Sherbrooke, 14 novembre 2018 *Ad usum privatum*

**Bergman et le clair-obscur de nos existences.**

*In our inner conversations there reigns utter tumult between the longing for clarity and the pursuit of the darkness that dwelled in his insights. A dizzy recognition that eternity is contained in the moment. (Erland Josephson, Let the show begin...)*

**Introduction**:

Travail né d’une révélation : à Montréal, en 1961, le Cinéma Élysée projette une rétrospective Ingmar Bergman. La première projection à laquelle j’assiste sera celle du film *Les fraises sauvages :* l’effet des premières images provoque un choc qui m’accompagne depuis plus de 50 ans.

1. **Sa vie et son œuvre de jeunesse**.

Ingmar Bergman, naît le 14 juillet 1918 à Uppsala et meurt le 30 juillet 2007 sur l’île de Farö en Suède. Fils d’un pasteur luthérien, son enfance sera déterminante par rapport à ses créations et aux choix des thèmes qui seront traités dans son cinéma.

Karl, son père, était pasteur luthérien. Au XVIe siècle, la Suède a été d’emblée conquise par les idées du réformateur allemand Martin Luther[[1]](#footnote-1) et elle est devenue un foyer actif de la propagation de la nouvelle foi qui donnera naissance à l’Église de Suède, église nationale qui, en 2016, comptait 61,2% des habitants du pays.

Cette chrétienté réformée offre aux croyants le sentiment d’exister dans un grand dessein qui est voulu par Dieu. Bergman n’a pas échappé à cette conception d’une prédestination qui définit ce que sera la voie étroite qu’un chrétien doit emprunter pour assurer son salut.

Nonobstant les querelles au sommet de la hiérarchie ecclésiale, le Moyen-Âge conservait son sens pour les hommes ordinaires : leurs vies étaient ponctuées par des rites qui créait une « structure de plausibilité »[[2]](#footnote-2), c’est-à-dire une structure de présupposés et de pratiques, renforcée par les institutions. Bref, le cortège des scandales donnait des vivres aux schismes. Le luthérianisme conquit une grande partie des royaumes d’Allemagne et du Nord de l’Europe. Les vues de Luther pénétrèrent les masses populaires et les principales croyances devinrent la base commune : le salut par la Foi, indépendamment des œuvres; le libre examen; l’accès direct à la Bible et à l’Évangile, grâce à l’existence de l’imprimerie qui rendait possible leur diffusion…

Autour de Bergman, on peut donc penser que le combat de Dieu et du diable prenait un air raisonnable : chaque dimanche, il pouvait entendre les prêches de son père et développer à leur endroit une relation de totale soumission. « Crainte et tremblements », selon le titre d’un écrit de Sören Kierkegaard[[3]](#footnote-3), étaient bel et bien l’atmosphère dans lequel l’enfance de Bergman va baigner. À plusieurs reprises, il reviendra sur ces expériences dans les entrevues qu’il accordera à la presse internationale lorsqu’on voudra percer l’origine de ses préoccupations.

La condition humaine, approchée de divers points de vue, va nourrir sa production, ce qui lui assurera un fidèle public. Son cinéma ne connaitra pas de limitation auquel son appartenance à un petit pays nordique aurait pu le condamner. À partir de 1956, alors que le jury du Festival de Cannes distingue son film *Sourires d’une nuit d’été*, sa réputation de créateur qui mérite d’être suivi ne faiblira point.

Quand on est le fils d’un pasteur luthérien, il n’est pas surprenant que l’existence de Dieu devienne une préoccupation majeure : c’est ce qui a marqué les premières années où Ingmar Bergman a fait ses armes avant de devenir le géant du cinéma dont la notoriété lui a valu une reconnaissance majeure du Festival du cinéma de Cannes (1998).

Rejeton d’ une « bonne famille, bourgeoise et cléricale » suédoise qui vivait sous la férule d’un père intransigeant en ce qui a trait aux affaires religieuses et morales. Ce père était en effet un pasteur luthérien qui a exercé son ministère d’abord à Uppsala et ensuite à Stockholm (à compter de 1920) jusqu’au jour où il fut nommé chapelain de l’Hôpital royal Sophiahemmet de Suède (1924). La famille habite donc la capitale. Bergman a souffert de la froideur et de la rigueur morale que son père installe dans la maisonnée. Dans son dernier film majeur, *Fanny et Alexandre* (1982-1983), il évoque son enfance dans un scénario largement autobiographique. Une scène particulière du film, l’enfermement d’Alexandre dans le grenier, est aussi présente dans le récit *La lanterne magique* (1986), livre que Roland Barthes a caractérisé « d’autobiographie qui ne veut pas avouer qu’elle est un roman »!

Dans plusieurs de ses œuvres, on retrouve des personnages qui rappellent certains de ses proches, plus particulièrement sa grand-mère, auprès de laquelle il séjournait à répétition et dont la maison familiale était devenue pour lui le lieu de la liberté créatrice, loin de la rigueur que son père fait régner dans son domicile de Stockholm. Quand il visite sa grand-mère, les conditions sont réunies pour qu’il laisse libre cours à son imagination et c’est ainsi qu’il reconstruit le monde autour de lui en inventant des histoires qu’il présente dans un théâtre de marionnettes. À un tout jeune âge, il développe une fascination pour l’art dramatique et il acquiert la conviction profonde que l’œuvre d’art peut être plus vrai que la vraie vie. Cette conviction va gouverner sa vie à compter de cette période de son existence et va marquer tout son processus de création.

En 1943, on le trouve dans un emploi auprès de Stina Bergman à la Svenk Filmindustri, maison à laquelle il va plus tard s’associer de manière permanente. Ainsi, en 1944, il agit en tant que scénariste et assistant réalisateur de Alf Sjöberg lors du tournage de *Tourment*. Il s’agit là de sa première incursion majeure dans la production cinématographique et d’une expérience marquante pour la suite de sa carrière.

À son actif, il a déjà 34 productions théâtrales : en devenant un associé de la maison Svensk Filmindustri, il n’abandonnera pas ses autres activités au théâtre et à la radio, agissant comme auteur, metteur en scène et réalisateur. Durant ces années, il côtoie ce géant du cinéma suédois et du cinéma mondial qu’est Victor Sjöstrom, un autre réalisateur de cinéma marquant du cinéma muet, réalisateur de films notables comme *La Charrette fantôme*, qui deviendra pour lui une sorte de mentor. Sjöstrom sera son conseiller technique lors de la réalisation de *Prison* (1949) et il sera plus tard, à titre d’acteur, le personnage central du chef-d’oeuvre *Les Fraises sauvages* (1957). De 1946 à 1955, Bergman va réaliser un rythme de production (20 films) proprement invraisemblable : tous et chacun de ces films ne sont pas des réussites financières, ni artistiques, mais plusieurs remportent un succès d’estime, jusqu’à *Sourires d’une nuit d’été*, qui gagne un prix à Cannes (1956). C’est la reconnaissance mondial d’un artiste du Nord, qui va fasciner les milieux cinématographiques pour de nombreuses années. Suivent , à compter de 1956, les premiers grands sommets que sont *Le septième sceau* (1956) et *Les Fraises sauvages* (1957).

1. **De la quête du Graal au silence de Dieu.**

À la fin des années 1950, Bergman se révèle comme un auteur complet au cinéma. Qu’est-ce à dire? - Il compte parmi la deuxième génération de cinéastes, qui vont surmonter le clivage entre les techniciens et les scénaristes, distinction qui avait prévalu durant le premier demi-siècle du Septième Art. - Pour faire bref, il y avait d’une part les « fabriquants » d’images qui le plus souvent élaboraient les lois de la cinématographie en représentant des scripts tirés ou inspirés par des pièces ou des romans déjà existants. Dès qu’on fut en mesure de dépasser le muet, on vit apparaître des scénaristes qui entreprirent de rédiger des véritables scripts, comme Marcel Pagnol, Sacha Guitry, souvent des littéraires donc, qui utilisèrent le bruitage (exemple : chant des cigales, dans *Angèle*), ou encore la voix off commentant l’action ou racontant une tranche de vie passée (exemple *: Le Roman d’un tricheur*). - Or ces deux tendances ne se rencontraient pas : les techniciens de l’image mettaient en scène des textes pauvres et les scénaristes, moins conscients des ressorts de la technique, revenaient volontiers à l’expression littéraire, plus conforme à leur goût (par exemple : l’*Espoir* d’André Malraux). Ceux qui vont opérer la jonction entre ces tendances furent les premiers cinéastes engagés dans la réalisation d’un *cinéma d’auteur*. On pense ici au *Citizen Kane* d’Orson Welles. - Ingmar Bergman va compter parmi ces cinéastes de la deuxième heure et sa production prolifique va vite en faire un contributeur majeur du Septième Art.

Bergman a expliqué de façon très précise ses vues sur les possibilités qu’offrait le cinéma à quiconque entreprenait d’en exploiter toutes les ressources. Il comprit comment il pouvait donner à voir ses pièces et ses nouvelles, comment il pouvait représenter ses idées, ses conceptions, sa philosophie… et il réussit à imposer cette approche auprès de l’industrie du cinéma suédoise. Contrairement à Welles, qui aux USA peinait à trouver des producteurs pour ses projets, Bergman acquit une autonomie qui en fit le *seul maître à bord* de ses réalisations. Cela va s’avérer un atout très considérable dans l’avenir, tout au long d’une carrière qui va connaître une période créative qui s’étendra de 1944 à 1983 et à laquelle il mettra fin de son propre gré, couronné par les succès mondiaux de *Fanny et Alexandre*, Oscar du meilleur film étranger et du César de la même catégorie en 1983 (i.e. en fait, le film récolte six nominations aux Oscars et gagne quatre statuettes!).

Mais n’anticipons pas et revenons aux années 1950 et 1960.

Bergman entreprend de porter au grand écran ses scénarios qui exposent la situation de l’homme en quête du sens de la vie. L’après-guerre est dominé par la philosophie existentielle des Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre et par des littéraires de la trempe d’Albert Camus. Ce contexte de questionnement sur le sens de l’aventure humaine sera celui de Bergman. Au sortir de la guerre, l’Europe est exsangue et ravagée. Beaucoup d’intellectuels abordent la question du Mal : à la vue des horreurs engendrés par le conflit, il devient inévitable de poser la question du Dieu qui a permis de telles dérives. Ce sont ceux que l’on a appelé les maîtres du soupçon, Marx, Freud et Nietzsche, qui vont influencer l’esprit du temps ( i.e. le *Zeitgeist*, selon le mot allemand, qui façonne le climat intellectuel et culturel, les jugements moraux, les habitudes de pensée de l’époque) et mettre à l’avant-scène les philosophies dites « existentialistes ». Bergman va baigner dans ce climat intellectuel durant ses premières années de réalisateur et en partager les questionnements. Ainsi, de 1956 à 1963, son cinéma va s’obstiner à leur trouver réponses, sans y réussir pleinement, comme nous le verrons.

J’illustrerai ces années en retenant quelques-uns des films marquants qui vont asseoir la réputation de Bergman.

***Le Septième sceau* (1956)**

Un chevalier et son écuyer reviennent de croisade et traverse une Suède dévastée par la peste. Le voyage se révèle une quête de certitude, sorte de Graal pour le chevalier, qui va gouverner ses pas. Mis en scène au Moyen-Âge, le film reprend le propos d’une pièce de Bergman intitulée *Peinture sur bois, une fresque médiévale* (1955). On qualifie souvent cette époque d’*âge de la foi* et il est certain que l’Église catholique y est triomphante, mais son hégémonie s’accompagne de l’imposition d’une idéologie totalitaire visant à soumettre les hommes à une même croyance, à une même morale. Jöns, l’écuyer du chevalier Antonius Block, qualifie ainsi l’aventure dont ils reviennent : « Notre croisade en Palestine était si bête que seul un véritable idéaliste aurait pu l’inventer ». Quant à Antonius, il réplique : « Comment croire en ceux qui croient si on ne croit pas soi-même?... Cela fait souffrir de croire. C’est comme un amour dans les ténèbres, et qui ne répond jamais ». C’est alors que la Mort se présente au chevalier et demande : « Je viens te chercher. Es-tu prêt? » Antonius répond : « Mon corps est prêt, - mais pas moi. Je veux bien te suivre, à la condition que tu m’apprennes auparavant ce qu’il y a après la vie » La Mort : « Je ne le sais pas moi-même. Tu ne cesses de questionner. ». Ce sur quoi, Antonius lui répond : « Non, je ne cesserai jamais » et il lui demande alors un sursis qui devrait se prolonger tant et aussi longtemps qu’il résiste à la Mort dans une partie d’échecs, dont celle-ci est amatrice. C’est ainsi que le voyage de retour est ponctué à compter de là de passages où l’on voit l’un et l’autre s’affronter devant un échiquier. Antonius va résister jusqu’à ce qu’il regagne son château et retrouve sa maisonnée. C’est alors que, selon les paroles de l’*Apocalypse* de Jean, le Septième sceau est rompu et que la Mort entraine les personnages de cette fable médiévale dans une danse macabre, n’épargnant qu’une famille de saltimbanques (Jof et Mia et leur enfant , figurant Marie, Joseph et Jésus) qu’Antonius réussit à sauver en détournant l’attention de la Faucheuse au moment opportun. C’est son ultime réussite.

Entre l’ouverture et la fin de cette fable, la quête de la certitude est mise à rude épreuve, puisqu’on voit tour à tour le chevalier, l’écuyer, une jeune fille accusée de sorcellerie et même la Mort douter, questionner et trembler de peur face au destin. Bergman caractérise les attitudes observables devant ce questionnement : que ce soit par l’athéisme de Jöns, ou par l’agnosticisme d’Antonius, le spectateur est interpellé avec insistance.

Cette préoccupation va être présente dans plusieurs films qui suivront, soit *Les fraises sauvages* (1957), *Le visage* (1958), *La source* (1959), puis enfin dans la trilogie des « films de chambre », selon une appellation retenue par Bergman, *Comme à travers le miroir* (1961), *Les communiants* (1962) et *Le silence* (1963).

Soucieux de respecter un temps réduit, je m’arrête sur le film *Les Communiants*. Cette réalisation engage un changement de paradigme dans l’œuvre de Bergman : ici, il approfondit la relation de l’homme avec Dieu, telle qu’il la voit depuis les tout débuts de sa carrière et surtout, il fait le constat de la solitude de l’homme face à l’univers, alors que son créateur ne répond pas à ses suppliques. Pour Bergman, c’est un film charnière qui, selon ses dires, va le libérer d’une hantise tenace et lui permettre d’orienter ses intérêts vers la question du sens de l’aventure humaine en l’absence de Dieu. *Dieu est mort*, a proclamé Nietzsche. Alors qu’en est-il de l’homme? De la morale? Du sens de l’existence? – Bergman entreprend une tâche de déconstruction des valeurs de la modernité et du religieux et il nous offre un exemple de la philosophie dite postmoderne lorsqu’on la transcrit dans le monde du cinéma. Ses préoccupations éthiques sont dorénavant palpables…

***Les communiants*** (1962).

La trame met en scène le pasteur luthérien Tomas Ericsson, qui doit célébrer les deux services dominicaux dans une petite communauté rurale suédoise – une fonction que Bergman aura vu son père exercer maintes fois quand il était enfant. Le film débute alors que Tomas célèbre la première messe en matinée (12h00) devant un nombre restreint de 9 fidèles, parmi lesquels il y a l’organiste, le sacristain et surtout Märta Lundberg, sa maîtresse. Le pasteur dirige le chant d’un hymne et distribue la communion, alors qu’il est souffrant d’une mauvaise grippe. Il pose les gestes de prière, mais le cœur n’y est manifestement pas. Après la cérémonie, un couple, les Persson, viennent le rencontrer pour discuter de l’angoisse du mari, un pêcheur qui a développé la hantise d’un holocauste nucléaire. Tomas lui donne rendez-vous en après-midi pour approfondir la question. Quand enfin Jonas se présente et qu’il expose son inquiétude, Tomas lui répond en mettant à nu ses propres doutes quant à la présence d’un Dieu protecteur et bienveillant. Il parle du silence de Dieu, dont il avait été tant question dans *Le septième Sceau*. Le paroissien quitte sans avoir entendu les mots qui auraient pu l’aider et quelques heures plus tard, on apprend qu’il s’est suicidé près d’un torrent. Tomas va sur les lieux et visite la veuve, mère de trois bambins. Encore là, il échoue à trouver les mots appropriés. Tout au cours de ses déplacements, il dialogue avec Märta, d’abord à travers une lettre qu’elle a écrite pour lui dire son amour et se plaindre de son indifférence envers elle. Les réactions du pasteur s’avèrent ignobles , égoïstes et même cruelles. Malgré ces rebuffades, Märta le soigne et l’accompagne dans l’exécution de ses tâches. Avant le deuxième office, le sacristain , un bossu affligé de souffrances physiques, lui dit qu’en lisant l’*Évangile*, il s’est convaincu que les douleurs physiques du Christ étaient moins pénibles que le sentiment d’abandon qu’Il a éprouvé sur la croix : « Père, Père, pourquoi m’as-tu abandonné? ». Ce cri montre que, même pour Jésus, Dieu est absent et dramatiquement silencieux. C’est le lot des humains, peut-on en conclure. Le film se termine lorsque Tomas décide de célébrer le second office à 15h00, dans une église vide. L’assistance ne compte que le sacristain, l’organiste et Märta. Les dernières images nous montrent Tomas jouant son rôle sans y croire. Il entonne : « Saint, Saint, Saint est le Seigneur! Le ciel et la terre sont remplis de sa gloire! ». Ses traits sont angoissés… On peut en tirer que rien n’y fait, que le pasteur a perdu sa foi, même s’il s’acquitte d’un rituel désormais vide de sens.

L’audace de Bergman dans ce film est stupéfiant. Le style en est dépouillé à l’extrême. La mise en scène statique : ainsi Märta (Ingrid Thulin) fait un très long monologue, 10 minutes, alors qu’elle lit la lettre qu’elle a écrite à Tomas devant une caméra immobile. L’atmosphère

d’une fin d’automne dans la campagne suédoise est oppressante[[4]](#footnote-4). Le visage humain, comme plus tard dans *Persona*, devient le focus principal de la caméra. Les images de Nykvist, se jouant de l’ombre et de la lumière, bousculent le spectateur, ce qui explique sans doute que la critique a été fortement divisée à propos de la valeur de l’œuvre. Bergman pour sa part a dit dans un interview qu’à un moment donné, il s’est dit qu’il était tant pis qu’une partie de son public ne le suive pas dans ce nouveau développement : « Qu’ils aillent au diable! » aurait-il affirmé. Par ailleurs, il a aussi soutenu : « J’ai fait le *grand ménage* à l’occasion de mon film *Les communiants*. Depuis, tout est calme et bien. » Et d’ajouter qu’il s’agissait de l’un de ses films préférés.

***Le silence*** (1963).

Long métrage qui donne suite à la trilogie des « films de chambres », selon l’expression même que Bergman leur a réservée, se tourne entièrement vers les difficultés de communiquer entre les humains. Deux sœurs, Ester et Anna, et Johan, le fils de celle-ci, regagnent la Suède après une vacance à la mer. Les trois personnages traversent une contrée étrangère dont on ne connaît pas la langue[[5]](#footnote-5) et qui semble basculer dans une guerre civile. Ils sont obligés d’y séjourner dans une ville du nom de Timoka, pour permettre à Ester de récupérer d’une maladie grave et ils choisissent de descendre dans un hôtel impersonnel, dont on ne verra que le huis clos des chambres et les longs corridors déserts. Impossible pour elles de communiquer avec les habitants du pays, si ce n’est par une gestuelle rudimentaire. Quant aux échanges entre elles, ils se limitent à ressasser d’anciennes querelles et à se blesser mutuellement. Johan est le seul personnage qui conserve une sorte de candeur et qui cherche à percer le monde des signes que les personnages et les figurants échangent entre eux. Finalement, après une nuit passée sur place, Anna et Johan reprennent le train, en abandonnant Ester mourante à la garde d’un vieillard employé par l’établissement hôtelier. En finale, Johan prend connaissance d’une lettre que sa tante lui a léguée avant son départ : il y trouve les trois mots traduits de la langue du pays, « main », «  visage » et « âme » (*Hadjek*) Dans cette œuvre, Bergman s’appesantit sur un thème qui deviendra récurrent ensuite : l’absence de communication entre humains, En fait, ici, il n’y a que la musique de Bach qui, dans un court moment, crée un lien entre Ester et le majordome de l’hôtel. Avec ce film, le tournant est pris, de telle sorte que les œuvres à venir vont s’attacher à étudier les humains dans leurs difficultés de se relier entre eux, en l’absence de Dieu.

**3. Les difficultés de communication entre les humains**

Jusqu’à maintenant, j’ai rapporté les thématiques philosophiques de Bergman à des sujets privilégiés par les existentialismes. À partir de maintenant, c’est plutôt au postmodernisme[[6]](#footnote-6) qu’il faut recourir pour fournir une toile de fonds philosophique à ses créations.

Après avoir constaté la faillite de la raison technicienne (n.b. celle qui a engendré ou permis les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale et de son cortège de monstruosités), de nombreux intellectuels importants reprennent un travail de sape des fondements mêmes de l’idéologie rationaliste « moderne » en la déconstruisant avec l’intention de réédifier les valeurs communes sans recourir à des notions de nature immuable, de valeurs religieuses et culturelles universelles, etc. En philosophie et en littérature, on pense ici à des intellectuels , héritiers de nos maîtres du soupçon revus et corrigés, comme Alain Robbe-Grillet (n.b. pensons au scénario du film *L’année dernière à Marienbad* d’Alain Renais (1961), cette œuvre pouvant être citée comme un autre exemple d’un film « postmoderne »), Jean-François Lyotard (auteur de *La condition postmoderne* de 1979, un rapport qui, pour la petite histoire a été écrit à la demande du président du Conseil des Universités du Québec avant de devenir un manifeste postmoderne), Jean Baudrillard, Jacques Lacan, Jorge Luis Borges, Umberto Eco, Richard Rorty, Paul Feyerabend, Zygmunt Bauman… On pourrait aussi invoquer la psychologie analytique de Jung, qui à l’instar de Freud s’est penché sur l’inconscient pour établir la réalité des archétypes ancestraux. Il ne faudrait pas croire que Bergman a tout retenu de Jung, mais il est permis de voir dans le jeu autour du concept de *persona* qui va occuper une place importante dans les films de la deuxième trilogie qu’une influence psychologique a nourri les conceptions de Bergman et que Jung y est pour quelque chose. Chacune des œuvres de Bergman à venir va illustrer la désintégration de la personnalité chez les personnages dont on raconte la descente aux enfers. Sans aller aussi loin que de dire que Bergman retient le mysticisme psychologique de Jung[[7]](#footnote-7), on peut néanmoins croire que sa réflexion autour de la signification des rêves, des cauchemars et de leur symbolisme[[8]](#footnote-8) doit beaucoup aux travaux du psychanalystes suisse.

***Persona* (1965).**

Une infirmière est assignée à offrir assistance à Élisabet Vogler, une actrice qui est hospitalisée dans une clinique parce qu’elle s’est réfugiée dans le mutisme le plus total durant une représentation de la pièce *Électre* de Sophocle. Alma, l’infirmière, hésite a accepté cette responsabilité, car elle juge à l’instant que la volonté d’Élisabet doit être plus forte que la sienne puisqu’elle est capable de maintenir le silence coûte que coûte. Les deux femmes doivent poursuivre la cure de repos dont a besoin Élisabet sur une île déserte (Farö) où elles vont vivre un huis clos total. Peu à peu, Alma s’épanche auprès de sa patiente, lui livrant ses secrets intimes. L’autre trahit sa confiance dans une lettre dont Alma prend connaissance. Il s’ensuit un affrontement, suivi d’un étrange épisode au cours de laquelle les deux personnages se confondent (*persona* signifie *masque de théâtre* en latin et Carl Jung reprend cette notion dans sa psychologie analytique pour référer à la [personnalité](https://fr.wikipedia.org/wiki/Personnalit%C3%A9) qui organise le rapport de l'individu à la société).

Bergman illustre ici une sorte de vampirisme psychologique que subit Alma jusqu’à une totale identification à sa patiente (n.b. Bergman travaillait sur un projet initial auquel il avait donné le titre de *Les cannibales*)[[9]](#footnote-9). Elle se révèle souffrir de schizophrénie au terme de cet épisode de vie commune auprès de sa patiente. Cette osmose de personnalités, qui trouve son temps fort dans une image où les visages de Liv Ullmann et de Bibi Andersson se confondent pour n’en former qu’un, va aider Élisabet à guérir, mais va laisser Alma dans un grand désarroi. À la demande d’Alma, Élisabet va consentir à prononcer une seule parole : « *Rien* » . - Il s’agit d’un film ardu, hermétique même, dans lequel Bergman invite à méditer sur ce que l’on est et ce que l’on veut être pour les autres, par rapport à ce que l’on est véritablement. Il déconstruit les silences, les visages, les mots pour montrer comment la communication, ou plutôt *l’absence de communication*, va déclencher chez ces deux femmes l’appropriation d’une part de sa vis-à-vis en toute réciprocité. En menant cette observation indiscrète de l’âme (*alma* en latin veut dire *âme*), Bergman expose une parabole sur l’art et l’artiste : pour y arriver, il prend toutes sortes de moyens pour ramener son spectateur à la réalité de la fiction cinématographique. Ainsi il intercale des bandes d’informations sur la situation mondiale (moine bouddhiste qui s’immole par le feu, enfant juif prisonnier des SS et destiné aux chambres à gaz…) et surtout il interrompt le déroulement du film en nous montrant un ruban de pellicule qui se consume et un arc électrique qui s’éteint afin de bien nous faire comprendre que nous assistons à une création artistique [[10]](#footnote-10). On se rappellera que pour Bergman l’art peut être plus vrai que la réalité…

Cette réalisation a été reçue de façon controversée par les critiques : certains la présentant comme un chef d’œuvre (sélection officielle pour l’Oscar du film étranger, le film a été gagnant du Guldbagge Awards de Suède et du National Board of Revue en 1973); d’autres, comme le critique du *National Telegraph*, l’ont descendu en flammes en disant que les obsessions de Bergman n’intéressent que lui. Aujourd’hui, les *Palmarès des meilleurs films jamais produits* le classent immanquablement parmi les plus grands (le British Film Institute le classe au cinquième rang). Chose certaine, sa postérité est énorme. [[11]](#footnote-11)

***Cris et chuchotements*** (1972).

Il est impossible pour moi de ne pas mentionner au passage cette magnifique méditation sur la mort, l’incommunicabilité, la solitude, mais aussi à certains égards la tendresse des âmes simples. Karin et Maria se relaient auprès d’Agnès, leur sœur qui est mourante. Une domestique, Anna, veille sur elle avec un amour quasi maternel. Agnès revit quelques moments privilégiés de bonheur qui les avaient toutes quatre réunies pendant sa vie, avant de s’éteindre dans les bras d’Anna – Bergman compose ici une magnifique image qui évoque la *Pieta* de Michel-Ange : Anna tenant Agnès dans ses bras, comme si elle lui donnait le sein (n.b. un passage typiquement postmoderne). Pendant ces événements tragiques, Karin et Maria se disputent en se remémorant des épisodes malheureux de leur vie et enfin s’emploient à régler les affaires après la mort de leur benjamine. Anna, devenue inutile, est remerciée. Le film se termine par la lecture d’une page du *Journal* d’Agnès qui évoque un moment de bonheur illusoire, alors que les trois sœurs sont réunies dans le jardin, sous leurs ombrelles, par une belle journée d’automne. La maîtrise de la cinématographie démontrée par Bergman et Nykvist atteint son apogée. La couleur rouge dominante dans le manoir, contrastée par les blancs de la lingerie et les verts de la nature extérieure, crée une atmosphère feutrée durant l’agonie d’Agnès. La bande-son souligne ce temps d’attente d’une fin inéluctable par la présence de cris de douleur, de chuchotements, de murmures et de silences. Et puis quelques notes d’une partition de violoncelle de Bach, qui invite à la méditation. Partout des pendules dont le tic-tac rappelle le passage inexorable du temps. C’est le sens de la vie qui devient l’enjeu de cette réflexion sur la mort et Bergman y répète sa leçon la plus constante depuis ses débuts au cinéma : il importe par-dessus tout d’aimer et d’être aimé dans l’instant présent, comme Agnès l’a été dans une magnifique robe d’été accompagnée de ses sœurs et d’une domestique fidèle.

Les œuvres qui suivront reviennent sur les thèmes chers à Bergman qui mettent en scène des analyses psychologiques profondes, en y ajoutant parfois des réflexions sur le social – c’est le cas par exemple dans *L’Oeuf du serpent* (1977) tourné en Allemagne de l’Ouest et qui évoque la naissance du nazisme en 1923 (année du premier putsch nazi). Bergman a lui-même assisté à la montée du mouvement à l’âge de 16 (1933, donc) et il a avoué dans son autobiographie avoir été galvanisé par l’hypnotisme collectif des foules allemandes. On peut dès lors penser qu’il règle ses comptes avec une idéologie qu’il exècre, après avoir jugé l’arbre à ses fruits… Il produit aussi la série télévisée *Scènes de la vie conjugale* (1973), dont il extrait un film de 2h48. Il reprend ici une autre de ses études sur les difficultés de la communication entre les humains, plus particulièrement dans les couples, ceux-ci ayant été pour lui un terreau fertile pour plusieurs de ses réalisations.

La source de sa création cinématographique est donc loin d’être tarie. Mais il faut bien conclure… Mon choix est donc de sauter à pied joint jusqu’en 1983, année où Bergman annonce qu’il tourne son dernier film, un film bilan. Il écrit : « Après Fanny et Alexandre, je ne tournerai plus de long métrage. Je ne me suis jamais aussi amusé, et je n’ai jamais autant travaillé. Fanny et Alexandre représente la somme totale de ma vie en tant que réalisateur. Les longs métrages, c’est pour les jeunes, à la fois physiquement et mentalement. Si j’écris encore, quelqu’un d’autre mettra en scène ».

***Fanny et Alexandre*** (1983).

Il s’agit à nouveau d’une splendeur pour laquelle Bergman a probablement pu disposer des plus grands moyens. Cette fresque historique, partiellement autobiographique (188 minutes), est construite en trois parties d’une durée à peu près équivalente. Les premiers « chapitres » nous font entrer dans la famille Ekdahl, une famille bourgeoise du milieu théâtrale de Uppsala : on y mène une existence joyeuse et créative jusqu’à ce que le père tombe malade pendant une représentation de Hamlet et meure; à la suite de funérailles solennelles, sa jeune veuve trouve un certain réconfort auprès de l’évêque Vergérius, qui lui propose de l’épouser… Deuxième partie : la mère et ses deux enfants, Fanny et Alexandre, doivent déménager dans le Palais épiscopal, un bâtiment austère sans aucun luxe. Bien plus, Vergérius exige qu’ils abandonnent toutes leurs possessions. L’évêque et les autres membres de sa maisonnée (mère, sœur, tante et des domestiques, rompues aux habitudes de cette famille) installent dans le foyer un climat de terreur psychologique et physique pour satisfaire les caprices d’un Dieu exigeant et querelleur. Le dernier chapitre nous montre comment un ami de la famille Ekdahl, le juif Isak, réussit à sauver les deux enfants et comment des sortilèges, activement voulus par Alexandre, entraine un incendie du Palais et la mort par le feu de Vergérius. La famille Ekdahl est alors réunie à nouveau pour une fête au cours de laquelle l’oncle Gustaf prononce une allocution sur le « petit monde » des artistes par rapport au « grand monde » extérieur et sur le bonheur retrouvé dans les choses simples de la vie et surtout dans l’amour.

Dans ce dernier long métrage, Bergman aborde à nouveau plusieurs des grands thèmes qu’il a repris encore et encore dans plus d’une quarantaine de productions. Il y déploie toute sa magie, au sens plein du mot, puisqu’il n’hésite pas à représenter le surnaturel, l’imaginaire et le mystérieux. Sven Nykvist offre une cinématographie maîtrisée qui sert à merveille le propos de Bergman. On y trouve une représentation des saisons en Suède, une mise en valeur de la ville d’Uppsala, un décor théâtral qui exploite l’une des plus belles institutions dont Bergman a été le directeur (le Södra Teatern de Stockholm). Le symbolisme est riche et omniprésent (les pendules qui marquent la fuite du temps, le jeu des ombres et des lumières, les théâtres de marionnettes, figurant le monde de l’imaginaire). Les allusions surnaturelles ponctuent le déroulement de la fresque, comme l’apparition du spectre du père à différents moments de la vie d’Alexandre, père qui a été frappé pendant qu’il jouait le spectre du père dans Hamlet; l’animation des marionnettes qui deviennent tour à tour des alliées d’Alexandre ou des menaces bien réelles; le personnage d’Ismaël, l’un des deux fils adoptifs d’Isak, qui pratique la magie… La reconstitution du monde des années 1900 – 1910 en Suède est impeccable… Les péripéties de la jeunesse de Bergman comme l’enfermement, les punitions physiques, les séances de *lanterne magique*, la féérie des fêtes de Noël chez une grand-mère gâteau… sont mises en scène avec nostalgie. Bref, on peut parler d’un véritable feu d’artifice, comme cela a été reconnu par les critiques lors de la présentation du film et couronné par l’attribution de prix prestigieux (1983 : prix du meilleur film étranger donné par les critiques de New York; Globe d’Or des critiques suédois; César du meilleur film étranger en France. 1984 : Lion d’Or à Venise de la meilleure réalisation; prix du meilleur film étranger, de la meilleure cinématographie, de la meilleure direction artistique et des meilleurs costumes à la cérémonie des Oscars).

Même s’il arrête alors son travail de réalisateur de long métrage à une exception près, soit le téléfilm *Après la répétition* (1984), Bergman prouve qu’il demeure l’un des plus grands artisans du 7ième art encore vivant. Au cours des années qui suivront, il tiendra parole en ne réalisant plus de long métrage, bien qu’il ajoute à sa filmographie, quatre téléfilms : *Les bénis* (1986), *En présence d’un clown* (1997), *Les fabricants d’images* (2000) et *Sarabande*, (2003), film qui met en scène les deux mêmes personnages que le couple de *Scènes de la vie conjugale*. Il écrira cependant trois scénarios et il invitera son fils Daniel et son ancienne compagne Liv Ulmann à les réaliser. Il s’agit du film de Daniel Bergman, *Les meilleurs intentions* (1991) et de deux œuvres de Liv Ulmann, *Entretiens privées (Confessions privées)* (1996) et *Infidèle* (2000). Il s’éteint à Farö le 30 juillet 2007 et il y est enterré auprès de sa dernière épouse Ingrid Karlebo Van Rosen.

**4. Conclusions.**

Il me faut maintenant conclure, quoiqu’il y aurait encore tellement à dire sur le génie de Bergman. Qu’on aime ou qu’on n’aime pas son cinéma, il faut reconnaître que sa contribution au 7ième Art est phénoménale. À part toutes les distinctions qui lui ont été remis pour ses films pris un à un, il a fait l’objet de reconnaissances plus générales. En 1970, il a été honoré en recevant le prix Irving G. Thalberg Memorial Award,pour l’ensemble de son œuvre. Il a aussi reçu la Palme des Palmes du Festival de Cannes en 1998, année du cinquantenaire du Festival. Il doit sans doute ses succès au fait que son œuvre est intimement liée aux questions existentielles qui troublent les hommes depuis les temps les plus anciens et qu’elle atteint un niveau de vérité qui touche les cinéphiles qui la fréquentent et qui l’admirent. Dès sa tendre jeunesse, la réalité a été pour lui difficile à accepter. Il a souffert d’être plongé dans des relations familiales tendues entre son père et sa mère. Le père, un pasteur ascète qui cherchait à répondre aux attentes d’un Dieu lointain et justicier. Sensible, l’artiste a cherché toute sa vie durant à trouver un sens à ce qu’il avait perçu, enfant, comme une cruauté gratuite. Bergman a souffert d’un manque d’amour qui explique le fait qu’il était profondément triste, malgré ses incursions occasionnelles du côté de la comédie humaine – il faut penser à des films comme *Une leçon d’amour*, *L’Attente des femmes*, *L’œil du diable* et *Sourires d’une nuit d’été*… D’autres voies auraient pu s’offrir à lui : la dépression – il en a souffert occasionnellement -, le délire ou l’inhibition paralysante; il a choisi la voie de la création. Grâce à sa vocation d’artiste, il a pu trouver refuge dans le monde du rêve, du théâtre et du cinéma. Son imagination s’est révélée un exutoire merveilleux. Dans plusieurs de ses films, il nous entraine ainsi dans un monde imaginaire, sans vraiment nous fournir la grille de lecture qui permettrait de conclure si les fortes visions dont il nous saisit sont réelles ou si elles sont le fruit de l’imagination de ses personnages – par exemple, la présence bien « réelle » de la Mort dans le *Septième sceau*, ou les visions d’Isak Borg dans *Les fraises sauvages*, ou encore les apparitions du spectre du père d’Alexandre dans la grande œuvre qui doit clore la carrière cinématographique de Bergman. Celui-ci a eu l’immense talent de construire et de réaliser toutes ces histoires en dehors de lui : inventer des personnages, monter des spectacles, recréer des fêtes de famille qui ont fait son bonheur chez sa grand-mère. Et parfois, il a montré ses colères, comme quand il fait dire à Alexandre – sa personnalisation – le blasphème libérateur : « Si Dieu existe, il faut lui cracher au visage. S’il se montrait devant moi, je lui botterais le cul ». On peut dès lors penser que l’essentiel est dit : l’incendie du presbytère donne à voir des flammes fantastiques, avec des images hyperréalistes proches de l’expressionnisme allemand qui l’a servi dans *L’œuf du serpent*. Par cette scène s’achève, pouvons-nous croire, le combat de Bergman et de Dieu.

Avec Bergman, il faut quand même se méfier des conclusions trop définitives : l’oncle d’Alexandre, Gustav Adolphe termine le film par un éloge maladroit du matérialisme et l’exposé d’une foi hédoniste. Il faut se détourner des grandes questions pour mieux goûter les plaisirs du bonheur présent, l’entend-on prononcer sentencieusement. Cela est vrai! Mais dans la bibliographie, je cite un livre de Marc Gervais[[12]](#footnote-12), l’un des grands spécialistes du cinéma de Bergman et je me permets d’emprunter une anecdote qu’il dit tenir de Liv Ullmann. - Lorsqu’elle réalisa son film *Entretiens intimes* (1996), elle suivit scrupuleusement le scénario de Bergman qui raconte un épisode de la vie de sa mère Anna, épouse d’un pasteur luthérien. Ce personnage s’abandonne momentanément à une aventure extraconjugale, qu’elle avoue ensuite à son mari sur les conseils d’oncle Jacob, un prêtre sage et attentionné joué par Max von Sydow. - Elle est pardonnée par son époux, qui accepte sa contrition au nom de l’amour. Le scénario initial de Bergman aurait conclu sur une discussion entre Anna et Jacob, qui mourant veut savoir comment Anna s’est remise de l’épreuve suite à son conseil de tout avouer à son époux. Anna l’apaise et il reçoit les derniers sacrements. Il communie sous les deux espèces, mais vomit cette *nourriture* avant de s’éteindre. - C’est là que Liv Ullman aurait ajouté des séquences : un flashback ramène le souvenir d’une conversation antérieure au cours de laquelle il a été question de Dieu qui est amour. La caméra s’éloigne des deux personnages et le bruit d’un torrent recouvre les dernières paroles échangées entre eux, sans qu’on ne puisse conclure à la foi en l’existence de ce Dieu d’amour dont il y est question. Ainsi, Liv Ullmann, semble-t-il plus croyante que Bergman, aurait modifié la fin en ajoutant ce flashback d’une ancienne conversation au cours de laquelle elle aurait trouvé la sérénité dans une croyance fragile en la réalité de ce Dieu d’amour. En voyant cette conclusion à la projection, Bergman aurait piqué une violente colère que Liv Ullmann aurait eu de la difficulté à calmer. Elle lui aurait dit que, le connaissant, cette fin avait été imaginée pour lui. Pour l’apaiser! - « C’est pour moi que tu as fait cela, n’est-ce pas? », lui aurait-il dit. « Mais bien sûr que c’est pour toi », aurait-elle répondu… Sur ce Bergman se serait calmé en disant : « Très bien! Concluons cela à ta manière… ».

Pour terminer, je vous cite l’oracle de Delphes, qui aurait si bien caractériser la relation entre Bergman et Dieu : « *Vocatus atque non vocatus deus aderit* ».[[13]](#footnote-13)

Jacques A. Plamondon, Sherbrooke

Annexe : Thèmes à développer :

1. La vie et la mort aux yeux d’un enfant
2. Le meurtre du père et la libération
3. Le silence de Dieu: ne pas savoir!
4. Un clan de créateurs autour de Bergman
5. Le 7ieme Art et l’imaginaire
6. Le silence entre les humains
7. Un symbolisme puisé chez Jung?
8. Le temps qui fuit – horloges, pendules
9. Expérimenter la mort…

10) La vie en société

11) Un refuge : Farö

12) Le legs

13) Ombres et lumières et le clair-obscur… Noir et blanc vs couleurs

14) le visage humain et les gros-plans

15) Un cinéma « low budget », comme le qualifiait Bergman

16) Le merveilleux, le miraculeux et la magie du cinématographe…

17) Toutes ses femmes! Six compagnes…

1. Martin Luther, né le 10 novembre 1483 à [Eisleben](https://fr.wikipedia.org/wiki/Eisleben), en [Thuringe](https://fr.wikipedia.org/wiki/Thuringe) et mort le 18 février 1546 dans la même ville, qui , le 31 octobre 1517, a placardé sur les portes de l'[église de la Toussaint de Wittemberg](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_de_la_Toussaint_de_Wittemberg) ses *95 thèses* condamnant violemment le [commerce des indulgences](https://fr.wikipedia.org/wiki/Commerce_des_indulgences) pratiqué par l’[Église catholique](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_catholique) et, plus durement encore, les pratiques du [haut clergé](https://fr.wikipedia.org/wiki/Haut_clerg%C3%A9) — principalement de la papauté. Ces *95 Thèses*, également appelées *Thèses de Wittemberg*, sont imprimées à la fin de l'année et déclenche le mouvement qui aboutira au Protestantisme et provoquera les guerres dites *de religion*. [↑](#footnote-ref-1)
2. L’expression est d’un auteur nommé Peter Berger. [↑](#footnote-ref-2)
3. Sören Kierkegaard (1813- 1855), philosophe danois qui a exercé une forte influence sur la théologie protestante, plus particulièrement dans les pays nordiques. L’une de ses œuvres majeurs s’intitule *Craintes et Tremblements* (1843). [↑](#footnote-ref-3)
4. La trame sonore joue parfois un grand rôle dans le cinéma de Bergman. Souvent la musique de Bach ou d’un autre compositeur qu’il affectionne comme Chopin ou encore Mozart, dont il filmera *La flute enchantée* (1975). Le bruitage peut aussi être important : ainsi il arrive souvent comme dans *Les Communiants* que le grondement d’un torrent couvre les paroles d’un personnage. Ou encore un train qui passe à un passage à niveau. [↑](#footnote-ref-4)
5. Bergman invente cette langue impénétrable à laquelle ses personnages seront exposés. [↑](#footnote-ref-5)
6. Caractériser le postmodernisme en quelques notes n’est pas du tout une tâche facile : les penseurs post-modernes prétendent surmonter le [désenchantement du monde](https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9senchantement_du_monde), après la désagrégation des repères culturels ou religieux traditionnels (comme la mort de Dieu!), et l'échec patent des [utopies](https://fr.wikipedia.org/wiki/Utopie) révolutionnaires qui ont prétendu les supplanter. On peut illustrer le courant en montrant un exemple tiré de l’urbanisme et de l’architecture qui ont été les premiers domaines de la culture à être touchés par cette philosophie. La Bibliothèque municipale de Vancouver de l’architecte Moshe Safdie, l’auteur de Habitat 1967, représente le parfait exemple du travail de création des architectes postmodernes . On peut voir en annexe une illustration du « postmodernisme : la bibliothèque municipale de Vancouver. Quelques images de l’édifice permettent de voir que son design est inspiré du colisée de Rome, mais cette idée d’origine est déconstruite et interprétée de façon nouvelle à l’aide de matériaux disponibles aujourd’hui pour lui donner une vocation renouvelée. Il arrive que ce sont donc les architectes et les urbanistes qui ont développé d’abord cette entreprise de recyclage des conceptions anciennes, mais on peut se servir de leurs avancées pour comprendre l’impact des philosophes du postmodernisme sur la culture en général et sur d’autres disciplines, comme le cinéma. [↑](#footnote-ref-6)
7. **Carl Gustav Jung** est un [médecin](https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9decin) [psychiatre](https://fr.wikipedia.org/wiki/Psychiatrie) [suisse](https://fr.wikipedia.org/wiki/Suisse), né en[1875](https://fr.wikipedia.org/wiki/1875_en_Suisse) et mort en [1961](https://fr.wikipedia.org/wiki/1961_en_Suisse). Fondateur de la [psychologie analytique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie_analytique) et penseur influent, il est l'auteur de nombreux ouvrages. Son œuvre est liée à la [psychanalyse](https://fr.wikipedia.org/wiki/Psychanalyse) de [Sigmund Freud](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sigmund_Freud), dont il a été l’un des premiers disciple et dont il se sépara par la suite en raison de divergences théoriques et personnelles. Évoquer la figure de Jung ici constitue une hypothèse que je me permets, même si ma connaissance fine des thèses du psychanalyste demeure fragmentaire. C’est la notion de *Persona* qui rende plausible cette hypothèse et le mysticisme de Jung qui peut avoir plu à Bergman. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Symbole*: Déf. « Toute structure significative où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu’à travers le premier ». (Voir : Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p.116). [↑](#footnote-ref-8)
9. D’où les séquences où l’on trouve des éléments oniriques démoniaques : hommes-oiseaux, hommes-araignées, femme qui arrache son visage comme on enlèverait un gant en caoutchouc… Voir *L’Heure du Loup.* [↑](#footnote-ref-9)
10. Ce sont des séquences métafilmiques, auxquelles Bergman aura de plus en plus recours. Voir entre autres *L’Heure du loup* et *Une Passion*. [↑](#footnote-ref-10)
11. Bergman lui-même y revient dans *L’heure du loup* (1967) *La Honte* (1968) et *La passion d’Anna* (1969); Woody Allen, un inconditionnel de Bergman, s’y réfère dans *Love and Death* (1975), *Interiors* (1978) et *Stardust Memories* (1980); David Lynch dans *Mulholland Drive* (2001); Darren Aronofski, *The Black Swan* (2010); et bien d’autres… [↑](#footnote-ref-11)
12. Marc Gervais est un jésuite québécois, né à Sherbrooke, qui a enseigné le cinéma à l’Université Concordia. Mort en 2012 , il a eu le privilège de rencontrer Bergman et d’obtenir une entrevue avec Liv Ullmann pour s’entretenir avec elle du cinéma du réalisateur suédois. Son livre s’intitule *Ingmar Bergman, Magician and Prophet*, Montreal : McGill-Queen’s University Press, 1999, 257 pp. [↑](#footnote-ref-12)
13. « Invoqué ou non, le dieu sera présent ». - Lorsque les Lacédémoniens interrogèrent l’oracle de Delphes pour savoir s’ils devaient faire la guerre aux Athéniens, l’oracle leur répondit que le dieu serait présent – « *aderit » -* qu’on l’invoque ou pas. Au sortir de cette excursion dans l’œuvre de Bergman, il me semble que c’est la seule conclusion qui s’impose. [↑](#footnote-ref-13)