

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Henri AGEL

L'itinéraire d'Ingmar Bergman

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1974, tome 70, p. 80-87

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

L'itinéraire d'Ingmar Bergman

ou « *The work in progress* »

1972 est pour Ingmar Bergman l'année de *Cris et chuchotements*. Et aussi l'année d'une prodigieuse consécration. Des séminaires de travail dans les Facultés, des cercles d'études dans les lycées et les collèges sont voués à l'élucidation du film. Des classes de rhétorique vont, en compagnie de professeurs, assister à la projection. Parfois, un adolescent ou un adulte revient traumatisé ou défaille à certaines scènes du film. Mais l'ensemble du public — de tous les publics — est enthousiaste et c'est dès lors le point de départ de multiples rétrospectives de Bergman. Des sessions sont consacrées à l'étude de ses grandes œuvres¹, la télévision, les ciné-clubs, repassent le *Septième Sceau*, *Sourires d'une Nuit d'Été*, *Les Fraises sauvages*. Le volume de la collection Seghers *Cinéma d'Aujourd'hui* est épuisé, et on le réédite avec un chapitre supplémentaire. Et dans une nouvelle série intitulée : *Le Cinéma selon...* Seghers publie : *Le Cinéma selon Bergman*, suite d'entretiens à la fois passionnants et décevants qui vont de *Crise* (1944) aux œuvres les plus récentes (tournées pour la Télévision suédoise). Les étudiants en cinéma proposent des diplômes de doctorats sur le cinéaste de *L'Heure du Loup*.

Mais voici que des voix discordantes se font entendre. Des bergmaniens inconditionnels, farouches zélateurs de la trilogie (*A travers le Miroir*, *Les Communiantes*, *Le Silence*), se déclarent déçus par *Cris et chuchotements*, qui est pour eux un rabâchage des obsessions bergmaniennes. Guy Braucourt, dans la réédition du volume paru chez Seghers, écrit : « Bergman ne fait ici que se répéter, splendidement certes, mais de

¹ L'une d'elles est organisée en juillet près de Montpellier par la section de cinéma de la Faculté des Lettres (Université Paul Valéry, route de Mende, 34 - Montpellier).

façon stérile : ressassant ses bons vieux thèmes. (...) *Cris et chuchotements*, c'est " Sélection du Reader's Digest " dans une édition de luxe. (...) Bergman n'a plus rien de nouveau à dire, rien de déjà dit à creuser davantage. (...) Nous ne faisons qu'entendre un sombre requiem pour une inspiration tarie. (...) Bergman est assez roublard pour envelopper sa nudité d'une pourpre théâtrale qui suffit encore à faire illusion. »

La revue *Esprit* manifeste aussi de sérieuses réserves. Ici et là, dans les périodiques, le film est traité avec une suspicion visible. Y a-t-il donc eu dans ces derniers mois désaffection ? Je crois au contraire que ni Raymond Lefèvre (*Revue du Cinéma* N° 278), ni Jacques Deslandes (*Ecran* 73 N° 15), ni Mireille Amiel, ni J. L. Passek (*Cinéma* 73 N° 181), ni Jean-Luc Douin (*Télérama* N° 1226) n'ont l'intention de renier leur admiration. Disons donc plutôt que *Cris et chuchotements* crée un schisme au sein d'une critique qui avait jusqu'ici été unanime pour louer *Persona*, *La Honte*, *Le Rite*, *Une Passion*, *Le Lien*. Oserons-nous tenter une explication ? Elle risque de nous mener assez loin, car à notre avis (je parle ici en mon nom et au nom d'un certain nombre de mes étudiants) il y a eu une approche du film très contestable, aussi bien de la part des zéloteurs que de la part de ses détracteurs. Les uns et les autres occultent (consciemment ou non) l'aspect métaphysique du film. Or, quelle que soit l'intention avouée de Bergman — car ceci risque de nous égarer — et du simple point de vue du fonctionnement intrinsèque de l'œuvre, on est en droit d'en faire une lecture tout autre que matérialiste. On peut même se demander si *Cris et chuchotements* n'impose pas le recours à une herméneutique d'ordre spirituel. Tel sera en tout cas notre point de vue.

La quasi-totalité des critiques part d'une idée préconçue : si certains réalisateurs restent fidèles à un thème, d'autres évoluent, et Bergman est de ceux qui ont évolué. Il y a eu (de son aveu même), au moment de la Trilogie, rupture totale avec les éléments de religiosité qui subsistaient en lui. Dès lors, c'est « une conversion à l'humain », à l'humain seul qui va orienter son œuvre. « Dieu existe-t-il ? se demandaient le chevalier du *Septième Sceau*, le pasteur des *Communiants*, et, à travers eux, l'homme Bergman ne trouvait pas de réponse. Mais aujourd'hui, après le silence de Dieu, lorsque les chuchotements se sont tus, naît un espoir en l'homme » (Jacques Deslandes, *Ecran* 73). « Dieu est mort. Bergman l'interroge depuis plus de vingt ans. Il ne répond pas. S'il n'est pas mort, il est sourd, ce qui revient au même (admirons au passage la rigueur dialectique de certaine critique française !). Le dialogue avec Dieu est stérile. Fini les parties d'échecs avec un moine symbolique. Fini les fantasmes baroques où l'onirisme n'est qu'une illusion entretenue » (J. L. Passek, *Cinéma* 73). Voilà ce que dit une certaine presse.

Il est vrai que le cinéaste du *Silence* a dit qu'il avait voulu régler une bonne fois ses comptes avec ce vieux Dieu autoritaire et paternaliste à la fois, que lui avait transmis son enfance chrétienne. Est-ce à penser pour autant qu'il s'est fermé à la Quête spirituelle ? Je ne le crois pas. En France, nous aurions l'exemple assez voisin d'un Malraux. Ensuite, faut-il admettre comme une vérité absolue que l'évolution d'un créateur est monolithique et que toute étape est décisive ? Est-ce aussi strict, aussi rigoureux que cela ? Le cinéaste dit lui-même à propos du *Rite* (qui date de 1968) qu'un film « c'est un paquet d'idées, de problèmes, que l'on disperse au vent »². Et à propos de *Cris et chuchotements*, il dit que telle *image*, tel souvenir d'enfance est en général à l'origine de ses films (une chambre tapissée de rouge avec quatre femmes, par exemple) et il ajoute : « c'était un fil issu de mon subconscient »³. Contentons-nous donc de cette allusion à « la psychologie des profon- deurs ». Ne systématisons pas l'itinéraire de Bergman, et surtout ne nous hâtons pas d'établir une coupure entre le cinéaste antérieur, en quête d'autre chose, et celui d'aujourd'hui qui se serait résigné à un monde sans transcendance. (Camus, lui-même, n'est-ce pas...)

Si nous prenons cette Œuvre, cette « comédie humaine » qui couvre une trentaine d'années comme une totalité, nous voyons deux constantes : l'obsession de la mort, l'attrance pour le visage féminin. Ces deux constantes sont portées à un point extrême de tension dans *Cris et chuchotements*.

La mort, en premier lieu. « Contrairement au *Septième Sceau* où la mort a une fonction symbolique et par là-même renvoie à une réalité autre que la sienne, ici la mort est prise comme expérience vécue » (Raphaël Bassan, *Téléciné* N° 182). C'est incontestable, mais le critique ajoute : « *Cris et chuchotements* n'est absolument pas un film métaphysique, car il ne se préoccupe pas de s'interroger sur les implications idéologiques de " l'après-mort ". » J'avoue que ce langage me semble bien curieux et, en tout cas, je ne peux une fois de plus admettre cette récusation du métaphysique. Je vois en ce film une approche de la mort en tant que dimension fondamentale — se reliant à « l'être pour la mort » de la philosophie contemporaine — et qui n'est pas substantiellement différente de celle du *Septième Sceau* et des *Fraises sauvages*.

Tout cela s'éclaircira peut-être si nous partons de ce qui est capital, c'est-à-dire de l'écriture choisie par le cinéaste et plus particulièrement de la palette qu'il a composée pour ce film. Dans la plupart des études

² *Le cinéma selon Bergman*, p. 294.

³ *Op. cit.*, p. 344.

consacrées au film, on a parlé de la thématique des couleurs : le rouge du huis-clos, où vivent les trois sœurs, les fondus au rouge, le sang dont se barbouille Karin, etc. A ce rouge, Mireille Amiel oppose « le noir du deuil, le blanc du bonheur (ou du rêve) » (*Cinéma 73*). Mais tout comme l'ensemble des exégètes, elle oublie de parler du bleu ou plutôt du bleuâtre, du blanc-bleu, qui colore la séquence du *no man's land*, la séquence de la traversée du fleuve invisible ou, selon Mallarmé, « du peu profond ruisseau » qui sépare la vie de la mort et que les deux sœurs ne peuvent affronter jusqu'au bout. Mireille Amiel a la loyauté de parler du « passage à la mort » d'Agnès, de ce « passage dans un ailleurs inconnu » (op. cit.). Nous ne voulons pas dire autre chose. Seulement, ce « passage » appartient à une tradition immémoriale qui s'exprime à travers le thème du voyage initiatique dans le Livre des morts égyptiens, le Bardo-Thol thibétain, dans *L'Enéide*, dans un grand nombre de textes religieux ou littéraires. Ce courant a été musicalement illustré et prolongé par le très beau morceau de Pierre Henry intitulé *Le Voyage* et qui s'inspire très exactement du Livre des morts thibétains (qui préoccupait également Jean Cocteau quand il composa *Testament d'Orphée*).

La séquence du passage ou du couloir, articulée sur un travelling latéral repris à deux reprises, est donc traitée dans une dominante de bleu irréel, avec des rectangles blancs que sont les rideaux. Nous ne parlons pas ici de transcendance ni d'éternité : c'est plutôt à un niveau poétique (celui d'un Supervielle dans *Le Forçat innocent*) que se situe cette séquence. Mais en tout cas, on a franchi d'abord avec les deux sœurs, puis avec Anna, un espace étroit, curieusement ambigu, à la fois terrible et fascinant, qui est baigné d'un éclairage sous-marin d'un bleu glauque et fantômal, dont la densité tragique n'est plus celle des événements terrestres. On ne peut, si l'on a quelque culture cinématographique, s'empêcher d'évoquer, en dehors du *Testament d'Orphée* et de *Vampyr* de Dreyer, les merveilleuses scènes des *Contes de la Lune vague*, au cours desquelles Mizoguchi, par la fluidité de ses travellings et la subtilité des jeux de lumière, nous fait passer du domaine de l'en-deçà à celui de l'au-delà⁴. Ici la coloration (dont ne bénéficient pas les films que je viens de citer) dit à elle seule ce glissement d'un domaine dans l'autre. Assurément Bergman ne localise ni ne définit cet autre domaine. En fait, à l'extrémité de ce passage, c'est toujours la même

⁴ Cet au-delà nous est suggéré à mainte reprise, ou plus exactement la sensation de l'indicible, ou de l'innommable, nous est communiquée. Karin entend quelque chose de singulier (on lui dit que c'est le vent). Dans le courant du film, une des sœurs murmure : « Quelqu'un pleure sans arrêt ». Enfin Agnès articule : « Quelqu'un marche là-bas ». Le prêtre lui-même (si torturé, si proche du chevalier du *Septième Sceau*), dit dans son monologue : « Là-bas, dans cet autre côté ».

Agnès convulsée, douloureuse, éperdue, que nous voyons se tordre devant nous. Mais elle a été située autrement ; elle nous apparaît dans un espace plastiquement et atmosphériquement différent. Sommes-nous plus près d'Homère que de Dante ? Est-ce ici un fantasme païen plutôt qu'une intuition judéo-chrétienne ? Il faudrait relire la Bible et, en particulier, tel texte des Psaumes ou de l'Ecclésiaste, pour sentir ce qu'il y a de « *tremendum* » dans la scène imaginée par Bergman. Et peut-être cette plénitude biblique n'est-elle si forte qu'en raison du caractère très physique des souffrances qui précèdent la mort et de la description de cette agonie. Nous souscrivons à ce que dit Raymond Lefèvre : « Bergman peut-être pour la première fois pose le problème de la disparition biologique d'un être, un fait naturel, atrocement banal, entouré de rites qu'il décrit minutieusement. La longue défense d'un organisme contre une issue maintenant proche. Un visage que déforment les soudains accès d'une douleur lancinante, les apaisements, les quelques vellétés d'espoir, les bribes de découragement et de résignation. »⁵ Certes, mais ici comme dans Rouault (qu'on veuille bien réfléchir à ce rapport) le réalisme physique n'a été si puissamment brassé que pour donner plus de consistance à quelque chose d'informulable, qui passe à travers toute l'épaisseur et toute l'horreur de la dégradation.

C'est donc à mon avis non seulement appauvrir la richesse du film, mais lui faire subir une analyse réductrice que de se refuser à VOIR la portée de cette scène. J'en dirai autant de la scène finale qui a été bien superficiellement commentée par l'ensemble de la critique. R. Lefèvre résume l'opinion générale en écrivant : « Au cours d'un ultime retour en arrière, on voit Agnès goûtant la plénitude d'un moment présent : dans une magnifique robe d'été blanche, elle porte un regard heureux sur ceux qu'elle aime. C'est cela le bonheur. Aimer et être aimé dans l'instant présent. » Soyons un peu plus attentif, et rappelons les coordonnées de cette séquence. C'est une belle journée d'automne, avec cette teinte impressionniste qu'on admire chez un Sisley ou un Pissaro. Les trois sœurs, tout de blanc vêtues, se promènent avec Anna dans un parc merveilleux. Pensons que c'est : 1. l'imagination d'Agnès qui revoit ce moment ; 2. que c'est Anna qui, en lisant le journal d'Agnès, imagine à son tour cette journée ; 3. que nous, spectateurs, nous évoquons à notre tour ce moment soustrait au temps à travers notre « imaginaire » personnel. Tout cela soustrait l'image qui nous est donnée à une localisation unique et limitée : elle se dilate dans le souvenir, dans le rêve, dans une féerie plus durable que n'est le déroulement d'une vie terrestre. Ici, comme à la fin des *Fraises sauvages*, le cinéma s'ouvre sur le vertigineux, peut-être sur l'éternel.

⁵ Article cité.

Et n'oublions pas que dans une des scènes du début des *Fraises sauvages*, on voyait Isaak Borg non pas revivre un moment de son enfance avec la petite Sarah (ce qui eût exigé qu'il reprît à l'écran son aspect d'enfant), mais pénétrer, en gardant son aspect de vieillard (restant comme il est au moment où commence le film) dans ce monde extra-temporel, peut-être extra-humain qui peut être celui d'un univers soustrait à la durée et à la mortalité.

C'est ainsi qu'on peut voir ce grand parc tendre et lumineux de *Cris et chuchotements*, qui est bien différent des images sombres du début. Anna, la simple Anna, à la fois si fortement enracinée dans le terrestre et si fervente en sa pitié, Anna, peut-être douée de voyance, voit cette image harmonieuse et apaisée qui — contrairement à l'optique de *Marienbad* effaçant tout repère, toute distinction entre rêvé, vécu, imaginé, etc. — fait converger tous ces éléments et les fonde dans une dimension supérieure que des mots ne peuvent assurément circonscrire et qui est du domaine propre de la cinématographie.

Cris et chuchotements, en second lieu, est un film de femmes. Les hommes y sont plus minables encore que dans les films antérieurs du grand cinéaste. Et cela nous conduit à sonder l'œuvre en fonction de la deuxième constante du cycle bergmanien : l'attirance pour le visage féminin. Mais de grâce, qu'on n'attende pas de cette analyse des références à la fastidieuse et lancinante « psychologie », qui obsède encore la critique. En rester à ce stade, c'est méconnaître la nature du cinéma qui est mythique et non psychologique. On voudra donc bien nous dispenser de redire sur la sèche Karin et la molle Maria tout ce qui a été si complaisamment développé. Ce qui est beaucoup plus important, c'est qu'ici (comme par exemple dans la *Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer) nous entrons avec le recours constant au gros plan dans ce qu'un critique hongrois, Bela Balazs, appelait « la dimension spirituelle ». Ici comme chez Dreyer (Jean Sémolué le montre de façon pertinente dans son étude sur *Jeanne d'Arc*) les visages, sans cesser d'être ceux de telle ou telle personne, en viennent à figurer des valeurs spirituelles, des archétypes. Karin est le refus de la vie et du corps (d'où ce geste atroce qui la fait s'ensanglanter le ventre), et Maria est la complaisance molle et veule à ce qu'il y a de plus fragile dans la chair. Entre ces deux femmes comme entre elles et Agnès qui est la maladie, la souffrance, l'approche de la mort, il n'y a pas de communication (c'est la hantise du cinéma moderne de Bresson à Antonioni) et seule, Anna, qui est « la servante au grand cœur », l'humble servante de l'Évangile et aussi la femme vigoureuse et féconde de l'Ancien Testament, seule, Anna pourra être celle qui soigne, qui apaise et qui — comme l'a dit toute la presse — s'élève au niveau d'une Pietà médiatrice. Mais là encore, plus que l'idée — très belle en elle-même —, c'est

son mode d'expression qui doit nous retenir. Le plan moyen qui nous montre en une image volontairement académique Agnès (figure de la souffrance universelle) allaitée et pacifiée par la maternité mystique d'Anna, cette image ne peut pas ne pas faire appel à nos souvenirs de peintures et de sculptures de la Renaissance. Or, il faut aller plus loin, c'est tout le film qui par ses cadrages, son choix de couleurs, le modelé de ses éclairages, évoque des tableaux et, en général, des tableaux d'inspiration religieuse. On pense tour à tour à Georges de La Tour, à Vermeer, à Mantegna, à Rembrandt, à toute la peinture flamande. Qui ne voit que le réalisme clinique du film est magnifié, spiritualisé par cette sublimation picturale ?

S'il y a ici un niveau sociologique (un monde bourgeois qui se décompose), psychanalytique (l'angoisse d'être né et la recherche de la sécurité d'avant la naissance), la splendeur plastique du film impose un niveau de contemplation et de recueillement et, sans le dire, de mystère. Ce mystère est lié à l'approfondissement de l'archétype féminin. *Cris et chuchotements* résume et dépasse trente ans d'investigation. Il est la condensation de cette ambiguïté de la femme qui semble obséder Bergman et dont les deux pôles seraient peut-être *La Nuit des Forains* et *Au Seuil de la Vie*. Un autre indice nous permet d'aller assez loin dans ce sens : Agnès, la crucifiée, la pantelante figure de l'horreur, est cette même Hariett Anderson que nous vîmes juvénilement amoral dans *Monika* (1952), ingénument libertine dans *Sourires d'une Nuit d'Été* (1955), incurablement femelle dans *La Nuit des Forains* (1953), névrosée et en proie à tous les fantasmes dans *A travers le Miroir* (1961). Ainsi, sur un visage qui nous est familier et que nous avons vu glorieusement jeune, puis insidieusement flétri, nous suivons ici l'impitoyable cheminement d'une vieillesse prématurée et d'une dégradation organique.

Mais c'est aussi la physionomie d'Ingrid Thulin qui peut nous servir de repère : visage lisse et lumineux dans *Les Fraises sauvages*, *Au Seuil de la Vie*, *Le Visage*, elle fut dans *Le Silence*, la préfiguration douloureuse d'Agnès (ceci mérite notre attention) se retournant sur un lit de torture, puis perverse et presque nymphomane dans *L'Heure du Loup* et dans *Le Rite*. Quant à Liv Ullmann, nous pouvons la revoir orgueilleuse et fermée dans *Persona*, oblatrice dans *La Honte*, symbole des fantasmes bergmaniens dans *Une Passion*. Seule Kari Sylwan (Anna) est une nouvelle venue dans le monde de Bergman et on peut ainsi la considérer comme porteuse d'un nouveau message. Elle semble gommer par sa seule présence tout le coefficient d'amertume et de dérision qui s'attachait au protéisme des interprètes du grand cinéaste. Elle est dans un univers féminin précaire, incertain, souvent vacillant ou dégradé, l'irruption salvatrice, l'aube indécise d'un salut, sinon d'une rédemption. Elle est celle qui peut aborder la traversée de la mort et aider à franchir le

passage par le contact de sa chair maternelle. Ce corps qui a été si souvent chez Bergman un lieu érotique et, de ce fait, un piège, le voici sanctifié par l'offrande maternelle : on sait que la maternité est une autre des constantes de l'itinéraire bergmanien. Se frôler, se toucher, se caresser entre homme et femme ou entre femme et femme était jusqu'ici regardé non sans ironie par Bergman. Au contraire, si Anna donne le sein à Agnès comme cette femme de l'Ecriture qui allaita son père en prison — c'est qu'elle fait de sa chair un usage oblatif. Ainsi la fécondité latente de l'Eternel Féminin — souvent occultée ou refusée — atteint ici tout son potentiel de sanctification. Y a-t-il quelque chose de moins profane que ce film ? ne sommes-nous pas au seuil du sacré ?

Henri Agel

(Note de la Rédaction. Les lecteurs des Echos apprendront avec joie que, au titre de l'Education nationale, Henri Agel a été nommé Chevalier de la Légion d'Honneur. Nos félicitations les plus vives à notre ami et collaborateur.)