Et à travers la représentation, on découvre finalement que c'est le sacré, le religieux qui est ridiculisé. Il s'agit d'un rituel religieux emprunté, selon le cinéaste, au culte de Dionysos. « **Tout l'attirail sophistiqué de la cérémonie ne parvient pas à en dissimuler le ridicule**<sup>259</sup>. » Même si Bergman précise que le titre « *Le Rite* » ne désigne pas ce rituel, il nous semble que par cette parodie le rituel religieux est outragé.

Et puis, à travers *Une Passion*, Bergman crée un personnage qui contrevient à l'une des valeurs essentielles apparues dans ses films. Saisir la valeur intrinsèque d'un être était l'une des ses préoccupations majeures. Mais dans le film, Elis est un maniaque de la photographie. Ce dernier emmène Andreas à son moulin. En plan demi-ensemble, le panoramique horizontal du haut en bas montre les étagères remplies de boîtes de rangement avec Elis devant. La présence d'Elis, par la différence de taille, accentue la

<sup>255</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.277

<sup>256</sup> *Cinéma selon Bergman, op.cit.* p.294

<sup>257</sup> *ibid.* p. 293

<sup>258</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p.149

<sup>259</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.277

dimension de la grande collection. « Rien que des gens. » Il présente sa collection. Un gros plan sur les boîtes sur lesquelles sont inscrits des lettres et des chiffres apparaît. Elis explique le contenu: «  ***Ici, des gens sujets à des émotions violentes.***  »

Rappelons que la conscience du masque, celle du décalage entre l'apparence et l'être, a éveillé le désir de la valeur intrinsèque dans l'univers bergmanien depuis la première période. Elle a causé la souffrance, a provoqué une réaction chez certains personnages. Cette valeur inspirait un égard absolu. C'était sacré. Mais, à travers le personnage d'Elis, obsessionnellement attaché à l'apparence, cette valeur est fondamentalement offensée. « En regardant une photo, on imagine des choses. » «  ***Cette imagination est le mensonge destructeur donnant au paraître et au refus de l'altérité le poids de l'être <sup>260</sup>.***  »

Si Bergman en tant que cinéaste offense ce qui est considéré comme sacré au travers des sujets de ses films, , il en va de même pour le dispositif filmique. En tant que véhicule de ses créations cinématographiques, la pellicule est plus qu'un support du jeu d'ombres et de lumières. Elle crée une illusion de la réalité. Et cette illusion est finalement la base du récit filmique, base sacrée pour le cinéaste. Mais la pellicule se dévoile dans *Persona*.

Dès le début, le film nous affiche son dispositif. La pellicule se déroulant dans les rouages du projecteur apparaît en gros plan. Le bruit du moteur du projecteur se fait entendre. L'écran noir ou blanc et nu, un dessin animé à l'envers se déroulant en accéléré se succèdent. Un tel procédé apparaît à plusieurs reprises au cours du film. En outre, la présence du spectateur est signalée de manière abrupte: le garçon regarde fixement l'objectif (en l'occurrence, nous les spectateurs) et approche une main, et la passe sur l'écran. Et au milieu du film, Elisabet surgit face à nous et, braquant un appareil photographique face à l'objectif, prend une photo.

Et Nick Browne étudie<sup>261</sup> précisément ce procédé en l'associant aux personnages. Il analyse les statuts du narrateur et du spectateur et le rapport entre les deux. Il est vrai que le récit du film renvoie à ce rapport mais, ce qui nous intéresse particulièrement, c'est la présence même de ce procédé. Les dispositifs cinématographiques se montrent pour mieux mettre en évidence le fait qu'il s'agit non d'une réalité mais de la projection d'un film. «  ***Et lorsque Bergman nous montre la même pellicule s'enflammant au beau milieu de la projection, n'entend-il pas nous rappeler combien est en fin de compte fragile et menacée l'oeuvre de ce demiurge, si puissant que soit son empire sur nos esprits <sup>262</sup>?***  »

Malgré tout, la transgression de tout ce qui était considéré comme sacré n'est-elle pas une forme d'exorcisme du mal venant de la Vérité imposée qui faisait tant souffrir l'homme bergmanien? Cela ne signifie pas pour autant que la souffrance est totalement absente de l'univers bergmanien. La souffrance est toujours présente mais le cinéaste la

---

<sup>260</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p.152

<sup>261</sup> Nick BROWNE, « Persona de Bergman: Dispositif / Inconscient / Spectateur », *op.cit.*

<sup>262</sup> Christian ZIMMER, « PERSONA- une fugue à deux voix » in *Études cinématographiques* 131/134, 1983, p. 56

---

voit autrement.

## 5. L'identité confuse

---

Dans l'état intermédiaire entre la Vérité objective et subjective, la fragilité de la normalité émerge de telle sorte qu'une confusion d'identité est provoquée chez l'homme bergmanien. Le trouble chez l'infirmière apparemment bien intégrée dans le monde, bien prévenante dans *Persona* en est un exemple caractéristique. Il est vrai que la thématique du film offre une large diversité d'interprétations concernant les relations qu'entretiennent entre eux les personnages. Mais, la fragilité d'identité n'est pas moins visible.

La structure même du film repose entièrement sur le rapport entre les deux pôles: Elisabet tombée dans le mutisme et Alma, l'infirmière qui la soigne. L'antagonisme qui était déjà fortement présent dans les films de la première période joue ici un rôle fondamental. Et les deux personnages se rapprochent, se heurtent, puis fusionnent. Le silence de la muette devient une provocation, une sorte d'envoûtement pour l'infirmière et le rapport de force entre les deux personnages devient ambigu. Dès lors, il devient difficile de savoir qui réagit, qui est la plus forte ou même qui est qui.

Si le mutisme d'Elisabet constitue une forme de refus délibéré, l'attitude d'Alma trahit la précarité de son identité. Nous apercevons son trouble tout au long du film. Plus précisément, ce sont les fondements de sa normalité qui sont perturbés. Le masque (*persona*) s'écroule devant le silence total d'Elisabet.

Pourtant l'entrée du personnage d'Alma dans le récit montre sa conformité irréfutable. Dans le plan sémi-général d'une porte située au milieu du mur blanc et nu, entre une jeune infirmière. « Vous m'avez appelée, docteur? » La mise-en-cadre est symétrique, sa tenue est bien rangée, l'expression du visage est sérieuse, raide et nette. Quand elle entre dans la chambre d'Elisabet, la porte est étrangement ressemblante à celle du premier plan. En se présentant, Alma recule légèrement. Ce mouvement la restitue dans le cadre formé par la porte.

Il nous semble que la porte dans le film est particulièrement significative. Chacune de ses apparitions dans le récit a un rapport avec Alma, souligne sa personnalité solide, intégrée, sans ambiguïté. La composition de ces deux plans où Alma est parfaitement encadrée par la porte nous renvoie précisément à l'image d'un personnage parfaitement intégré. Néanmoins, la précarité de la norme chez Alma commence à se manifester dès sa rencontre avec Elisabet. Ce qui est déjà visible lors de sa première réaction. Alma pense, en effet, qu'elle devrait renoncer à prendre soin de sa patiente. Elle croit que la personne qui doit s'occuper d'Elisabet a besoin d'une grande force d'âme. Il s'agit ainsi d'un premier recul devant la fermeté d'Elisabet.

Alma se met à réfléchir. Elle se dit: « C'est étrange. On peut aller presque où l'on veut, on peut faire n'importe quoi ou presque. » Ce qui est normal lui paraît soudainement étrange. Comme Alma le disait dans le monologue, sa vie était déterminée, décidée au point qu'elle n'avait même pas besoin de se demander comment cela se passerait: « Quel énorme sentiment de sécurité! » Tout remonte maintenant à la surface de son esprit, sous la forme d'un grand sentiment de sécurité. Une évidence affaiblie.

L'agitation d'Alma se manifestera progressivement à l'occasion de son séjour avec Elisabet dans une île. Elle commence à se confier à la malade. Suit un plan moyen des deux femmes vêtues tout en noir, assises côte à côte et fumant. Alma parle: « Il était marié ... puis il en a eu assez. Mais, moi, j'étais terriblement amoureuse ».

La dominante soudaine du noir accentue la ressemblance mais surtout nous donne l'impression que l'une est gagnée par l'autre. Cette impression vient également du changement d'atmosphère. Jusqu'à présent, Elisabet était censée être souffrante et Alma l'aidait mais, dans cette séquence, c'est Alma qui commence à parler de sa souffrance. Tout à coup Alma, qui avait l'air solide, s'effondre.

Après une longue séquence où Alma se confie à Elisabet, son admiration envers cette dernière atteint son paroxysme. Par la suite, arrive la première mise en scène de la fusion des deux personnages.

Suit un plan sémi-général de la chambre, plongée dans une obscurité floconneuse. En premier plan, apparaît Alma couchée sur le lit; en arrière plan à droite, on voit une pièce surexposée à travers un rideau transparent. Alma se redresse sur le lit, va vers la gauche du champ, pousse une autre porte, sort en direction de la pièce surexposée derrière cette porte, puis revient, se recouche en laissant la porte ouverte derrière elle. On voit maintenant deux portes jumelles ouvertes. Et, derrière le rideau à droite apparaît la silhouette (presque éthérée) d'Elisabet. Elle entre, marche vers le lit d'Alma et tourne la tête vers l'autre porte, laissée ouverte par Alma. (la caméra suit le mouvement d'Elisabet, puis reste figée.) Elle s'y dirige, puis revient très lentement vers le centre de la pièce tandis qu'au premier plan, Alma se lève et se dirige vers Elisabet. La séquence s'achève par un plan serré des deux femmes debout, l'une contre l'autre. Et le geste d'Elisabet qui caresse le visage et la mèche d'Alma nous montre une ressemblance frappante entre les deux femmes.

Au début, on voit seulement une porte ouverte. Maintenant, on voit Alma ouvrir l'autre porte et la laisser ouverte. C'est un espace fermé par une porte, matière concrète, solide qui nous empêche de voir ce qui se passe derrière. Alma découvre cette porte qui s'ouvre vers l'extérieur. Nous pouvons imaginer que cette porte représente également Alma qui s'ouvre et se confie à Elisabet dans la séquence précédente. Cet espace n'est-il pas une spatialisation des personnages? Le rapport entre les deux femmes est décrit à travers les espaces. Or, cette représentation ne figure-t-elle pas la pénétration d'Elisabet dans le monde intérieur d'Alma? Et le dernier plan serré ne symbolise-t-il pas l'espace de la fusion de deux êtres?

Pourtant, dans la séquence suivante, on voit Elisabet secouer la tête en réponse à la question d'Alma qui voulait savoir si elle était venue dans sa chambre cette nuit. Question renvoyant au domaine du rêve ou de l'imagination d'Alma en raison de son admiration envers Elisabet.

Par la suite, en lisant une lettre d'Elisabet adressée au docteur, Alma découvre qu'elle n'était que « l'objet à étudier » pour Elisabet bien qu'elle l'eût considérée comme une amie et cela provoque une dispute violente entre elles. Il nous semble que cette crise émotionnelle d'Alma accélère le processus de la confusion. À partir de la séquence suivante, la question d'identité se pose sérieusement. Il est pratiquement impossible

d'expliquer les événements et de les situer dans l'ordre du récit. L'une prend la place de l'autre, plus précisément, c'est le personnage d'Elisabet qui prend toute la place. Et celui d'Alma s'affaiblit ou disparaît pour se confondre avec celui d'Elisabet.

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, Alma s'identifie à Elisabet, en recevant le mari. Elle fait maintenant partie d'Elisabet, « agit » à sa place. La séquence suivante est à ce propos révélatrice. (Un plan poitrine d'Elisabet, de face, près d'Alma située au premier plan, de dos, en amorce.) « Raconte-moi, Elisabet ... Je vais le faire. » Et Alma commence à raconter l'histoire d'Elisabet. Il nous semble ici important de préciser que cette séquence est par la suite reprise, mot pour mot, mais en contre-champ.

C'est le dédoublement du sujet à travers la scène-miroir. « **Leur explication est un monologue qui se dédouble. Le monologue arrive pour ainsi dire des deux côtés, d'abord d'Elisabet Vogler, puis d'Alma**<sup>263</sup>. » C'est toujours Alma qui agit, Elisabet est. Alma raconte, Elisabet écoute. Mais si Alma est l'image spéculaire d'Elisabet, qui donc Alma est-elle?

À la fin de la séquence, le gros plan d'Alma est étrangement ressemblant à l'autre. Tout à coup Alma a l'air perturbé. « Non, je ne suis pas comme toi. » Et les moitiés des deux visages ne forment plus qu'un seul visage. Le moi d'Alma surgit. Sa propre identité se révolte, mais en vain. la moitié de visage d'Alma est envahie par la moitié de celui d'Elisabet. L'infirmière perd finalement sa logique de pensée, et de parole. Elle dit des mots dépourvus de sens dans la séquence suivante. Un mot succède à l'autre. Ce sont « **ses pensées qui sont hachées**<sup>264</sup> ».

Pour sortir de cette crise, il lui faudra s'adonner à un rituel vampirique: Alma se griffe volontairement le bras et Elisabet en aspire le sang. Après quoi chacune reprend sa place: Alma comme infirmière et Elisabet comme malade. Et l'infirmière réussit à faire sortir la malade de la prison de silence.

Quant à *L'Heure du Loup*, il s'agit de la dernière étape à franchir pour Johan avant de rejoindre sa maîtresse. Animé par cette obsession, il parcourt les différentes étapes qui le séparent d'elle dans un château ténébreux. Puis, « pour être présentable », un démon le maquille en femme et lui fait porter un peignoir en satin qui le féminise davantage.

Ainsi que nous l'avons étudié, le voyage de Johan constitue une « descente dans les ténèbres ». La dernière étape de son parcours, avant d'atteindre le fond, consiste en la confusion de son identité sexuelle.

Il est vrai que le petit Johan dans *Le Silence* avait été également vêtu de robe quand il jouait avec les nains dans la chambre d'hôtel. Cependant il nous semble difficile d'interpréter cette scène comme étant le signe d'une confusion d'identité. Rappelons que nous avons interprété Johan comme l'innocence. La question d'identité n'est pas encore posée chez lui, la scène évoque plutôt l'immaturité de l'être.<sup>011</sup> Plus rien n'est évident. Dans la période où tout devient ambigu, l'homme bergmanien prend conscience de la fragilité de sa propre identité. Du même coup apparaît la précarité de la normalité,

<sup>263</sup> Ingmar BERGMAN, *Images, op.cit.* p62

<sup>264</sup> *Le cinéma selon Bergman, op.cit.* p250

c'est-à-dire, de ce qui est établi selon la mesure de la convention sociale.

## Chapitre IV Le Cercle non fermé

Malgré la confusion, l'angoisse, la violence qui caractérisent le climat des films de cette période de transition, le cinéaste ne s'enferme pas dans le désespoir. Les personnages conservent la possibilité de se transformer. L'amour et la Foi deviennent plus concrets. Et les films finissent souvent par suggérer l'idée d'un nouveau départ au sens large du terme.

### 1. À l'amour

---

Dans la période où l'angoisse et la violence jouent un rôle essentiel, un élément dont la signification demeurait abstraite devient réalité et accompagne l'homme bergmanien: l'amour. Cela ne veut pas dire que l'homme soit toujours conscient de sa présence ou de son sens. Mais quelles que soient les circonstances, l'homme n'est plus seul, il est accompagné.

La période évoquée commence sur un hymne à l'amour, dans *Comme dans un Miroir*. Pendant la discussion avec son gendre, David fait le récit de son suicide manqué. Et nous avons vu qu'à travers cet acte, il avait découvert le sens de sa propre existence. Il dit n'avoir plus aucun masque, aucune façade à protéger. « De mon inanité est né quelque chose que je n'ose pas toucher ni même nommer. Un amour », dira David par la suite. Cette confession indique déjà une différence par rapport au statut de l'amour de la première période qui était idéalisé, donc difficilement accessible.

Mais l'amour ne perd pas son idéalité pour autant. À la fin du film, David dira à son fils que son inanité et son désespoir reposent sur la conscience de l'amour. « Je ne sais pas si l'amour est une preuve de l'existence de Dieu, ou si Dieu lui-même est amour. Mais l'inanité se transforme soudain en richesse, et le désespoir en vie. C'est comme être gracié de la peine de mort. » Il précise qu'il s'agit de toutes les sortes d'amour. Rappelons que, pendant la première période, l'amour était distinct de la passion, du désir charnel. Ceci montre à quel point le changement dans l'univers du cinéaste est fondamental.

« Tes paroles sont d'une terrible irréalité, papa. » remarque Minus. Comme nous l'avons vu précédemment, le fils est un nouvel élément dans l'univers bergmanien qui introduit la notion d'angoisse. Même si le souvenir du monde ancien subsiste chez le cinéaste à travers David, le regard d'un nouveau personnage représentant l'innocence ne se trompe pas. Et c'est ce qui va arriver à travers le personnage de Märta dans le film suivant: *Les Communiantes*.

Märta, qui était pendant deux ans la maîtresse de Tomas le pasteur est institutrice. Maintenant, il la repousse, mais elle « ***l'agrippe solidement***<sup>265</sup> ». Elle a été élevée dans

---

<sup>265</sup> Ingmar BERGMAN, *Images*, op.cit. p.253

une famille qui n'était pas chrétienne, et se dit athée: « Le silence de Dieu! Dieu n'a jamais parlé, parce qu'Il n'existe pas. C'est si simple. » Son athéisme est le pendant de la Foi de la femme défunte du pasteur. Le film nous laisse comprendre la Foi fervente de la femme qui comblait le vide chez Tomas provoqué par l'idée de Dieu abstrait. Mais cette dernière est morte à présent ainsi que l'idée de ce Dieu préservé de la réalité. En attribuant l'athéisme à Märta, le cinéaste rend son amour plus concret. A Tomas qui se tourmente entre l'idée de Dieu spéculatif et la réalité, Märta offre l'amour réel et concret dégagé toute idéalité contrairement à la femme défunte du pasteur. Mais il ne s'agit pas de l'athéisme proprement dit, mais d'une nouvelle notion de Dieu. Bergman précise clairement à ce propos: « **C'est elle (Märta) qui porte en elle-même le germe d'une nouvelle notion de Dieu**<sup>266</sup> »

Au pied de l'autel, c'est Märta qui prend dans les bras Tomas désespéré après avoir rencontré Jonas. « **Elle le noie de baisers**<sup>267</sup>. » Il pleure dans ses bras. Et, malgré toutes les paroles cruelles que Tomas déverse, elle l'accompagne jusque dans l'autre église. « **Elle ne l'abandonne pas, elle croit pouvoir le sauver. Märta est la seule chance qu'a le pasteur de conserver une forme quelconque de vie**<sup>268</sup>. » C'est justement cette réalité de l'amour, source de salut, que représente le personnage de Märta.

Ensuite, dans la partie finale du film, le cinéaste rejette la conception de l'amour de David dans *Comme dans un Miroir*. Dans la pénombre de l'église, l'organiste parle à Märta de l'époque où la femme du pasteur était vivante. Selon lui, sa femme était insensible et fermée. Pourtant, Tomas ne voyait le monde qu'à travers sa femme. Son amour aveugle empêchait le pasteur de voir le véritable caractère de sa femme. Et puis, l'organiste se moque des paroles d'amour que le pasteur prêchait quand sa femme vivait, les mêmes paroles que David a dites à Minus laissant entendre que l'amour constituerait la preuve de l'existence de Dieu. Il conseille ensuite à Märta de partir: « Il n'y a que nuit et pourriture dans ce trou. »

C'est justement au milieu de cette nuit que la femme va apporter la lumière, sa fureur d'amour. « **C'est elle qui possède en elle-même des possibilités vitales et qui, petit à petit, communique ses possibilités vitales à Tomas**<sup>269</sup>. » Märta incarne l'amour réel et la négation de son idéalité. Cela est montré explicitement dans la dernière séquence où la génuflexion de la femme est enchaînée par le relèvement de l'homme.

Märta, qui redresse soudainement la tête, comme si elle venait d'avoir une prise de conscience est filmé en plan poitrine. Suit un plan demi-ensemble de l'intérieur de l'église. Au milieu des bancs, apparaît Märta seule, de profil, et assise. Au fond, se trouve la fenêtre par laquelle la lumière entre. Märta tombe à genou. Suit un raccord dans l'axe, et un gros plan d'elle, s'appuyant le front et la main sur le dossier du banc de devant: « Si

<sup>266</sup> Vilgot SJÖMAN, « Journal des Communians II » *op.cit.*

<sup>267</sup> *Cinéma selon Bergman, op.cit.* p. 214

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> Vilgot SJÖMAN « Journal des Communians II » *op.cit.*

nous osions témoigner notre affection, si nous pouvions croire. » Puis, apparaît Tomas, en gros plan, de profil. Derrière une petite lampe, on entend la voix de Märta en *off*: « Si nous pouvions... » Tomas se lève lentement. « Alors, nous commençons le service? » demandera le sacristain. Avant que le pasteur débute le culte, la femme, en plan moyen, regarde fixement, fermement devant. Le zoom avance lentement jusqu'au gros plan.

Dans cette séquence, l'amour de Märta est décisif pour la conduite de Tomas. Par le montage, la parole de la femme semble s'adresser au pasteur. Même si celui-ci n'accepte pas Märta, l'amour concret de celle-ci soutient intimement la décision de Tomas.

À travers le personnage de Märta, l'amour devient réel, trouve sa place aux côtés du personnage bergmanien. Il sera naturellement accompagné dans les films de la seconde période. La présence constante d'Alma à côté de son mari, bien que demeurant impuissante face à l'effondrement de celui-ci, dans *L'Heure du Loup* en constitue l'un des meilleurs exemples.

Pendant toute la nuit d'angoisse de Johan, elle l'accompagne en partageant sa peur. Et, après avoir lu le journal intime de son mari, et avoir ainsi découvert les événements étranges de sa vie, elle fait des efforts pour faire revenir Johan à la réalité en lui détaillant le compte minutieux de leur bourse.

À la soirée du château où les personnages sont des démons environnés d'un climat malsain, le personnage d'Alma se distingue encore plus nettement. Tous les personnages sont vêtus de couleurs foncées sauf elle. Pendant le dîner, son voisin de table prend son chapeau, couvre le dossier noir de sa chaise, et accentue encore la clarté d'Alma tandis que tous les autres éléments filmés contribuent au renforcement de l'atmosphère ténébreuse. Suit un gros plan d'Alma qui sourit timidement, mais chaleureusement en regardant vers la gauche. Le raccord sur le regard laisse voir que son sourire est adressé à son mari. Son sourire souligne le contraste entre les démons et elle. Johan se trouve justement au milieu.

Sur le chemin du retour, à l'aube, nous assistons à la déclaration solennelle d'amour d'Alma. Suit un plan demi-ensemble d'une pente balayé par le vent qui souffle. Johan et Alma se trouvent au milieu. Elle commence à parler à Johan: « ***J'ai lu ton journal et j'ai peur ... Il se produit une chose terrible, indéfinissable ... Mais ne crois pas que je vais te laisser. Je ne te laisserai pas malgré ma peur. Ils veulent nous détruire. Ils te veulent, toi. Si je suis près de toi, ce sera plus dur. Ils ne me forceront pas à te laisser. Je resterai avec toi aussi longtemps que ...*** » Un gros plan d'Alma devant Johan en amorce apparaît ensuite. Puis, le regard d'Alma est subitement saisi d'un grand effroi à cause de l'indifférence de son mari. L'état de son mari est irrémédiable, le don d'amour ne signifie plus rien. Johan descend la côte en laissant Alma, et l'appel de la femme qui pleure retentit désespérément dans tout l'espace de la scène.

Ensuite, par le fondu enchaîné, le plan d'ensemble de la chaumière immergée dans le noir est suivi par le plan moyen, en légère plongée, du couple vu de dos, à travers la fenêtre. Deux silhouettes apparaissent noyées dans l'obscurité. À présent, tout ce que la femme peut faire pour son mari est de l'accompagner durant sa traversée de la nuit. C'est seulement après avoir tiré sur Alma, que Johan franchira définitivement la frontière pour rejoindre son ancien maître, Veronique. Mais la femme n'est pas morte et elle part

aussitôt pour retrouver son mari. Devant les yeux d'Alma, qui appelle désespérément son mari, ce dernier sera tué cruellement par les personnages du château. « **Qu'est-ce qui ne change jamais quand tout se transforme? L'amour**<sup>270</sup>. »

le monologue d'Alma, ressemblant à un témoignage, clôturé le récit comme il l'avait commencé. Quelle que soient les circonstances, l'amour seul garde sa consistance et c'est dans cette force que l'homme puise contre toute espérance: Alma est enceinte.

Dégagé de toute la dimension de l'idéalité, l'amour perd également son pouvoir omnipotent qui aurait sauvé l'homme en toutes circonstances. Alma, malgré son amour pour son mari, ne réussit pas à le sauver. Pourtant, l'amour reste primordial pour l'existence dans l'univers bergmanien. Sa présence aux côtés de son mari porte un fruit malgré son impuissance apparente. Le fait qu'Alma soit enceinte indique explicitement l'amour en tant que source de l'espoir pour l'homme bergmanien.

Le couple dans *La Honte* affiche un amour encore plus concret. Au début du film, malgré quelques détails qui suscitent l'angoisse, Jan et Eva vivent leur vie quotidienne: faire leur toilette, nourrir les bêtes, arroser les plantes, livrer des aïelles. Ils échangent les petites tendresses de chaque jour, savourent leurs petits bonheurs. C'est la banalité même de la vie quotidienne. La différence de caractères et d'opinions apparaît nettement au cours de leurs discussions mais ils parviennent à composer avec elle. Au milieu de la confusion totale née de la guerre, ils restent unis en partageant leur peine et leur peur.

La guerre est finie. Un plan demi-ensemble du champ où Jan et Eva ramassent des pommes de terre apparaît. La tension entre eux est très sensible. Ils se lancent des paroles l'un à l'autre: « Pendant la guerre au moins on s'entendait », dit Jan. La dispute éclate. Eva parle avec une voix coléreuse: « La paix revenue, on se séparera. Quel bonheur ce sera de ne plus entendre tes idioties. ... Cesse de te prendre pour le centre du monde » et elle s'écroule par terre, en pleurant. Jan, vexé, s'assied sur la charrette à côté d'elle en lui demandant pardon. Elle se lève, regarde son mari. Il dit: « Ne pouvons-nous être amis? » Elle s'approche de lui, s'effondre sur lui. Ils s'enlacent, pleurent.

Ce plan nous montre clairement un changement dans la notion même d'amour dans l'univers filmique de Bergman: son refus de croire en l'amour idéalisé, en l'harmonie parfaite. L'amour prend toute sa dimension humaine. Cela ne veut pas dire que l'amour a perdu sa profondeur. À la fin du film, quand la Vie se trouve dans la désespérance totale au milieu de l'océan infini, ils sont au moins ensemble. « *L'Amour, plus grand bien de la vie. L'Amour, sens le plus profond de l'existence* », dira Bergman dans son autobiographie. Et, dans la troisième période de sa carrière cinématographique, cet amour deviendra l'un des éléments dans lesquels la religiosité se localisera.

## 2. Une autre mesure de la Foi

Même si le cinéaste exprime à maintes reprises le rejet du « **Salut extraterrestre**<sup>271</sup> »

<sup>270</sup> Repris dans *Kierkegaard Penseur le singulier* d'André CLAIR, *op.cit.* p. 53

<sup>271</sup> *Cinéma selon Bergman, op.cit.* p. 200

durant la seconde période, il nous semble difficile d'en conclure à son athéisme. Une nouvelle conception de la Foi semble plutôt se dégager. La Foi aveuglée, exigée de la première période est rejetée, pour s'intégrer en quelque sorte à l'intérieur des personnages. La perception du réalisateur se concentre, à présent, essentiellement sur l'individu, et la question de la Foi s'y trouve également ramenée. C'est « **la croyance en une forme de sainteté qui est inhérente à l'être humain**<sup>272</sup> ».

Dans *Les Communiantes*, Bergman qualifie de «  **Pierre tombale posée sur un douloureux conflit qui a parcouru toute la vie consciente**<sup>273</sup> ». Dans la première partie du film, la Foi du pasteur est mise en doute. Il est devenu pasteur parce que ses parents l'avaient voulu et il aimait Dieu, Le comprenait à travers sa femme défunte. En fait, sa propre Foi n'existait pas, il vivait dans l'illusion. Une remarque de Märta empreinte de perspicacité révèle cette nature: « Ton étrange indifférence à l'égard des Évangiles et de Jésus-Christ.»

Mais, dans la deuxième église où se rend le pasteur, il vit un changement profond par l'intermédiaire du sacristain. La présence de celui-ci joue ainsi un rôle essentiel et modifie le climat spirituel du film. C'est « **une ouverture**<sup>274</sup> » sur la Foi qu'il apporte à l'univers bergmanien.

Devant la sacristie, Algot dit: « Je vais laisser l'église à la pénombre, je pense que l'électricité gêne tout. » L'homme bergmanien jusqu'ici ne cherchait-il pas justement une clarté complète concernant Dieu? La différence est fondamentale si nous comparons l'attitude d'Algot avec celle du Chevalier du *Septième Sceau*, qui souffrait de ne pas connaître Dieu avec ses sens.

Le sacristain est infirme, mais vit dans la sérénité malgré sa pauvreté matérielle et sa difformité. Après avoir lu la passion du Christ, le sacristain discute avec le pasteur. Bien que le christianisme constitue le fond de l'univers bergmanien, il nous semble que son identité chrétienne proprement dite est ici montrée concrètement et précisément pour la première fois en parlant de l'Évangile. Pendant deux minutes et quarante-trois secondes, les personnages vivent un moment intense de Foi et nous allons examiner la séquence plus près

Assis à côté du pasteur, le sacristain commence à parler de la passion du Christ: « J'ai cru voir, derrière cette souffrance physique, une souffrance bien plus grande. » Suit un plan poitrine de Tomas peiné dont le regard demeure absent. Algot continue à parler en voix-off. « Pendant trois ans, le Christ avait parlé à ses disciples ... ils n'avaient pas compris ce qu'il voulait dire. Ils l'abandonnèrent tous. Et il resta seul. »

Un plan panoramique orienté vers la droite encadre en plan poitrine Algot qui exprime la compassion. Il est plongé dans sa pensée. Un zoom-avant léger le recadre en gros plan. En tournant la tête vers Tomas, il dit « comme il a dû souffrir! Savoir qu'on ne vous

---

<sup>272</sup> *Ibid.*

<sup>273</sup> note dans *Images* d'Ingmar BERGMAN, *op.cit.* p. 32

<sup>274</sup> *ibid.* p. 258

comprend pas. » Il se plonge à nouveau dans sa réflexion: « Être délaissé quand on aurait tant besoin de soutien. Quelle affreuse douleur! »

Il regarde à nouveau devant lui, et son regard demeure absent. Son visage exprime une désolation profonde. « Et ce n'était pas le pire. Quand il fut cloué sur la croix, près de mourir, il cria: Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné? » Un nouveau plan panoramique orienté nouveau vers la gauche encadre Tomas toujours peiné, le regard absent. Le sacristain continue à parler en voix-off: « Il fut rempli de doute au moment de mourir. Ce fut sûrement le plus dur. Ce silence de Dieu. » En écoutant cette dernière phrase, Tomas relève légèrement le regard comme s'il prenait soudainement conscience de quelque chose.

« **Cela Algot Frövik l'a compris, et dans ce bref instant Tomas saisit, lui aussi, l'énigmatique communion dans la souffrance** <sup>275</sup>. » Si Algot partage la souffrance du Christ par sa Foi en tant que chrétien, Tomas, qui se sent abandonné devant l'atrocité de la réalité, face à Dieu qui garde le silence y participe par sa propre expérience. Sa souffrance est celle dans laquelle vivent la plupart des personnages bergmaniens. Silence de Dieu qui laisse même conclure à la non-existence de Dieu. Et après s'en être finalement débarrassé, le sentiment de vide ne lui fait-il pas crier la même parole que le Christ sur la croix: « Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné »? Pourtant, cette même parole résonne évidemment différemment.

Le cri de Tomas face à la Vérité objective devient communion dans la Foi d'Algot. Contrairement à celle du pasteur, la Foi du sacristain n'est pas marquée par l'empreinte du Dieu dogmatique. On ne trouve pas chez le sacristain, l'image idéalisée des chrétiens comme des gens de l'autre côté du mur que Karin voyait dans *Comme dans un Miroir*, ni la crainte exaspérée comme dans *Le Septième Sceau*. C'est la Foi qui accompagne la vie physiquement douloureuse, qui fait voir l'au-delà des signes concrets, qui permet de communier avec l'autre. C'est justement cette Foi qui conduit le pasteur à une nouvelle compréhension de Dieu, à la communion de la souffrance. Le dernier plan du pasteur qui lève le regard comme s'il venait d'avoir une prise de conscience, ce petit geste presque imperceptible ne témoignait-il pourtant pas de l'opération d'un grand changement? « **Peut-être Tomas reconnaît-il que lui aussi a passé bien des années sans comprendre son Dieu** <sup>276</sup>. » Puis, il ouvre le culte.

L'acte du pasteur qui ouvre le culte est toujours le même tout en revêtant une signification nouvelle, de même que l'église vide où se trouvent seulement Algot et Märta. Nous avons interprété le personnage de Märta comme symbole de l'amour réel. Finalement, ce sont les deux personnages représentant la Foi proprement dite et l'amour réel selon notre examen qui conservent leur place au sein de l'église dans laquelle Tomas prend un nouveau départ. « **Au moment où Thomas prononce les paroles rituelles "Saint, Saint, Saint est le Seigneur tout-puissant", c'est très vraisemblablement "la quête efficace de la foi authentique dans l'union de l'angoisse et de l'espérance"** <sup>277</sup> ».

<sup>275</sup> Ingmar BERGMAN, *Images*, op.cit. p. 258

<sup>276</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman*, op.cit. p.226

### 3. Un nouveau départ

---

Après s'être perdu dans les labyrinthes, l'homme bergmanien aboutit à une prise de conscience. Celle-ci provoque une profonde transformation chez lui, mise en scène à la fin de la plupart des films de cette deuxième période. Ce changement permet lui-même d'entrer dans une nouvelle phase, d'adopter une nouvelle définition de la Vérité.

Avant d'examiner plus en détail les conséquences de ce changement, nous commencerons par définir les signes qui le préfigurent chez les personnages. Les comportements des personnages présentent à cet égard deux variantes: ceux qui cherchent à tout prix la continuité et ceux dont le parcours marque une rupture. Tandis que la situation des premiers est indépendante de leur volonté, en raison de ce qu'ils ont vécu pendant la durée du film, l'action des autres est volontaire et consciente. Mais, pour l'un comme pour l'autre, il s'agit d'un nouveau départ quasi radical.

La structure narrative des *Communiants* soulève explicitement le thème de la transformation: **le voyage entre deux églises - deux concepts de Dieu**<sup>278</sup>. Dans la structure parfaitement linéaire du film, le pasteur arrive dans sa deuxième église. « Les cierges sont nouveaux, ils sont difficiles à allumer », dira déjà le sacristain au pasteur dès son arrivée. Il est vrai que ce qui déclenche finalement le bouleversement chez Tomas est, à notre avis, la discussion avec le sacristain, ainsi que nous l'avons vu. Ce qui nous semble intéressant ici, c'est l'attitude du pasteur qui décide de célébrer le culte bien qu'il n'y ait personne dans l'église.

Un plan d'ensemble représente ensuite l'intérieur de l'église. Dans le plan normal<sup>279</sup>, les bancs inoccupés qui se trouvent au premier plan accentuent le vide de l'église. Au fond, Algot sort de la sacristie, suivi par le pasteur. Le sacristain se dépêche de s'asseoir au milieu des bancs, le pasteur va vers l'autel. Succède un plan moyen de Märta, de profil, qui regarde fixement vers l'avant. Par la suite, le pasteur, devant l'autel, se tourne, commence le culte en prononçant « **Saint, saint, saint est le Seigneur. Dieu tout-puissant. Toute la terre est remplie de sa gloire** »

Les paroles et les gestes liturgiques sont toujours les mêmes pour le pasteur qui célèbre le culte. Ils peuvent être, en soi, mécaniques comme le disait Aristarco<sup>280</sup>. Pourtant la circonstance donne une qualité singulière à l'acte de Tomas. Il ouvre la liturgie bien qu'il puisse très bien en être dispensé puisqu'il n'y a personne dans l'église. Justement, ce n'est plus un geste ordinaire mais un acte intentionnel. **Pour la première fois de sa vie, le pasteur Ericsson prend une décision qui lui est propre**, dira le cinéaste<sup>281</sup>. Engagement dans une autre phase de la foi.

<sup>277</sup> Henri AGEL, *Cinéma et nouvelle naissance*, Paris, Édition Albin Michel, 1981, p. 20

<sup>278</sup> Vilgot SJÖMAN, « Journal des Communiants I » *op.cit.*

<sup>279</sup> La caméra est à la hauteur de l'épaule.

<sup>280</sup> Guido ARISTARCO, « Bergman et Kierkegaard » in *Études cinématographiques* 46/47, *op.cit.* p. 21

La transformation est illustrée plus explicitement dans *Le Silence*. Johan part avec sa mère tandis qu'Ester reste à l'hôtel. Auparavant, nous assistons à une scène dans laquelle Ester essaie de comprendre la langue du pays. Ce qui semble aller de soi dans la mesure où elle est traductrice, mais son acte revêt un effort de communication. « **Cet instinct subit d'essayer de comprendre quelques mots d'une langue étrangère, c'est la dernière chose qui nous reste, la seule chose positive**<sup>282</sup>. » Plus tard, Johan demande à Ester de lui écrire ces mots. Johan tient également à comprendre la langue inconnue.

Vers la fin du film, Ester, dans son lit, demande un crayon et une feuille de papier au maître d'hôtel. « Pour Johan », commence-t-elle à écrire. Suit un plan serré, en légère plongée d'Ester couchée. Elle laisse tomber ses notes, reste immobile, comme morte. Le bruit de la trotteuse d'une montre, seul résonne. Succède un plan moyen du maître d'hôtel qui remonte sa montre. Le bruit d'aiguille continue à se faire entendre.

La vitesse à laquelle s'écoule le temps est effrayante, elle s'efforce d'écrire pour Johan. Cette scène nous rappelle le dernier effort d'une agonisante. Peu après, elle ajoutera: « Je me sens beaucoup mieux maintenant ... l'état dans le quel je me trouve? L'euphorie, c'est ce qui précède immédiatement l'agonie. » Ensuite, une crise d'angoisse s'empare d'elle. Elle est saisie par la peur de la mort et couvre son visage avec le drap, que soulèvera Johan avant de partir. Ester donne ce papier au garçon en expliquant: « **C'est important. Tu dois lire attentivement. C'est tout ce que... C'est tout ce qui... tu comprendras**<sup>283</sup>. »

Nos analyses précédentes ont montré qu'Ester représentait l'âme et le petit Johan l'Innocence. L'intérêt porté par Ester pour ses notes leur donne une importance particulière. Elle n'arrive pas à finir sa phrase, mais cette phrase inachevée nous laisse entrevoir l'intensité du propos. Le film s'achève sur un gros plan de Johan qui lit ce qu'elle lui a écrit: âme. Ce mot représente tout ce qui s'est cristallisé en Ester malade, comme le réalisateur l'a expliqué: « **De toute misère et de tout conflit, et des pénibles conditions de l'homme, il se cristallise une petite goutte claire de quelque chose d'autre**<sup>284</sup>. » Le mot légué par Ester au garçon symbolise précisément cette petite goutte claire. La continuité réside à travers la note transmise au garçon par la femme. Et le garçon part avec la note alors que Ester reste. C'est un nouveau départ.

Le changement n'est pas toujours aussi visiblement dépeint. Quant à *Persona*, c'est seulement à travers le retour des deux femmes que notre question est évoquée. La construction du récit qui ne distingue pas nettement entre l'imaginaire et le réel rend plus ambigu le sens de cette même question. Néanmoins, après la séquence où Elisabet arrive à prononcer « rien » à l'aide d'Alma, on voit qu'Elisabet fait sa valise tout comme

<sup>281</sup> Ingmar BERGMAN, *Images*, op.cit. p. 258

<sup>282</sup> *Le cinéma selon Bergman*, op.cit. p.229

<sup>283</sup> Dans le film, tout le texte n'est pas audible, nous marquons d'après le scénario où le texte est plus explicite.

<sup>284</sup> *Le cinéma selon Bergman*, op.cit. p.229

Alma. Plus tard, une scène représente un plateau de tournage où se trouve Elisabet, actrice, allongée sur un divan. Ce qui nous permet de conclure qu'Elisabet est sortie du mutisme et que les deux femmes sont retournées à la société.

Nous avons interprété comme un renoncement à la Vérité abstraite le seul mot prononcé par Elisabet à la fin du film: « rien ». Après avoir accepté cette réalité, elle retourne à la société, redémarre son activité en tant qu'actrice. C'est justement ce « rien » qui explique le changement profond intervenu en elle. Même si le geste de l'actrice ne dénote pas précisément *l'espoir d'un devenir*<sup>285</sup> comme chez Johan, ni l'engagement nouveau chez Tomas, il marque un changement radical, le franchissement d'une nouvelle étape.

Quant à Alma, après avoir connu le trouble concernant son identité, elle retrouve Elisabet en tant qu'infirmière, à la fin du film. Elle range les affaires du villa avant de la quitter. Elle se regarde dans une glace et le plan se superpose un instant sur le plan serré de deux femmes dans lequel Elisabet caresse la mèche d'Alma. Même si Alma retourne à la vie qui était la sienne, l'expérience qu'elle vient de vivre restera-t-elle gravée en sa mémoire.

En dehors de ces personnages qui reconnaissent la réalité et à l'intérieur de laquelle ils se meuvent, il y a les autres qui vivent le changement principalement comme conséquence de ce qui leur arrive. Il ne résulte donc pas d'une décision quelconque. C'est surtout la fin d'une période qui est soulignée. Les protagonistes parviennent à la fin de leur parcours. Fin elle-même inspiratrice d'un nouveau départ.

Par sa structure narrative, *L'Heure du Loup* nous renseigne d'abord sur le thème du nouveau départ au début du film à travers le témoignage d'Alma. Plan poitrine d'Alma. Devant la chaumière, elle dit en regardant l'objectif: « Le bébé va naître dans un mois. » Dans cette phrase, le nouveau commencement, au sens large du terme, est incontestablement inscrit. Et le reste du film est entièrement constitué par le *flash-back*, c'est-à-dire, la chute progressive de Johan dans les ténèbres. En apprenant que la descente de Johan vers les ténèbres est irrémédiable, le sens de cette naissance prend toute son importance.

Comme le titre du film l'indique, l'action a lieu à l'heure du loup. Johan se trouvait dans la nuit profonde avant la lueur du nouveau jour. L'enfoncement de Johan dans les ténèbres était au contraire le signe d'un rapprochement de l'aube. Si sa descente était inéluctable, l'arrivée du nouveau jour était également inéluctable. À cause de la petite phrase annoncée au début « le bébé va naître », le film s'affranchit de toute connotation négative malgré l'atmosphère ténébreuse dominant le récit. Avec la mort de Johan, l'heure du loup est finie. Et le film ne peut que finir par l'aube: la naissance du bébé.

Nous avons antérieurement étudié la nature de l'amour qu'Alma portait à son mari. À travers cet amour, tout repartait à nouveau. Pourtant, cet événement ne dépendait pas d'Alma, elle le portait comme l'amour qu'elle portait à son mari.

Dans *Une Passion*, la question est abordée de manière similaire. Cependant, l'aspect du film est réaliste et la pente vers la faillite n'est pas aussi spectaculaire. Tout se dissout

---

<sup>285</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 232

dans le quotidien. La question du nouveau départ n'est pas particulièrement abordée, mais le film laisse entendre une suite par la défaite totale, métaphoriquement décrite, du protagoniste à la fin du film.

À travers la violence qui règne dans l'île, Andreas atteint sa limite psychique: plan d'ensemble de la lande désertique. La voiture s'éloigne et disparaît. Andreas marche dans la direction prise par la voiture, puis rebrousse chemin. Il repart en direction de la voiture, revient sur ses pas, comme s'il était « **emprisonné dans le cadre de l'image**<sup>286</sup> ».

L'image devient progressivement surexposée et le zoom s'avance lentement. Andreas finit par se coucher à terre. « *Il se désagrège* », commente le cinéaste. « **Il s'allonge par terre, avant la désagrégation totale et définitive de l'image**<sup>287</sup>. » Et la voix-off annonce: « cette fois-ci, on l'appela Andreas Winkelmann. » De même que Johan touche le fond de la pente et y meurt, Andreas se décompose. C'est justement à ce moment-là qu'il pourra s'appeler par son nom. Il faut que la nuit finisse pour que le jour commence.

## Conclusion

En attribuant au Dieu dogmatique la figure de l'araignée, du monstre, le cinéaste marque un changement quasi radical dans son cheminement. Durant cette période, Bergman souligne avec insistance le caractère chimérique de la Vérité objective. Pourtant, malgré les désapprobations de Bergman face à la Vérité objective, son univers cinématographique restait bâti sur les principes de cette Vérité. Elle était l'absolu. Maintenant, elle n'est que le monde de l'autre côté du mur que seule la schizophrène peut atteindre, de même que la femme défunte du pasteur. Elle devient le mensonge dans lequel le personnage s'enferme, et auquel il finit par se rendre.

Cet effondrement du dogme, de l'invincibilité de la Vérité objective est, nous semble-t-il, dû à la prise de conscience de l'existence. C'est donc cette notion d'existence qui est mise en avant à travers les films de cette période et elle fait découvrir le réel. Les personnages vivent ainsi des situations cruciales: le suicide raté pour David, l'angoisse existentielle pour Tomas, la sortie de son narcissisme pour Alma. Cette réalité, représentée par la guerre, forcera même Jan et Eva à quitter leur abri. La Vérité dont certains se servaient comme refuge ne peut plus les abriter. Quelle que soit la situation, la découverte cause une souffrance, mais oblige à réagir.

Par conséquent, la découverte du réel engendre la production d'autres éléments: faire face à sa propre personne, comprendre l'incapacité de communiquer avec autrui. Mais les éléments majeurs résultant de cette découverte sont l'angoisse et la confusion qui seront les préoccupations capitales de cette période.

<sup>286</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.281

<sup>287</sup> *Cinéma selon Bergman, op.cit.* p. 316

La Vérité objective, imposée, est remplacée par la liberté. Même si l'homme bergmanien la désapprouvait, la Vérité abstraite constituait la base de son monde. Elle était un point de repère de valeurs. Mais à présent, tout ce qui était évident ne l'est plus. La mesure des valeurs s'estompe, les points de repère s'effacent. Et l'angoisse s'infiltrer avec l'idée de possibilité. « **L'angoisse est le vertige de la liberté. La liberté est prise au piège d'elle-même; elle est captive d'elle-même**<sup>288</sup>. »

L'innocence apparaît ainsi dans l'univers bergmanien. Elle se trouve face au premier facteur du bien et du mal dans le monde chrétien: la sexualité. Au seuil de ces questions fondamentales, l'angoisse se manifeste chez les personnages représentant l'innocence comme puberté pour l'un, comme terrain à exploiter pour l'autre. « **Déjà dans l'innocence il y a une angoisse, un germe d'angoisse: il est latent, et il vient au jour par l'interdiction. Qu'est-ce qui se produit alors? C'est que naît dans l'homme la possibilité et l'angoisse de la possibilité**<sup>289</sup>. » Un pêcheur va se suicider à cause de l'angoisse, le peintre sera hanté par l'idée du néant. Mais, en même temps, les personnages se voient placés devant l'obligation de faire un choix, choix qui sera par la suite à l'origine d'un état de guerre décrit dans les films de cette époque (l'affrontement des parties opposées et leur tension évoquent fondamentalement la situation des personnages face au choix et au possible). Cette dernière illustration met en évidence le conflit et la tension dus au choix que les personnages doivent effectuer. C'est la confusion.

« **Attendu avec angoisse dans Comme dans un Miroir, douloureusement perdu dans Les Communiantes, encore pesamment absent dans Le Silence, Dieu ou l'idée que les hommes s'en font n'est plus jamais invoqué à partir de ce dernier film. Et puisque Dieu n'existe plus, tout est bien permis! (...) Mais au Dieu-araignée de Karin dans Comme dans un Miroir et du pasteur Ericsson, a succédé un homme-vampire, un homme anthropophage qui non seulement ne vaut pas mieux qu'un Dieu monstrueux ou qu'un Dieu absent, mais tend à assombrir davantage encore le monde que nous vivons**<sup>290</sup>. » C'est dans cette confusion totale que vivent les personnages des films à partir de *Persona*. L'actrice se plonge dans le mutisme, le peintre va jusqu'au bout de l'autre côté de la ligne de démarcation tracée par l'idéologie religieuse. L'esprit, la Vie, l'Art sont exposés à une humiliation extrême; même le sacré sera transgressé. Il s'agit ici d'une violence particulièrement âpre et leurs identités propres finissent par se confondre dans l'ambiguïté.

Au milieu de ces troubles, il nous semble que l'éloignement de la Vérité objective entraîne une double conséquence: la dimension humaine de l'amour et la dimension personnelle de la Foi. L'amour qui affichait son idéalité durant la première période, était presque inaccessible à l'homme. Il descend, à présent, progressivement sur terre, demeure aux côtés de l'homme, l'accompagne lors de l'épreuve de la violence. Il en va de

---

<sup>288</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, op.cit. p.166

<sup>289</sup> *ibid.* p. 165

<sup>290</sup> Guy BRAUCOURT « Conclusion toute provisoire: Détruire, dit-il, ou Le sens du drame », op.cit. p. 129

---

même pour la Foi. Elle ne renvoyait qu'à la question de la croyance ou de la non-croyance pendant la première période. Elle n'était que l'expression de ce que professait l'Église. Mais pendant cette période, le regard du réalisateur devient plus intérieur, conduit à une autre compréhension.

Pourtant, l'origine de toutes ces violences dans les derniers films de la période n'est-elle pas surtout liée au défaut d'acquisition de l'idée de la Vérité subjective une fois abandonnée la Vérité abstraite, au chaos provoqué par le vide? Cette période ne constituerait-elle pas l'illustration de la sortie de la Vérité objective vers la notion de la Subjectivité?

Aller jusqu'au bout de la négation de ce qui était imposé, annonce un nouveau départ. Comme s'ils « **remontaient du fond de l'abîme**<sup>291</sup> », la plupart des films de cette période se terminent sur l'évocation d'une nouvelle naissance, d'un nouveau départ. L'univers bergmanien va effectivement subir un nouveau changement, entrer dans une nouvelle phase: celle de l'existence en tant que sujet.

<sup>291</sup> Søren KIERKEGAARD, *Le concept d'angoisse* (traduction de TISSEAU), *op.cit.* p. 254



# Troisième Partie EXISTENCE ET REPRISE

## Introduction

À partir du film *Le Lien* (1971), l'état confus qui régnait dans l'univers bergmanien se dissipe en quelque sorte et une nouvelle tendance s'amorce. L'atmosphère n'est plus aussi austère et aussi ténébreuse et surtout elle n'est plus chaotique. Presque tous les protagonistes sont des bourgeois qui mènent une vie relativement stable.

La situation que Karin vit dans *Le Lien*, film qui ouvre la troisième période, évoque typiquement celles des personnages de cette période. Karin est la femme fidèle dans un foyer bourgeois. Elle mène une vie tranquille et stable. Le film commence par la mort de sa mère suivie de la rencontre avec David, jeune archéologue égoïste, brutal mais passionné. Elle accepte son amour « **comme si la mort de sa mère, puis l'arrivée de ce bel inconnu brun étaient des signes annonciateurs de sa libération** <sup>292</sup> ». Les protagonistes de la plupart des films de la troisième période parcourent des trajets quasi identiques pour se libérer de l'emprise de la normalisation, de la Vérité objective.

<sup>292</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 292

Et toutes les orientations que prennent les personnages, quelles que soient leurs situations, aboutissent à une interrogation sur le concept d'existence dans le sens d'être fondamentalement pour soi<sup>293</sup>. Même la conception de la Vérité dogmatique devient excusable en revêtant un visage plus humain. Mais, elle mourra inévitablement et la Vérité subjective la remplacera.

« Être sujet de sa propre existence » est un objectif en apparence atteint, mais Bergman décrit un monde sans âme, basé sur la valeur matérielle, dans lequel le protagoniste finit par s'abîmer. Cet aspect évoque la mort spirituelle. En ce qui concerne la mort physique, elle change aussi fondamentalement d'aspect dans cette nouvelle phase. Bergman l'affronte de face, met la mort-même en scène avec réalisme. En outre, il rend plus ténue la frontière entre la vie et la mort. Si celle-ci représente toujours l'autre côté de celle-là, leur séparation n'est plus aussi absolue.

Ainsi réapparaît le thème de la transcendance qui était totalement absent dans la période précédente. Dans ce sens, le retour de la musique extra-diégétique ne nous semble pas fortuit. Sa présence marque un élément transcendantal dans l'univers filmique de cette époque, contrairement à celui de la deuxième période dans lequel les films sont construits sur des éléments concrets (à l'exception de *L'Heure du Loup*, film de caractère fantasmagorique et de *Persona*, film dans lequel tout est ambigu). Mais la transcendance, apparue dans les films de la troisième période, n'est plus celle qui écrasait l'homme dans la première période. Elle se manifeste au sein des hommes, l'amour devient indicible et le mystère intervient dans les événements. Après avoir aboli les représentations dogmatiques de Dieu, la transcendance se montre au travers d'autre chose.

En revanche, l'angoisse est permanente chez ceux qui s'engagent ou sont poussés au gré des circonstances. Car, vivre sa propre existence nécessite naturellement la capacité de l'assumer, quelle que soit la réalité. Le temps est aussi l'une des sources d'angoisse pour Bergman ayant atteint un certain âge. Il est une marche lente vers le néant, le vieillissement se traduit comme déchéance physique.

Tout d'abord, nous allons examiner comment est représentée la mort. Il nous semble, en second lieu, indispensable d'étudier les différents indices indiquant l'appropriation du concept d'existence par les personnages. Ensuite, nous analyserons les facettes qui évoquent les personnages bergmaniens en tant que sujets, et également comment l'angoisse se manifeste chez les personnages. Enfin, nous verrons à travers quels procédés est suggérée l'action de la transcendance au sein de l'univers bergmanien.

## Chapitre I Au sujet de la mort

Depuis *Cris et Chuchotements*, nous pouvons remarquer que la mort revient au premier plan par rapport à la deuxième période où, malgré sa présence constante, elle indiquait plus l'état de violence que la mort proprement dite. Cependant, la mort dans cette période

---

<sup>293</sup> Définit JASPERS, repris par Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, op.cit. p. 43

n'a visiblement pas la même nature que dans la première période. La mort n'est plus la cause principale des malheurs de l'homme et la frontière entre la vie et la mort semble abolie.

## 1. Faire face à la mort

Dans la plupart des films de cette époque, la mort est toujours présente. Ce qui nous semble caractéristique de cette dernière période, c'est que le cinéaste décrit la mort avec plus de sérénité, plus de force. Bergman met directement en scène les dernières heures de la vie d'une personne. Et cette mort marque métaphoriquement la fin d'une époque. De même, à travers le suicide raté d'une personne, il décrit sous forme de rêve le moment où la personne se trouve entre la mort et la vie. « **Bergman est aujourd'hui capable de parler sans masque. Il met à nu. Il a le courage de tenter une explication physique de la mort. Il écoute les hurlements qui vont secouer le silence de la maison. Sans autre artifice que le plan rapproché, ou même le très gros plan. Sans évasion possible. La force et la splendeur de *Cris et Chuchotements* tiennent à ce parti pris de présence**<sup>294</sup>. »

Dans la première partie de *Cris et Chuchotements*, le cinéaste nous place ainsi directement devant les tourments de l'agonie d'une malade. Aux plans généraux du parc succèdent les gros plans des horloges. Ces gros plans avec le bruit de tic-tac des aiguilles créent une atmosphère presque irréelle malgré le réalisme avec lequel sont filmés les plans. Et le temps s'écoule inexorablement. Le temps de vie est compté. Il est vrai que, jusqu'à présent, dans les films de Bergman, l'écoulement du temps était souvent représenté soit par le bruit des gouttes d'eau, soit par le tic-tac. Mais ici, c'est le temps lui-même qui est le principal acteur. Tel est effectivement le cas avec le personnage d'Agnes qui vit ses derniers instants.

Par la suite, on voit un gros plan d'Agnes respirant difficilement comme si, par ce plan, nous entrons dans la réalité. Elle, visiblement souffrante, s'assoit devant le bureau, écrit dans son journal intime: « Il est tôt, lundi matin et je souffre. » Sans connaître la situation exacte, nous sentons déjà qu'elle accepte son état avec quiétude. Elle regarde avec un sourire épuisé mais reconnaissant sa soeur endormie sur le canapé.

Agnes vit toute seule dans le manoir avec sa servante depuis la mort de ses parents et elle ne s'est jamais décidée à le quitter. Le film nous laisse comprendre qu'elle est un être pur qui garde la Foi intacte. La rose blanche qui se trouve devant elle symbolise nettement sa virginité. Mais quand on observe en gros plan son visage émacié et qu'on entend « quelqu'un marche là-bas », on comprend aisément qu'elle attend la mort. Elle n'attend que la mort.

Durant la première partie du film, sa maladie se manifeste. Elle vit une crise d'asphyxie, vomit, crie sa douleur. Bergman décrit son agonie avec un réalisme étonnant. Dans la course solitaire contre le temps, elle ne cherche pas à cacher sa solitude. Elle crie de douleur pendant sa crise: « personne ne peut m'aider? » Et, au milieu du film, elle meurt.

<sup>294</sup> Jean COLLET, « *Cris et Chuchotements* » in *Études* n° 339, décembre. 1973 Paris

Le drame se déroule dans le manoir dont l'intérieur est tapissé en rouge foncé. Bergman précise dans le scénario que le rouge représentait pour lui l'intérieur de l'âme, que tous nos intérieurs ont différentes teintes de rouge. Cette particularité apporte un contenu précis au sens de l'événement. Il ne s'agirait pas seulement de la mort d'une vieille fille mais de quelque chose de l'âme. Et parmi les protagonistes du film, Agnes est un être religieux ayant toutes les qualités dogmatiquement parfaites. La Foi est enfermée dans un territoire bien protégé, isolé du monde. La pureté et la quiétude religieuse meurent rongées par la maladie mortelle. Ou plutôt, c'est le physique qui était malade et meurt, car Agnes recueille tout son intérieur dans le journal intime que sa servante gardera avec elle.

La suicidaire de *Face à Face*<sup>295</sup> est une psychiatre compétente, mère de famille sans histoire. Tout semble réussir pour elle, « **jouissant de ce que l'on appelle "les biens de ce monde"** »<sup>296</sup>. Par un beau dimanche matin calme, dans la chambre à coucher, elle prend des cachets pour se suicider sans raison apparente. Le film est entièrement structuré autour de l'avant et de l'après suicide raté.

Son mari est en voyage d'affaire, sa fille est en camp d'été, elle s'installe chez ses grands-parents en attendant que sa nouvelle maison soit prête. Le fait de se trouver toute seule et le contact avec ses grands-parents préparent déjà le terrain pour l'événement qui va la bouleverser.

Lors de la première nuit chez ses grands-parents, elle aperçoit entre rêve et réalité, en face de son lit, une grande femme borgne qui la regarde fixement. Jenny essaie de crier, mais le son ne sort pas. Elle se réveille, marche de long en large dans la chambre en disant « qu'est-ce qui m'arrive? » À l'extérieur, la pluie tombe violemment.

Cette grande femme borgne dont une des orbites est un trou noir et vide est l'un des représentants de la mort. Au long du film, Jenny la rencontrera dans ses hallucinations provoquées par sa tentative de suicide mais aussi dans le réel après avoir repris sa vie quotidienne. Juste avant le suicide, elle la voit encore au milieu du salon ensoleillé. Par la suite, après avoir laissé un message, elle avale les cachets, plonge dans l'autre monde. Et le cinéaste décrit ce chemin comme des hallucinations ou des rêves.

Tout d'abord, la mort est décrite au moyen d'une métaphore. Au bout d'un couloir sale qui n'en finit pas, des portes se présentent devant Jenny. Elle veut ouvrir une petite porte, son compagnon de voyage le lui déconseille sans savoir ce qu'il y a derrière cette porte, parce que « les horreurs inconnues sont pires. » Elle finit par l'ouvrir. C'est l'appartement de ses grands-parents. La grande femme borgne lui prête son paletot noir, la prend dans ses bras et Jenny la laisse faire. Au moment où le paletot noir la recouvre complètement, quelqu'un la secoue en criant son nom. Elle se réveille. Nous nous souvenons du manteau de la Mort dans *Le Septième Sceau*, qui envahissait tout l'écran. La mort est toujours noire chez Bergman.

Elle se réveille mais, très faible, elle replonge aussitôt dans un état second, chaque

---

<sup>295</sup> N'ayant malheureusement pas pu visionner le film, notre analyse est exclusivement basée sur le scénario.

<sup>296</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.321

fois qu'elle ferme les yeux. Elle vit donc dans l'alternance du réel et du rêve ou de l'hallucination. Toutefois, la destination n'est plus la mort mais le fond d'elle-même. Toujours en longue robe rouge foncé, elle parcourt le monde refoulé en elle. Si nous tenons compte du commentaire du cinéaste à l'occasion de *Cris et Chuchotements*, la signification de la couleur de sa robe devient évidente: cette couleur représente l'âme.

Dans un rêve, elle revoit la mort de ses parents lorsqu'elle était enfant et revoit l'état de sa conscience qui avait refoulé les limites de la médecine. Elle essaie vainement de se défendre devant les situations inquisitoires qui défilent dans son rêve. Parmi les scènes de rêve, l'une nous semble particulièrement significative. Elle se trouve devant ses camarades d'hôpital. C'est une commission d'enquête. Jenny leur avoue que l'amour de ses parents lui a fait défaut et qu'elle ne sait pas ce que signifie aimer. Et, en raison de ce défaut de compréhension, elle prend conscience de son impuissance en tant que psychiatre, en dépit de sa compétence médicale. Elle bougonne finalement: « Je suis certaine qu'il existe quelque chose qu'on appelle l'amour. »

En sortant de cet état second, elle commence à être saisie par la vie. Elle fait tout ce qu'elle peut pour ne pas passer de l'« autre côté ». Malgré ses efforts, elle y replonge. Quand elle se réveille encore, elle se plaint: « Je voudrais ne serait-ce qu'une fois trouver la parole juste. » Et c'est un autre docteur qui lui répond: « Tes malades sont là, assis dans les ténèbres attendant la parole juste. Mais ce doit être leur parole, leur sentiment, pas ta parole et ton sentiment. » La plainte de Jenny reflète une attitude familière chez les personnages bergmaniens mais la réponse, où l'accent est mis sur le sentiment propre et la parole propre à soi, est inhabituelle.

La parole juste que cherche Jenny n'est-elle pas synonyme du mot Vérité? C'est ce qu'elle cherchait dans sa vie en fin de compte: la Vérité objective. En enterrant sa propre parole au fond d'elle-même, elle voulait s'approprier la parole universelle. Et, en tant que médecin, l'objectivité a une importance particulièrement grande chez elle qui doit agir devant les patients. Elle appliquait aux patients ce qu'elle avait objectivement appris.

Ensuite, Tomas quitte la pièce et Jenny replonge dans le rêve. Elle se retrouve enfermée dans un cercueil au milieu de la cérémonie de ses propres funérailles. Elle est toujours habillée en rouge. C'est finalement en mettant le feu à son propre cercueil qu'elle se réveille définitivement.<sup>011</sup>

Quand elle retourne chez ses grands-parents, elle regarde sa grand-mère comme si elle la voyait pour la première fois. Ce qu'elle voit n'est plus une vieille femme qui doit s'occuper son mari paralysé, mais l'amour. Le film se termine sur une nouvelle rencontre qui, cette fois-ci, a lieu dans le réel avec la grande femme borgne dont une des orbites est un trou noir et vide. Dans la rue, sur un passage clouté, elle voit une grande femme aveugle. Jenny s'approche d'elle: « Je peux vous aider à traverser? » Elle la prend par le bras, traverse lentement la rue avec elle.

Même si Alexander, le petit garçon de *Fanny et Alexander*, n'ose pas s'approcher car l'agonie de son père lui fait peur, la mort n'est plus chez Bergman la peur qui ronge l'être. Comme la femme aveugle, une des représentations de la mort, la mort est toujours présente mais, au lieu de la fuir, le personnage bergmanien la tient par le bras, traverse ensemble la rue qui s'appelle la vie. En la saisissant la mort par-devant, le personnage

reconnaît la valeur de sa propre existence. Il peut alors renaître.

## 2. L'ambiguïté de la frontière

---

Le cinéaste a avoué sa peur malade de la mort et le fait que la personnification de la mort dans *Le Septième Sceau* était le premier pas dans le combat engagé contre elle<sup>297</sup>. Sa peur était surtout liée à l'idée qu'en mourant, il ne serait plus. Aussi ne pouvait-elle être ni contrôlée, ni raisonnée. Dans les films de cette dernière période, Bergman aborde cette mort ou plutôt l'agonie avec réalisme. Cela ne signifie évidemment pas qu'il ait trouvé une réponse concernant la question à laquelle d'ailleurs aucun homme ne saura répondre. Mais la mort n'est plus effroyable au point d'être une des causes principales de la souffrance de l'homme. De même, la rupture entre la vie et la mort est abolie chez certains personnages.

*Cris et Chuchotements* est construit autour de l'agonie d'Agnes et de son retour. Car elle revient ensuite solliciter la tendresse de ses soeurs. À travers les phases d'avant et d'après, la mort offre l'occasion de dévoiler les vrais visages des personnages.

Après la mort d'Agnes, Anna entend les pleurs d'un enfant. Elle va vers ses soeurs mais celles-ci restent immobiles et parlent sans que leurs voix ne soient audibles. Anna va finalement voir Agnes. Dans un plan américain d'Anna debout devant la porte, on entend la voix d'Agnes en *off*: « Je suis morte, vois-tu. Seulement je ne peux pas m'endormir. Je ne peux pas vous quitter. Je suis si fatiguée. Personne ne peut-il m'aider? » À Anna qui lui répond que ce n'est qu'un rêve, la morte exprime: « Non, ce n'est pas un rêve. Pour vous, c'est peut-être un rêve mais pas pour moi. Je veux que Karin vienne ici. »

Les deux soeurs vont affronter ainsi Agnes revenante. Karin la repousse avec force: « Je vis et je ne veux rien avoir à faire avec la mort. Peut-être, si je t'aimais... mais je ne t'aime pas. Ce que tu me demandes est répugnant. » Maria est hésitante et effrayée, mais elle n'ose pas refuser aussi catégoriquement: « Tu es ma soeur et je ne veux pas te laisser seule. J'ai tellement pitié de toi. » Mais quand Agnes l'attire violemment vers elle et l'embrasse, Maria ne peut plus cacher un sentiment d'épouvante et de dégoût. Elle se libère en hurlant, puis s'enfuit totalement affolée.

Pendant les dernières heures, les deux soeurs ont pris soin d'Agnes et se sont relayées pour la veiller. Elles ont manifesté de la tendresse et de l'attention. L'incident fait pourtant découvrir la vérité. Karin dit qu'elle ne l'aime pas et les paroles aimables de Maria sont superficielles.

Le film est segmenté par des séquences évoquant le passé qui hante la conscience de chaque personnage. L'ouverture et la fermeture de chaque séquence sont marquées par un gros plan du personnage concerné avec le fondu enchaîné en rouge. En raison de cette structure, le film même semble être une suite de descriptions de l'état des protagonistes plutôt qu'un simple déroulement des événements. Également, la séquence d'Agnes revenante débute et se termine sur un gros plan d'Anna dont la fille est morte en bas âge. Ce qui suggère, à notre avis, qu'il s'agit de l'évocation de la conscience d'Anna,

---

<sup>297</sup> Ingmar Bergman, *Images*, *op.cit.* p. 228

qui, contrairement à ses soeurs, embrasse la mort, lui offre sa chaleur.

Au début du film, nous assistons à la prière quotidienne d'Anna devant une photo jaunie où elle se trouve en compagnie de sa fille: « Aujourd'hui encore, et tous les jours, daigne que Tes anges protègent ma petite fille que, dans Ta sagesse, Tu a rappelée au ciel ». L'expérience de la mort vécue à travers celle de sa fille et son amour pour elle libèrent Anna de la crainte de la mort et lui permettent de partager la souffrance de l'agonie, d'offrir son amour maternel. C'est finalement à travers l'amour que l'opposition de la vie et de la mort est abolie. Cela devient plus évident pour Eva et Erik, son fils mort dans *Sonate d'Automne*.

Dans la chambre de son fils, Eva raconte à sa mère: « Quand il est mort, j'ai montré mon chagrin, extérieurement. Mais intérieurement je sentais Erik vivant. Nous vivions tout près l'un de l'autre. Je n'ai qu'à rentrer en moi, et il est là. Parfois, au moment de m'endormir, je sens sa respiration sur mon visage, et sa main qui me touche. Il vit dans son monde, mais nous sommes très proches. Il n'y a pas de frontière, pas de mur. Je me demande comment est la réalité, où vit mon petit garçon. Mais je sais aussi qu'on ne peut pas la décrire puisque c'est un monde d'émotions libérées. »

Plus tard, son mari explique plus objectivement la nature de l'amour d'Eva pour son fils: « **Elle a été transformée par sa grossesse. Elle est devenue gaie, douce épanouie. (...) Quand il s'est noyé, pour Eva, son amour reste vivant, inchangé. Du moins, en apparence. Si elle sent son fils auprès d'elle, il en est peut-être ainsi. Je ne doute pas que ce soit vrai. Je la crois.** » L'amour de sa femme pour son fils défunt est le seul lien entre les deux mondes.

Grâce à l'amour, la vie et la mort ne marquent plus une rupture radicale, tout comme le réel et le rêve dans l'univers bergmanien. La limite fondamentale pour l'homme n'est plus aussi imposante, la peur créée par la mort ne le fait plus autant souffrir. Cela signifierait que l'amour ou l'esprit l'emportent sur la limite physique de l'homme. Rappelons-nous que l'amour a pu échapper à la mort dans *Le Septième Sceau*. Mais, cette fois-ci, il ne s'agit pas d'escapade mais de triomphe, en quelque sorte. La mort n'a pas à être gérée par l'homme, Bergman la surmonte par l'amour.

D'où l'élargissement naturel de la vision du monde pour les personnages. Ainsi, dans le plan moyen représentant Eva et Charlotte, Eva dit d'une seule haleine: « **Pour moi, l'homme est une création immense, une pensée inconcevable. Tout est dans l'homme: du plus élevé ou plus bas. L'homme est à l'image de Dieu. Et Dieu est dans tout. (...) De même, il est certain qu'il existe une infinité de réalités. Il n'y a pas que la réalité qui est perçue par nos pauvres sens. Il y a un grouillement de réalités qui tournent sans cesse, et s'enchevêtrent. C'est la peur et la logique qui fabriquent les limites. Il n'y a pas de limites ni aux pensées, ni aux émotions. C'est la crainte qui crée des frontières.** »

Tout l'accent est porté sur l'homme. En décrivant la grandeur de l'homme, Eva dit la grandeur de Dieu qui rend la réalité infinie. À travers l'idée de l'amour qui surmonte la mort, le cinéaste donne une autre dimension à l'homme. *Sonate d'Automne* nous offre un autre concept de l'amour, celui du mari, qui est aussi important que celui d'Eva pour son fils défunt, à travers lequel elle conçoit différemment la vie. C'est un sujet sur lequel nous

reviendrons ultérieurement.

Le film s'achève avec le monologue d'Eva au cimetière: « C'est ta main sur ma joue? Toi qui murmures à mon oreille? Toi qui es près de moi? Nous ne nous quitterons jamais, toi et moi. » Le monologue d'Eva ou le dialogue entre elle et son fils, cette réalité devient plus évidente dans *Fanny et Alexander*. Nous assistons encore à une scène où la mère parle à son fils défunt mais, cette fois-ci, le fils est bien présent devant elle.

Dans le plan demi-ensemble du salon vaste et lumineux, la grand-mère se trouve au milieu, en robe blanche, dormant sur le canapé. Oscar défunt également en blanc s'assoit sur une chaise devant sa mère, la regarde silencieusement. La plénitude remplit l'espace. Elle se réveille, reçoit son fils revenant comme si la chose allait de soi. Ils partagent leurs souvenirs, surtout la grand-mère qui parle de ses souvenirs à son fils qui l'écoute attentivement: « J'ai eu beaucoup de chagrin, quand tu es mort. C'était un rôle étrange où les émotions étaient viscérales et, bien que je puisse les maîtriser, elles ont cassé la réalité. Depuis, la réalité est restée brisée. » Les phrases sont différemment formulées, mais un sentiment identique à celui d'Eva dans *Sonate d'Automne* prédomine: le sentiment d'une mère dont le fils bien aimé est mort: « Et curieusement, je sens que c'est préférable ainsi. Alors, je n'essaie pas de recoller les morceaux. S'ils ne tiennent plus, cela m'est égal. » Essayer de recoller les morceaux n'évoquerait-il pas la recherche d'une réponse cohérente à une certaine réalité? La mort du fils donne à la vieille dame une autre perception de la réalité, tout comme à Eva. Mais, contrairement à Eva, la grand-mère ne cherche même pas à en avoir une idée précise. Cependant, pour le petit Alexander, l'apparition d'Oscar défunt relève plutôt de l'enchevêtrement de la réalité avec l'imagination ou le rêve.

Tout d'abord, il nous semble important de signaler que *Fanny et Alexander*, l'un des derniers films du cinéaste, est un peu à part dans l'univers bergmanien. « **Récapitulation à peu près intégrale de l'oeuvre antérieure, Fanny et Alexander est un film autobiographique dans la mesure où "tout est dans tout"**<sup>298</sup> », tandis que la démarche chez Bergman « **a toujours été fondée sur la réitération de quelques thèmes obsessionnels explorés jusqu'à l'épuisement**<sup>299</sup> ». Conçu pour la télévision, le film dont version courte dure trois heures<sup>300</sup>, est surtout une succession d'événements autour d'Alexander.

Pour Alexander Ekdahl, la vie bascule au moment de la mort de son père. Durant son agonie, Oscar dit à sa femme: « Rien ne me sépare plus de vous, ni maintenant, ni plus tard. Je le sais, je le vois très clairement. Je crois que je serai plus proche de vous, maintenant que quand j'étais vivant. » Il réapparaît sous les yeux des enfants au moment du repas après ses propres funérailles. Plan demi-ensemble du salon de la maison où Oscar vêtu de blanc se trouve au fond, devant le clavecin. Il joue quelques notes. Suit un

---

<sup>298</sup> Michel SINEUX, « *Fanny et Alexander "le petit théâtre" d'Ingmar BERGMAN* » in *Études cinématographiques* n°131/134, op.cit. p. 143

<sup>299</sup> *ibid.*

<sup>300</sup> Le film en version intégrale dure cinq heures.

gros plan d'Alexander et Fanny. Puis le plan rapproché du père qui joue puis s'arrête comme s'il se rendait compte de la présence de ses enfants. Il les regarde, continue à jouer. Suivent le gros plan d'Alexander et le gros plan du père qui le regarde.

Le son de quelques notes de clavecin crée une atmosphère fantomatique, de même qu'Oscar vêtu tout en blanc au milieu du salon chargé de décorations. C'était en répétant le rôle du Spectre dans *Hamlet* qu'Oscar s'était écroulé, et dans l'agonie, il avait dit à sa femme qu'il pourrait enfin parfaitement bien le jouer. Il est effectivement le spectre dans le film.

Après la mort d'Oscar, Alexander voit le revenant d'Oscar à chaque fois que l'évêque est chez Ekdahl. La présence d'Oscar défunt et de l'évêque vivant nous laisse apercevoir qu'il s'agit d'un refus du garçon face à l'évêque qui va prendre la place du père. En réalité, il nous paraît difficile de tirer une conclusion thématique sur la vision du garçon. Tout devient normal. La vie comme la mort, le réel comme le rêve ou l'imagination, tout s'emmêle naturellement, devient perceptible, réel.

Ensuite, l'évêque meurt dans un incendie, et c'est son fantôme que voit Alexander. Dans le couloir de la maison d'Ekdahl, le défunt bouscule le garçon par derrière, et continue son chemin. Avant de disparaître derrière le rideau, il regarde Alexander tombé par terre avec un regard perçant, et dit: « Tu ne m'échapperas pas. » La haine s'oppose ici à l'amour, et, elle aussi, permet à l'homme de dépasser ses limites.

Pourtant, cette attitude ne semble pas signifier un éloignement quelconque de la réalité. Au contraire, il s'agit de mise en valeur de l'instant au lieu de la recherche d'une logique qui lierait tout. En acceptant la mort et la vie comme elles se présentent, le cinéaste laisse de côté les questions essentielles auxquelles il s'acharnait à répondre durant toute sa carrière.

Si *Fanny et Alexander* est le final des questions sur sa propre existence, *Après la Répétition* résume le sens de son activité artistique. Il est évident que les deux films nous indiquent une sorte de conclusion du cheminement existentialiste de Bergman. Rappelons que celui-ci avait plus de soixante ans quand il a réalisé ces deux films. Et le metteur en scène, ayant un certain âge, tient un monologue sur les planches du vieux théâtre dans *Après la Répétition*.

Henrik parle à Anna, jeune actrice, mais il se plonge dans ses pensées, et ses répliques s'apparentent à un monologue. Suit un gros plan de Henrik: « À mon âge, quand on se penche, il arrive qu'on bascule dans une autre réalité. Les morts ne sont pas morts. Les vivants semblent être des fantômes. Ce qui était évident il y a un instant devient brusquement étrange, incompréhensible. » Il est clair que ce propos n'est pas l'expression d'une sorte de mysticisme mais met en lumière les ambiguïtés de l'évidence à un tel point que s'efface la certitude de la frontière entre la vie et la mort. La Vérité englobante n'a plus sa place dans le monde où il vit.

### 3. Le dénuement de sentiment

Il est vrai que le thème de l'absence de sentiment était principalement ou secondairement présent dans les films de Bergman depuis le début de sa carrière. Le docteur Borg dans

*Les Fraises Sauvages* en est un exemple typique. Il a fait souffrir son entourage avant de prendre conscience de sa propre personnalité. Mais, dans cette période, cela devient plus général comme s'il s'agissait de la réalité même. Sans parler de la mort en tant que fin physique de l'individu, elle est déjà solidement ancrée chez les hommes à travers l'absence de sentiment. C'est vers les rapports entre les personnes que la question métaphysique bergmanienne s'oriente.

Cette réalité se révèle à travers la remarque d'un homme séparé de sa femme. Marianne rend visite à Johan dans son bureau avec les dossiers de divorce. Ils se disputent, font l'amour. La tension entre eux varie, elle monte et descend alternativement. Après avoir échangé des mots peu agréables, Johan dit: « **Dans les domaines des sentiments, nous sommes tous des analphabètes. J'ai fait des études poussées (...) mais nous n'avons absolument rien étudié ni rien appris en ce qui concerne l'âme. Nous sommes d'une ignorance crasse.** » comme en réponse à cette remarque cruciale, nous voyons le gros plan de Marianne qui bâille. La parole de Johan n'est ainsi qu'une remarque ennuyeuse pour la jeune femme.

Pour que la femme le découvre d'elle-même, il lui faudra s'approcher de la mort physique. Jouée par la même actrice, Liv Ullmann, la psychiatre dit ainsi à son ami après s'être réveillée de sa tentative du suicide: « Crois-tu que nous sommes des millions de pauvres infirmes du sentiment à la dérive et que nous nous interpellons avec des mots que nous ne comprenons pas et qui ne font que nous effrayer encore plus? » Elle se penche en avant et demeure un long moment triste et silencieuse.

Ici le dénuement du sentiment devient plus essentiel. Ainsi que nous l'avons vu, Jenny est la femme qui a réussi apparemment dans tous les domaines de sa vie, y compris au niveau des rapports humains. Mais la réalité intérieure qu'elle vit est tout autre et c'est cela qu'elle vient de comprendre.

Mais le dénuement du sentiment est le caractère même du monde décrit dans *De la Vie des Marionnettes*. À partir du meurtre d'une prostituée commis par un homme d'affaire respectable, le film consiste en une enquête destinée à percer l'âme du meurtrier. Et c'est un monde où la froideur et la stérilité règnent. De plus, en dehors du contenu thématique, la question influence la forme même du film. Chaque séquence est précédée par un carton<sup>301</sup>; le film est structuré avec l'objectivité d'un observateur quasi clinique. 011

« Le prologue » est la scène du crime: dans le *peep-show* où la prostituée travaille, Peter la tue, ensuite la sodomise. Elle s'appelle Ka, diminutif de Katarina, l'homonyme de la femme de Peter. La séquence est réalisée en couleur violente. Et l'éclairage agressif renforce cette violence mais en même temps, rend les visages défraîchis à tel point que ceux-ci évoquent ceux de cadavres, malgré la brutalité des gestes des personnages. À la fin de la scène, la couleur est progressivement délavée, seule reste la couleur verdâtre produite par un fort éclairage. A cette scène violente succède un carton noir sur lequel est écrit en caractères blancs<sup>302</sup>: « **Vingt heures après le crime, Mogens Jensen,**

<sup>301</sup> Scènes de la *Vie Conjugale* est aussi divisé par les cartons insérés, mais ils circonscrivent surtout thématiquement les épisodes par rapport à dans *De la Vie des Marionnettes* dans lequel ils inscrivent le caractère d'instruction.

<sup>302</sup> Les caractères dactylographiques donnent d'autant plus d'effet qu'il s'agit de dossiers d'instruction.

**Professeur en psychiatrie, parle au chargé d'enquête** ». 011

Le reste du film à l'exception de l'épilogue est en noir et blanc, et la plupart des compositions des images sont stables et ordonnées. En raison de ce contraste, le reste du film produit un climat froid et l'absence de sentiments n'en est pas moins violent. La structure inquisitoire du film amplifie l'hostilité. Divisé en treize parties, le film évoque successivement l'avant et l'après crime: « Quatorze jours avant le crime », « une semaine après la catastrophe », « cinq jours avant le crime » et ainsi de suite. L'insertion des cartons donne non seulement l'impression d'une discontinuité temporelle du récit mais marque également la rupture entre les séquences. Chaque personnage est uniquement décrit en tant qu'objet de l'instruction au lieu d'être décrit en tant qu'être humain. La distance est constamment tenue et le spectateur est ainsi invité à adopter le point de vue objectif de l'enquêteur. L'identification du spectateur au personnage est fondamentalement empêchée.

Dans le plan moyen représentant Jensen assis en face de la caméra, derrière le bureau sur lequel un magnétophone est en marche, l'enquêteur est censé être hors-champ mais, en fait, il est à la place de la caméra. Le psychiatre parle en regardant à gauche du cadre. Jensen donne l'image de quelqu'un de scientifique, d'objectif. Quand il dit qu'il est profondément choqué, son émotion ne se reflète pourtant pas dans son attitude, c'est un homme qui sait garder son sang froid, demeurer impassible. Son apparence est irréprochable dans la composition du plan stable. Et c'est lui le médecin de l'âme. Sa froideur, sa vision scientifique reflètent les caractéristiques du monde dans lequel se trouvent les protagonistes.

Quatorze jours avant le crime, Peter se rend au cabinet de Jensen. Leur discussion est très révélatrice. Peter raconte l'obsession qui le hante depuis longtemps: celle de vouloir tuer sa femme, Katarina. Pourtant, de l'avis même du psychiatre dans la séquence précédente, il était heureux en ménage. Peter précise que chacun jouit mutuellement de sa liberté sexuelle sans s'occuper du sentiment de l'autre. Il ajoute que la jalousie n'est pas le motif de son obsession. La convention sociale en tant que superstructure qui entravait en quelque sorte la vie des personnages bergmaniens ne représente plus rien, mais le sentiment n'a pas sa place non plus dans la notion de bonheur que décrit Peter.

Le film laisse entendre que Jensen est un excellent psychiatre, censé porter un regard objectif sur les événements. Il montre une certaine lucidité à l'égard de Peter. Au début de la séquence, il dit à Peter qui parle distraitemment de ses problèmes: « **Tu ne crois pas à tes propres souffrances. Les hommes comme toi ne croient pas à l'existence de l'âme. Tu as pour ton angoisse si peu de respect.** » Ensuite, après avoir écouté l'obsession de Peter, il décrit la scène de meurtre avec une froideur chirurgicale: « **Tu ne t'es jamais dit qu'un homme, c'est aussi une ahurissante masse de sang? Si tu tranches une carotide, le sang gicle sur les murs, et toi, des pieds à la tête, tu es inondé. Ça sent fort, et c'est gluant.** » Bergman dépeint le personnage comme un chirurgien. Chirurgien de l'âme. Et il parle de sa médecine avec flegme: « Si tu veux, je te ferai entrer dans ma clinique. On te fera toutes sorte de piqûres. Tu n'en auras rien à foutre d'être Peter Egermann ou l'empereur de Chine. Ne t'en fais pas, on est imbattable pour abolir l'identité des gens. »

Malgré tout, sa compétence scientifique n'arrivera pas à pénétrer au cœur du

problème de Peter. Plus exactement, son intuition lui suggère qu'il y a là de quoi s'inquiéter mais il n'en tient pas compte. C'est un homme de raison et le problème de Peter est d'un tout autre ordre.

Un plan serré de Peter, de profil. Il met en scène le récit de celui-ci à son docteur: « Si souvent, on dit qu'on hait. Ou qu'on voudrait voir l'autre mort. On se bat. On s'humilie, on se provoque, on se menace. On se crache dessus, on s'empoigne, on lutte, on crie. Après, un peu de sang coule. L'un triomphe, l'autre est anéanti et demande pardon devant la porte de la salle de bain. Ça manque désespérément de risques. C'est comme dans une pièce où les répliques, le temps, les éclats sont répétés. Les sorties sont réglées. » Cette description de la nature de leur relation est, nous semble-t-il, l'expression de gestes désespérés quelquefois accomplis pour atteindre l'autre. Dans un rapport de couple où le sentiment n'a pas de place, chacun essaie d'atteindre physiquement l'autre. Peter disait: « Ne traîne-t-il pas cette idée idiote qu'il y a de pauvres fous qui aiment les coups et les humiliations qu'ils s'infligent? Que c'est une forme de contact particulièrement recherchée? »

En fait, tous les personnages du film cherchent maladroitement mais désespérément à atteindre l'autre sans pouvoir y arriver. La mesure de la vie est réglée selon la valeur matérielle et le plaisir. L'affaire de l'âme, y compris l'amour, y est dissoute. Toutefois, il est nécessaire de distinguer notre question de celle du masque derrière lequel l'individu aurait caché son vrai visage. Ou plutôt le masque est parfaitement collé sur le visage du même individu, sans que celui-ci s'en rende compte. Sans savoir la raison de leur échec, les personnages réitèrent constamment leurs efforts. Attitude évoquée par une scène du « **défilé au ralenti de mannequins superposés, confondus donc interchangeables, défilé de jolies femmes, à la grâce artificielle et que, seules, les parures distinguent, femmes gracieuses certes mais sans âme, sans tête** <sup>303</sup> ».

Aucune cachotterie, aucune ambiguïté dans ce monde bien rangé, et organisé. Le magnétophone est présent à chaque interrogatoire sur le bureau de l'enquêteur. Cette machine neutre tourne inexorablement à la manière des camions qui passent constamment sur l'autoroute. Cinq jours avant le crime, Peter demande soudainement l'heure à sa femme parce qu'il entend les camions sur l'autoroute. L'aube arrive avec le bruit des camions. Ensuite, se succèdent les plans de l'autoroute couverte par les innombrables camions. On entend les notes de musique, entrecoupées et chaque note est aiguë mais martelée. Le trafic est fluide et le son est lent et discontinu. Ce contraste crée une certaine tension, une atmosphère menaçante. Le monde est décrit comme étant mécanique et ce mécanisme impersonnel se présente comme une menace.

Il nous paraît même naturel que ces plans d'autoroute soient suivis par les plans des grands immeubles. Le soleil n'est pas encore levé, tout est dans l'obscurité, mais des personnes commencent leur journée. Le jour à qui Bergman accorde tant de valeur naît ici avec le réveil de la société, présentée comme une grande machine. Sur les plans des immeubles, le son des notes aiguës est remplacé par la voix de Peter qui fait dicter une lettre d'affaire interminable.

---

<sup>303</sup> François RAMASSE, « De la vie des marionnettes "Ceux qui ont perdu tout sentiments" » in *Études cinématographiques*, 131/134, *op.cit.* p.135

A travers ces plans décrivant le monde dénué de sentiment dont Peter fait partie, le film nous laisse entrevoir la raison de son acte, bien que le cinéaste ne la précise. Rappelons que, dans les parties précédentes, les personnages de Bergman s'opposaient à la société et à ses conventions opprimantes qui représentaient la Vérité dogmatique. Ici, l'homme se trouve à l'intérieur de cette société. La libre disposition de soi-même est apparemment un fait acquis, mais l'âme a perdu sa place dans un monde fondé sur la valeur matérielle et physique. En dépit d'une différence apparente quasi radicale, ce monde ressemble finalement au *peep-show* où la prostituée travaillait, où tout est déterminé au profit de l'argent, au détriment des humains.

Une conversation entre Peter et la prostituée juste avant le crime nous évoque précisément ces caractères humains perdus. À Peter qui disait sentir quelque chose, la prostituée répond: « **Ça sent toujours. La poussière, la sueur, le parfum, la cigarette... Mais je n'ai plus de nez, je sens plus rien.** » Bonnes ou mauvaises, les odeurs humaines imprègnent l'espace mais la prostituée ne sent plus rien. Jensen et Katarina ainsi que la mère de Peter ne sentaient rien non plus. Comme la prostituée, les autres personnages ne sont plus capables de sentir la nature humaine malgré leur réussite matérielle et intellectuelle. Peter seul le sent. La fille parle ensuite de l'odeur des saisons dans son souvenir d'enfance. Tout n'est que souvenir. Après avoir écouté, Peter renonce à la fille, veut partir. Mais toutes les portes sont fermées et il s'affole. Tous les chemins sont sans issue, disait-il auparavant à plusieurs reprises. Sa crainte est devenue réelle. *Il est condamné à étrangler Ka-Katarina*<sup>304</sup>.

## Chapitre II L'Existence en question

Les personnages entreprennent une quête de libération par rapport aux échelles de valeur fixées selon la convention, et la Vérité imposée. Le doute concernant le Salut divin persiste et la Foi demeure fragile. Mais Bergman décrit des personnages qui assument la réalité de leur Foi. Quand ils parviennent à saisir le sens de leur propre existence, le masque qui était collé à leur peau devient l'accessoire qu'ils utilisent pour jouer un rôle. Et avec la passion, certains vivent l'instant où le temps rencontre l'éternel.

### 1. D'exister comme seule réalité

Au bout d'un long chemin de lutte contre la Vérité objective, Bergman dessine les personnages qui se sont appropriés le concept de l'existence ou le cherchent. Cela ne veut certainement pas dire que tous les problèmes qu'ils connaissaient précédemment aient disparus. Mais ils ont déposé le fardeau de l'idée de la Vérité objective, et se sont affranchis de la convention. Ce qui compte pour eux est le fait d'exister. « **Pour l'existant, d'exister est le suprême intérêt, et l'intérêt à l'existence est la réalité**<sup>305</sup>. »

Au début de *Face à Face*, les répliques d'Elisabet abordent fondamentalement cette

<sup>304</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 354

question: « **Je sais que les sentiments, les sensations que j'éprouve sont mes sentiments et mes sensations, puisque rien ne s'interpose entre eux et moi.** » Ce qui s'interpose entre le soi et ses propres sensations, ne serait-ce pas la conscience de la convention, à savoir la Vérité dogmatique? Celle qui faisait repousser la réalité des sensations au profit de ce qui était objectivement imposé? Elisabet vit effectivement en dehors de la convention: elle est l'épouse d'un psychologue mais organise une réception pour introduire son nouveau jeune amant homosexuel, âgé de trente-six ans de moins qu'elle.

Le parcours de Johan dans *Scènes de la Vie Conjugale* évoque justement une démarche pour se débarrasser du poids de la convention, pour avoir ses propres sensations. Au moment où il annonce à sa femme qu'il la quitte pour une autre femme, il montre clairement que la vraie raison est ailleurs: « **Je veux me volatiliser. Ce qui m'importe est de fuir ma vie actuelle!** » crie-t-il à sa femme. Pourtant, la définition qu'il donnait de lui-même au cours de l'entretien avec une journaliste, au début du film, était celle d'un homme parfait, bienheureux: « **Je suis intelligent, jeune, parfaitement équilibré, belle situation, sexy, avec un avis politique précis, spirituel, brillant, cultivé, extrêmement sociable, bon copain avec tout le monde, sportif, excellent père de famille, fils modèle, amant extraordinaire.** » Il nous semble clair que Johan était un être façonné selon la formule de la convention. L'image d'un être parfait.

Une autre femme est entrée dans sa vie. Elle est très franche, même insupportablement parfois, selon lui. Elle n'apparaît jamais à l'écran, mais son nom, Paula, revient ainsi sans cesse dans la conversation entre Johan et Marianne. C'est en tombant amoureux de cette femme que Johan concrétise en quelque sorte son envie de saisir sa propre personne: « **Toi et moi, nous avons vécu dans des cotons, nous sommes enfermés dans un monde douillet et feutré. Nous avons tout fait pour nous protéger, seulement voilà, nous sommes morts étouffés.** » Le départ avec Paula est finalement une évasion pour Johan. Au travers des scènes banales de la vie quotidienne, Bergman dépeint la question essentielle. Johan dit à sa femme: « **Ce que je ne peux plus à avoir supporté chaque jour, c'est ces discussions merdiques sur ce que nous allons faire ou même mieux, ce que nous devons faire pour être comme il faut.** » C'est ce « comme il faut » qu'il veut quitter.

Pourtant, la femme signale: « **Tu n'as pas l'air très heureux.** » Il le reconnaît. Le chemin est ardu pour lui qui renonce à ce qui était forgé et doit commencer à vivre sa propre vie. Mais le chemin est engagé, il part le lendemain au petit matin.

Et il lui faudra encore traverser une vallée de larmes<sup>306</sup> avant de reprendre la liaison avec Marianne. S'approprier le concept de l'existence ou le vouloir ne suffit pas, il faut exister, devenir réel. C'est ce que Tomas confie à Jenny, suicidaire revenue, dans *Face à Face*: « **Je souhaite que quelqu'un ou quelque chose me touche assez fort pour que je devienne réel. Je n'arrête pas de me répéter: pourvu qu'un jour je sois réellement; être réellement, ce serait pour moi qu'une joie soit une joie et surtout**

---

<sup>305</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum*, op.cit. p. 210

<sup>306</sup> Le titre d'un des cartons insérés.

**qu'une douleur ait le droit d'être une douleur.** » Cet aveu exprime nettement le concept de l'existence opposé à l'idée du système hégélien. Rappelons que Hegel conçoit l'homme comme partie du mouvement continu de l'Idée. Sortir de cette unité de la pensée et de l'être, constitue le moment où « **une douleur a le droit d'être une douleur** », c'est-à-dire, d'exister. Puisque « **l'idée du système est le sujet-objet, l'unité de la pensée et de l'être; l'existence par contre est justement la séparation. Il ne suit de là en aucune façon que l'existence est dépourvue de pensée, mais elle a éloigné et éloigne le sujet de l'objet, la pensée de l'être**<sup>307</sup> ». ».

Ce vouloir exister est décrit par un geste dans *De la Vie des Marionnettes*. Après des répliques qui ressemblent à un long monologue, Tim va vers Katarina: « **Katarina, regarde-moi. Prends ma main, pose-la contre ta joue.** » Elle le fait. La scène est composée seulement par les gros plans. « **Sens-tu ma main?** » Elle hoche faiblement la tête. Il demande encore: « **Sens-tu que c'est moi? Que c'est moi?** » Elle le regarde fixement, gravement. Au bout d'un moment, elle fait un signe quasi imperceptible de la tête: « **non** »

Cette scène crée une émotion par la densité de sentiment dépeint par les visages en gros plans et aussi par la profondeur du contenu. Il est vrai que la léthargie de Katarina en ce qui concerne sa perception de l'âme est révélée clairement par le fait qu'elle est incapable de connaître autrui. Mais notre intérêt se porte sur le désir de Tim qui veut affirmer son être. C'est le même désir que celui de Tomas: « **Toucher des lèvres et savoir au même millième de seconde que ce sont bien des lèvres** », disait-il à Jenny.

C'est dans *Fanny et Alexander* que cette question prend une dimension concrète. C'est comme si Bergman concluait en quelque sorte ses réflexions. Tout au long du film, le cinéaste souligne le contraste quasi radical entre la famille d'Ekdahl et de l'évêque. Le monde de la famille d'Ekdahl est pleinement animé par la vie. Dans un climat assez hédoniste, chaque membre vit comme il l'entend avec sa peine et son amour, même s'il ne cherche pas consciemment à exister. « **Ce moi-même n'est pas tourné vers ce qui est reconnaissable par tous. L'existant, c'est celui que Kierkegaard appelle l'unique ou le penseur subjectif. Il est toujours en rapport avec lui-même, et dans un souci infini de lui-même**<sup>308</sup>. » Une plénitude profonde l'habite. Dans son opposition au monde austère et lugubre de l'évêque, le monde d'Ekdahl renvoie au sens du mot « exister ».

À la fin du film, au milieu des festivités, Gustav fait un long discours au travers duquel nous reconnaissons la voix de Bergman qui répond à l'une des grandes questions posées dans son univers. « **Nous, les Ekdahl, ne sommes pas sur terre pour percer son mystère; laissons de côté les grandes interrogations. Vivons à une échelle plus petite dans notre petit monde. Contentons-nous-en, cultivons-le, tirons-en le meilleur parti possible; soyez tous des êtres bien tangibles, sinon, on n'osera plus aimer les gens, ni dire du mal d'eux. Il faut que le monde, la réalité soient tangibles pour pouvoir avec bonne conscience se plaindre de la monotonie.** »

« **Le monde tangible** » conserve des significations multiples, mais il nous semble

<sup>307</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum*, op.cit. p. 82

<sup>308</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, op.cit. p. 44

clair qu'il représente, avant tout, le monde opposé au monde dominé par la Vérité objective, qui est celui de l'évêque. Il s'agit de vivre concrètement. Il refuse d'être accablé par le Dogme que l'homme ne peut jamais atteindre.

Après le discours, il va au berceau, prend le bébé dans ses bras: « **Je tiens une petite impératrice dans mes bras. C'est tangible, mais c'est un prodige. Un jour, elle prouvera que tout ce que j'ai dit est faux.** » Quand le bébé vivra sa vie, il sera dans sa propre subjectivité, même si son opinion est bien différente du discours tenu sur lui aujourd'hui. Cette petite réplique de Gustav témoigne, nous semble-t-il, d'un aboutissement du long cheminement de Bergman. « **Elle régnera non seulement sur notre petit monde mais sur tout!** » Il embrasse tendrement, longuement le ventre du bébé. Le cheminement a atteint son but, et un nouveau commencement peut avoir lieu.

## 2. Foi et doute

---

Dans l'univers bergmanien, l'idée de Dieu dogmatique était l'objet à combattre pour acquérir le concept d'existence. Et en admettant la nature chimérique de cette idée, une autre compréhension du dogme y est apparue. Le fait d'avoir saisi le sens du concept d'existence n'implique pourtant pas la disparition définitive de l'idée du Dieu dogmatique. Après avoir vécu une période de transition, cette idée est, en effet, récurrente dans les films de Bergman. Celui-ci dépeint les personnages qui vivent dans l'idée du Dieu abstrait, y compris l'évêque dans *Fanny et Alexander*, sur lequel nous reviendrons.

La caractéristique principale de ces personnages est la présence du doute en eux. Cependant, ce n'est pas le doute qui perturbe l'existence et donne mauvaise conscience aux personnages, mais il fait partie de la réalité à assumer dans leur propre existence. C'est ce qui les différencie des personnages précédents. Le cinéaste rejetait l'idée du Dieu dogmatique en remettant en question l'existence même de Dieu. Dans les films de cette période, le doute est inhérent à la Foi selon la conception de Kierkegaard, luthérien authentique. Car la foi, selon le penseur danois (et selon Luther), est **préparée par le doute, lequel marque la défaite de la raison, et c'est pourquoi le doute et l'angoisse sont inséparables de la foi**<sup>309</sup> ».

Pour cette raison, il nous paraît que l'évêque dans *Fanny et Alexander* est un personnage à part. C'est un être qui croit vivre pleinement dans la Vérité objective. Il ne manifeste aucune trace de doute. Les traits de ce personnage correspondent justement à ceux du Dieu dogmatique, lui-même, dans l'univers bergmanien. Mais les autres personnages, en particulier les personnages religieux, manifestent leur doute concernant Dieu abstrait qui abandonne la réalité de l'homme.

Tout d'abord, il y a le pasteur dans *Cris et Chuchotements*. Le lendemain de la mort d'Agnes, la cérémonie solennelle a lieu. Et, au cours de cette cérémonie, le pasteur récite d'abord la prière officielle. Ensuite il s'approche de la défunte, puis s'agenouille. Dans un plan épaule, à travers sa prière personnelle, le pasteur aborde les grandes questions bergmaniennes: « **S'il est ainsi que tu aies recueilli notre souffrance dans ton pauvre corps, s'il est ainsi que tu l'aies emportée dans la mort, s'il est ainsi que tu**

---

<sup>309</sup> Régis JOLIVET, *op.cit.* p. 80

**rencontres Dieu là-bas dans l'autre pays, s'il est ainsi qu'il tourne Son visage vers toi, s'il est ainsi qu'alors tu puisses parler la langue que ce Dieu comprend, s'il est ainsi que tu puisses parler à ce Dieu, s'il est ainsi prie pour nous. Agnes, prie pour nous qui restons sur cette terre sombre et sale sous un ciel vide et cruel. Dépose ton fardeau de souffrances aux pieds de Dieu et implore pour nous Son pardon. Demande-Lui de nous libérer de nos angoisses, de nos lassitudes et de notre doute profond. Demande-Lui un sens à notre vie. Agnes, toi dont la souffrance dépasse notre entendement tu dois être digne de plaider notre cause. »**

Le pasteur admirablement incarné par l'acteur Anders Ek donne du poids à chaque mot de sa prière. D'abord, son visage manifeste un léger scepticisme, ensuite au fur et à mesure une sorte de rage l'envahit. Il reflète alors sourdement le désespoir, la souffrance et la tristesse profonde. Après avoir dit sa prière d'une seule haleine, le pasteur semble avoir du mal à assumer ses sentiments. Cette conduite est l'indice du changement fondamental en ce qui concerne la Foi dans l'univers bergmanien.

Depuis le début de l'interrogation du cinéaste sur l'existence de l'homme à travers ses films, la misère et la souffrance avaient une importance capitale. Elles suscitaient un sentiment d'abandon et de doute concernant le Salut et le silence de Dieu aboutissant à la conclusion de la non-existence de Dieu chez certains. Ces souffrances et ces misères sont ici toujours présentes, ainsi que le doute. Rien ne semble avoir changé. Mais, si nous comparons ce pasteur avec l'autre pasteur Tomas dans *Les Communiantes*, nous pouvons remarquer une différence.

Rappelons-nous que Tomas avait vécu dans son propre monde muré par l'idéalité et l'amour inspirés par la Foi. Il se tenait accroché au souvenir de sa femme défunte et était tourmenté par la réalité. Son désespoir était si vif que la célébration du culte à la fin du film signifiait pour lui un authentique bouleversement spirituel. Dans sa Foi, il n'y avait eu aucune place pour la souffrance ou le doute, et c'est justement cette double absence qui s'est heurtée au mur de la réalité.

Ce n'est pas le cas du pasteur dans *Cris et Chuchotements*. Il est conscient de cette réalité. Il ne renie ni son doute ni son angoisse. Pourtant il est loin d'être accablé. Il avoue même que la Foi de la défunte était plus forte<sup>310</sup> que la sienne. Nous pouvons observer l'attitude encore plus modeste d'un pasteur dans le monde pessimiste de *L'Oeuf du Serpent*<sup>311</sup>.

Manuela se rend à l'église pour chercher un peu de réconfort auprès d'un prêtre américain. Elle commence à parler d'elle-même, mais le prêtre semble être occupé à la préparation d'une autre cérémonie. Il marque son impatience. Quand il se rend compte qu'il s'agit du suicide de son mari, le prêtre s'assoit en face d'elle, devient plus attentif. Elle avoue son sentiment de culpabilité: « **N'y a-t-il pas de pardon?** » demande-t-elle. Mais le prêtre ne lui donne pas de réponse claire: « **Pour celui qui a la foi, il y a le pardon. Je peux, si vous le voulez, prier pour vous.** »

<sup>310</sup> Le pasteur dit aux soeurs que sa Foi était plus forte que la sienne.

<sup>311</sup> N'ayant malheureusement pas pu nous procurer le film, notre analyse reste exclusivement basée sur le scénario.

Le monde diégétique est entièrement plongé dans un violent désespoir, sans issue possible. Et, à quelqu'un qui vient chercher une consolation, l'homme de Dieu ne peut pas la lui donner. La réponse n'est pas obligatoirement détenue par lui, en tant qu'homme vivant aussi dans le monde des vivants. Tout ce qu'il peut lui offrir est la prière.

Il tombe à genoux, Manuela fait comme lui: « ***Nous vivons loin de Dieu, si loin de Dieu qu'il ne nous entendrait sûrement pas, si nous lui demandions secours. C'est pour cela que nous devons nous aider les uns les autres. Il faut nous donner, l'un à l'autre, le pardon qu'un Dieu trop loin de nous, nous refuse. Je te dis que tu es pardonnée de la mort de ton mari et que désormais tu es sans faute. Je te demande pardon de ma paresse et de mon indifférence. Me pardonnes-tu?*** »

À l'idée d'un Dieu indifférent au monde s'ajoute finalement une autre désolation à ce monde désespéré, celle de l'abandon. Malgré tout, l'idée de la non-existence de Dieu est exclue de sa prière. Bergman décrit l'homme de Dieu qui essaie de reharmoniser les enseignements de la Vérité dogmatique avec les besoins réels de l'homme: pardonner et être pardonné. Au milieu de la réalité du désespoir, il embrasse humblement sa Foi désespérée en demandant pardon à la femme qui était venue chercher du réconfort auprès de lui.

C'est dans *Sonate d'Automne* que la désolation du monde parvient à être dissoute dans la Foi. Dans le quotidien, dans la grisaille de la vie, le pasteur offre l'amour à son épouse qui est sentimentalement handicapée. « Le peu de foi que j'ai vit par elle », dit-il. Tomas dans *Les Communiantes* vivait aussi sa Foi à travers sa femme. Mais la situation est quasi opposée. La vie menée par Tomas avec sa femme a été évoquée comme une idéalité et Tomas vivait à travers cette idéalité de l'amour. Lorsque sa femme meurt, la Foi de Tomas meurt également. Quant à Viktor, c'est l'amour qui embrasse la réalité de l'existence de sa femme. C'est précisément à travers cet amour réel qu'il vit sa Foi. Nous reviendrons ultérieurement sur le personnage de Viktor.

Quelle que soit la situation que vivent les hommes de Dieu dans les films bergmaniens, ils entretiennent leur Foi à travers la conscience de leur propre existence. Dans l'univers bergmanien, la souffrance du monde est toujours présente et le doute semble inévitable pour certains. Mais pour Kierkegaard aussi, le doute est inséparable de la Foi.

### 3. L'instant éternel

---

Il est vrai que notre titre est tautologique au point de vue de la pensée kierkegaardienne dans la mesure où la notion de l'instant contient déjà en elle celle d'éternité. Mais comment cette temporalité est-elle exprimée dans l'univers filmique de Bergman? Nous avons voulu indiquer, à travers le titre, l'importance du sens du terme « ***l'instant*** » traduit par l'image et le son. Et il nous apparaît possible de l'interpréter comme tel de deux manières différentes. La première façon consiste en une valorisation de moments précis. Le personnage accomplit un acte dégageant un sens qui évoque le concept d'instant. Dans ce premier cas, l'éternité est suggérée par la profondeur métaphorique du moment de son acte et le cinéaste filme en plan fixe des personnages figés. Le plan apparaît ainsi

comme un étirement de l'instant. Le temps semble être souligné pour accentuer ce moment précis.

La seconde manière d'interpréter la temporalité est plus proche de la compréhension de l'aspect littéral de l'instant, naissant de « **la jonction du passé et de l'avenir, quand ils sont pris dans leurs profondeurs authentiques** <sup>312</sup> ». Cette jonction est exprimée dans *Après la Répétition* où les personnages évoquent le passé et préparent l'avenir. La passion y règne. Elle consiste en une sorte de moteur qui régit l'instant. C'est dans la passion que l'existant peut, en effet, être plus que jamais lui-même et qu'il vit l'instant. « **Toute passion idéalisante est, en effet, une anticipation de l'éternel dans l'existence pour celui qui existe vraiment** <sup>313</sup> . »

D'abord, nous allons étudier le premier aspect de l'instant. Dans la séquence de *Cris et Chuchotements* où Agnes revenante demande un peu de chaleur à ses soeurs, elle ne reçoit en retour que l'expression de la répulsion de ses proches. Anna, la servante dit aux soeurs déconcertées par la peur et le dégoût: « **Vous n'avez plus besoin d'avoir peur. Je vais m'occuper d'elle.** » Elle ferme la porte de la chambre où le corps d'Agnes est posé. Suit un plan d'ensemble du lit mortuaire: Anna à demi-nue est assise et tient Agnes couchée sur ses cuisses. Le plan fixe dure pendant 18 secondes, et se termine par un fondu rouge.

Nous reviendrons ultérieurement sur le personnage d'Anna, incarnant l'Amour. Mais ici, ce qui est intéressant, c'est sa décision délibérée de rester auprès de la défunte, et son acte. Il nous semble que le dernier plan, interprété par les critiques comme une Pietà, est précisément le temps qui rencontre l'éternité. Malgré l'atmosphère intemporelle qui se dégage, le plan affiche profondément l'ancrage dans le concret, désignant la volonté d'Anna, qui s'offre volontairement pour réchauffer et apaiser la morte. Dans le plan fixe, où les personnages sont également immobiles, le mouvement intérieur de la volonté d'Anna est fortement mis en contraste.

L'instant constitue la temporalité même dans *Après la Répétition*, le dernier film de Bergman. Le film entier décrit une succession d'instant. Ceci résulte, à notre avis, du fait que les personnages sont dépeints en tant qu'existences douées d'une subjectivité propre. Aucune Vérité prétendue n'est désignée pendant toute la durée du film et chacun la cherche selon sa subjectivité. Ces existences déploient leurs passions dans un vieux théâtre.

Le plan en très forte plongée ouvre le film. Par le *travelling* arrière, la caméra suit le plancher, découvre progressivement un bureau où se trouvent quelques objets et un grand cahier ouvert sur lequel est assoupi, la tête posée sur son bras replié, un homme aux cheveux gris. Suit un plan rapproché de l'homme qui bouge doucement la tête. Il allume et éteint machinalement la lampe de travail. Elle éclaire le grand cahier blanc sur lequel sont griffonnées quelques lignes. Une voix-over sourde se fait entendre: « **Après la répétition, j'aime rester un moment sur scène. pour réfléchir tranquillement au travail de la journée.** » Un plan panoramique vers la gauche remonte du bras jusqu'à la

<sup>312</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, op.cit. p.83

<sup>313</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum* op.cit. p. 209

tête de l'homme posée sur le cahier. La voix-over poursuit: « **C'est le crépuscule quand le grand théâtre est vide et silencieux.** »

La caméra qui suit exclusivement le plancher nous introduit immédiatement dans l'univers du théâtre. Nous nous apercevons aussitôt que la voix-over n'est autre que la voix intérieure de Henrik. Le plan renvoie simultanément au passé suscité par l'espace d'un vieux théâtre et à l'avenir qui se prépare par la répétition. Et c'est dans la profondeur du présent que le metteur en scène, Henrik, se trouve.

L'actrice qui joue le rôle principal dans la salle de répétition entre en scène pour chercher son bracelet qu'elle dit avoir perdu. Et une discussion s'engage entre eux. À la jeune actrice, le metteur en scène vieillissant explique le monde comme il le perçoit. Il se lève, s'avance vers le milieu du plancher. En regardant autour, il dit: « **Écoute le silence de ce plateau. Tant d'énergie intellectuelle, tant de sentiments vrais ou faux, de rires, de rages, de passions. Tout reste enfermé ici éternellement. Tout continue à vivre en secret.** » Il ne s'agit ni de l'évocation de souvenirs ni de fantômes mais de celle de la passion que les hommes ont vécue au fil du temps dans cet espace. Henrik et la jeune actrice s'assoient dans le canapé côte à côte et Henrik dit: « **La poussière tombe sur nos têtes du haut des cintres.** » Anna prend le relais: « **En dessous, un abîme, des machines, des scènes tournantes, des trappes** » Il enchaîne: « **Et nous voilà assis ici!** »

Par cette passion vécue et qui continue à vivre, le temps cesse d'être une succession qui disparaît à l'infini. C'est l'éternel qui pénètre dans la temporalité. Cela suppose l'importance de la passion pour que le temps soit qualifié d'instant. Et, en dehors de l'évocation implicite relevée plus haut, Bergman décrit plus explicitement l'incertitude, la passion à travers les répliques entre Henrik et Anna. « **La passion naît de notre vision de la contradiction entre le fini et l'infini et elle naît de notre incertitude**<sup>314</sup> ». Anna doute de sa capacité à jouer son rôle et reproche à Henrik de changer sans cesse son jeu. Il parle d'une restructuration de ses potentialités: « **Débarrasse-toi de l'actrice privée! Elle vole ses forces à la vraie actrice et freine les pulsions dont tu as besoin pour jouer.** » Cette remarque tranchante n'offre cependant aucune certitude. Il la lui lance précisément pour déjouer l'évidence qu'elle cherche. Car, la vérité n'advient pas par la certitude mais par le mouvement passionné de l'incertitude. Finalement, dans la conversation entre le metteur en scène et la jeune actrice, c'est l'existence même qui est en jeu. « **Objectivement on n'a donc que de l'incertitude, mais c'est justement par là que se tend la passion infinie de l'intériorité, et la vérité consiste précisément dans ce coup d'audace qui choisit l'incertitude objective avec la passion de l'infini**<sup>315</sup>. »

Comme nous l'avons vu, l'existence est chez Kierkegaard la synthèse de l'infini et du fini, la synthèse du temporel et de l'éternel. Et « **la vraie temporalité est un mouvement du réel, et, dans ce mouvement, l'existence humaine est le lieu de rencontre du temps et de l'éternité. Ce mouvement, ce passage est l'authentique devenir, celui de la liberté, laquelle n'apparaît qu'avec l'esprit**<sup>316</sup> ». Vivre l'instant est ainsi l'un des

<sup>314</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, op.cit. p. 44

<sup>315</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum*, op.cit p. 134

éléments fondamentaux de l'existence puisque « *l'histoire ne commence qu'avec l'instant*<sup>317</sup> ». L'histoire de l'existence ne commence également chez Bergman qu'avec la troisième période.

#### 4. « Nous jouons tous un rôle »

Nous avons constaté que la question du masque était l'une des préoccupations fondamentales chez Bergman. Pendant les périodes précédentes, les personnages souffraient de ne pas avoir leurs propres visages, et luttait pour en avoir un. Mais quand ils parviennent à enlever leurs masques collés à la peau, que reste-t-il? Le cinéaste l'a peint comme une scène d'horreur à laquelle Johan a dû assister avant d'atteindre l'objet de son désir dans *L'Heure du Loup*.

À la troisième période, Bergman met encore le personnage dans la même situation. L'épouvante éprouvée est identique mais cette fois-ci, la protagoniste la vit dans un état second provoqué par les cachets avalés pour se suicider. La scène est vécue comme une crainte que le personnage enfouit au fond de lui-même. C'est le cas de Jenny dans *Face à Face*.

Jenny, psychiatre, en robe rouge, est dans son bureau de consultation. Parmi la foule qui l'attend pour être examinée, un homme lève timidement la main. Elle va vers lui, demande comment il va. Au lieu de lui répondre, il tire sur la peau de son visage qui se détache. On découvre qu'il porte un masque mais, dessous, son visage est défiguré par des blessures sanguinolentes et des pustules. Il regarde Jenny d'un air suppliant. Elle a de la peine à cacher sa répulsion.

À travers l'analyse précédente du vécu des états seconds, nous avons appris la double réalité dans laquelle Jenny vivait. Elle a voulu mettre un terme à l'isolement de plus en plus grand à cause du décalage existant entre le soi et le monde extérieur. Même si l'envie de se suicider a été soudaine, et qu'elle-même n'était pas consciente des motifs de son acte, les rêves qu'elle a traversés par la suite nous laissent comprendre qu'il s'agit d'un geste désespéré de la part de celle qui avait été dépossédée de son propre visage. Ses rêves étaient la conséquence du refoulement de son inconscient de ce qui était enterré au fond d'elle-même.

Mais quand le masque tombe, le visage défiguré provoque le dégoût. Le sentiment de masque qui était un ferment de discorde dans l'univers bergmanien se transforme à présent en peur. Une peur que Jenny devra surmonter. À elle revenue à la vie, Tomas dit, en effet: « **Tu dois essayer. Rien n'est plus important.** » Jenny refuse en pleurant, mais Tomas dit qu'elle ne peut pas se défilier.

Il faut maintenant pouvoir enlever le masque au risque de voir la répugnance de son propre être. L'aveu de l'évêque à la fin de *Fanny et Alexander* soulève tout

<sup>316</sup> Jacques Colette, *Histoire et absolu*, Éditions Desclée, Paris, 1972, p. 106

<sup>317</sup> Søren KIERKEGAARD, *Le concept d'angoisse*, (traduit par Paul-Henri TISSEAU et Else-Marie JACQUET-TISSEAU), *op.cit.* p. 188.

particulièrement cette question. Après l'évasion des enfants d'Emilie, Edvard extrêmement consterné dit à sa femme: « **Moi, je n'ai qu'un seul masque. Mais il est collé à ma peau et si j'essaie de l'arracher...** » Il n'arrive pas à finir ses phrases mais nous savons qu'une scène identique à celle que Jenny a vécue se produirait. Il se croyait intègre. Seulement après avoir vécu les événements avec la famille d'Ekdahl, l'évêque se rend compte de la réalité: son intégrité n'était qu'illusion. Et il évoque le masque. Un seul masque collé à la peau. N'est-il pas la cause de sa rigidité? Il rappelle à Emilie qu'elle disait changer continuellement de masque en tant que comédienne.

La remarque du mari témoigne d'un changement fondamental chez Bergman à propos de cette question. Jusqu'ici, en s'identifiant à l'apparence d'un être, le masque était un agent qui rappelait la différence entre son identité et ce qu'il laissait voir à l'extérieur. Pour ceux qui luttèrent pour reconnaître leur propre identité, le masque était l'une des sources principales de la souffrance qu'ils éprouvaient. Car, il était collé à la peau comme disait l'évêque et comme le disait aussi Marie dans *Jeux d'été*. À présent, ce masque peut être changé. Cela témoigne d'une acquisition concrète du concept d'existence, parce que pouvoir changer le masque nécessite une administration de soi.

D'ailleurs, le changement du statut des artistes dans ce film ne semble pas gratuit. Bien qu'ils soient aussi souvent présents, les artistes étaient presque toujours humiliés, méprisés dans les films des périodes précédentes. Durant la troisième période, l'artiste apparaît moins<sup>318</sup> fréquemment mais également moins humilié. Et dans le conflit avec l'homme de Vérité (l'évêque) le cinéaste donne en quelque sorte raison à la famille du théâtre. Le masque n'est plus qu'une fausse barbe que le comédien met pour jouer son rôle.

Après la représentation traditionnelle de Noël, Oscar fait un discours à sa troupe en enlevant la fausse barbe qu'il a mise pour la pièce. Il ne nous semble pas nécessairement que le geste d'Oscar signifie le fait « **de vouloir mettre à nu la vulnérabilité de l'individu sous le masque**<sup>319</sup> ». Au plan demi-ensemble qui le représente enlevant son déguisement succède le gros plan de son visage nu. Et il dit avec émotion: « **Mon seul talent, c'est l'amour que je porte à ce petit monde vivant à l'abri des murs épais de notre maison.** » Il met surtout à nu ses sentiments, sa sincérité. Et sa troupe le comprend.

Même si la vie est une pièce jouée par des comédiens avec leurs fausses barbes, elle n'est pas moins vraie. Il s'agit surtout du changement de la conception de la vie. Si la question du masque causait autant de souffrances à l'homme bergmanien, c'est parce que sa propre identité était écrasée par le masque et son apparence soigneusement adaptée à la convention. Mais une fois qu'il a pris possession de sa subjectivité, il est lui-même, quel que soit le masque qu'il porte.

Le masque n'est plus qu'un masque, il n'est plus à la place de soi, ni une représentation de soi. Dans l'analyse de *La Flûte Enchantée*, Yann Tobin relève avec justesse le texte du masque devenu « **le jeu tout simple de la vérité: La mégère,**

---

<sup>318</sup> Les artistes apparaissent seulement dans les trois films: *Sonate d'Automne*, *Fanny et Alexander*, et *Après la Répétition*.

<sup>319</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 360

**perdant son faux nez, devient une adorable créature (Papagena), les solennels gardiens de la grotte, retirant leurs austères casques à visière, nous gratifient d'un sourire bon enfant. La mère éplorée devient monstre grimaçant (la Reine), les joyeuse initiatrices finissent par animer des têtes de morts (les trois Dames) et Monostatos, le nègre d'opérette, meurt de ne pouvoir essuyer son maquillage<sup>320</sup> ».** Néanmoins dans le récit, chaque masque joue un rôle aussi important que le vrai visage, et même il s'avère indispensable.

En fin de compte, la vie est-elle une succession des rôles? Bergman y répond par la bouche de Helena, la grand-mère. Au milieu du salon spacieux bien ensoleillé, Helena discute avec son fils défunt. Une plénitude presque irréelle règne. Suit un plan serré de Helena paisible. Soudainement, avec un grand sourire, elle dit qu'elle avait aimé être maman. Une allégresse émerge sur son visage. **« J'aimais aussi être comédienne, mais davantage être maman. Ça me plaisait d'avoir un gros ventre. À ce moment-là, je me fichais bien du théâtre. »** Ensuite, elle dit plus calmement: **« Dans la vie, tout est rôle. Certains sont amusants, d'autre moins. J'ai joué la maman. J'ai joué Juliette, Marguerite. Et puis, soudain, la veuve. Ou la grand-mère. Les rôles se succèdent. Il ne faut pas se dérober. »**

La quête de la vérité objective paraît absente dans cette succession des rôles différents. L'existence n'est plus la question qui préoccupe les personnages. Seulement, l'homme bergmanien joue le rôle qu'il a à remplir à chaque moment, et c'est ce qui expliquerait probablement mieux l'existence que Bergman conçoit. Rien n'est invariable, rien n'est concret mais, en même temps, rien n'est plus constant, rien n'est plus réel. Car il s'agit d'exister.

L'aparté cinématographiquement monté dans *Après la Répétition* dépeint clairement les différents visages de l'existence que conçoit Bergman. À plusieurs reprises, la voix de Henrik devient faible, presque inaudible et sa voix intérieure la remplace. Le spectateur entend donc simultanément les deux voix de Henrik. Auparavant, résigné ou révolté contre ce qui lui était imposé, l'homme bergmanien cherchait à n'avoir qu'une seule identité. Les artistes, en particulier les acteurs, étaient humiliés dans l'univers bergmanien puisqu'ils avaient justement plusieurs identités. À présent, Bergman décrit la complexité du concept d'existence à travers les deux voix différentes et simultanées. Mais cela est loin d'évoquer une hypocrisie. **« L'existence n'est pas définissable, c'est qu'elle n'est pas connaissable objectivement. Elle n'est rien qui puisse devenir objet, elle n'est rien sur quoi je puisse m'expliquer<sup>321</sup>. »** « Seuls les critiques croient à la vérité objective, tout en feignant de croire le contraire », ajoute Henrik.

## Chapitre III En tant que Sujet

<sup>320</sup> Yann TOBIN, « Sur La Flûte Enchantée d'Ingmar Bergman » in *Études cinématographiques*, 131/134, *op.cit.* p.81

<sup>321</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, *op.cit.* p. 44

La question de l'existence implique nécessairement celle de l'être en tant que sujet de soi. Un problème d'identité se pose car il faudra se connaître pour devenir le sujet de sa propre existence. C'est dans cette situation introspective que Bergman place les personnages. La question de la conquête de l'indépendance par rapport à la sphère parentale est également abordée. La Vérité objective sera définitivement mise à mort et les personnages affrontent leurs milieux afin d'être eux-mêmes.

## 1. Se connaître soi-même

---

Se connaître soi-même face à la Vérité objective était la préoccupation principale des personnages. En revanche, l'attitude introspective des personnages était rare. Même chez ceux qui faisaient un examen de conscience, l'introspection débouchait sur un constat attristé sur la réalité comme pour David dans *Comme dans un Miroir*, ou devenait un voyage nostalgique comme celui du vieux docteur dans *Les Fraises Sauvages*. Dans cette période, Bergman place les personnages dans une situation d'introspection leur permettant de se saisir en tant que sujet. Car devenir le sujet de sa propre existence exige nécessairement une connaissance de soi.

Quand le rempart en verre de la convention est cassé après du départ de son mari avec une autre femme, Marianne suit une thérapie pour surmonter l'abandon et s'occupe exclusivement de sa vie intérieure: « **J'apprends à parler** », dit-elle. Au cours de la première soirée avec son mari après la séparation, elle parle de cette thérapie: « **Il faut que j'écrive tout ce qui me passe par la tête en vrac sans aucune mise en forme pour m'habituer à m'écouter moi-même.** » Celle qui se conduisait comme détentriche de la vérité, se trouve à présent face à elle-même.

Elle commence à lire un passage de ce qu'elle a écrit. Et puis, suit une photo en noir et blanc d'elle lorsqu'elle était enfant, accompagnée par sa voix en *off*. Au fur et à mesure de la lecture qui retrace chronologiquement sa vie, les photos de l'époque défilent les unes après les autres. Une longue séance d'introspection commence: « **À ma grande surprise, j'ai découvert que je ne savais pas qui j'étais. Absolument pas. J'ai toujours fait ce que mon entourage me demandait de faire; j'étais obéissante; ma mère punissait chaque manquement à la convention avec une sévérité exemplaire. J'ai découvert que si je ne disais pas ce que je pensais, je devenais une jeune fille, polie, prévenante que l'on souhaitait.** » La question récurrente est une nouvelle fois soulevée, à savoir, celle de l'existence face à la convention, comme traduction sociale de la Vérité objective.

La conséquence de cette situation se trouve ainsi formulée: « **Je suis entrée dans le cercle vicieux du mensonge, de la dissimulation, de l'échappatoire.** » Enterrer le soi pour s'ajuster aux autres, c'est le problème quasi commun des personnages bergmaniens et Marianne énonce finalement cette réalité: « **Je n'ai jamais pensé que Marianne qu'est-ce que tu veux mais toujours Marianne qu'est-ce que les autres ont envie que tu veuilles.** » À travers cet examen, elle arrive à conclure l'état de son existence: « **C'était une lâcheté pernicieuse, et ce qui est beaucoup plus grave est que cela traduisait une méconnaissance totale de moi-même.** »

La reconnaissance des faits exige une réaction de la part de l'existant. La route est longue et rude. Quand Johan quitte l'appartement, Marianne se retrouve toute seule. Suit un très gros plan d'elle, de profil, qui regarde vers le bas. Elle tourne lentement la tête, regarde fixement et longuement l'objectif. Il n'y a que soi-même pour résoudre la question de sa propre existence. D'où un sentiment de solitude effroyable. Le regard reflète une détresse profonde devant la solitude.

Le titre du film *Face à Face* pose directement la question par sa formulation même. L'explication de Marty<sup>322</sup> qui prend la Bible<sup>323</sup> comme source de l'inspiration est certainement juste mais, avant tout, cela remet l'existant face à lui-même. « **Triple "face à face" avec soi-même, avec l'angoisse, avec la mort**<sup>324</sup> ». C'est justement cette aventure que Jenny va vivre. Mais par rapport à Marianne qui comprend le présent après avoir passé de sa vie en revue, Jenny paraît bien impulsive. Sans raison apparente, elle laisse un message à son mari et tente soudainement de se suicider: « **Je comprends tout à coup que ce que je me dispose à faire dans un instant est resté enfoui tout au fond de moi pendant des années; il s'est installé une frontière de plus en plus marquée entre mes comportements extérieurs et ma vie intérieure qui s'étiolait.** » « **Un flot insoupçonné monte à la conscience**<sup>325</sup>. »

Elle avait auparavant ressenti de l'émoi, tout en refusant d'y faire face. Après la scène du viol manqué dont elle a été victime, quelque chose s'est déclenché en elle. Au cours du concert musical, elle ferme les yeux, et sent monter en elle l'imminence d'un trouble. Mais par discipline, elle essaie de se tenir pour ne pas tourner son regard vers l'intérieur: « **Nous vivons et tout en vivant nous nous étouffons peu à peu jusqu'à en mourir, sans comprendre ce qui nous arrive. Et pour finir, il ne reste plus qu'une marionnette qui réagit à peu près aux exigences et aux excitants du dehors. Mais au-dedans, il n'y a plus qu'une horreur immense** », dit-elle dans le message laissé à son mari.

L'examen de soi chez Jenny s'opère donc à travers l'expérience de la mort. Quand elle se réveille, elle commence à parler d'elle-même à son ami médecin demeuré à son chevet. Elle reconnaît que ce n'étaient que les principes qui rendaient son état d'esprit apparemment irréprochable: « **On joue le jeu. On apprend ses répliques. On pressent ce que les gens veulent nous entendre dire. Pour finir, on ne s'en rend même plus compte.** » l'impossibilité d'être sujet de sa propre existence est le problème ici soulevé.

Et c'est le gynécologue homosexuel qui lui répond: « **Le monde commence et finit en toi.** » Cette réponse est nouvelle dans l'univers bergmanien. Lutter ou fuir, quelle que soit la perception, l'individu demeure en rapport avec le monde, à savoir avec la Vérité objective. L'attitude de Tomas illustre précisément, à notre avis, l'affirmation de la

<sup>322</sup> Joseph MARTY, à l'occasion de l'analyse du film, in *Ingmar Bergman, op.cit.*

<sup>323</sup> Chapitre 13, verset 12, La première épître de Saint Paul aux Corinthiens.

<sup>324</sup> Michel ESTÈVE, « Note sur une problématique de la mort » in *Études cinématographiques*, 131/134, *op.cit.* p. 14

<sup>325</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p.171

Subjectivité. C'est lui qui veille silencieusement Jenny, il est **obstétricien de l'âme**<sup>326</sup>.

Le fait qu'il soit homosexuel témoigne d'un certain affranchissement par rapport à la convention: « **Sur notre cruel marché, l'infidélité est totale et la concurrence impitoyable** », dit-il, en parlant de son couple brisé. Le lien sentimental ne saurait constituer une entrave à la liberté des mœurs. Aucune conception d'engagement ne prévaut. Mais cette liberté résonne amèrement. Néanmoins, en tant qu'homme libre, il incarne l'existence en harmonie avec la Vérité subjective.

Il ne nous semble pas anodin qu'un autre homosexuel soit seul à être conscient du soi. Tel est le cas de Tim dans *De la Vie des Marionnettes*. Pendant l'interrogatoire, il donne son nom d'artiste, et, à l'enquêteur qui lui demande son nom d'état civil, il refuse et dit qu'il est absolument impossible de le confondre avec quelqu'un d'autre. Sa singularité n'est pas due à son homosexualité mais à sa propriété d'être existant. Dans les scènes d'interrogatoire, il est seul qui ne parle pas face à la caméra mais devant l'enquêteur en personne<sup>327</sup>.

Dans la séquence précédente, il invite Katarina dans son appartement. Plan moyen de Tim devant la glace. Nous voyons deux Tim, l'un réel et l'autre en tant que reflet dans la glace: « **Je plonge le regard dans la glace, et je scrute mon visage que je connais plutôt bien, et je décèle dans ce mélange de sang, de chair, de nerfs et d'os les deux inconciliables. D'un côté, il y a ce rêve d'être proche, de tendresse, de communion, d'abnégation totale. De l'autre, violence, chiennerie, effroi, menace de mort.** » Il s'adresse à Katarina mais il est évident qu'il s'adresse à lui-même. Quand tout le monde court selon le mécanisme conventionnel, il est le seul qui parle en regardant son propre visage. La connaissance du soi se dessine uniquement à travers lui dans le film.

La contradiction observée par Tim à propos de sa nature est également évoquée par Jenny: « **Discipline. Désordre. Orgueil. Humiliation. On est sûr de soi et pas sûr. Sagesse égale sottise et vice versa. Angoisse et vulnérabilité...** » Ce paradoxe exprime une condition fondamentale de l'existence dans la pensée de Kierkegaard. Selon lui, l'existence unit en elle les points extrêmes de l'opposition venant du sentiment d'une différence absolue entre l'éternel et le devenir, l'infini et le fini. « **Pour l'existant, dix mille ans ne sont rien; une seconde enveloppe l'infini; la santé parfaite est la fièvre brûlante et l'ivresse absolue est l'extrême sobriété. L'existant connaît à la fois l'inquiétude et la paix, la terreur infinie et l'infinie confiance: la paix en lui est faite de l'inquiétude même et la terreur de la confiance. C'est ainsi que l'existant atteint le degré le plus haut de l'existence par l'effet de l'extrême tension que produit en lui le paradoxe**<sup>328</sup>. »

Tim est une existence kierkegaardienne ayant la conscience de soi. Le fait que ce soit lui qui fasse se rencontrer Peter et la prostituée semble significatif. Il dit à l'enquêteur: « **Je voulais lentement le gagner en le détachant de sa femme. J'étais obsédé par**

---

<sup>326</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p. 171

<sup>327</sup> L'enquêteur apparaît ainsi une seul fois à l'écran.

<sup>328</sup> RÉGIS JOLIVET, *op.cit.* P. 137

***l'idée qu'un jour il se tournerait vers moi, qu'enfin il me découvrirait et comprendrait que je l'aimais en secret.*** » Nous étudierons plus précisément le rapport entre Peter et sa femme dans le chapitre consacré au lien parental, mais sa femme représente pour Peter ce que les parents représentent pour les autres personnages: la Vérité objective. Le détacher de sa femme et le faire venir vers Tim signifierait le faire s'éloigner de l'Objectivité et lui faire acquérir la Subjectivité. Ainsi s'explique la démarche de Tim. ***« Affectivement, Peter était un moribond comme un homme meurt de faim, de soif, ou exsangue. Je savais que je pouvais le sauver. J'espérais qu'il viendrait à moi qu'il chercherait à m'être proche. »*** Mais Peter était trop fragile pour arriver à Tim.

## 2. La Vérité objective mise à mort

Le titre de cette partie constituant la description de l'aboutissement du cheminement vers la Subjectivité rappelle le personnage de l'évêque dans *Fanny et Alexander*. La présence de l'évêque dans ce film évoque l'ensemble des attributs de la Vérité universelle qui faisait souffrir l'homme bergmanien dans les films de la première période. Et l'évêque lui-même se réclame de la Vérité et de la Justice. Pourtant, il mourra au feu comme la sorcière jetée au bûcher.

À la grande cérémonie funéraire d'Oscar parfaitement mise en scène, l'évêque apparaît pour la première fois à côté de la mère d'Alexander. Olof Henrik Edvard Vergerus, homme d'église donne nettement, dès le début de son entrée en scène, l'image de quelqu'un de bien établi jouissant d'une certaine autorité. C'est quelqu'un qui n'émet aucun doute concernant sa foi. Nous ne trouvons chez lui aucune trace de scepticisme concernant Dieu. Il s'agit d'un homme de vérité. C'est le retour du Père imposant, incarnation de la Vérité universelle de la première période. Et il va régner sur le monde de Fanny et d'Alexander. Il y a donc les deux Pères. Tandis que le vrai meurt en laissant son amour en héritage, le faux, autoritaire, gouverne le petit monde d'Alexander.

L'évêque entre dans le monde d'Alexander en compagnie de la question de la vérité. En quittant le théâtre pour se marier avec l'évêque, Émilie, la mère d'Alexander, donne raison aux gens de théâtre: ***« Avec vous je passe ma vie dans un monde de faux-semblants et d'illusion... Ce que je suis réellement, je n'en sais rien parce que je ne me suis jamais souciée de savoir la vérité en ce qui me concerne... ni de la réalité. »*** Plus tard, elle dira à Helena qu'elle a épousé l'évêque pour vivre ***« à l'ombre de Dieu, dans la vérité »***. ***« Ce mot de vérité, ajoute-t-elle, a vaincu mes réticences. J'avais soif de vérité, j'avais vécu trop loin d'elle<sup>329</sup>. »*** Ils s'installent ainsi à l'évêché austère et, selon l'expression de l'évêque, dans une atmosphère de sévère pureté.

Mais la réalité de cette sévère pureté ne tardera pas à être dévoilée. La séquence de ***« l'installation à l'évêché »*** se termine par le plan demi-ensemble de Fanny et d'Alexander assis devant une fenêtre à barreaux. Alexander soulevant le rideau pour montrer les barreaux, dit à Fanny: ***« Il y a des barreaux aux fenêtres. Et elles ne s'ouvrent pas. »*** Cette image reviendra à plusieurs reprises évoquant l'idée d'enfermement. Le conflit entre l'évêque et la famille d'Ekdahl va se jouer autour de la

<sup>329</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p. 190. Toutefois ce passage est supprimé dans le film monté en 3 heures auquel nous nous référons.

libération des enfants. Il coûtera finalement la vie à l'évêque.

Enfermés, les enfants sont impuissants même si la haine d'Alexander envers son beau-père semble forte et effective à la fin. Ils ne peuvent pas échapper à l'autorité de leur beau-père qui s'impose à son entourage à la manière d'une loi sacrée. C'est uniquement par l'intervention d'un vieux juif que cette évasion sera réalisée.

Le vieux juif entre en scène après un autre plan demi-ensemble des enfants assis devant la fenêtre condamnée. Succède un plan de large perspective où le point de fuite se trouve au milieu. Du fond de plan, un chariot avance tout droit à toute vitesse, c'est l'oncle Isaak accompagné de ses hommes. Il vient proposer à l'évêque d'acheter un grand coffre qui se trouve au rez-de-chaussée. Pendant que l'évêque compte des billets et signe le papier de vente dans son bureau, Isaak monte dans la chambre d'enfants fermée à clef. Il l'ouvre, fait descendre les enfants et les cache dans le coffre. Pourtant, le coffre paraît vide quand il est ouvert devant les yeux de l'évêque. Cependant, celui-ci soupçonnant la ruse d'Isaak, monte hâtivement dans la chambre d'enfants pour s'assurer de leur présence. Puis succède un gros plan du visage du juif poussant un grand cri. Le champ devient surexposé en fondu-blanc. L'évêque voit que les deux enfants sont bien dans leur chambre. Pourtant la suite des plans laisse comprendre au spectateur que les enfants sont toujours dans le coffre emporté par les hommes de l'oncle Isaak.

Cette intervention soudaine du juif dans ce conflit nous semble très intéressante. Le Judaïsme, qui est la racine du Christianisme, sort pour délivrer les enfants. Une telle interprétation nous permet d'anticiper sur la rencontre entre Alexander et Ismaël, qui est le point capital de notre examen. Les enfants trouvent refuge chez Isaak. La mort de l'évêque sur laquelle notre intérêt se porte commence déjà, à notre avis, par la rencontre entre Alexander et entre Ismaël. Étant donné que le personnage d'Ismaël joue un rôle décisif dans la mort du pasteur, il nous paraît nécessaire d'examiner ce personnage de plus près. Ismaël est un malade, disait Isaak. Il doit être enfermé parce qu'il est dangereux. Et il est, en effet, toujours enfermé au fond de la boutique d'Isaak.

« **Il sera comme un âne sauvage: sa main sera contre tous et la main de tous sera contre lui.** », récite Ismaël à Alexander en se présentant. Il est évident que le personnage d'Ismaël doit être examiné dans son contexte biblique. Selon St. Paul, Ismaël est le fils de la chair contrairement à Isaak qui est le fils de la Foi. Mais il ne s'agit nullement d'établir une généalogie biblique qui serait sans fondement. Ce qui nous importe est qu'Ismaël est, bibliquement parlant, un exclu dans l'alliance contractée avec Dieu. Mais n'incarne-t-il pas aussi la nature ou la partie rejetée en chaque homme? Ou bien encore ne représente-t-il pas « **l'inconscient honteusement enfermé dans un placard, et que l'on ne montre pas**<sup>330</sup>? » Tout reste ambigu. Cette ambiguïté rend d'ailleurs notre analyse difficile. Il nous est néanmoins possible de penser que le personnage d'Ismaël incarne la part de révolte profonde et refoulée au fond de l'être, contre toute Vérité universelle, imposée.

Dès le premier contact, Ismaël pressent qu'Alexander porte en lui la mort d'une autre personne, puis comprend clairement qu'il s'agit de l'évêque. Il matérialise, selon ses

---

<sup>330</sup> Michel SINEUX, « Fanny et Alexander "le petit théâtre d'Ingmar BERGMAN" » in *Études cinématographiques*, n° 131/134, *op.cit.* p. 147

propres termes, l'objet de la haine d'Alexander, qui s'était traduite par le déclenchement d'un incendie à l'évêché. La séquence est composée de manière alternative avec des plans où Ismaël parle avec une voix hypnotisante et avec des plans représentant la violence de l'incendie.

Dans cette séquence, la manipulation télépathique pratiquée sur la personne d'Elsa Bergius, la tante malade, n'est pas explicitement montrée. Le récit d'Ismaël occupe l'essentiel de la séquence, créant un climat d'ambiguïté. Suit un gros plan dont la moitié est occupée par le visage de face d'Ismaël et l'autre moitié par l'occiput d'Alexander. Ismaël commence à parler comme si la pensée d'Alexander sortait par sa bouche. Il continue à parler mais le plan change. Ainsi accompagné par la musique douce et la voix chuchotante qui dit: « **C'est toi qui parle** », on voit la tante renverser la lampe à pétrole. Elle se rend immédiatement compte de ce qu'elle vient de faire, mais la flamme se propage déjà. Ensuite, succède un plan serré d'Ismaël et d'Alexander. Ismaël continue à dévoiler la pensée d'Alexander. Il n'a qu'un seul chemin à suivre, dira Ismaël. Il s'agit seulement de ne pas hésiter au dernier moment. Ismaël dit que lui-même entre en Alexander.

La séquence laisse comprendre que c'est la haine d'Alexander qui provoque l'incendie par l'intermédiaire d'Ismaël qui matérialise la partie refoulée au fond de l'être, selon notre analyse. N'est-ce pas finalement une sorte de règlement de compte vis-à-vis de la Vérité abstraite qui avait causé tant de souffrance dans l'univers bergmanien? La scène de l'incendie est particulièrement violente et tragique.

Par la suite, on voit un plan d'ensemble de la chambre complètement enflammée. Les portes s'ouvrent, la tante devenue une grande torche vivante, en sort. Elle quitte le champ par la droite. Le plan représente uniquement la chambre en feu. Et l'air doux de flûte devient soudainement, tragiquement solennel en dépit du timbre assez aigu de l'instrument. Chaque son retentit tristement dans l'espace consumé. Nous nous rappelons que l'évêque était joueur de flûte. C'est comme s'il jouait sa propre musique funéraire parce que nous savons déjà qu'Edvard dort profondément à cause du somnifère qu'il avait absorbé et que la torche vivante sortant du champ symbolisait la mort de l'évêque. Les deux portes de la chambre se ferment lentement, le plan devient noir et la musique se termine. La fin lente contrastée par l'image de l'incendie vive annonce solennellement la fin définitive de la Vérité abstraite personnifiée par l'évêque.

Il nous semble très significatif que ce soit la tante, Elsa Bergius qui déclenche involontairement l'incendie, cause de la mort de l'évêque. Elle était malade, toujours alitée. Son obésité est importante à tel point qu'elle n'arrive même pas à manger toute seule. « **Elle est répugnante, elle pourrit, c'est un parasite, un monstre. Son rôle sera bientôt terminé, cela ne vaut pas la peine de gaspiller sa pitié sur un pain aussi raté de la grande fournée universelle** <sup>331</sup>. » précise le réalisateur dans son scénario. La présence de la tante à l'intérieur de l'évêché dépouillé et austère est marquante. Ne représenterait-elle pas une partie du monde intérieur en voie de décomposition de l'évêque? Selon le propre terme de l'évêque, son monde était composé d'impérissable beauté, de sévère pureté. Pourtant, derrière cette façade, il se cachait une réalité en voie

<sup>331</sup> Ingmar BERGMAN, *Fanny et Alexander*, Éditions Gallimard, 1983, Paris, p. 208.

de décomposition. N'est-il pas naturel que cette présence ait été fatale pour le pasteur? La tante ne représenterait-elle pas l'inconscient impotent et muet de Vegerus, l'artisan de son autodestruction, plus que la haine télépathique d'Alexander<sup>332</sup>?

Quoi qu'il en soit, nous nous rappelons *Le Septième Sceau* dans lequel l'Église a jeté une sorcière au bûcher. L'évêque qui périt également par le feu, ne symbolise-t-il pas la revanche de celui qui menait une lutte permanente contre la Vérité imposée?

### 3. À l'égard du lien parental

---

Comme nous l'avons vu au début de notre travail, en tant que fils d'un pasteur luthérien puritain, l'éducation familiale de Bergman a été décisive pour les orientations ultérieures de sa carrière cinématographique. Il conçoit Dieu-père dans le monde bourgeois conservateur, contre lequel il finira par se révolter. Le lien avec ses parents, en particulier avec son père, garde ainsi une double signification: celle de père physique et de Dieu-père. La rébellion contre son père physique est plus facile que contre le Dieu-père. Tandis que l'image du Dieu-père subsiste dans ses nombreux films, la séparation avec son père est consommée avant même qu'il ne devienne cinéaste, selon ses biographes. Même si l'image de son père est présente dans de nombreux personnages de son cinéma, le thème du rapport entre parents et enfants est rarement abordé. C'est dans la troisième période que le réalisateur s'attache à cette question. Bergman décrit concrètement le rapport entre les parents et leurs enfants.

Dans *Scènes de la Vie Conjugale*, le rapport avec les parents constitue le premier signe d'un malaise éprouvé par les personnages installés dans la convention sociale. Dès la première séquence, Marianne répond au journaliste que leur couple est en bons termes avec leurs parents: « **On se voit souvent et nous ignorons les conflits.** » Pourtant, plus tard, ce sujet l'empêche de dormir. « **Je suis furieuse d'avoir accepté de déjeuner chez mes parents** », dit Marianne à son mari au lever du jour. Le désintérêt de Johan accroît le fossé qui les sépare: « **Il n'y a pas de quoi être furieuse puisque l'on y va rituellement. Nous le faisons pour eux.** » À sa femme qui propose d'annuler ce rendez-vous en invoquant le prétexte qu'elle veut rester pour une fois avec son mari et ses enfants, il répond en lisant son journal: « **D'accord, si tu arrives à leur faire avaler ça.** » Et ils n'arriveront pas à décommander le rendez-vous.

Cet incident montre la superficialité de leur relation, de leur vie même pétrie de conformisme. Dans la séquence suivante, Johan reçoit l'appel téléphonique de sa mère au travail. À la fin en raccrochant le poste, il lance son mécontentement: « **Quelle emmerdeuse!** »

L'ordre des conventions familiales sera brisé par la séparation du couple. Mais la cause de cet échec est attribuée à la nature de leurs rapports avec les parents, à l'incapacité de prendre leur propre existence en main. Marianne écrit dans son journal: « **À mon avis, notre faute est de n'avoir pas su rompre avec nos familles, ni couper le cordon ombilical afin de créer une cellule bien à nous qui soit la base de nos vies communes, le garant de la réussite de notre couple.** » Cette idée renvoie, selon nous,

---

<sup>332</sup> Michel SINEUX, *op.cit.* p. 147

à l'idée de « **devenir le sujet de sa propre existence** ».

Mais, Peter dans *De la Vie des Marionnettes* est également un personnage dont le cordon ombilical n'est pas coupé, et Bergman suggère que c'est une des raisons de son acte meurtrier. Selon la description du fils donnée par la mère, il était un enfant bien aimé, protégé, et fragile. Leur relation ne connaissait aucune difficulté. Le personnage de Peter paraît se couler dans le moule des conventions tout comme Johan ou Marianne. Il ne se révolte pas et leur rapport paraît sain. La mère dit qu'il lui a rendu visite quelques jours auparavant. Des plans les représentant tous deux enlacés, affectueux, riant apparaissent pendant le témoignage de la mère. Malgré tout, la superficialité du rapport ne semble pas moins réelle. Le problème entre eux n'est que déplacé. Et c'est sur la personne de Katarina que Peter le transfère.

La mère dit que ce dernier est tombé follement amoureux de Katarina. Elle avait une grande influence sur lui, c'était elle qui décidait. Ce que les parents de Peter disaient ou pensaient n'avait pas la moindre importance. Katarina dit pour sa part au docteur que son mari fait partie d'elle. Elle l'a en elle: « **Nous avons la même circulation. Le même influx parcourt nos nerfs à un point inquiétant. Si Peter se sent mal, moi, c'est pareil.** » La mère dira pareillement plus tard.

Il est évident que nous ne pouvons pas penser la relation du couple en des termes identiques à ceux qui servent à définir la relation des parents et de l'enfant. Seulement, il nous semble que le personnage de Katarina incarne pour Peter ce que ses parents représentaient à ses yeux: la Vérité objective. Ainsi, leur rapport devient-il plus complexe. Au milieu d'une dispute, il se jette sur sa femme couchée par terre, et crie: « **Dans le silence, on entend la vérité. Enfin, la vérité de Katarina. Moi, je n'en ai pas. Parce que c'est elle qui a un contrat à vie avec la Vérité objective, garantie pure!** » Le conflit opposant Peter à Katarina recouvre donc celui qui l'oppose à la Vérité objective.

Katarina dira à son médecin: « **J'ai envie de courir à la maison, de retenir Peter et de lui dire: ça y est maintenant, je comprends tout ce que tu dis, tout ce que tu penses, tout ce que tu sens. Je veux le retenir jusqu'à ce qu'il me découvre.** » Un gros plan rend visible Peter dans l'ombre. La voix en *off* est sincère et émotive tandis que le regard de Peter est fixe, enragé. L'abîme d'incommunication qui les sépare suscite désespoir et amertume car vécu comme un processus de déshumanisation. « **Comment peut-on ne pas se voir alors qu'on est si proches et qu'on sait tout l'un de l'autre!** » dit-elle.

Quelque temps plus tard, après que Peter a tué la prostituée et l'a sodomisé dans le *peep-show* où elle travaillait, sa femme rend visite à sa belle-mère. La mère parle uniquement d'elle-même tandis que la femme de Peter commence à réfléchir à ce que son mari avait ressenti et pleure pour lui. Katarina fait cette remarque à la mère: « **Depuis une demi-heure, vous m'avez déballé vos sentiments, vos difficultés, votre culpabilité, votre honte.** » Tout ce que la mère éprouve n'est que sentiment conventionnel, et elle n'arrive pas à aller voir son fils à l'hôpital psychiatrique. La relation entre la mère et le fils était toute conventionnelle. La mère ne pouvait accepter son fils une fois cette convention transgressée par l'acte criminel de celui-ci. Elle dit pourtant: « **Je suis sa mère. C'est moi qui suis la plus proche de lui. Je l'ai mis au monde, élevé. C'est une part de ma vie.** » Malgré la sincérité qui se lit sur son visage, cette parole

paraît vide et vaine. La relation conventionnelle n'a plus de sens.

Cette logique d'enfermement sur soi est abolie dans *Sonate d'Automne*. Eva ouvre la boîte dissimulée au fond d'elle-même devant sa mère. Mais en même temps, au cours de la violente discussion qui naît entre elles, le cinéaste décrit l'autre visage de la mère. Le moment de vérité sonne pour l'une comme pour l'autre.

À la suite d'un cauchemar, Charlotte, la mère se réveille au milieu de la nuit, descend dans le salon. Eva, sa fille qui a entendu le cri de sa mère, descend aussi. Charlotte demande soudainement à sa fille si elle l'aime. Au lieu de lui répondre, la fille dit simplement: « **Tu es ma mère.** » Et la discussion commence. La fille avoue d'abord, l'amour d'enfant qu'elle éprouvait envers sa mère: « **Je t'aimais, c'était vital pour moi; je suis devenue d'une coquetterie maniaque, de peur de te déplaire.** » L'amour maladif envers sa mère, la célèbre pianiste qui s'enfermait dans la musique, étouffe la fille. Dans une crise violente, Eva s'emporte: « **Je savais très bien que tout de ce qui était vraiment moi ne pouvait être aimé ou même accepté. J'étais ton obsession. Et moi, j'étais de plus en plus paniquée, anéantie. Je disais ce que tu voulais; je n'osais plus être moi-même, même seule, parce que je me rejetais totalement.** »

Dissimuler sa propre personnalité pour s'ajuster à celle de l'autre. La douleur existentielle du personnage bergmanien est mise à nu. Charlotte incarnait effectivement la Vérité dogmatique pour l'enfant Eva qui ne parvenait pas à l'atteindre: « **Puisque tu étais parfaite, il fallait que je le sois. ... mais je me trouvais repoussante** », dit encore Eva à sa mère. Le rapport entre Charlotte et Eva relève la question fondamentale dans l'univers bergmanien: le poids de la Vérité objective écrasant l'être. En l'avouant, l'être tente de se libérer de ce fardeau.

Dans *Face à Face*, à l'issue de sa tentative de suicide, Jenny rêve de ses parents morts quand elle était petite: elle les frappe mais tout en essayant de les embrasser. Finalement, c'est un mélange d'amour et de haine que le cinéaste décrit à travers les personnages. « **Tout ce qui est en moi crie la contradiction. De quelle manière suis-je devenu coupable? Ou suis-je non coupable? Pourquoi suis-je donc appelé ainsi dans toutes les langues? Quelle lamentable invention que le langage humain disant une chose quand il en pense un autre !**<sup>333</sup> » Le rapport avec les parents constitue l'un des chapitres révélant la nature la plus essentielle de l'existence.

Pourtant, dans *Sonate d'Automne*, on voit une mère désemparée, accablée devant son enfant qui révèle la terrible vérité. Au début du film, après avoir vu son autre fille malade, elle était très tourmentée parce qu'elle ne supportait pas ce spectacle. Comme si elle n'arrivait pas à se calmer, elle tournait en rond dans la chambre en fumant, en évoquant ce qu'elle venait de voir. Suit un plan poitrine de Charlotte qui s'arrête un instant comme si un sentiment nouveau venait de surgir en elle. Elle dit avec affliction: « **C'est ma Lena!** » Elle tourne vite la tête: « **Surtout ne pas pleurer maintenant.** » Même avant la discussion avec Eva, Charlotte n'était plus tout à fait la personne solide dont sa fille avait gardé le souvenir.

Charlotte raconte à son tour son rapport avec ses parents qui avaient été distants, et

---

<sup>333</sup> Søren KIERKEGAARD, *La Reprise*, op.cit. p. 747

froids: « **Parfois, j'essaie de me souvenir du visage de ma mère, mais je ne le vois pas.** » Charlotte disait qu'elle avait oublié jusqu'à son propre visage. Finalement, Charlotte n'était que le fruit du rapport qu'elle entretenait avec sa propre mère: « **Malgré mon âge, mes souvenirs, expériences, je ne suis jamais née** », avoue la mère. Elle est mais elle n'existe pas. Elle ne peut pas donner ce qu'elle n'a pas ou qu'elle n'est pas. « **J'avais envie que tu t'occupes de moi. Que tu me serres fort et que tu me consoles. Je voulais que tu me saches aussi démunie que toi.** »

Même si elle découvre le nouveau visage de sa mère, elle reste ferme: « **Tu veux toujours un régime de faveur. Tu attends de la vie des remises gracieuses mais un jour, il faudra que ce soit donnant donnant. Tu devras assumer ta faute comme les autres.** » C'est la fille qui aide sa mère à naître. Devenir sujet de son être, tel est le sens de l'existence selon Kierkegaard.

Charlotte commence à prendre conscience de la réalité: « **Ta haine est intolérable. Je ne me suis pas rendue compte. J'ai été égoïste, puérile.** » Elle demande pardon à sa fille: « **Ne peux-tu pas me pardonner? Je vais essayer de me changer. Aide-moi.** » Au moment où elle prononce le dernier mot, Helena, l'autre fille gravement malade, paralysée, se traîne jusqu'aux escaliers, crie: « **Maman, viens** ». « **Aide-moi** » et « **maman, viens** » se répètent deux fois « **comme une incantation dans un poignant oratorio** <sup>334</sup> ». Eva regarde fixement sa mère, et la séquence s'achève par le plan du visage de Helena, couchée sur le ventre dans le noir. Malgré la distance séparant les parents et l'enfant, distance que Bergman n'arrive pas à franchir, il décrit le visage plus humain de la mère. L'infailibilité de la mère aux yeux de l'enfant cesse d'être tenue pour vraie.

La mère quitte précipitamment le presbytère, et leur relation semble s'arrêter. Mais le réalisateur les rapproche par le montage alterné. Jean Collet analyse la séquence avec justesse, même si l'angle d'attaque est différent du nôtre. « **Elles se sont quittées, mais le montage les rapproche. Les scènes d'Eva et Charlotte sont imbriquées, nouées. L'écriture du film prend le relais de la relation physique** <sup>335</sup>. » La fille écrira à la mère qu'elle ne la laissera plus sortir de sa vie.

C'est face à la mort que la fille revoit plus objectivement le visage de la mère. C'est le cas d'Agnes dans *Cris et Chuchotements*. « **Mère occupe mes pensées de chaque jour bien qu'elle soit morte depuis vingt ans.** » Le plan demi-ensemble de la mère vêtue de blanc a suivi en fondu enchaîné le gros plan d'une rose blanche qu'Agnes dépose sur la table. On entend la voix d'Agnes en off. « **Elle recherchait souvent la solitude et la sérénité, dans le parc.** » Sur le fond du plan général de la mère qui marche dans le parc, on entend: « **Je la suivais alors à distance, et je l'espionnais, comme à mon insu puisque je l'aimais infiniment et jalousement.** » Par le contenu de la parole, la caméra semble être subjective. Toujours dans le cadre du plan général de la mère dans le parc, Agnes décrit le caractère de sa mère: « Et, avec le recul, je la comprends beaucoup mieux. » Suit un plan taille de la mère assise dans le fauteuil du parc.

<sup>334</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.344

<sup>335</sup> Jean COLLET, « Sonate d'automne » in *Études* décembre 1978, Paris

Au début de la séquence, la distance infranchissable séparant la mère de la fille est représentée par l'allure inaccessible de la mère dégageant une certaine magnificence. Cette distance entre elles diminue paradoxalement par le recul que sait prendre la fille. Ce recul ne signifie pas que son amour infini envers sa mère soit réduit; il lui permet au contraire de pouvoir assumer son amour et de voir concrètement sa mère en tant qu'être réel. Le plan général devient le plan taille au moment où la fille parle de la compréhension qu'elle a de sa mère.

Agnes rapporte un autre souvenir de sa mère. La mère en robe blanche se trouve dans le salon rouge symbolisant l'âme: « **Il y avait dans son regard une telle détresse que je faillis pleurer. J'appuyais ma main contre sa joue. Cette fois-là, nous fûmes très proches.** » La séquence s'achève en fondu rouge. La fille pénètre momentanément dans l'univers de sa mère. Et elle s'en souvient maintenant aux dernières heures de sa propre vie en raison de la maladie. « **J'aimerais tant la revoir, et lui dire ce que j'ai compris de son ennui, de son impatience et de son attente, de sa solitude.** » La magnificence de sa mère montrée au début de la séquence n'y est plus. La fille comprend à présent sa mère en tant qu'être réel. A travers la compréhension, le rapport entre mère-fille devient ainsi concret.

Dans *Les Fraises Sauvages*, film de la première période, le mot d'affection était étranger aux trois générations de la famille du Docteur Borg. L'indifférence régnait. Le fils du docteur refusait même de devenir père afin de mettre un terme à la continuité des générations. À la deuxième période, les parents, en particulier le père s'identifiait à Dieu et avait l'aspect d'un souverain. Minus émerveillé dit: « **Papa m'a parlé** », à la fin de *Comme dans un Miroir*. De même Anna dans *Le Silence* évoque-t-elle le souvenir du père dominant, autoritaire.

Mais, dans la troisième période, Bergman décrit véritablement les rapports entre enfants et parents. Cela témoigne d'un recul pris vis-à-vis des sentiments qu'il éprouvait à l'égard de ses parents mais aussi de Dieu-père? Ce recul n'explique-t-il pas le fait qu'il arrive à s'assumer en tant qu'existence, à couper le cordon ombilical selon l'expression de Marianne dans *Scène de la vie conjugale*? L'hostilité pour sa mère qu'Anna exprime à Henrik dans *Après la Répétition*, le dernier film du cinéaste, illustre cette indépendance, malgré la remarque de Henrik qui lui rappelle qu'elle ressemble à sa mère. Le lien généalogique est perçu autrement que comme une entrave enchaînant chacun des membres d'une génération.

## Chapitre IV Une Angoisse en tout temps

L'angoisse ne se manifeste pas aussi dramatiquement que chez les personnages de la deuxième période. Mais elle est permanente pour ceux qui cherchent à revenir à ce qui constitue la source de leur être dans l'existence, à renaître en quelque sorte. Le vieillissement lié à la mort est ressenti et provoque inévitablement l'angoisse chez certains.

## 1. Assumer son existence

Nous avons examiné la présence de l'angoisse due à diverses causes dans les films des périodes précédentes. La subjectivité de l'individu n'était pas encore conquise mais l'angoisse indiquait le début de sa possession. L'un des thèmes principaux abordés était celui de la liberté. Elle entraînait l'abaissement des barrières élevées par la Vérité dogmatique et les personnages perdaient tout point de repère concernant les valeurs. L'angoisse naissait de la considération des possibles.

Dans la troisième période qui fait apparaître le concept d'existence dans l'univers bergmanien, il est possible de définir l'angoisse comme *sentiment fondamental*<sup>336</sup>, comme si elle était le prix à payer pour être libre. « **Nous sommes libres et déterminés, nous sommes innocents et coupables. On n'est pas encore coupable, et pourtant on peut dire qu'on a déjà perdu l'innocence; c'est que l'angoisse s'est alors emparée de l'homme, ou plutôt l'homme s'est livré à l'angoisse**<sup>337</sup> ».

C'est ce que les deux soeurs vivent dans *Cris et Chuchotements*. Parallèlement à l'évocation des souvenirs de la mourante, Bergman décrit l'intériorité psychologique des autres personnages. Les séquences présentent les épisodes du passé que les personnages gardent dans leur mémoire.

La séquence de Maria débute avec l'échec de sa tentative de séduction du docteur, son ancien amant, venu ausculter Agnes. Un plan taille représente Maria troublée en regardant le docteur qui s'en va. Son visage reflète une gêne, une déception et surtout une perturbation profonde. La scène s'achève par un fondu en rouge<sup>338</sup>. Succède en fondu un gros plan du visage de Maria, les yeux fermés. Elle ouvre les yeux, regarde fixement l'objectif. On entend des chuchotements, des bruits faibles et une sonnerie. Le plan se termine une nouvelle fois en fondu.

Devant l'échec de sa tentative de séduire le docteur, Maria se trouve dans un moment décisif. Un moment où son existence construite sur la superficialité et la séduction est anéantie. C'est alors qu'intervient le fondu qui ouvre et ferme le gros plan sur elle. Nous avons précédemment signalé que la couleur rouge, pour Bergman, désigne l'intériorité psychologique. Nous assistons donc à une pénétration dans son intériorité. L'anéantissement de valeurs qui étaient capitales pour elle réveille son angoisse. Le visage de Maria reflète une angoisse et le chuchotement et des bruits inintelligibles mais persistants nous en témoignent.

Une narration extra-diégétique nous explique la situation dans la séquence suivante. Maria et son mari Joakim habitaient dans le manoir plusieurs années auparavant. Pendant l'absence de son mari, la fillette d'Anna est tombée malade et Maria a appelé son médecin qui exerçait dans la ville voisine. Ce dernier termine l'auscultation

<sup>336</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, op.cit. p. 102

<sup>337</sup> *ibid.* p. 166

<sup>338</sup> Toutes les opérations du fondu sont en rouge.

de la malade et Maria l'invite à dîner. À table, elle est vêtue d'une robe rouge avec un décolleté généreux. Elle essaie de séduire David qui fait semblant de s'en désintéresser. Elle lui propose de passer la nuit au manoir en raison du mauvais temps. Proposition qu'il accepte.

D'abord, la séquence est, nous semble-t-il, une illustration concrète des caractéristiques de l'existence de Maria. Son jeu de séduction, sa coquetterie. Dans le film où le rouge porte un sens particulier, son habillement rouge ne paraît pas gratuit. Il signale qu'il ne s'agit pas d'une simple scène de séduction, mais d'un acte plus essentiel: celui de la mise en scène de sa propre existence.

Maria entre toujours en robe rouge dans la chambre d'ami où David s'installe pour passer la nuit. Il l'emmène devant le miroir, évoque la femme qu'elle était dans le passé, la compare à celle qu'elle est aujourd'hui. Suit un très gros plan du visage de Maria qui regarde fixement l'objectif. « **Tu jettes maintenant des coups d'oeil en coin, vifs, calculateurs. Autrefois, tu avais le regard droit ouvert sans dissimulation. Ta bouche a pris un pli de mécontentement et de faim. Elle, si douce, avant. Ton teint est pâle, tu te maquilles. Ton large front, si pur est griffé au-dessus des sourcils. Ces griffures viennent de l'indifférence. Et cette ligne fine de l'oreille au menton, elle n'est plus si parfaite. C'est la marque de ton indolence. Regarde à la base de ton nez. Pourquoi te moques-tu si souvent? Sous tes yeux, les rides acérées presque imperceptibles, de l'ennui et de l'impatience.** »

Bien que le temps soit l'acteur principal de ce changement, le vieillissement n'est pas ici uniquement incriminé comme chez les autres personnages âgés que nous allons analyser ultérieurement. C'est l'évolution de l'existence de Marie que David évoque. Plus précisément, la décadence d'une existence fondée sur la superficialité. Elle se moque de cette remarque. Tandis que David la dévisage, un sourire forcé apparaît sur le visage de Maria, en très gros plan, exprimant un profond mépris. « **Tu plaisantes** », répond-t-elle.

Son indifférence se révélera ensuite à son mari qui tente de se suicider. Le lendemain, Joakim rentre, soupçonne l'adultère de sa femme. Maria le trouve dans le bureau tenant un coupe-papier qu'il tente d'enfoncer dans son ventre. Le coupe-papier tombe, ses mains sont pleines de sang. Il sanglote et suffoque. Devant son mari qui la supplie de l'aider, qui gémit, Maria un peu épouvantée recule, secoue la tête. L'expression d'un fort désintérêt se lit sur son visage. La séquence finit en fondu par Maria qui se retourne en le regardant.

Même si elle n'accepte pas l'observation de David, l'indifférence totale à autrui et la superficialité marquent essentiellement l'existence de Maria. Ce sont justement ces seuls fondements de son existence qui s'écroulent lorsque David refuse de succomber à son charme charnel, bien qu'il soit son ancien amant. Suit un gros plan de Maria par le fondu. Elle paraît un peu désarmée, son regard est vide. On entend des chuchotements. L'angoisse l'habite impitoyablement.

Dans le film, il y a un autre personnage saisi par l'angoisse. Il s'agit de Karin gagnée par l'angoisse du néant. Un plan demi-ensemble d'une pièce, Karin assise dans un fauteuil lit un livre. La pièce est à peine éclairée par une lampe à pétrole. Anna apparaît. Karin se lève et s'approche de la caméra. Suit un gros plan de son visage: « **Tu**

? » Mais Anna n'entend que le vent et le tic-tac des pendules. « **Non, c'est autre chose.** » Elle a soudainement froid, et quitte la pièce.

Cette petite scène illustre l'angoisse sourde du néant éprouvée par Karin. Rappelons la venue de la Mort dans *Le Septième Sceau* ou la nuit interminable de *L'Heure du Loup*. Au milieu de la nuit figurant le néant, Karin croit entendre quelque chose tandis qu'Anna n'entend rien que le vent et le son des pendules. C'est comme si elle se sentait épiée par la mort. Plus tard, nous apprendrons qu'elle « **est incapable de concilier son mépris d'elle-même avec sa soif dévorante de contacts humains**<sup>339</sup> ». L'abîme entre les deux est intimement présent chez elle.

La séquence de Karin se situe après la mort d'Agnes. La cérémonie solennelle est finie, tout le monde quitte la pièce. Karin reste seule un instant au pied du lit d'Agnes, puis sort et ferme les deux battants de la porte. Au moment où elle sort, on entend des chuchotements. Succède un gros plan de Karin en fondu. Elle ouvre la bouche comme pour pousser un cri. On entend des chuchotements, des gémissements, une sonnerie. Elle ferme les yeux. Le plan se ferme en fondu rouge.

Si l'échec de sa séduction fait émerger l'angoisse chez Maria, celle de Karin est provoquée par la mort. « **Car ces possibles tentateurs intermédiaires entre l'être et le néant flottent devant nous, et nous donnent le vertige**<sup>340</sup>. » Elle n'arrive même pas à pousser un cri et ce qu'elle entend est un gémissement sans fin.

La séquence qui s'ouvre et se ferme par le gros plan de Karin nous conduit dans l'intériorité psychologique du personnage comme dans celui de Maria. La séquence commence par une narration extra-diégétique. Auparavant, Karin et son mari habitaient quelques mois au manoir. Un plan d'ensemble de la salle à manger. Ils sont à table, dînent l'un en face de l'autre. L'atmosphère est tendue et presque haineuse. La femme casse un verre de vin par maladresse. Après le repas, le mari quitte la table: « **Couchons-nous.** » Karin, figée, songeuse reste seule à table. Elle prend un éclat de verre. « **Ce n'est qu'un tissu de mensonges!... tout!** » Gros plan de la main de Karin laissant tomber l'éclat de verre dans un petit plateau. Elle est dans le boudoir avec Anna. Elle enlève tous les bijoux qu'elle portait, commence à se déshabiller à l'aide de la servante: elle dégrafe sa robe, ensuite ses jupons et son corset, enfin sa chemise de corps glisse aux pieds de Karin nue.

Une fois libéré des brides et du poids des vêtements, on dirait que ce corps grandit et prend de l'ampleur, précise le scénario. L'éclat de verre qui brille et le corps nu créent un sentiment d'épouvante, d'attente de l'horreur qui va se produire. Si nous comparons cette scène avec celle de Maria, rappelons la robe rouge qu'elle portait pour séduire David. Nous l'avons interprété comme l'état essentiel de son existence. Ici, nous voyons la nudité de Karin. N'aurait-elle pas également un sens métaphorique? C'est l'état nu de son existence.

Anna la quitte, Karin à présent vêtue en chemise de nuit blanche s'assoit sur un

<sup>339</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p.297

<sup>340</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence, op.cit.* p. 103

fauteuil avec le morceau de verre. Elle l'introduit entre ses jambes en poussant un cri étouffé. Elle entre dans la chambre à coucher où son mari l'attend, se met sur le lit. Sous le regard dégoûté de son mari, elle se barbouille le visage de sang. Un étrange sourire se dessine sur son visage. La séquence s'achève en fondu.

La raison de cet acte semble claire: il était destiné à empêcher le rapport sexuel avec son mari. Pourtant, une signification plus essentielle ne peut manquer d'être évoquée. Il s'agit de la mutilation de ce qui est plus essentiel, la vie. La fécondité inévitablement liée à la sexualité. Le geste de Karin révèle la réalité de sa vie meurtrie par la répulsion. Son existence se trouve proche de la mort. Un gros plan, en fondu, de Karin, les yeux fermés. Elle les ouvre. On entend une sonnerie, des chuchotements mais aussi des cris. Cris qu'elle ne parvient pas à pousser.

Pour des raisons presque opposées, les soeurs vivent quasi obligatoirement l'angoisse car être sujet, cela nécessite naturellement d'assumer sa propre existence. Et **« naître homme, c'est être mis en position de combat pour toute la vie, installé dans un état de tension douloureuse, voué au sérieux et à la souffrance »**<sup>341</sup>. L'angoisse est la souffrance nécessaire pour l'existence kierkegaardienne. Jenny, dans *Face à Face*, se trouve devant une patiente. De la bouche de la patiente, elle tire un ruban sur lequel est écrit **« aidez-moi. ils ont coupé dans ma tête, ils ont opéré mon angoisse, mais quand ils l'ont recousu, ils ont oublié la peur de chaque jour. »** La peur de chaque jour, n'est-ce pas ce qui inspire l'angoisse existentielle?

## 2. « La vieillesse, c'est l'enfer! »

---

Intimement lié à la mort, le vieillissement procure une angoisse chez certains personnages des films de cette époque. L'apparition du thème du vieillissement dans la troisième période, due probablement à l'âge du cinéaste, souligne une différence essentielle entre les deux univers que nous étudions. Car la mort n'est qu'une transition pour Kierkegaard tandis que pour Bergman elle signifie le néant. Ainsi s'explique la raison pour laquelle la mort est source d'angoisse face à l'existence pour les personnages bergmaniens. Le vieillissement est un signe corporel de l'avancement de l'existence vers le néant. Une détérioration physique de l'existant.

La vieille maison de la mère dans *De la Vie des Marionnettes* nous offre l'image caractéristique de la vieillesse: **« C'est une vieille bâtisse délabrée, et le parc est à l'abandon, lui aussi. Dans une aile, le toit est en si piteux état que l'humidité envahit la maison, à la fonte des neiges. »**

Il est vrai que cette description nous évoque plutôt l'état d'âme de la mère ou la caducité du monde auquel elle s'attache. Néanmoins elle renvoie clairement à l'image du grand-père dans *Face à Face*. Représentation de l'état lamentable d'un vieux malade. Le réalisateur lui fait dire: **« La vieillesse, c'est l'enfer »**, formule servant de titre au présent chapitre. La sénilité est une souffrance pour cet **« éternel remonteur de pendules »**<sup>342</sup>. Il

<sup>341</sup> Régis JOLIVET, *op.cit.*, p. 153

<sup>342</sup> Joseph MARTY, *op.cit.* p. 170

a peur que la grande pendule s'arrête. Même si l'horloger s'est assuré de son parfait fonctionnement, il craint son interruption et il remonte sans cesse la pendule malgré la réprimande de sa femme. Le grand-père est saisi par l'angoisse de la mort. Le vieillissement constitue la lente avancée vers un point mystérieux et terrible pour le personnage, comme le précise le scénario.

La question de Tim dans *De la Vie des Marionnettes* révèle un autre aspect du vieillissement. En se regardant dans le miroir, il décrit attentivement la dégradation de son corps due au temps. « **Les rides, ce n'est rien. C'est toute cette laideur qui me torture. La peau qui se dessèche, qui devient rugueuse. Ce pli profond autour de la bouche. Les mains sont horribles, les veines, le flétrissement, c'est affreux.** » La laideur physique vieillissante implique, ici, l'état de son âme qui n'arrive pas à suivre le rythme de la dégradation physique. « **Je suis pourtant encore un enfant. Je ne comprend rien au temps. Je ferme les yeux et j'ai dix ans, physiquement aussi. Et puis, je les rouvre, je regarde dans la glace et je vois un vieux schnock. Un vieux schnock en culottes courtes.** »

Pour celui dont l'intérieur n'accepte pas le fait de devenir adulte, la vitesse du temps est particulièrement effrayante. Tel est le drame de ce styliste homosexuel ou plutôt des personnages bergmaniens qui sont sensibles à cette question. Le corps va inexorablement vers sa fin et sa décomposition, tandis que l'intérieur demeure comme à l'origine. D'où l'expression d'« **enfant grandi trop vite** », employée par Tomas s'adressant à Jenny dans *Face à Face*.

L'angoisse causée par le vieillissement domine particulièrement dans *Après la Répétition*, le dernier film de Bergman. Dans la première partie, l'âge avancé du metteur en scène est présenté comme une richesse artistique reposant sur l'expérience et l'habileté acquise. Cette image bascule avec l'apparition<sup>343</sup> d'une ancienne actrice vieillissante. Bergman donne clairement les justifications de son état déplorable: elle est alcoolique, vit dans un hôpital. Mais en réalité l'écoulement du temps en est le véritable responsable.

« **Il pleut. Une pluie d'automne.** » Cette réplique d'entrée apporte une certaine morosité dans la pièce. Ensuite, elle essaie vainement de regagner affectivement et professionnellement l'intérêt du metteur en scène. Et elle s'apitoie sur elle-même. « **Tu as remarqué que j'ai des fausses dents en haut? Je pourrais petit à petit.** » Elle, effondrée, se regarde dans un miroir qui ne réfléchit même pas son image. Son esprit est brouillé: « **Penses-tu que mon instrument soit cassé à tout jamais?** », demande-t-elle.

Néanmoins, la conscience du vieillissement est ressentie dans la troisième partie du film qui se déroule au présent, après le départ de l'ancienne actrice. Plus exactement, c'est à partir du moment où Anna, jeune actrice, fait des avances à Henrik, le metteur en scène. Il la repousse doucement en lui rappelant son rôle: « **Je dois te communiquer mon expérience, te donner identité.** » Mais la vraie raison de son attitude est son l'âge. « **Je refuse de jouer dans ton drame de la passion; ce serait ridicule et humiliant. Tu as déjà un père remarquablement compétent. Tu en veux un autre?** »

<sup>343</sup> Son apparition n'est pas montée comme la suite des événements mais comme un souvenir.

« **À la veille des répétitions, j'ai perdu une dent du haut. J'en avais des sueurs froides! Vais-je accueillir Anna Egerman avec un trou dans la mâchoire? Elle ne m'écouterà pas tant je la dégoûterai. Un dentiste a eu pitié de moi et a fait un miracle: j'ai retrouvé mon autorité.** » Malgré le respect de soi que le metteur en scène garde soigneusement, l'image de la vieillesse qu'il a n'est pas différente que celle des autres. Une dégradation physique qui fait chavirer toute la dignité de l'existence. « **Si j'avais dix ans de moins...** » Un regret douceâtre s'échappe de cette déclaration.

Dans le plan d'ensemble de la scène, on remarque qu'il ne reste plus que la table de travail, à gauche devant laquelle se tient Henrik, de dos, la tête toujours baissée. Tous les autres éléments du décor ont disparu. Anna est à droite, de profil, les bras croisés sur son sac et son texte. « **Tu ne me regardes pas! Regarde-moi!** » dit la jeune femme.

L'espace est dépouillé de tout, ainsi que leurs pensées. L'imagination a cessé de régner; il n'y a qu'une jeune femme arrivant avec son texte et un vieil homme assis devant son bureau de travail. Entre eux existe une distance infranchissable, et Henrik n'ose pas regarder la jeune femme. Elle se rappelle soudainement la répétition à la radio et Henrik s'assied devant son bureau, de profil, en regardant Anna. Ce qui reste est la réalité de leur existence. « **Tu entends les cloches? - Non, je deviens dur d'oreille.** » La jeune femme s'en va et un plan d'ensemble de la scène représente Henrik seul: « **Ce qui me préoccupait le plus, à cet instant, c'était de ne pouvoir entendre les cloches d'église.** » La passion, les souvenirs, tout est dégagé, et ce qui reste n'est que la réalité de la vieillesse pour Henrik. Une angoisse sourde remplit l'espace défini par le plan d'ensemble.

Le vieillissement n'est pas toujours aussi navrant mais l'angoisse n'en est pas moins pesante. Le personnage de Helena, grand-mère dans *Fanny et Alexander* en est l'illustration. À la veille de Noël, en attendant l'arrivée de sa famille après la représentation traditionnelle de théâtre, elle veille attentivement aux préparatifs du grand dîner. Elle arrive sur seuil d'une pièce à l'intérieur de laquelle se trouve un grand sapin lourdement chargé de décorations. Les bonnes installent allègrement les cadeaux au pied de l'arbre. En les regardant, Helena devient soudainement mélancolique. Elle se retourne, s'assied sur un fauteuil dans une autre pièce, se sert un verre. Elle soupire, devient songeuse. Les larmes montent brusquement aux yeux, elle sort un mouchoir, le mord.

Au début du film, une bonne a rappelé à Helena que c'était la quarante-cinquième année qu'elles passaient Noël ensemble. Et elle pleure. Plus tard, dans la scène de Helena et d'Isak, nous verrons qu'elle est préoccupée par le vieillissement. Il nous semble que la raison de son sanglot est due à une angoisse subite provoquée par la conscience de l'écoulement du temps. Les décorations joyeuses de la maison contrastent avec son état de conscience.

La fête est finie, tout le monde va se coucher. Au calme, Helena et Isak, son ancien amant, restent seuls côte à côte sur un canapé. Et elle aborde précisément la question. « **L'an dernier, Noël a été une joie pour moi. Cette année, je n'avais qu'une envie, pleurer. C'est probablement que je vieillis. Tu trouves que j'ai vieilli?** » Isak lui répond qu'elle a pris de l'âge. « **Je m'en doutais. Oui, qu'une envie... pleurer. Bien que ce soit une joie d'avoir mes petits enfants.** » Ensuite, elle commence à parler de ses

enfants et des soucis qu'elle éprouve pour eux.

La seule consolation pour la vieillesse est-elle d'avoir une famille? Pendant qu'elle parle de ses enfants, la tristesse s'est effacée de son visage. Effectivement, la vie pleine de la famille d'Ekdahl fait disparaître cette angoisse chez la vieille dame, bien que le film commence en soulevant la question du vieillissement. Après avoir pleuré dans les bras d'Isaak en se plaignant, elle dit non: « **Reprenons-nous. Je vais me laver, me maquiller. La femme éplorée, en manque de tendresse va se transformer en grand-mère sereine. Nous jouons tous un rôle. Certains avec nonchalance, d'autre avec beaucoup de minutie. Je suis de cette race-là.** » Et elle reprendra même le rôle de l'actrice à la fin du film.

### 3. Pour ceux qui ne sont jamais nés

Le titre emprunté à l'expression de Charlotte dans *Sonate d'Automne* ne renvoie pas à la naissance physique, mais à celle de l'esprit. C'est un état où se trouvent les personnages avant de prendre conscience de la réalité de leur propre existence. Il est vrai que les protagonistes de la période précédente, selon notre point de vue, n'étaient pas non plus conscients de leur existence. Ils souffraient sûrement, et certains, en particulier dans la deuxième période, ressentaient violemment de l'angoisse. Mais la « **non-naissance** » en tant qu'existence n'était pas forcément le source d'angoisse. C'est seulement dans cette période où le concept de l'existence a sa place que Bergman décrit l'angoisse installée chez ses personnages.

Il y a tout d'abord le mobile énigmatique du suicide de Jenny dans *Face à Face*. Elle est belle, prévenante, matériellement aisée, apparemment équilibrée. Mais elle a toujours, présente près d'elle, la femme borgne incarnant la mort. Cette présence de la mort ne figure-t-elle pas le néant qui la guette ou plutôt qu'elle sent sourdement? Car, si extérieurement elle a tout, elle n'a rien intérieurement. Tout dans sa vie est réglé selon les usages de la convention, demeurant extérieurs au fond de sa propre existence.

Le film commence par la séquence de la consultation. C'est la patiente qui dit la vérité sur Jenny, le docteur: « **Tu ne sais pas aimer! Tu es comme irréaliste.** » Jenny néglige naturellement la vérité révélée par la bouche de l'autre, réagit seulement en tant que psychiatre devant sa malade. Elle remarque tout de même: « **on aurait dit qu'il y avait de l'orage dans l'air** »

Maria est la psychose à laquelle le docteur s'est attachée. Elle révèle la vérité de l'être de son médecin qui rejette cette vérité. Jenny garde enfouie au fond d'elle-même sa propre réalité. Plus tard, elle reconnaîtra dans le message laissé à son mari qu'elle vivait dans un isolement, dû au décalage entre l'extérieur et son moi. Incapable de saisir sa propre existence, la réussite apparente de sa vie paraît irréaliste.

Plus tard, c'est cette patiente qui entraînera Jenny à vivre une situation de viol à partir de laquelle elle commence à réfléchir sur sa propre existence. Jenny reçoit un appel téléphonique d'un inconnu qui lui parle de sa patiente, Maria. Selon lui, cette dernière a insisté auprès de lui pour qu'il l'emmène dans la maison vide<sup>344</sup> de Jenny, et qu'il appelle cette dernière. La psychiatre arrive hâtivement dans sa maison. Elle trouve Maria étendue

par terre sans connaissance au milieu de la pièce, et deux inconnus. Toujours à côté de Maria, un des hommes tente de la violer mais Jenny est trop fermée, le violeur n'arrive pas à pénétrer en elle. Ils quittent les lieux, elle appelle l'ambulance pour Maria. Suite à cela, elle panique et est saisie d'une violente émotion.

Il nous semble que, Maria, la patiente, incarne la partie refoulée du docteur. Une psychose qui dévoile la vérité que Jenny refuse de voir en face. Et, dans sa folie, Maria l'entraîne vers le viol qui s'avère le moment de la révélation de son existence. Le fait que Jenny ait été trop fermée à tel point que le violeur n'arrive pas à pénétrer en elle dépeint métaphoriquement le repliement sur soi. L'angoisse émerge d'elle. « **L'angoisse sans causes précises, encore informulée et cependant discernable, inexplicable et redoutable**<sup>345</sup>. » Une angoisse qu'elle ne peut plus contrôler. Le suicide est finalement une sorte d'échappatoire, mais, frôlant la mort, elle fait tomber tout ce qui était extérieur et gagne le sens de son existence. Après avoir vécu la plongée dans un état second et le réveil à plusieurs reprises, elle fait tout ce qu'elle peut pour ne pas replonger à nouveau. Elle réussit enfin à naître.

Le personnage de Charlotte dans *Sonate d'Automne* a les traits plus distincts d'une personne appartenant à la « **non-naissance** » en tant qu'existence. Les caractères de Charlotte et Jenny sont différents ainsi que leur situation. Cependant, une similitude existe entre ces deux personnages. Charlotte est un être exclusivement attaché à son apparence et à la question matérielle. Toute la mesure de la valeur passe à ses yeux par l'extériorité. Elle dispose néanmoins d'un moyen d'exprimer son intériorité: la musique<sup>346</sup>. Mais la musique ne peut pas remplacer la vie.

Au début du film, la première chose qu'elle fait quand elle rencontre sa fille au bout de sept ans, consiste à parler de la mort de Leonardo. Comme Jenny qui rencontre la femme représentant la mort au début de *Face à Face*, Charlotte débute la rencontre avec sa fille en lui parlant de la mort. La mère ne porte-t-elle pas la mort en elle, bien qu'elle ne semble pas l'apercevoir? L'extériorité des apparences, dans laquelle elle vit sans avoir d'existence propre, n'est-elle pas justement la mort, à savoir le néant?

De même reste-t-elle prisonnière des apparences jusque dans le spectacle de la mort de son compagnon. Ce que France Farago analyse avec justesse en ces termes précis:

« Lorsqu'elle est là, près de Leonardo mourant, que perçoit-elle? Non pas l'agonie d'une âme solitaire qui rentre dans la nuit, le néant, mais l'odeur d'un corps moribond, la salle d'hôpital en réfection, le bruit des marteaux-piqueurs, la chaleur, etc. Tous les détails matériels, extérieurs, tendance que l'on retrouvera plus tard dans son rapport à l'argent. D'ailleurs Leo appelle l'infirmière pour mourir et la prie, elle de quitter la chambre. N'est-elle pas déjà au dehors<sup>347</sup>? »

---

<sup>344</sup> Sa maison est en réparation. Elle vit provisoirement chez ses grand-parents.

<sup>345</sup> Michel ESTÈVE, « Note sur une problématique de la mort », *op.cit.*, p. 14

<sup>346</sup> Elle est une pianiste renommée.

<sup>347</sup> France FARAGO, « La mort comme propédeutique à la vie », *op.cit.*, p. 22

Même la mort ne la touche pas. **« Je n'en suis pas accablée de douleur. Je sens un vide »**, dit-elle. C'est juste une présence qui manque. D'ailleurs, pendant qu'elle raconte la mort de Leonardo, on voit la chambre de l'hôpital en demi-ensemble. Leonardo mort est étendu sur le lit, et elle est assise dans un fauteuil un peu loin du pied de lit. Elle se lève, va lentement vers lui, l'embrasse. Durant quarante longues secondes, la scène inspire plutôt le calme.

La présence de Helena, son autre fille malade, perturbe encore plus Charlotte. **« N'est-ce pas assez que Leonardo soit mort? Fallait-il traîner Lena jusqu'ici? »**, demande-t-elle. Helena est entièrement paralysée. Les apparences extérieures, mesures de toute valeur pour Charlotte sont, dans ce cas précis, à nouveau affectées. Elle avait mis Helena à la maison de retraite, comme elle avait enterré la réalité de son être au fond d'elle-même. **« Comment pourrait-elle savoir qui elle est alors qu'elle se dérobe systématiquement à la confrontation de sa propre angoisse existentielle soigneusement refoulée, confrontation qui pourtant seule pourrait l'enfanter, la faire naître à elle-même<sup>348</sup>? »**

Charlotte très nerveuse, marche de long en large de la chambre. Elle tremble presque, allume une cigarette. **« Pourquoi je me sens fiévreuse? Pourquoi ai-je envie de pleurer? C'est ridicule! On veut me faire honte. Sciemment. Et cette mauvaise conscience! Toujours! Toujours! Moi qui avais hâte de venir! Qui attendais-je, au juste? Que désirais-je donc tant que je n'osais m'avouer? »** Ce qui était soigneusement refoulé selon Farago émerge d'un seul coup. Elle résiste à cette angoisse: **« Inutile de pleurer! »**

Le surgissement de Helena perturbe profondément Charlotte, la rend nerveuse. Cette réaction explique l'importance de sa fille pour elle. La mère a voulu nier l'existence de sa fille malade comme elle a enfoui sa propre réalité. La présence de cette fille l'ébranle et met la réalité de son être en question.

Même si elle essaie de sauver les apparences, elle ne peut plus cacher son angoisse. Le cauchemar qu'elle fait en témoigne. Dans le noir, une main caresse d'abord sa main, son visage, puis essaie de l'entraîner. Charlotte la repousse violemment en criant. Elle se réveille en sursaut, allume la lampe, regarde autour d'elle. Mais il n'y a personne. Elle s'assied, soupire en caressant sa poitrine. Elle descend au salon, demande à Eva qui est venue la voir: **« Tu m'aimes? »** Elle a besoin de le vérifier. La mise en question de son être jette une ombre de doute épaisse sur tout, et est à l'origine d'une angoisse. Mais Eva ne répond pas. Silence qui sert lui-même de point de départ à une conversation cruciale entre la mère et la fille.

Par la bouche de sa fille, ce que Charlotte avait enterré est mis à nu. Elle ne peut plus tourner le dos. Cet entretien douloureux lui permet de faire face à sa propre angoisse.

Après avoir écouté péniblement le défoulement de la haine de sa fille, Charlotte parvient à étaler la réalité de sa propre existence. **« La nuit, pendant mes insomnies, je me demande si j'ai vraiment vécu. Et je me demande si tout le monde est comme**

<sup>348</sup> *ibid.*, p. 23

***moi ou si les autres sont plus doués pour la vie. Peut-être que certains ne vivent jamais et se contentent d'exister?*** » Remarquons ici la différence entre la signification des termes employés par Bergman et la signification que nous leur accordons. Exister pour nous est synonyme de vivre, et le terme ici employé semble indiquer le fait d'exister sans être.

Elle avoue enfin son angoisse. « ***Ça m'angoisse. Ma propre image m'épouvante. Je ne suis pas adulte. Mon visage, mon corps ont vieilli. J'ai des souvenirs, j'ai fait des expériences, malgré tout cela, je ne suis jamais née.*** » Sans être en possession de sa propre existence, les expériences acquises ne peuvent avoir d'intérêt. La naissance en tant qu'existence est ce qui est porteur de sens pour Bergman. Vers la fin du film, dans le train, Charlotte se regarde dans la fenêtre, mais celle-ci est noire, et reflète à peine son visage. En avouant son angoisse, elle arrive à voir tout de même son propre visage, même s'il est encore obscur. Tout peut à commencer.

## Chapitre V La Transcendance qui demeure

L'idée du Dieu dogmatique cesse d'occuper une place capitale dans l'univers bergmanien, c'est celle de la Transcendance qui la remplace. Elle se manifeste autrement. C'est l'amour incommunicable par la parole, le mystère qui dépasse la raison, et la Grâce que perçoit la mourante. En elle, l'existence effectue un saut qualitatif et c'est par les images évoquant la répétition selon le sens kierkegaardien que s'achèvent les films.

### 1. Dogme et Grâce dissociés

---

Il nous semble très intéressant que le thème de la Grâce revienne dans les films à cette période où les personnages arrivent à se débarrasser de l'idée de Dieu dogmatique. Contrairement à la première période où le Dogme est censé être associé à la Grâce, représentant la Vérité objective, ces deux éléments sont séparés. Le Dogme n'est qu'une doctrine selon laquelle l'homme mène sa vie et la Grâce garde sa nature transcendantale. Ainsi, les personnages incarnant le Dogme ou la Vérité objective ne sont plus aussi catégoriquement antipathiques ou implacables.

Avant d'examiner le cas d'Agnes dans *Cris et Chuchotements* nous permettant d'aborder précisément cette question, il nous semble intéressant d'analyser le personnage de l'évêque exprimant dans *Fanny et Alexander* le changement de l'attitude bergmanienne vis-à-vis de la Vérité objective. Bergman porte son regard sur l'homme et son existence. Même la Vérité dogmatique est décrite comme un discipline à laquelle l'homme adhère.

Il est clair que l'évêque est décrit comme adversaire redoutable d'Alexander, le petit garçon. L'antipathie inspirée par ce personnage est à tel point marquante que la critique l'a largement qualifié de sadique. Quand il compte de l'argent après avoir vendu le grand

coffre à Isaak, le plan représente l'image des ténèbres. Dans un plan moyen, le pasteur est derrière le bureau sur lequel se trouve une croix noire et un grand chat également noir. Ces deux présences sont imposantes. Le chat et l'évêque qui compte attentivement les billets, renvoient à l'image du Mal. Pourtant, hormis ce plan, les caractères du personnage attribués dans le film entier sont décrits comme une conséquence de sa foi.

L'évêque est un homme de justice qui croit vivre totalement dans la Vérité. Quand il est à côté des enfants et de leur mère pour la première fois, il leur propose de prier: « **Agenouillons-nous et unissons-nous dans une fervente prière.** » Malgré l'effet de son attitude sur Alexander, Bergman décrit un homme de bonne volonté. C'est un homme qui apprécie sincèrement la beauté immuable de son évêché, qui dit avec un air ému que c'est une chance de vivre dans cette atmosphère austère et pure.

Devant le garçon qui ment et qui n'hésite pas à parjurer sur la Bible, il s'exaspère et croit que c'est son devoir de lui apprendre à distinguer la vérité du mensonge. En gros plan, l'évêque dira à Alexander: « **Je t'aime. Mais l'amour que j'ai pour toi ou pour ta soeur n'est ni aveugle ni niais. Il est fort, il est âpre.** » Il entreprend un effort désespéré pour faire comprendre au jeune garçon la valeur de la vérité. Quand le garçon avoue finalement qu'il a inventé l'histoire concernant l'évêque et sa famille défunte, Bergman filme en gros plan le visage de l'évêque qui exprime une joie sincère et profonde: « **Tu as remporté une grande victoire. Une victoire sur toi-même.** » Même quand il demande au garçon quel châtiment il choisit, la sincérité se reflète sur son visage. Tout au long du film, le cinéaste ne laisse pas percevoir l'aspect superficiel de la bonté ou encore la mauvaise volonté de l'évêque. C'est un homme qui croit que la vérité et la justice sont de son côté.

Vers la fin du film, après l'évasion des enfants, il se rend compte que la réalité est bien différente de ce qu'il croyait. Aussi pâle que la couleur délavée de l'intérieur, il avouera à sa femme: « **J'ai toujours cru que l'on m'aimait bien. Je me voyais d'ailleurs sage, large d'esprit et juste.** » L'illusion apparaît au grand jour face à la réalité. C'est le seul moment où l'homme de Vérité devient un homme. Mais il est trop tard. Son destin le conduit à périr par le feu.

L'évêque meurt, mais laisse un enfant. Emilie enceinte rejoint la famille d'Ekdahl, où elle met son bébé au monde. Et la fête remplit la maison. Après un long discours, Gustav prend un bébé, dit en le regardant: « **Un jour, elle régnera non seulement sur notre petit monde, mais sur tout!** ». L'enfant d'Emilie et de l'évêque est placé à côté d'un autre bébé, enfant de Gustav Ekdahl et de sa bonne. C'est un nouveau départ mais cette fois-ci, la Vérité habite au sein de la vie.

L'ambiguïté est encore plus grande chez Agnes. Ici, la Vérité objective ou le Dogme ne sont plus rigides, mais moribonds. Agnes est un être pur, dogmatiquement parfait. Au début du film, elle remonte une pendule arrêtée, se montre sereine en dépit de sa souffrance. La prière solennelle du pasteur après sa mort donne d'elle l'image d'une sainte: « **Agnes, toi qui as tant souffert et si longtemps, tu dois être digne d'intercéder pour nous.** » Il dira même que la Foi de la défunte était plus forte que la sienne. « **Persuadée de la sincérité, de l'affection dont ses soeurs lui témoignent les apparences, elle est pleine confiance en Dieu et lui fait don de ses souffrances**<sup>349</sup>. »

Nous avons précédemment interprété le personnage d'Agnes en tant qu'incarnation de la Foi dogmatiquement conçue. Rappelons que Bergman mettait l'accent sur les caractéristiques imposantes ou idéales de la Vérité objective. Agnes n'est pas exempte de défauts de cette nature. À travers son attitude elle fait pourtant paraître un élément essentiel de la Foi. Enfermée dans le manoir, dans ce monde clos, elle est décrite comme personne ouverte. L'acceptation sereine de la souffrance par Agnes évoque cette ouverture à travers les yeux de la Foi, même si le pasteur, lui, déplore son propre doute, l'angoisse et le silence de Dieu. Cette ouverture est surtout manifeste dans le contraste entre Agnes et les deux autres soeurs. Contrairement à Agnes, elles ont connu le monde extérieur et la vie familiale. Pourtant, en dépit de leur mode de vie apparemment ouvert, elles sont en réalité cloîtrées dans leur propre monde. Le titre du film *Cris et Chuchotements* nous semble à cet égard significatif. Le terme « Cris » représenterait les cris d'Agnes souffrante mais n'est-il pas aussi les cris de deux soeurs enfermées dans leur monde<sup>350</sup> ?

Mais c'est surtout après la mort d'Agnes que cette dernière provoque une réaction chez les autres. Elle revient pour quêter la tendresse: « **Je veux que Karin vienne ici.** » « **Je veux que Maria vienne.** » Elle demande ou plutôt dit: « **Il faut que tu me touches. Il faut que tu me parles.** » Ses soeurs la repoussent violemment. Agnes bouleversée sanglote. Sa souffrance s'accroît mais elle a permis aux autres de se voir tels qu'ils étaient.

Néanmoins, il nous semble important de souligner la distance qui existe entre Agnes et ses soeurs. Comme nous l'avons vu, Agnes est un être pur et vertueux. Mais, malgré tout, ses vertus n'arrivent pas directement à atteindre les autres. Après la mort d'Agnes, nous assistons un moment de réconciliation entre les deux soeurs. Sur un air de violoncelle de Bach, elles se touchent, discutent, se découvrent. Mais il s'agit d'un moment fugitif. Plus tard, Karin rappelle ce moment à Maria qui est redevenue frivole: « **Tu m'as touchée. Tu ne t'en rappelles pas?** » Pourtant, à la défunte qui demandait un peu de tendresse, elle a répondu: « **Peut-être, si je t'aimais. Mais je ne t'aime pas.** »

Bergman met en question ce caractère théorique de la Vérité qui ne concerne pas l'existence, le concret. Or, ce même caractère ne serait-il pas justement la maladie qui ronge le corps d'Agnes? Pourtant le cinéaste ne tranche pas, il ne condamne plus aussi systématiquement. Karin qui crie qu'elle n'aime pas Agnes, mais celle-ci confesse dans son journal intime qu'elle aime sa soeur et que sa présence lui apporte beaucoup de bonheur.

Au début du film, après avoir remonté la pendule, Agnes écrit dans son journal intime: « **Il est tôt, lundi matin et je souffre.** » Nous avons antérieurement interprété ce propos comme un signe d'acceptation de sa souffrance. C'est un journal dans lequel Agnes transcrit la vie de son monde intérieur. La propriétaire meurt, mais son journal reste et sera lu par d'autres. Ainsi, Karin lit-elle: « **Jeudi 30 septembre. J'ai reçu ce qu'un être humain peut recevoir de plus beau dans cette vie. Cela peut avoir beaucoup de**

---

<sup>349</sup> Gabriel SORGES, « Cris et chuchotements » in *Cinématographe*, n° 4, 1973, p. 3

<sup>350</sup> Et les cris d'amour d'Anna!

**noms. Communion, chaleur humaine, tendresse. Je crois que c'est cela que l'on appelle la grâce.** » Mais Karin ne semble pas comprendre le contexte. Elle dira à sa soeur qu'elle déteste toute sorte de contacts. Elle n'aime pas ce qu'Agnes nomme la plus belle chose dans sa vie. La lecture du journal révèle les dispositions intérieures de Karin.

Après les funérailles, quand tout le monde est parti, Anna allume une bougie, ouvre le tiroir. Elle sort le journal enveloppé par un tissu brodé comme un trésor. La mazurka de Chopin en musique extra-diégétique rend l'atmosphère paisible. Anna prend la bougie et le journal, se met dans un coin. Elle l'ouvre attentivement. Un très gros plan de son visage reflète une certaine attente. Elle lit: « **Mercredi 3 septembre. Il fait frais.** » La caméra descend vers la flamme de la bougie. La voix d'Agnes continuant la lecture se fait entendre. En fondu enchaîné, succède un plan poitrine d'Agnes habillée en blanc, portant une ombrelle ouverte. Suit un plan demi-ensemble d'Agnes, ses deux soeurs et Anna toutes en blanc, se promenant dans le parc. La lecture continue: « **C'est merveilleux de pouvoir être réunies comme autrefois! Je me sens beaucoup mieux.** »

Le ton a radicalement changé. Le blanc éclatant au milieu du paysage automnal nous donne même l'impression qu'il ne s'agit pas réellement d'un souvenir mais de quelque chose de nature intemporelle. Le temps semble être suspendu. Toute la souffrance qu'Agnes a endurée au long du film atteint soudainement un état de Grâce.

Dans l'image qui demeure lumineuse, la voix d'Agnes continue à se faire entendre: « Les êtres que j'aime le plus au monde étaient près de moi. Je les entendais parler doucement. Je sentais la présence de leurs corps, la chaleur de leurs mains. Je voulais arrêter ces instants, (zoom avant jusqu'au gros plan d'Agnes sur la balançoire) et je pensais: ceci est en tout cas le bonheur. Je ne peux souhaiter quelque chose de meilleur. À présent, pendant ces quelques minutes, je peux goûter la plénitude. Et je suis remplie de gratitude envers ma vie qui me donne tant. » Le film s'achève sur un gros plan d'Agnes.

Le physique malade d'Agnes est mort, mais son âme transcrite dans le journal est conservée par Anna. Ce qu'Agnes a laissé, n'est-ce pas effectivement la Grâce? Le Dogme meurt mais la Grâce reste. N'est-il pas finalement l'insaisissable présence de Dieu? L'aspect intemporel de la dernière séquence lumineuse illustre cette présence. La souffrance d'Agnes endurée tout au long du film est finie, la Grâce demeure. En acquérant la Vérité subjective, Bergman renoue le lien avec la Transcendance. « **Il s'agit, avant tout, d'être soi-même dans sa relation avec l'absolu** <sup>351</sup>. » Anna, la servante incarnant l'Amour concret conserve cet état de Grâce en elle.

## 2. Le mystère agit

Religieux ou non, on constate que le mystère au sens surnaturel n'a pas occupé une grande place dans l'ensemble des films de Bergman. À part le jaillissement mystérieux d'une source à la fin du film *La Source* de la première période, on n'observe nulle part de manifestation ou de suggestion du mystère. Les récits se situent soit dans le contexte réaliste d'où le surnaturel est absent, soit dans le contexte fantasmagorique où le mystère

<sup>351</sup> Jean WAHL, *Les Philosophies de l'Existence*, op.cit. p. 87

perd sa nature mystérieuse. *L'Oeil du Diable* de la première période et *L'Heure du Loup* de la deuxième période appartiennent au second cas de figure. Il est vrai que le Mal était constamment opposé aux vertus dogmatiquement enseignées. Mais selon lui, le Mal était immanent, c'est-à-dire, se manifestait comme le réel tangible.

Cependant, dans *Fanny et Alexander* l'un des derniers films de Bergman le mystère prend une importance capitale au tournant du récit. Il s'agit de la séquence de l'évasion des enfants par la manoeuvre de l'oncle Isaak. Nous avons précédemment décrit la scène d'évasion dans un autre chapitre et nous rappelons ici brièvement le contenu. Isaak vient d'acheter le grand coffre à l'évêque chez qui les enfants sont presque séquestrés. Pendant que le pasteur compte les billets et signe le papier dans son bureau, les enfants resteront cachés dans ce coffre. Il est pourtant vide et, quand le pasteur monte voir les enfants dans leur chambre, il constate leur présence. En arrivant au magasin d'antiquités d'Isaak, on voit les enfants sortant du coffre.

Dans le contexte d'opposition entre le monde d'Ekdahl avec celui de l'évêque, le monde du magasin d'antiquité entre en conflit avec le monde du pasteur. Et, jusqu'à l'incendie qui coûte la mort à l'évêque, les deux mondes sont filmés en alternance. Le contraste qui existe entre les deux est bien souligné. Pour lutter contre le Dogme, la vie chaleureuse de la famille d'Ekdahl ne suffit-elle pas? Fallait-il une intervention du surnaturel? Lorsqu'Isaak se présente à l'évêché, il est rejeté. Il est « *un sale youpin* » selon l'évêque. Or, cette attitude du pasteur ne témoigne-t-elle pas un mépris fondamental de la Vérité abstraite envers ce qui demeure inaccessible à la raison?

Les enfants se trouvent ainsi dans le magasin d'Isak surchargé d'objets. Des milliers d'objets sont empilés ou suspendus. Dès que les enfants sortent du coffre, Aaron, le neveu d'Isaak, verrouille la porte, baisse le store rouge. Ils prennent le repas dans une pièce où la couleur rouge est omniprésente. L'éclairage est sombre, les ombres sont épaisses.

Depuis *Cris et Chuchotements*, il nous semble que le rouge revêt une signification particulière: celle de l'âme. Nous ne pouvons évidemment pas renvoyer toutes les apparitions du rouge à cette signification, mais dans le cas du magasin d'Isaak, cette interprétation paraît fondée. Quand Isak, Aaron et les enfants entrent dans la chambre préparée pour les enfants, la chambre est entièrement plongée dans une atmosphère rouge. Aaron ferme aussitôt le rideau rouge de la grande fenêtre d'en face. La chambre elle-même semble immatérielle. Ne sommes-nous pas en train de pénétrer à l'intérieur de l'homme, la contrée la plus mystérieuse?

L'espace est un labyrinthe toujours surchargé d'objets. Le temps paraît être empilé au lieu de s'écouler. En allant dans la chambre à coucher, ils passent devant les étagères remplies de marionnettes, puis devant la porte de la chambre d'Ismaël. Isaak explique aux enfants qu'il ne faut pas l'ouvrir car il est très malade. Nous avons antérieurement interprété le personnage d'Ismaël en tant qu'incarnation de la nature rejetée de l'homme. C'est l'espace le plus secret.

Dans cette contrée, Alexander va à nouveau rencontrer son père revenant et va discuter avec lui, tandis que jusqu'alors il ne faisait que le voir. Au milieu de la nuit, le garçon sort la chambre pour faire ses besoins, et se perd. À la recherche de sa chambre,

il passe d'une pièce à l'autre. Puis, on entend quelques notes aiguës d'un instrument à corde en extra-diégétique. L'intervalle est long. Le son crée soudainement un climat fantastique. Une discussion entre le garçon et son père défunt a lieu, ainsi que nous l'avions vu précédemment. Et, tout au long de la discussion, la musique continue.

Par la suite, succède le plan de la mère du garçon dans une pièce de l'évêché. L'effet de contraste par rapport au magasin d'antiquité est saisissant, même si le spectateur est suffisamment habitué aux lieux. Les murs sont nus, ont des lignes architecturales pures, sans aucun meuble à l'exception de la table derrière laquelle Emilie s'est assise. La couleur de ses vêtements est aussi délavée que celle à l'intérieur de l'évêché. Seule la musique continue, mais, en raison de l'aspect des lieux, elle crée maintenant une certaine tension.

Le pasteur la rejoint, elle lui donne le bouillon chaud qu'elle allait prendre. Le mari va voir la tante malade qui se plaint car il fait noir. Il lui approche la lampe de chevet. Ce geste apparemment naturel s'avérera incertain quand l'incendie éclatera. Le pasteur revient auprès de sa femme. Il lui dit qu'il n'a jamais supposé que l'on puisse avoir de la haine pour lui. « **Ton fils me hait** ». Cette parole est suivie d'un plan représentant les étagères remplies de marionnettes. La caméra panoramique descend, découvre Alexander endormi sur le bureau. On entend la voix du pasteur en *off*. « **J'ai peur de lui**. » Comme les marionnettes suspendues dans le magasin d'Isaak, sont-ils tous les deux sans le savoir sous l'emprise de l'Autre? À partir de maintenant, Bergman décrit ces deux mondes parallèles, bien qu'étroitement liés. Chaque acte se produisant dans un monde paraît avoir une répercussion dans l'autre monde.

Et Alexander lui-même vit concrètement ce qu'il ne faisait qu'apercevoir auparavant. Au début du film, la séquence où le garçon se promène dans la maison déserte et silencieuse de sa grand-mère est décrite comme irréelle. Le moment où le temps est arrêté, l'espace et les objets qui étaient si familiers pour lui, lui inspirent un sentiment d'étrangeté. Le garçon croit même qu'une statue blanche l'a salué. Le fait de voir son père défunt est également inexplicable. Maintenant, au milieu de la nuit, tout devient réel. Aaron dira qu'il y a maintes choses étranges, inexplicables, que l'on aperçoit quand on s'occupe de magie.

Aaron conduit le garçon dans une pièce où une momie est posée. L'éclairage est minimal. Un climat étrange règne: « **La momie est morte depuis plus de quatre mille ans mais elle respire toujours**. » Devant Alexander fasciné, Aaron tend la main vers la momie, qui tourne lentement la tête. Succède le plan de la tante Elsa qui se tourne lentement vers la lampe. L'identification entre la momie et la tante malade est ainsi suggérée par le montage. Au moment où elle touche avec la main l'abat-jour de la lampe, le plan change. Aaron et Alexander se trouvent dans l'atelier de marionnettes. « **Oncle Isaak dit qu'on est entouré de réalités toutes concentriques. Ça fourmille de fantômes, de revenants, de spectres, d'âmes, d'esprits frappeurs, de démons, d'anges et de diables. Il dit que la moindre pierre a sa propre vie. Tout est vivant, tout est Dieu ou pensée de Dieu. Non seulement le bon mais le plus cruel**. »

Il ne semble pas que l'idée selon laquelle « **tout est Dieu ou pensée de Dieu** » soit une idée panthéiste, mais une simple ouverture de l'esprit vers l'incompréhensible,

l'illogique. La moindre pierre qui a sa propre vie ne constitue-t-elle pas l'affirmation d'une existence? La Vérité abstraite perd ainsi tout son sens.

Aaron apporte, avec le garçon, le petit déjeuner à son frère Ismaël. Devant la porte, Aaron frappe, la déverrouille, l'ouvre. Succède le plan de l'évêque s'agitant dans son lit, il se réveille. Et on apprend qu'Emilie a mis du somnifère dans le bouillon qu'il a bu. Emilie dit qu'elle partira le lendemain matin et que le pasteur sera dans un profond sommeil. L'évêque essaie désespérément de retenir sa femme, mais en vain. Il crie qu'il ne voit rien. Ensuite, nous voyons encore Alexander et Aaron avec le plateau qui frappe à la porte et l'ouvre.

La répétition de la scène d'Aaron qui ouvre la porte d'Ismaël donne de l'importance à son acte. La porte est ouverte et le pasteur se réveille. Si nous revenons au sens de notre remarque concernant la chambre d'Ismaël en tant que partie rejetée de l'homme, ne pourrait-on pas mettre en rapport son ouverture avec le réveil du pasteur? Il crie qu'il est horriblement éveillé, mais qu'il ne voit rien. Révélation cruciale pour l'homme de la Vérité dogmatique. Au fur et à mesure que ce qui échappe à l'Objectivité se montre, le pasteur entre dans un état de déchirement. Lorsque le spectateur voit la porte ouverte pour la deuxième fois, Alexander entre dans la pièce où se trouve Ismaël.

Ismaël demande à Aaron de le laisser seul avec Alexander. Ils se présentent. Par la suite, Ismaël entraîne le garçon dans l'incitation à l'incendie à l'évêché que nous avons antérieurement évoquée. Sous l'effet d'une incitation télépathique ou non, le fait est que c'est à travers Ismaël que le pasteur sera jeté dans les flammes. Ismaël, c'est le juif vivant enfermé au fond de la contrée où le temps est empilé au lieu de s'écouler, où la raison ne parvient pas à pénétrer.

### 3. L'amour ineffable

---

Dans la dernière période du cinéma bergmanien, l'amour devient une force qui permettra à l'homme d'affronter des questions cruciales pour son existence. Cependant, il ne s'agit pas d'un amour idéalisé comme celui de la première période, mais d'un amour concret vécu quotidiennement. En plus de cette dimension humaine, il est imprégné par des caractéristiques transcendantales. Il est loin de l'amour dogmatiquement conçu mais revêt un caractère religieux.

Mais il y a tout d'abord, l'amour que découvre Jenny dans *Face à Face*. L'amour, ici, décrit la vie sous un tout autre angle que celui décrit dans les livres de la psychiatrie. Auparavant, elle ne voyait chez sa grand-mère qu'une vieille femme obligée de s'occuper de son mari paralysé. Mais quand elle retourne dans l'appartement de ses grands-parents après sa tentative de suicide, elle la découvre comme si elle la voyait pour la première fois.

La grand-mère ouvre la porte. La grand-père est allongé dans le grand lit à deux places, et paraît tout petit. Dès que la grand-mère et Jenny s'approchent, il ouvre les yeux et les regarde d'un air anxieux. La femme le console: « Ne t'inquiète pas. Je reste là, près de toi. Je ne te quitte pas. » L'anxiété du regard se dissipe un peu. Le grand-père fait un signe imperceptible de la tête puis il étend la main et prend celle de grand-mère. Elle

s'assied à côté du lit et donne de petites tapes à la main de son mari. Elle donne encore et encore de petites tapes à sa main.

La jeune médecin regarde longuement la scène de tendresse entre les deux vieillards. Elle voit la communion dans l'amour, leur humilité, leur dignité, comprend alors que l'amour embrasse tout, y compris la mort.

L'itinéraire de Jenny évoque délicatement le film d'opéra réalisé un an auparavant: *La Flûte Enchantée*. Tamino découvre l'amour, quitte le Royaume de la Nuit, gagne le Royaume du Jour pour rencontrer Pamina, l'incarnation de cet amour. Il est vrai que la comparaison entre les deux films est périlleuse et que le récit de *La Flûte Enchantée* est d'un tout autre ordre. L'action de l'opéra de Mozart a lieu dans une Égypte imaginaire et Bergman brouille davantage les pistes. Aucune indication d'ordre physique n'est donnée. Tout se joue dans un univers métaphysique ou spirituel. C'est un film à part dans l'univers bergmanien. Néanmoins, la quête bergmanienne et la propre réponse qu'il apporte sur l'amour ont amplement imprégné ce film d'opéra qui, à l'origine, est un opéra franc-maçon. « **Les judicieuses coupures effectuées dans le livret éliminèrent quelques références obscures au rite maçonnique, pour donner la primauté aux forces d'amour et de lumière**<sup>352</sup> », dira Cowie.

C'est l'amour éprouvé pour Pamina qui donne l'envie et le courage à Tamino de partir à sa recherche, à tel point que le nom de la jeune fille devient l'incantation de l'Amour. « **Il ne s'agit plus du nom d'une attrayante jeune femme, mais du code de l'amour: Pa-mi-na vit encore! L'Amour existe. L'Amour est une réalité dans le monde des humains**<sup>353</sup>. » Tamino explique à Pamina qu'ils vont croiser la Mort. La situation nous rappelle celle de la famille de Jof dans *Le Septième Sceau*, mais la réponse de la jeune fille démontre un changement fondamental dans l'univers bergmanien. Elle lui répond: « **Mon Amour, nous serons ensemble. Nous allons l'affronter ensemble. Et mon Amour te guidera, ton Amour me protégera.** » Affronter ensemble la mort; ainsi l'Amour ne fuit plus la mort comme dans *Le Septième Sceau*. Tous les deux chantent: « **Confiants, main dans la main, allons vers un nouveau Matin.** »

Mais c'est surtout la fin du film très différente de celle de l'opéra de Mozart qui démontre l'apport original de Bergman. Le jeune couple traverse ensemble le feu. Autour d'eux, « **des corps nus au crâne rasé s'étreignent dans une lutte serrée** ». Cette image évoque largement celle de l'Enfer. Ils réussissent à surmonter l'épreuve et sont couronnés de fleurs. Par rapport la fin de l'opéra d'origine dans lequel Sarastro reçoit le couple et reste avec lui, Bergman le fait partir en laissant le couple seul maître du monde. C'est l'Amour qui régnera sur le monde.

Cet amour va donner à Eva le courage de se regarder en face dans *Sonate d'Automne*. Le film commence par un plan d'ensemble représentant un salon au fond duquel se trouve Eva, devant une fenêtre, assise derrière un bureau. Toute la composition du plan conduit le regard du spectateur dans sa direction. Dans le plan fixe, nous entendons en *off*, la voix du mari: « **Quelques fois, je regarde ma femme sans qu'elle**

<sup>352</sup> Peter COWIE, *Ingmar Bergman, op.cit.* p. 318

<sup>353</sup> Ingmar BERGMAN, *Laterna magica, op.cit.* p. 252

**sache que je suis là. La première fois qu'elle est entrée dans cette pièce, elle a dit: « Ça me plaît, ici! Je me sens bien. » Nous avons fait connaissance depuis peu. »** La caméra panoramique à droite fait découvrir le mari debout devant la porte. Il continue à parler en s'adressant à la caméra. La femme et le mari se trouvent dans le même plan.

Ce premier plan nous donne l'image d'une spatialisation de ce qui est en l'homme. Ne serait-ce pas le monde intérieur de son mari, le pasteur Viktor? Il s'adresse directement au spectateur comme s'il entretenait une intimité stricte avec nous, comme si c'était son intérieur qui parlait. Cet espace plaisait à la femme, elle s'y installe. **« Je n'imagine pas la vie sans lui »**, avouera Eva à sa mère. C'est au sein de cet espace qu'elle va avoir le courage d'exprimer sa haine profonde pour sa mère. En effet, le mari reste toujours discrètement présent tout au long du film.

Viktor prend un livre dans la bibliothèque. C'est le premier livre écrit par Eva. Suit un plan poitrine de Viktor, de profil. Il lit un passage: **« Il faut apprendre à vivre, je m'y exerce tous les jours. Mon plus grand obstacle: je ne sais pas qui je suis, alors je tâtonne comme un aveugle. Si quelqu'un m'aimait comme je suis, peut-être oserais-je me regarder en face. Mais cette éventualité, pour moi, demeure lointaine »** Il s'arrête de lire, s'adresse à la caméra: **« Je voudrais lui dire, ne serait-ce qu'une fois qu'elle est aimée sans restriction. Mais je n'arrive pas à me faire entendre d'elle. Je ne trouve pas les mots. »**

Eva cherche l'amour mais elle n'est pas capable de voir ce qui est près d'elle. Plus tard, le mari expliquera à sa belle-mère qu'Eva ne l'aime pas. Nous apprendrons également au cours du récit qu'elle est émotionnellement handicapée. L'amour de Viktor est donc gratuit, sans attente d'une réponse en retour. Il embrasse tout, excuse tout. N'est-il pas l'amour décrit par St. Paul<sup>354</sup>? Ou encore, cet amour ne relève-t-il pas de l'amour de Dieu chrétiennement parlant, puisque l'amour du Dieu chrétien ne dépend nullement de la conscience ou la volonté de l'homme? Qu'Eva le veuille ou non, qu'elle en soit consciente ou non, elle est habitée par cet amour qui lui donne le courage de se regarder enfin en face. En ce sens, le fait que Viktor soit pasteur ne nous semble pas être le fruit d'une coïncidence.

Ce concept d'amour n'est apparemment pas différent de celui de l'amour dogmatique. Rappelons qu'il était une source de souffrance dans les films de la première période. Tout au long de sa carrière, le cinéaste fait des efforts pour se défaire de l'emprise de ce concept afin de pouvoir d'exister au sein de la Vérité subjective. Au terme d'un long cheminement, il parvient à concevoir la dimension de l'amour et à la décrire. Cet amour surpasse son concept dogmatique parce qu'il n'est plus ni abstrait ni objectif. C'est l'amour vivant qui se manifeste à travers la vie. **« Le jeune poète un amant malheureux, car il rêve son amour, au lieu de le vivre. Frère aîné du grand Maulines, il ne réussit pas à aimer pour de vrai, à enraciner son amour dans la réalité de la vie de chaque jour, "en caractère " <sup>355</sup> . »**

L'épilogue du film commence par le même plan que celui du début, mais plus éloigné.

<sup>354</sup> Nous faisons référence à *la Bible*: la Première épître aux Corinthiens, chapitre 13

<sup>355</sup> Nelly VIALLANEIX, *op.cit.* p. 136

L'ouverture de la pièce est limitée par le mur et la luminosité du plan est naturellement moindre à cause du mur sombre. Suit le plan d'ensemble d'un salon au fond duquel Eva se trouve et nous entendons la voix de Viktor disant: « **Quelquefois, je regarde ma femme sans qu'elle sache que je suis là** » Il dit qu'Eva souffre de remords à cause d'une dispute avec sa mère. Le fait que le mari n'arrive pas à partager la douleur de sa femme expliquerait la présence du mur restreignant la vue au premier plan. Au cours de sa souffrance, il l'accompagne sans qu'elle le sache.

Au moyen de procédés cinématographiques, le cinéaste rend éternel l'amour discret, amour semblable à celui de Viktor: Agnes morte repose sur les genoux d'Anna dans *Cris et Chuchotements*. La critique applaudit cette image en tant que Pietà, ainsi que nous l'avons vu. « **Bergman précise qu'Anna au non biblique incarne parfaitement l'amour évangélique. "Elle apporte l'amour et la tendresse instinctivement aux autres. Elle le fait sans réfléchir, délibérément. Elle ne réclame rien en échange. Elle aime tout à fait dans l'esprit de l'Épître aux Corinthiens. Et pour moi c'est cela qui est important."** <sup>356</sup> » La transcendance se manifeste ainsi dans l'immanence.

Au début du film, un plan résume métaphoriquement le personnage d'Anna. Un plan poitrine d'Anna de profil, près du poêle. Son premier geste en entrant dans le récit est d'ajouter une bûche dans l'âtre et de réanimer le feu en soufflant. Elle offre ainsi un peu de chaleur à Agnes, à travers le souffle sur le feu qui est en train de s'éteindre. Le soir, Agnes l'appelle: « **Viens près de moi! Tu es si loin! Viens ici.** » Anna, n'est-elle pas l'incarnation de l'Amour? Se trouvant entre la vie et la mort, l'amour est la seule force susceptible d'apporter la paix à l'homme. Anna lui offre son sein avec tendresse en disant: « **Tu n'a pas besoin de t'inquiéter quand je suis là.** »

Et l'Amour vit dans le présent, tandis que les autres personnages portent le passé en eux. Les séquences débutant et finissant par un gros plan de chaque personnage nous suggèrent que le cinéaste évoque l'inconscience avec laquelle ils doivent assumer leur existence. Contrairement aux séquences des autres personnages qui évoquent le passé, celle d'Anna décrit le présent. Après la mort d'Agnes au milieu de la nuit, Anna entend des pleurs. Elle se précipite à travers le manoir plongé dans le noir en en cherchant l'origine. « **Vous n'entendez pas? Quelqu'un pleure.** » Elle trouve Karin et Maria, mais elles sont figées, incapables de réagir. Anna comprend que les pleurs viennent de la pièce où repose le cadavre d'Agnes. Anna la prend dans ses bras la défunte qui n'arrive pas à quitter le monde, et lui offre le repos. D'où son identification possible au rôle de la Pietà.

Hormis dans *La Flûte Enchantée*, personne n'exprime plus l'amour par des paroles. L'expression « **je t'aime** » n'a plus de sens. Viktor dit dans l'épilogue <sup>357</sup>: « **Si je pouvais, au moins, lui parler, mais les mots ont tout de suite un goût de poussière et les phrases sonnent creux. Je suis à côté d'elle, je vois qu'elle souffre et je ne peux rien pour elle.** » Malgré ce sentiment d'impuissance, l'amour se manifeste à travers la vie même. Il agit en homme, accompagne l'homme pendant la traversée de la mort, et de la souffrance. L'amour permettra à Eva de faire le saut pour renouer les liens avec sa mère.

<sup>356</sup> Entretien télévisé du 4 mars 1973 avec Nils Petter Sundgren, repris dans *Ingmar Bergman* de Joseph MARTY, *op.cit.* p. 161

<sup>357</sup> Selon le scénario, ces répliques ont été supprimées au montage.

Agnes, quant à elle, repose dans l'Amour.

#### 4. La re-prise

---

« *Avec l'éveil à soi-même, notamment par le langage et la rencontre d'autrui, l'individu entre réellement dans la vie, naît à lui-même et s'affirme comme une réalité spécifique*<sup>358</sup>. » Le changement radical chez les personnages de cette période est dû précisément à l'éveil à soi-même. Une mise en question de leur existence leur permet d'accomplir un saut qualitatif. Ils passeront ainsi d'un ordre à un autre. Mais le changement fondamental que les personnages vivent ne signifie pas pour eux un éloignement du monde, mais au contraire, cela leur permet de retrouver le monde tel qu'il est. Vivre la même chose mais autrement. « *La "re-prise créatrice" doit retrouver vraiment ce qui a été (le Même), mais d'une manière inédite (Autre)*<sup>359</sup>. »

La retrouvaille de Johan avec Marianne est à ce propos éloquente. Nous savons que ce couple qui était parfait en apparence dans le cadre des conventions bourgeoises a difficilement vécu son divorce. À travers la souffrance causée par la séparation, chacun ne regarde que lui-même. « *Il s'agit d'un brusque coup d'arrêt, d'une rupture dans l'existence, d'une épreuve qui met en question l'individu*<sup>360</sup> », dit Nelly Villaneix. Plusieurs années plus tard, ils se retrouvent, passent ensemble le week-end. Il ne s'agit pas simplement d'une retrouvaille physique mais de celle de l'autre comme existant. « *Les personnages sortaient peu à peu de leur rôle convenu, se libéraient et, s'étant enfin trouvés eux-mêmes, pouvaient se rencontrer en vérité, communiquer vraiment*<sup>361</sup>. » Dépouillés de tout faux-semblant, ils sont ensemble comme avant, mais tout est nouveau.

Bergman décrit habilement la dimension existentielle de la situation. Le carton-titre nous informe déjà cette situation: « *Au milieu de la nuit dans une maison sombre* ». Le couple se rend dans son ancienne maison de campagne mais il s'aperçoit que les vieux souvenirs qui habitent cette maison le dérangent. Ils empruntent alors une cabane de pêche à un ami. Tous deux rentrent dans la petite cabane, trouvent du désordre à l'intérieur. Cette cabane est, nous semble-t-il, la métaphore de l'intérieur de chacun. Le fait de vivre sa propre existence ne signifie pas pour le cinéaste de mettre l'ordre dans ce qui est en soi ou le déterminer, mais voir le désordre qui est en soi. Ils se mettent au milieu, rient, commencent à ranger un peu.

À la chaleur d'un feu de bois, chacun parle des changements qu'il a vécu: Johan qui s'était donné l'image d'un homme parfait, a fait preuve d'humilité et fini par accepter ses limites, Marianne qui était froide sur le plan sexuel, devient consciente de l'importance de

<sup>358</sup> André CLAIR, *Kierkegaard penseur le singulier*, op.cit. p. 55

<sup>359</sup> Nelly VIALLANEIX, « Kierkegaard, poète de l'existence: la loi de "reprise" », op.cit. p. 138

<sup>360</sup> André CLAIR, *Kierkegaard penseur le singulier*, op.cit. p. 55

<sup>361</sup> France, FARAGO, « La mort comme propédeutique à la vie », op.cit. p. 21

celui-ci. L'homme et la femme étalent ainsi leurs existences. À Johan qui accordait une grande importance à la dimension physique de l'existence mais qui donne à présent toute son importance à la vie intérieure, à la sagesse, à l'introspection, Marianne répond qu'elle fait confiance à sa propre raison, à son expérience et ajoute même qu'elle aime la sagesse. La certitude de la femme va jusqu'à englober l'irrésolution de l'homme. Johan finira par lui demander qu'elle s'arrête de lui dire la vérité à tout prix. Et ils s'embrassent. Dans le cours du film, leurs embrassades trouvent naturellement leur place dans la mesure où leur vie intime était le sujet du film. Mais ici, leur acte revêt une signification particulière. Il symbolise l'union entre deux existences, qui va elle-même ébranler la certitude de la femme.

Au milieu de la nuit, Marianne se réveille en sursaut à cause d'un cauchemar. « **Quelque chose échappe dans ton univers ultra organisé?** » lui demande Johan. Elle s'accroupit dans un coin, contre le mur. En plan rapproché, elle demande à Johan de la prendre dans les bras. « **Je suis glacée, recouvre-moi.** » Un gros plan les représente enlacés. « **Nous sommes passés à côté de l'important.** » Un doute envahit Marianne: « **Il m'arrive de regretter de n'avoir pas su ce que c'est qu'aimer, et aussi de n'avoir pas eu la chance d'être aimée.** » À cet aveu, Johan répond: « **Pour ma part, je t'aime d'une façon très imparfaite, sûrement très égoïste mais c'est une façon d'aimer. Il me semble que, de ton côté, toi, tu m'aimes aussi. C'est ta manière bien affairée. On s'aime, j'en suis sûr, on s'aime terrestrement, imparfaitement.** »

La réponse de Johan en raison de son humilité donne une réalité concrète à son amour. Cet amour imparfait, selon lui, conserve pourtant sa profondeur puisque en tant qu'amour vécu, il se distingue de l'amour rationnel. L'analyse de Mosley voyant « **le sens métaphysique et même mystique du sacrement entre les deux êtres** <sup>362</sup> », nous semble juste.

« **Marianne, à cet instant, toi et moi nous sommes dans une maison sombre au milieu de la nuit quelque part dans le monde. Tu es blottie frileusement dans mes bras. Nous sommes bien assis et je ne crois pas que je ressens une sympathie cosmique pour autrui.** » Le cinéaste rend illusoire l'amour dogmatiquement parlant à travers l'aveu sincère d'une existence. Un gros plan montre le sentiment de paix lisible sur le visage de Marianne. Elle demande: « **Mais tu es convaincu que je t'aime aussi?** » L'union est réelle en dehors de toute cérémonie. Ils se recouchent et le film s'achève sur le souhait que chacun adresse à l'autre: « **Bonne nuit.** » Bonne nuit pour se retrouver au nouveau matin.

Le saut d'Eva dans *Sonate d'Automne* est plus net, dans la mesure où c'est elle qui tend la main à sa mère sans connaître la réponse. Devant la présence discrète de son mari, Eva manifeste sa haine profonde envers sa mère. Celle-ci quitte précipitamment la maison et Eva se trouve plongée dans un état introspectif. Elle songe au nouveau visage de sa mère qu'elle venait de découvrir. Mais après s'être débarrassée de ce qui était en quelque sorte le support de son existence, un sentiment de défaite la gagne. Devant le cimetière où repose son fils, elle pense à la mort. C'est la présence de son mari et de Helena qui l'empêche de mourir. « **Je dois préparer le dîner de Viktor et de Helena. Je**

<sup>362</sup> Philip MOSLEY, *Ingmar Bergman, The cinema as Mistress*, Marion Boyars Publishers Ltd. 1981, London, p.169

***n'ai pas le droit de mourir maintenant. J'ai peur de me suicider. »***

Ensuite, le mari raconte que sa femme éprouve beaucoup de remords envers sa mère. « ***La souffrance est une condition et le passage obligé de la répétition qui est d'abord retour sur soi et nouvelle naissance***<sup>363</sup>. » Alors qu'elle semblait remonter du néant, un nouveau sentiment naît chez elle: le remords. La question est alors de savoir comment surmonter ce remords. Elle écrit une lettre à sa mère, lui demande pardon. Eva a pourtant dit auparavant à sa mère qu'il n'y avait pas de pardon. Ce nouveau pas d'Eva à l'égard de sa mère n'est-il pas un saut? Le fait de vouloir recommencer leur relation de mère-fille, n'est-elle pas une reprise?

Viktor commence à lire la lettre de sa femme et puis c'est Eva qui parle face à la caméra. Suit un gros plan d'Eva: « ***J'ignore si cette lettre te parviendra. J'ignore même si tu la liras; je ne te laisserai plus jamais sortir de ma vie. Je lutterai. Je n'abandonnerai pas même s'il est trop tard.*** » Le film s'achève sur le gros plan de la lettre repliée et remise dans l'enveloppe. « ***Les mouvements psychologiques s'effacent devant la répétition posée comme la double condamnation de l'habitude et de la mémoire. C'est par là que la répétition est la pensée de l'avenir: elle s'oppose à la catégorie antique de la réminiscence, et à la catégorie moderne de l'habitus***<sup>364</sup>. » Le film ne nous laisse pas connaître la suite. Il nous semble qu'elle n'est d'ailleurs pas importante. Ce qui est essentiel dans ce film, à notre avis, c'est le saut qualitatif accompli par Eva qui recommence à vivre.

Il y a aussi la suicidaire dans *Face à Face* qui renaît après avoir frôlé la mort. « ***Ce film est, à n'en pas douter, une réflexion sur l'obstétrique mentale***<sup>365</sup>. » Quand elle rentre chez ses grands-parents après son séjour à l'hôpital à la suite de sa tentative de suicide, Jenny téléphone à son hôpital pour reprendre son travail en tant que psychiatre. Tout redevient comme avant, mais nous savons pourtant qu'un changement radical s'est opéré en elle.

La notion de reprise prend également toute sa signification chez Helena et sa belle-fille, Emilie, dans *Fanny et Alexander*. Toutes les deux ont vécu des événements dramatiques: la mort d'Oscar, le mari d'Emilie; le remariage d'Emilie avec l'évêque et son départ avec ses enfants pour vivre à l'évêché; la mort de l'évêque à cause de l'incendie; le retour d'Emilie enceinte et le retour des petits enfants. La grand-mère vit sans dramatiser excessivement ces événements comme s'ils faisaient partie de la vie, tandis que pour Emilie ces mêmes événements revêtent un caractère décisif.

Avant le mariage avec l'évêque, Emilie lui a dit qu'elle n'avait rien pris à coeur dans sa vie avec la famille d'Ekdahl, ni son métier de comédienne, ni ses enfants<sup>366</sup>: « ***Je ne pouvais pas comprendre pourquoi rien ne me faisait jamais vraiment mal, pourquoi***

---

<sup>363</sup> André CLAIR, *Kierkegaard penseur le singulier*, op.cit. p. 55

<sup>364</sup> Gille DELEUZE, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1972, Paris, p. 15

<sup>365</sup> France FARAGO, « La mort comme propédeutique à la vie », op.cit. p. 30

<sup>366</sup> La scène est raccourcie au montage pour la version courte de trois heures. Nous nous référons ici au scénario.

**je ne me sentais jamais vraiment gaie.** » disait-elle. Elle trouvait qu'elle avait vécu dans le mensonge et avait soif de la vérité. Mais après avoir vécu avec l'évêque, elle dira à son mari étant sous l'effet d'un somnifère, qu'elle allait retourner chez elle, au théâtre, à sa famille qui désigne naturellement la famille d'Ekdahl. C'est à travers l'expérience de la vie commune avec l'évêque qu'elle comprend ce qui est fondamental pour elle: exister devant la Vérité objective. Dès son retour à son ancienne vie, tout est comme avant et tout est nouveau à la fois.

Emilie met un enfant au monde et les Ekdahl fêtent son retour ainsi que le baptême de l'enfant. Elle prend en main la direction du théâtre dont son mari défunt était le directeur. La fête finie, le calme revient à la maison. Emilie va retrouver la grand-mère, Helena, au milieu du grand salon. Elle lui demande de lire *Le Songe* de Strindberg et propose de le jouer avec elle. Helena, ancienne actrice, refuse d'abord la proposition de sa belle-fille, mais finit par s'y intéresser. Main dans la main, les deux femmes passent d'une pièce à l'autre, elle sont bien détendues: **« Le théâtre est à nous maintenant »**. Helena seule, tenant le livre dans la main entre dans une autre pièce, s'assied dans un fauteuil. Alexander la rejoint, se couche sur ses genoux. Elle lit la pièce en caressant son petit-fils: **« Tout peut arriver, tout est possible, probable. »** Un zoom avant lent de la caméra s'oriente vers le visage d'Alexander: **« Le temps et l'espace n'existent pas. Sur une toile de réalité insignifiante, l'imagination tisse de nouveaux motifs. »** Le film s'achève sur un gros plan d'Alexander.

Il est vrai que le saut qualitatif qui exige une rupture, une remise en question de soi, n'est pas explicitement évoqué dans cette scène avec la grand-mère. Il ne s'agit que de l'acceptation d'une proposition. Pourtant, à notre avis, le fait que Helena reprenne son activité d'actrice manifeste tout le sens de la reprise, selon Kierkegaard. La replongée dans le monde artistique qu'elle a abandonné depuis plusieurs décennies dégage le sentiment d'une répétition permanente du mouvement de la Vie, à la fois comme continuation et comme commencement. **« La re-prise véritable exige une appropriation personnelle qui est "recréation". La re-prise devient ainsi une catégorie paradoxale, comme toutes les catégories existentielles. Elle unit en elle le Même et l'Autre<sup>367</sup>. »**

La voix de Helena résonne doucement à l'intérieur du cadre qui circonscrit lentement le visage d'Alexander par le zoom avant. Le sens existentiel de la reprise semble ainsi pleinement concerner le jeune garçon qui n'a pas encore su s'éveiller en tant qu'existence: **« Tout peut arriver, tout est possible. »** **« L'incertitude objective appropriée fermement par l'intériorité la plus passionnée<sup>368</sup> »**, est la vérité, disait Kierkegaard. Par la reprise, l'existence se déplace dans la Subjectivité.

## Conclusion

<sup>367</sup> Nelly VIALLANEIX, « KIERKEGAARD, poète de l'existence: la loi de "reprise" », *op.cit.* p. 137

<sup>368</sup> Søren KIERKEGAARD, *Post-Scriptum*, *op.cit.* p. 134

Après une période où l'idée de Vérité objective a été battue en brèche, le concept d'existence entre dans l'univers bergmanien. Tous les problèmes tournent autour de la question de l'existence. Et le cinéaste place les protagonistes dans des situations au travers desquelles ils doivent passer pour pouvoir renaître en tant que sujets de leur propre existence.

Tout d'abord, il y a la mort qui change totalement d'aspect. Elle ne sème plus la terreur. Et Bergman met la mort directement en scène. Nous assistons ainsi aux dernières heures d'Agnes, à ses souffrances et aux moments éphémères de repos entre les crises. De même, à travers la tentative du suicide de Jenny, le cinéaste décrit une situation se situant à mi-chemin entre la vie et la mort et qui s'avère en fait être le monde intérieur refoulé de la suicidaire. Certains personnages devront passer près de la mort afin de pouvoir saisir le concept d'existence.

Même si la mort est toujours située de l'autre côté de la vie, la frontière n'est plus aussi absolue qu'auparavant. Les morts ne sont plus définitivement détachés de la vie, ils reviennent. Le retour d'Agnes est ainsi l'occasion d'offrir un moment de vérité à ses proches. Celui du fils défunt d'Eva apporte un réconfort à sa mère. Enfin Oscar reste simplement auprès de ceux qu'il a aimés auparavant. La notion de vie élargit ainsi ses limites et, surtout, la réalité ne renvoie plus seulement à ce qui est visible. Ce changement de point de vue nous permet d'aborder la donnée de l'indicible.

Enfin réapparaît le thème de la Transcendance, absent de la deuxième période. Mais elle a cessé d'être imposante et écrasante comme dans la première période. L'invisibilité de la Transcendance a perdu son caractère abstrait. Elle est une Présence qui demeure concrètement auprès des personnages qui doivent faire face à des moments cruciaux. Bergman la décrit dans ses différents aspects.

C'est d'abord l'amour qui va au-delà de ce que peut exprimer la parole humaine. Pourtant il n'est plus idéalisé, mais vécu au quotidien. Il surpasse la raison de l'homme. L'amour agit dans l'homme, donne aux personnages le courage d'affronter leurs problèmes existentiels. Il les accompagne durant leur traversée vers l'autre côté de la vie. Ce qui est inaccessible à la raison joue un rôle décisif pour mettre un terme définitif au règne de la Vérité objective. C'est à travers l'amour qu'agit la Grâce.

Au sein de cet indicible, l'homme lutte pour être fondamentalement soi. Quel que soit le niveau social et matériel de l'existant, ce dernier n'a guère de réalité pour lui. Le seul moyen de vivre dans le réel est désormais d'exister. Et les personnages bergmaniens déclarent qu'exister a plus d'intérêt que l'ensemble des questions métaphysiques qu'un homme peut se poser.

Exister, c'est « **être soi-même** ». Bergman souligne ce dernier point en plaçant les personnages en situation d'introspection. Marianne découvre ainsi qu'elle ignorait tout d'elle-même et Tim est le seul personnage qui défend son identité. Le cinéaste intitule même l'un de ses films *Face à Face*. Le sujet de ce film est justement la marche d'une psychiatre vers la découverte de soi. La Vérité objective est mise à mort par le feu, chacun s'achemine vers la connaissance de soi.

Exister, c'est aussi couper le cordon ombilical. Le rapport avec les parents, qui était rarement abordé malgré son importance, est décrit de plusieurs manières. Ce rapport

constitue l'un des éléments essentiels de la compréhension du sujet existant et indépendant.

Le doute concernant l'existence du Salut divin persiste toujours, mais Bergman décrit maintenant plutôt des personnages qui en acceptent malgré tout l'idée. Ils se plaignent mais la non-existence de Dieu n'est pas remise en question. Tant que la Transcendance demeure en l'homme, le temps qui était un écoulement infini rencontre l'éternel, l'homme et devient l'instant. Certains personnages vivent cette forme d'éternité immanente à travers les décisions libres et passionnées qu'ils sont amenés à prendre.

En outre, en peignant la vie comme une succession de rôles, le réalisateur rend dérisoire la question du masque qui causait tant de souffrance chez les personnages bergmaniens. Devenu interchangeable, le masque n'est plus l'objet qui prend la place de soi, mais un accessoire destiné à jouer un rôle. La multitude des visages est soulignée, l'existence n'est pas définissable.

Et l'angoisse reste permanente. Elle est décrite concrètement chez les personnages confrontés à la nécessité d'assumer leur propre existence. Quel que soit le cas de figure, l'homme ne peut plus se dérober, ni accuser l'extériorité. Lui seul doit supporter l'angoisse. De plus, l'écoulement du temps est particulièrement perceptible et se manifeste visiblement dans le corps. L'avancement lent vers la fin physique est une cause réelle d'angoisse aux yeux du réalisateur qui atteint un âge avancé.

À l'issue d'une longue lutte contre la Vérité objective, les personnages parviennent à saisir la signification du concept d'existence. Ils existent. Les problèmes qu'ils doivent affronter sont toujours présents, mais d'une toute autre nature. La Transcendance habite en eux et accompagne leur mouvement.



## CONCLUSION

En partant du concept d'existence compris selon le sens kierkegaardien, il semble que nous sommes parvenus à retracer l'évolution spirituelle de Bergman dans son univers cinématographique. En fait, l'analyse des films de Bergman à travers la pensée de Kierkegaard n'a rien de nouveau. Dès le début de sa carrière, notre cinéaste était déjà qualifié, par de nombreux critiques, de cinéaste existentialiste. Toutefois, la critique qui analyse les personnages des premiers films de Bergman en tant qu'incarnations de l'existentialisme kierkegaardien nous semble fort limitée. Bien que l'univers du cinéaste ne cesse de se référer à l'existence telle que la concevait Kierkegaard, la Subjectivité qui est au coeur de la pensée de celui-ci, deviendra bien plus tard le thème central de ses films. Elle ne se manifeste, à notre avis, qu'à partir des années soixante-dix. Notre hypothèse sera donc la suivante: l'appropriation totale du concept d'existence kierkegardienne ne constitue pas un point de départ mais l'aboutissement d'un cheminement.

Divisée en trois périodes depuis *Jeux d'été* (51) que nous considérons comme son premier film d'auteur, l'évolution de l'univers cinématographique de Bergman est manifeste à chaque période. Durant la première période, les personnages sont opprimés par ce qui est objectivement établi, à savoir la société et ses conventions ou encore le Dieu dogmatique. Nous avons à cet égard opéré un rapprochement entre la froideur de la société, ses conventions, le silence de Dieu ressentis par les personnages, et les caractéristiques de la Vérité objective hégélienne telles que Kierkegaard les définit dans son oeuvre. Selon ce dernier, une conception exclusivement spéculative de l'univers ne saurait permettre de rendre compte de la réalité concrète de l'existence de l'individu. Nous avons donc tenté de montrer que la froideur ressentie par les personnages provient du fait

que l'existence ne saurait être comprise à partir du point de vue de la Vérité abstraite, cela malgré l'aspect omnipotent de celle-ci.

Ce concept de Vérité objective fait naturellement référence chez Bergman à l'éducation religieuse puritaine qu'il a reçue et dans laquelle une importance très grande est accordée à l'esprit. Pourtant, l'homme n'est pas un pur esprit. Aussi la souffrance naît-elle dans l'univers bergmanien avant tout de la négligence de la chair, du concret. Bergman fait sienne la conception kierkegaardienne de l'homme en tant que synthèse du corps et de l'esprit dans les situations que vivent ses personnages. La révolte de la chair contre le monde construit sur la valeur de l'esprit domine ainsi l'univers cinématographique bergmanien de cette période.

Le thème du nomadisme vient s'inscrire dans l'ensemble des films de cette époque à titre de conséquence naturelle de l'antagonisme entre la chair et l'esprit. Les gens sont toujours en déplacement, comme si la vie même n'était qu'un pèlerinage. En ce sens, la grande restriction de l'espace accordé aux personnages dans la plupart des films de la période suivante constituera en elle-même un changement radical de point de vue chez Bergman. En effet, dans la première période, le sentiment d'incompatibilité avec la vérité établie exigeait le départ des personnages parce que cette Vérité paraissait invincible. Et l'affrontement avec elle ne provoquait qu'humiliation chez les personnages. Bien que quelques comédies soient réussies, que quelques scènes satires égaient l'atmosphère commune de la première période, la Vérité est synonyme d'abandon, d'affliction, et d'incompréhension auxquels sont confrontés les personnages.

L'invincibilité de la Vérité objective devient moins probable à partir de *Comme dans un Miroir* (61) inaugurant la deuxième période. Bergman attribue un caractère fantasmagorique au Dieu dogmatique qui garde le silence et il cesse de dépeindre des personnages attendant passivement avec crainte la voix de Dieu. De plus, presque toutes les histoires ont lieu dans des espaces isolés. D'où l'exclusion de la société et ses conventions, autres représentants de la Vérité. Les personnages rejettent, à présent, fermement tout ce qui s'impose de l'extérieur comme Vérité. Ainsi s'explique l'importante fragilisation de celle-ci, provoquant à son tour l'introduction d'un nouvel élément dans l'univers bergmanien, à savoir celui de la liberté. Les personnages se trouvent ainsi en situation de manier de nouveaux concepts tels que ceux de possibilité et de choix. D'où leur inévitable confrontation à l'angoisse. L'ancienne structure de l'univers est abandonnée ainsi que les points de repère qu'elle contenait. D'où le règne de la confusion totale. L'action des films se situe dans la nuit la plus profonde, impliquant elle-même l'imminence d'un nouveau jour. L'ancien concept de Vérité est mort, l'univers bergmanien entre dans une nouvelle phase: celle de l'existence des personnages en tant que sujets.

À partir des années soixante-dix avec *Le Lien* (71), le climat n'est plus aussi chaotique et les conflits qui ont lieu en chaque personnage sont davantage intériorisés. Chaque personnage combat pour prendre possession de sa vérité subjective.

Alors que la Vérité objective se caractérisait par sa généralité, imposée à tout le monde, la Vérité subjective se distingue par la diversité de ses facettes. Ceci implique une certaine souplesse des frontières dans l'univers bergmanien. Les morts reviennent et cohabitent avec les vivants, la réalité ne s'identifie plus uniquement au visible. Rappelons que la souffrance des personnages de la première période était due au caractère abstrait

d'une Vérité qui ne pouvait, par conséquent être comprise au moyen des sens. La quête des personnages était donc vouée à l'échec dès l'origine. Mais après la période de transition, l'idée d'indicible, avec l'idée de Vérité subjective, entre dans l'univers bergmanien ainsi que la nouvelle conception de Transcendance. D'où un bouleversement total du climat et de l'aspect de cette période.

Le règne de la Vérité subjective signifie également l'entrée dans l'ère de la chute des masques. La quête de leur propre visage constituait l'un des motifs principaux de la lutte menée par les personnages. Pour eux, il n'y avait donc que deux manières de vivre: vivre avec le masque en accordant une grande importance à l'extériorité de l'être ou lutter pour faire apparaître le vrai visage. La difficulté ressentie pour enlever le masque collé à leur peau constituait l'une des sources principales de la souffrance éprouvée par les personnages. Pourtant, dans cette période, le masque n'était qu'un accessoire utile au comédien pour jouer son rôle. Cela change la conception de la vie. Lorsqu'ils s'opposaient à la Vérité objective, les personnages cherchaient à définir le sens de leur propre existence. Et, dans cette recherche, l'existence était conçue en tant qu'unité, n'ayant qu'une seule nature. Mais avec l'idée de masque amovible, l'existence devient une succession de rôles. Quelle que soit la situation où se trouvent les personnages, un seul mot semble avoir le sens pour eux: « **Exister** ».

Une phrase de Kierkegaard résume, nous semble-t-il, le désir qui a guidé le cinéaste tout au long de son cheminement: « **Je choisis l'absolu, mais qu'est-il? Moi-même en ma valeur éternelle** <sup>369</sup> ». Depuis l'éveil sous l'emprise de la Vérité objective, via la confusion totale et jusqu'à leur saisissement par la Vérité subjective, c'est ce désir qui meut les personnages vers une ouverture et qui leur permet de se libérer de l'atmosphère lugubre qui régnait jusqu'alors dans le film. Les questions posées tout au long du cheminement des personnages demeurent sans réponses; seul « **le rapport avec le sujet** » a changé. Et ce changement de rapport conduit finalement à la transformation fondamentale de l'univers de Bergman.

Notre proposition remet inévitablement en question la démarche même de certains travaux analytiques portant sur l'univers de Bergman, considéré dans son rapport à la pensée de Kierkegaard. Car, comme le montre notre travail, la qualification de tous les personnages en tant qu'existence accomplie au sens kierkegaardien du terme, quelle que soit l'époque cinématographique décrite, semble fort discutable. Dans l'édition d'*Études cinématographiques* <sup>370</sup> consacrée à « **la Trilogie** » que nous avons mentionnée dans notre introduction générale, nous trouvons les exemples les plus discutables à nos yeux en dépit de la qualité des analyses au sein desquelles ils prennent sens. En particulier, l'article d'Aristarco intitulé « **Bergman et Kierkegaard** <sup>371</sup> » dans lequel se trouve développée l'analyse de l'univers de Bergman à travers l'étude de son rapport à la pensée de Kierkegaard. La différence de point de vue entre cette dernière analyse et le

<sup>369</sup> Søren KIERKEGAARD, *Ou bien...Ou bien*, op.cit. p. 543

<sup>370</sup> *Études cinématographiques*, n° 46/47, op.cit.

<sup>371</sup> Guido ARISTARCO, « Bergman et Kierkegaard » in *Études cinématographiques*, op.cit., p. 15-30

résultat de notre travail apparaît clairement à la lumière des quelques passages suivants empruntés à l'article d'Aristarco :

**« Il est certain qu'il tire de Kierkegaard son irrationalisme, son désespoir, cette négation de tout lien commun, de toutes communauté réelle entre les hommes, tenus pour inconnaissables, éternellement <sup>372</sup>. »** En partant de la solitude des personnages, identifiée à l'incommunicabilité kierkegaardienne, l'auteur analyse ces personnages selon *Les trois stades de la vie* <sup>373</sup>. Nous allons revenir sur le fond de l'analyse, qui s'avère, à notre avis, inexacte. Mais, auparavant, nous reviendrons sur le sens de sa démarche.

Il faut, en effet, nous rappeler que la notion d'existence selon Kierkegaard est, en tant que telle, universelle. Ce qui implique la possible application de la proposition de Kierkegaard pour expliquer les multiples facettes de l'existence à tous les êtres réels ou fictifs. Mais revenons une nouvelle fois sur l'idée que les trois stades évoqués ne sauraient être compris indépendamment de leur rapport avec la Vérité subjective. Les personnages de la deuxième période, selon notre division qu'analyse Aristarco, ont-ils une existence appropriée à la Vérité subjective? Ne sont-ils pas surtout des êtres perdus dans le vide ou dans l'obscurité?

Dans la définition de l'attitude existentialiste donnée par Estève, nous trouvons une réponse pour expliquer cette différence. **« On sait que, par définition, la démarche existentialiste est rejet de l'harmonie, récusation d'un univers de la certitude et de la quiétude, remise en question de l'existence <sup>374</sup>. »** Pourtant, cette définition présuppose elle-même l'appropriation de l'existence à l'idée de la vérité subjective. La question est de savoir si de telles prémisses sont admissibles dans l'ensemble de l'univers de Bergman. On trouve certainement une application de la définition d'Estève chez les personnages dans presque tous les films, mais nous constatons qu'ils sont loin d'incarner l'affirmation de l'idée de la Vérité subjective. Ils ne sont que des êtres souffrants, écrasés sous le poids de la Vérité objective, abstraite.

**« A présent, les "Communiants" ne communient plus; le mouvement en soi, le rapport avec Dieu semblent désormais exclus; exclus aussi le choix, l'aut aut <sup>375</sup>. »** Cette remarque pose, à notre sens, les deux questions fondamentales suivantes: Communiaient-ils auparavant? Étaient-ils doués de libre arbitre? Ce que nous ne croyons pas. D'où la raison de leur souffrance.

« "Je ne sais pas encore si l'amour prouve l'existence de Dieu ou s'il est Dieu lui-même" conclut David, " mais dans cette idée je trouve un repos à mon désespoir." A travers le choix et la transformation de David le titre du film s'explique, qui renvoie simultanément à saint Paul et à Kierkegaard. David voyait d'abord comme en un miroir -

---

<sup>372</sup> *ibid.* p. 15

<sup>373</sup> Rappelons que les trois stades sont les esthétique, étique et religieux.

<sup>374</sup> Michel ESTÈVE, « Nattvardsgästerna (Les Communiants) ou Le silence de Dieu » in *Études cinématographiques, op.cit.* p. 64

<sup>375</sup> Guido ARISTARCO, « Bergman et Kierkegaard » *op.cit.* p. 26

confusément. (...) Mais à présent, dans son abandon à Dieu, il voit la vérité "face à face", sans restrictions, sans déformations<sup>376</sup>. »

Il est nécessaire de nous rappeler la révolte de Bergman contre le Dieu dogmatique dont il avait l'image à travers sa formation religieuse. David s'abandonne-t-il à Dieu? Sa parole sur l'amour signifierait-elle qu'il voit la vérité « **face à face** », sans restrictions? Cette parole sur l'amour ne renvoie-t-elle pas surtout à ce que David voit *Comme dans un Miroir?*

Nous reconnaissons qu'une telle position de notre part anéantit en quelque sorte l'intérêt même de l'article. Mais, même si nous acceptons le point de vue développé dans celui-ci, une certaine confusion se manifeste à nos yeux, bien que *Les stades de la vie* sur lesquels repose entièrement son analyse ne corresponde pas à l'orientation de notre travail. Il est vrai que notre intérêt principal à l'égard de Kierkegaard est l'idée de la Subjectivité vers laquelle le cheminement de Bergman se dirige selon nous. Et nous nous sommes nécessairement écartés des autres orientations d'analyse possibles. En dépit des définitions que nous avons données succinctement dans notre préambule philosophique, *Les stades de la vie* par lesquels Kierkegaard explique l'existence constitue l'un des thèmes d'étude que nous n'avons pas retenu. Néanmoins il paraît nécessaire de signaler cette confusion.

« *Il s'agit d'un choix: force nous est de choisir entre l'élément esthétique et l'élément éthique, entre l'éthique et la religion. Et tel est le "ou bien ou bien" de David: il se met en rapport avec Dieu d'abord et non avec les "autres". L'angoisse de David, dans le sens que nous avons dit, est une prémisse religieuse: elle le prépare à la foi. Et elle l'y conduit. L'éthique d'abord, la religion ensuite, remplacent l'idéal esthétique et l'espérance, le désespoir<sup>377</sup>. »*

D'abord, l'idée selon laquelle « ***l'angoisse de David le prépare à la foi*** » est assez discutable parce que l'angoisse ne suscite pas nécessairement la foi. C'est en effet seulement par celle-ci que l'angoisse est douée d'une valeur éducative. Et puis, l'idée d'angoisse qui conduit successivement aux différents stades de la vie n'est pas conforme à la pensée kierkegaardienne. Les trois stades sont des sphères fermées parfaitement indépendantes l'une à l'autre. C'est uniquement au moyen d'un saut qualitatif que l'individu peut passer un stade à un autre et « ***les points où s'accomplit le saut d'un stade à un autre***<sup>378</sup> » sont l'ironie et l'humour où « ***l'individu se trouve en retrait par rapport à l'existence*** ».

Un tel décalage se retrouve tout au long de l'analyse. « ***De l'idéal esthétique de la vie, sur lequel le séducteur se règle, Don Juan sort avec un saut qui le conduit à la vie éthique. David, parti également de la vie esthétique, va plus loin que la vie éthique; il parvient à cette foi qui constitue la forme authentique de l'existence finie***<sup>379</sup>. » L'auteur définit ici effectivement le « saut » comme moyen de passer d'un stade à

<sup>376</sup> *ibid.* p. 19

<sup>377</sup> *ibid.* p. 18-19

<sup>378</sup> André CLAIR, *Pseudonyme et Paradoxe*, *op.cit.* p. 233

l'autre. Pourtant, aucun exemple de ce type ne se rencontre dans les films de Bergman, tels *L'Oeil du Diable* ou *Comme dans un Miroir*. Le fait que le séducteur revienne à l'enfer « **le coeur enflammé d'un amour** » ne peut être qualifié de « **saut** ». Car le saut qualitatif est d'abord une décision délibérée du sujet existant.

D'ailleurs, le personnage de Don Juan montre clairement qu'il n'incarne pas véritablement l'idée d'existence telle qu'elle se définit dans la philosophie de Kierkegaard. Contrairement au vrai personnage de Don Juan, que le penseur danois prend comme modèle incarnant le stade esthétique, celui du film de Bergman n'est que le prisonnier de Satan et ne dispose d'aucune liberté. Il ne jouit pas non plus du présent, il est le « **missionnaire** » envoyé par Satan, et il échoue. De plus, même si nous le qualifions d'esthète, il est également fier de l'être. Il dit avant de quitter Satan: « **Je ne me plains pas. (...) Je reste Don Juan méprisant Dieu et Diable et je me permets de cracher à vos pieds.** » Propos qui renvoie, à notre avis, surtout à l'attitude du personnage face à son destin, à la Vérité objective invincible, comme pur désir d'être *Soi-même en sa valeur éternelle*.

« **Aucun art ne traverse, comme le cinéma, directement notre conscience diurne pour toucher à nos sentiments, au fond de la chambre crépusculaire de notre âme** <sup>380</sup> », disait Bergman. Et il exposait inlassablement à travers le cinéma les questions le touchant au plus profond de lui-même. L'existence du réalisateur se reflète dans son univers cinématographique à tel point que de nombreux critiques interprètent ses personnages sans hésiter comme son *alter-ego*. C'est précisément en raison de l'étroitesse du lien unissant le vécu existentiel du réalisateur avec celui de ses personnages que les sujets de ses films dépassent l'inspiration chrétienne qui préside à leur conception et aboutissent à la définition de caractères généraux. **Bergman est parvenu à transformer ses observations personnelles en une vision générale compréhensible pour tous, ce qui fait sa force en tant qu'artiste** <sup>381</sup>. Ce caractère autobiographique de l'univers rend le cinéaste inclassable mais nous offre en même temps une nouvelle facette du cinéma en tant que moyen d'expression.

Toutefois, bien que les thèmes de l'univers bergmanien puissent être interprétés de façon universelle, il est intéressant de noter que la quête de la valeur du moi se trouve résolue par l'entrée de l'indicible dans l'univers bergmanien. Et, d'après notre examen, ceci sert de prélude au changement fondamental du caractère de la Transcendance. Celle-ci cesse d'être extérieure à l'homme, pour résider à l'intérieur de lui et l'accompagner. Ce caractère rapproche, à notre avis, l'univers de Bergman de la spiritualité religieuse de Bresson, malgré d'importantes différences.

De même, nous avons pu constater que ce que Bergman rejetait était moins la religion que l'institution religieuse. Parvenant à saisir le concept d'existence en tant qu'individualité, la religiosité de Bergman se révèle à travers une Transcendance agissant

---

<sup>379</sup> Guido ARISTARCO, *op.cit.* p. 18

<sup>380</sup> Ingmar BERGMAN, *Lanterna Magica*, *op.cit.* p. 91

<sup>381</sup> Jorn DONNER, *Ingmar Bergman*, *op. cit.* p. 7

---

en chaque homme. C'est « **une transcendance immanente** <sup>382</sup> ». Ayfre l'articule en analysant *Un condamné à mort s'est échappé* de Bresson: « **Une main invisible qui n'agira jamais autrement que par la main de Fontaine, par cette main obstinée qui forge des outils et force des portes** <sup>383</sup> . » N'est-ce pas le même thème décrit selon deux perceptions différentes? Nous avons limité notre analyse à l'étude des rapports entre la Transcendance et l'existence. L'étude comparative des deux univers nous semble à ce propos d'autant plus intéressante, qu'elle nous offre un nouvel angle d'approche de l'univers de Bergman.

<sup>382</sup> Amédée AYFRE, *Conversion aux images?*, Paris, Éditions du Cerf, 1964, p. 269. Il ne s'agit évidemment pas d'une philosophie de l'immanence comme nous en avons signalé dans le préambule philosophique.

<sup>383</sup> *ibid.* p.270



## Références bibliographiques

**Textes et scénarios d'Ingmar Bergman :**

« Qu'est-ce que " faire des films" ? » in *Cahiers du Cinéma*, n° 61, 1956  
*Cris et Chuchotements, Persona, Lien*, Paris, Éditions Gallimard, 1979  
*De la vie des marionnettes*, Paris, Éditions Gallimard, 1980  
*Face à Face*, Paris, Éditions Gallimard, 1976  
*Fanny et Alexander*, Paris, Éditions Gallimard, 1983,  
*Images*, Paris, Éditions Gallimard, 1992  
*L'Oeuf du serpent*, Paris, Éditions Gallimard, 1978  
*Laterna magica*, Paris, Éditions Gallimard, 1987  
*Oeuvres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1962  
*Sonate d'automne*, Paris, Éditions Gallimard, 1978  
*Une Trilogie*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1964

## Entretiens recueillis :

ASSAYAS Olivier, *Conversation avec Bergman*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1990  
BJÖRKMAN, MANNS, SIMA, *Le cinéma selon Bergman*, Paris, Éditions Seghers, 1973  
LOTHWALL Lars-Olof, « Nouvel entretien avec Ingmar Bergman » in *Cahiers du Cinéma*, n° 215, 1969  
SJÖMAN Vilgot, « Journal des Communians I, II, III » in *Cahiers du Cinéma*, n° 165 à 168, 1965

## L'Avant-scène Cinéma :

*Après la répétition*, n° 394, juillet 1990  
*Cris et Chuchotements*, n° 142, décembre 1973  
*Le Septième Sceau*, n° 410, mars 1992  
*Le Silence*, n° 37, mai 1964  
*Persona*, n° 85, octobre 1968  
*Une Passion*, n° 109, décembre 1970

## Ouvrages sur Ingmar Bergman et ses films :

- BURVENICH Jos, *Thèmes d'inspiration d'Ingmar Bergman*, Bruxelles, Éditions Club du livre de Cinéma
- COWIE Peter, *Ingmar Bergman Biographie critique*, Paris, Éditions Seghers, 1986
- DONNER Jorn, *Ingmar Bergman*, Paris, Éditions Seghers, 1970
- Études cinématographiques*, n° 131-134, Paris, Lettre Moderne Minard, 1983
- Études cinématographiques*, n° 46/47, Paris, Lettre Moderne Minard, 1966
- GUYON Francis et BÉRANGER Jean, *Ingmar Bergman*, Lyon, Premier Plan, 1964
- KAMINSKY Stuart M., *Ingmar Bergman - Essays in Criticism*, London, Oxford University Press, 1975
- MARION Denis, *Ingmar Bergman*, Paris, Éditions Gallimard, 1979
- MARTY Joseph, *Ingmar Bergman - une poétique du désir*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991
- MICKALCZYK John J., *Ingmar Bergman ou la passion d'être homme aujourd'hui*, Paris, Éditions Beauchesne, 1977
- MOSLEY Philip, *Ingmar Bergman, The cinema as Mistress*, Marion Boyars Publishers Ltd. 1981, London
- SICLIER Jacques, *Ingmar Bergman*, Paris, Éditions universitaires, 1960
- Thi Nhu Puynh Ho, *La femme dans l'univers bergmanien*, Fribourg, Éditions Universitaire Fribourg, 1975

## Articles dans les périodiques :

- AYFRE Amédée, « Portée religieuse du "Septième Sceau" » in *TÉLÉ CINÉ*, n° 77, 1958
- COHN Bernard, « Connaissance de la voie » in *Positif*, n° 121, 1970
- COLLET Jean, « Cris et Chuchotements » in *Études* n° 339, décembre 1973
- COLLET Jean, « Sonate d'automne » in *Études* décembre 1978
- COMOLLI Jean-Louis, « Bergman anonyme » in *Cahiers du Cinéma*, n° 156, 1964
- COMOLLI Jean-Louis, « Dernier acte, encore » in *Cahiers du Cinéma*, n° 215, 1969
- COMOLLI Jean-Louis, « Postface » in *Cahiers du Cinéma*, n° 203, 1968
- GODARD Jean-Luc, « Bergmanorama » in *Cahiers du cinéma*, 1958 mai, n°85
- HOVEYDA Fereydoun, « Le plus grand anneau de la spirale » in *Cahiers du Cinéma*, n°

95, 1959

MAMBRINO Jean, « Traduit du silence » in *Cahiers du Cinéma*, n° 83, 1958

NARBONI Jean, « Ingmar Bergman : Le festin de l'araignée » in *Cahiers du Cinéma*, n° 193, 1967

ROHMER Éric, « Présentation d'Ingmar Bergman » in *Cahiers du Cinéma*, n° 61, 1956

SORGES Gabriel, « Cris et chuchotements » in *Cinématographe*, n° 4, 1973

TILLIETTE Xavier, « La Trilogie » in *Études*, septembre 1965

## Articles dans les ouvrages :

AGEL Henri, « L'heure du loup » in *Métaphysique du Cinéma*, Paris, Payot, 1976

AGEL Henri, *Cinéma et nouvelle naissance*, Paris, Édition Albin Michel, 1981

AYFRE Amédée, « L'univers d'Ingmar Bergman » in *Conversion aux images?*, Paris, Éditions du Cerf, 1964

BROWNE Nick, « *Persona* de Bergman : Dispositif / Inconscient / Spectateur » in *Cinéma de la Modernité*, Paris, Éditions Klincksieck, 1981

COWIE Peter, *Swedish Cinema*, London, The Tantivy Press, 1966

RUNE Waldkranz, *L'art du cinéma dans dix pays européens*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1967

## Ouvrages de Søren Kierkegaard :

*Le concept d'angoisse* (traduit par Knud FERLOV et Jean J. GATEAU), Paris, Gallimard, édition de 1935 et 1990

*Le concept d'angoisse*, Oeuvres complètes de KIERKEGAARD Tome VII (traduit par Paul-Henri TISSEAU et Else-Marie JACQUET-TISSEAU), Paris, Éditions de l'Orante, 1973

*Ou bien... Ou bien, La Reprise, Stades sur le chemin de la vie, La maladie à la mort* (traduit par P.H. TISSEAU) sont édités en un volume établi par Régis BOYER, Paris, Éditeur Robert Laffont, 1993

*Post-Scriptum des miettes philosophiques* (traduit par Paul PETIT), Paris, Éditions Gallimard, 1949

## Ouvrages sur Kierkegaard :

- CLAIR André, *Kierkegaard penseur le singulier*, Paris, Éditions du Cerf, 1993  
CLAIR André, *Pseudonymie et Paradoxe*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1976  
COLETTE Jacques, *Histoire et absolu*, Paris, Éditions Desclée, 1972  
MALAQUAIS Jean, *Søren Kierkegaard*, Paris, Union générale d'éditions, 1971  
RAYMOND Didier et les autres auteurs, *Kierkegaard ou le Don Juan chrétien*, Paris, Éditions du Rocher, 1989  
WAHL Jean, *Études kierkegaardiennes*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967

## Ouvrages sur l'Existentialisme :

- JOLIVET Régis, *Aux sources de l'existentialisme chrétien*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1958  
WAHL Jean, *Les Philosophies de l'Existence*, Paris, Librairie Armand Colin, 1959

## Ouvrages divers :

- DELEUZE Gille, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1972, Paris  
EBELING Gerhard, *Luther*, Genève, Éditions Labor et Fides, 1983  
JUNG Carl, *Le moi et l'inconscient*, Collection psychologie, Paris, Gallimard, 1938  
VANCOURT Raymond, *La pensée religieuse de Hegel*, Paris, P.U.F, 1965



---

## Filmographie

Nous établissons ici uniquement la liste des titres dans son ordre chronologique.

1946 : **Crise** (Kris)

**Il pleut sur notre amour** (Det regnar på vår kärlek)

1947 : **Bateau pour les indes** (Skepp till indialand)

1948 : **Musique dans les ténèbres** (Musik i Mörker)

**Ville Portuaire** (Hamnstad)

1949 : **La Prison** (Fängelse)

**La Soif** ou **La Fontaine d'Aréthuse** (Törst)

1950 : **Vers la Joie** ou **Vers la félicité** (Till glädje)

**Cela ne se produirait pas ici** (Sån't händer inte här)

1951 : **Jeux d'Été** (Sommarlek)

1952 : **L'Attente des Femmes** (Kvinnors väntan)

1953 : **L'Été avec Monika** (Sommaren med Monika)

**La Nuit des Forains** (Gycklarnas afton)

1954 : **Une Leçon d'Amour** (En lektion i kärlek)

1955 : **Rêve de Femmes** (Kvinnodröm)

**Sourires d'une Nuit d'Été** (Sommarnattens leende)

- 1957 : **Le Septième Sceau** (Det Sjunde Inseglet)  
**Les Fraises Sauvages** (Smultronstället)  
1958 : **Au Seuil de la Vie** (Nära livet)  
**Le Visage** (Ansiktet)  
1960 : **La Source** ou **La Fontaine de la Jeune Fille** (Jungfrukällan)  
**L'Oeil du Diable** (Djävulens öga)  
1961 : **À travers le Miroir** (Såsom i en spegel)  
1963 : **Les Communiants** (Nattvardsgästerna)  
**Le Silence** (Tystnaden)  
1964 : **Pour ne pas parler de toutes ces femmes**  
(För att inte tala om alla dessa kvinnor)  
1966 : **Persona** (Persona)  
1967 : **Daniel** (Stimulantia)  
1968 : **L'Heure du Loup** (Vargtimmen)  
**La Honte** (Skammen)  
1969 : **Le Rite** (Riten)  
**Une Passion** (En Passion)  
**Mon île, Fårö** (Fårö-Dokument)  
1971 : **Le Lien** (The touch)  
1973 : **Cris et Chuchotements** (Viskningar och Rop)  
**Scène de la Vie Conjugale** (Scener ur ett äktenskap)  
1975 : **La Flûte Enchantée** (Trollflöjten)  
1976 : **Face à Face** (Ansikte mot ansikte)  
1977 : **L'Oeuf du Serpent** (Das Schlangenei)  
1978 : **Sonate d'Automne** (Höstsonat)  
1979 : **Mon île, Faro** (Fårö-Dokument)  
1980 : **De la Vie des Marionnettes** (Ur marionetternas liv)  
1982 : **Fanny et Alexandre** (Fanny och Alexander)  
1984 : **Après la Répétition** (Effer Repetitionen)