

# LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Henri AGEL

Où donc en est Bergman ?

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1971, tome 67, p. 183-193

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

## Où donc en est Bergman ?

C'est une idée qui revient souvent — et fort opportunément — dans la critique moderne que l'œuvre d'un grand créateur qui s'échelonne déjà sur une dizaine d'années est un « work in progress », un itinéraire sans cesse en devenir. Charles Mauron, Serge Doubrovsky, l'ont maintes fois affirmé dans le domaine littéraire ; le récent volume consacré à Renoir et contenant des textes fondamentaux d'André Bazin complétés par ses amis est une très efficace application de ce propos au cinéma.

A côté de Bunuel, de Fellini, de Visconti, de Losey, Bergman est parmi les cinéastes modernes celui dont l'itinéraire offre le plus de cohérence et en même temps le plus d'incertitude. Il suffit pour prendre conscience de cette dualité de relire les articles écrits depuis une douzaine d'années par quelques-uns des plus grands critiques européens. Limitons-nous à la France et à la période qui va de *La Prison* (1959) à *La Honte* (1969). Au cours des trois premières années de cette période, si lourd que soit le pessimisme qui s'exprime dans *La Prison*, *la Soif*, *Sommarlek*, *La Nuit des forains*, *Le Septième Sceau*, *Les Fraises sauvages*, *Le Visage*, *La Source*, des lueurs qui semblent émanées d'un réseau spiritualiste traversent la ténèbre épaisse d'un monde aussi étouffant que celui d'Ibsen ou de Strindberg. Amédée Ayfre dans *Conversion aux images* et dans *Téléciné*, Jean Collet dans la même revue, Jean de Baroncelli dans *Le Monde* discernaient en particulier dans *Le Septième Sceau* et *Les Fraises sauvages* (le film en quelque sorte le plus bernanosien de Bergman) les éléments d'un espoir. *La Source* où on a pu voir une résonance claudélienne (immolation d'un être pour le salut d'un autre) a été peut-être le plus haut moment de cette aspiration à la lumière. C'est autour de cette présence hypothétique — et par la suite de plus en plus fugitive — d'un espoir, peu à peu remplacé par un « inespoir », que s'articule toute l'exégèse bergmanienne.

Jacques Siclier dont le livre, paru en 1960 et réédité en 1966, demeure, en dépit de l'abondance des investigations consacrées au cinéaste suédois<sup>1</sup>, le livre de référence fondamental, ne dissimule pas son scepticisme à l'égard d'une interpénétration optimiste de Bergman et il inclut dans sa lecture même les comédies du metteur en scène, telles *Une leçon d'amour* ou *Sourires d'une nuit d'été*. Ce scepticisme a pu paraître des plus justifiés par la suite de la création bergmanienne et en particulier la fameuse trilogie : *A travers le miroir*, *Les Communiantes*, *Le Silence* (1961-1962-1963).

C'est en 1948 que Bergman avait livré son œuvre-clé avec *La Prison* (qui est loin d'être son meilleur film par les relents de mélodrame et d'expressionnisme qu'il comporte). Chaque personne à la recherche de l'amour et du bonheur descend à son insu au fond de l'horreur d'exister, comme y descendent les deux femmes déséquilibrées du *Silence* ; la jeune héroïne de *A travers le miroir*, semble vouée à la mort ou à la folie comme une fatalité qu'elle entretient du seul fait d'être sur la terre. « Ainsi, écrit Jacques Siclier, en son étude, se trouve exprimé dans *La Prison* le thème qui court à travers toute l'œuvre de Bergman, la hantise du monde sans Dieu. Le monde ne croit plus en Dieu, il est livré au mal. Le monde, c'est l'enfer ; *La Prison* trace le décor de cet enfer, c'est celui de l'existence quotidienne. *Le Septième Sceau* orchestre avec une ampleur symphonique ce thème d'un monde infernal et d'une terrible absence de Dieu. »

Depuis, on n'a pas le sentiment que le cinéaste ait entrevu une issue : il y a plutôt une alternance de moments optimistes et de retombées dans le noir.

En fait, dans toute son œuvre l'auteur semble se proposer d'illustrer le livre fameux d'Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance* : exister est un mal dans ce monde où l'homme est voué à la solitude et à la peur, ne peut rompre la malédiction d'un désir charnel toujours décevant (*Sourires d'une nuit d'été*) et s'efforce pourtant de tromper sa désespérance, son ennui et ses terreurs secrètes par une plongée dans le monde érotique, inséparable ici de ce qu'est l'univers du jeune suédois moyen (cf. *Monika*). La solitude à deux fait de *Rêves de femmes*, *La Nuit des forains*, *La Soif*, *A travers le miroir*, de lents et lourds cauchemars éveillés. Cette horreur d'être une conscience trop lucide — qui, de Baudelaire à Dostoïevsky, a marqué tout un monde — se manifeste ici dans l'aspiration désespérée au néant. Mais, ni le directeur de cirque, suant et adipeux,

<sup>1</sup> *Image et Son, Etudes cinématographiques* ont consacré des numéros spéciaux à Bergman. Le livre paru aux Editions Seghers et traduit du danois, vaut surtout par l'excellente postface de Guy Braucourt.

de *La Nuit des forains*, ni le solennel avocat, deux fois tourné en ridicule de *Sourires d'une nuit d'été*, ne trouvent le courage de se détruire. C'est qu'ils sont de minables pantins, les marionnettes lugubres d'une farce qui se confond avec le spectacle de la vie. Il y a toutefois des points lumineux au cœur même du tunnel, en particulier dans *Au seuil de la vie*, situé dans une clinique d'accouchement.

On pourrait par la suite suivre une ligne à la fois sinueuse et ferme qui se diviserait elle-même en trois rameaux :

a) Impossibilité de discerner la « Comédie humaine » d'un spectacle d'opéra, de cirque ou de music-hall (thème shakespearien et caldéronien repris au théâtre par des auteurs comme Pirandello, Anouilh).

b) Incommunicabilité fondamentale des êtres (condition amèrement ressentie par un grand nombre de cinéastes en Europe, en particulier Antonioni et Godard).

c) Evanouissement du réel — ou de ce que nous appelons le réel — dans une substance onirique et souterraine, ce qui rejoindrait à la fois une tradition nordique (Scandinave et germanique) et une intuition surréaliste amorcée en fait par Nerval et orchestrée avec ampleur par tous les écrivains du groupe depuis 1921 jusqu'à nos jours.

La trilogie constituera le tournant capital, celui qui laisse la quasi-certitude que toute référence à une transcendance (appelée dans l'aridité ou récusée dans le ricanement au long du *Septième Sceau* mais sans cesse évoquée) est illusoire. Des *Communians*, Jacques Siclier pouvait écrire dans *Télérama* les lignes suivantes : « L'action se déroule un dimanche de midi à trois heures de l'après-midi. Deux églises, la maison d'école, deux ou trois scènes, courtes, d'extérieurs, une lumière grise de novembre, des images nues, réduites à l'essentiel. Des visages sur lesquels transparaissent à peine des émotions. Les personnages se parlent mais ne se comprennent pas. Ils sont comme des somnambules, envoûtés chacun par sa propre solitude. Des êtres gelés. L'hiver s'est emparé des âmes. A peine un affrontement, d'une froide cruauté, entre Thomas et Marta (scène qui rappelle le théâtre de Strindberg) rompt-il le silence et l'immobilité qui pèsent sur le film.

*Les Communians*, par l'ascèse de la forme, est un des très grands films du cinéma moderne. C'est aussi le film du désespoir absolu et, là, se pose le problème de l'adhésion du spectateur chrétien à cette vision du monde que lui propose un artiste exorcisant son angoisse dans la contemplation d'un petit cercle de morts vivants. Thomas Ericsson semble revivre les doutes et l'agonie du Christ. Il crie, lui aussi « Mon Dieu, mon Dieu ! Pourquoi m'as-tu abandonné ? » Il n'est pas le Christ pour autant,

mais un ministre de Dieu qui perd la foi et s'aperçoit qu'il ne l'a jamais eue. Bergman dit des *Communians* que c'est « la certitude mise à nu ». Certitude d'une absence, celle de Dieu.

Dans le cinéma nordique, Dieu a toujours été plus ou moins une angoisse. Les personnages de Bergman sont affranchis de cette angoisse. Marta n'a jamais cru. Les quelques fidèles du premier culte accomplissent mécaniquement des gestes que leur a imposés l'habitude. Rien de plus atroce que cette longue scène de la communion sous les deux espèces où l'on voit que, pour les fidèles, les hosties et le vin ne sont que des hosties et du vin. Sans l'idée, la présence, l'angoisse de Dieu, les êtres retombent donc dans l'angoisse d'exister. Le monde des *Communians* est un Enfer de glace ; la mort (bombe atomique chinoise, suicide de Jonas) est un néant.

Ce qu'il faut bien préciser, c'est que la rigueur glacée et pétrifiante de l'écriture semblait tuer les derniers germes d'angoisse — donc de référence au divin — qui palpitaient à travers l'expressionnisme même du style de *A travers le miroir*. Dans le cours d'un texte paru aux *Cahiers du Cinéma*, le cinéaste expliquait qu'en ces années-là il avait voulu régler ses comptes avec un Dieu grand-père abusif, qu'il récusait maintenant de toute son énergie. *Le Silence* pour les uns sera un jalon de plus dans ce qu'on appelle en certains milieux une « désaliénation », pour les autres un enfoncement en pleine pâte tragique — ce qui maintiendrait alors l'écartelante contradiction, donc la souffrance d'exister, donc encore le frémissement d'une âme non murée dans l'athéisme<sup>2</sup>. De cette ambiguïté fort troublante la diversité des lectures exprimées dans *Télérama* donne une idée fort éclairante : Amédée Ayfre voit la permanence d'un déchirement qui se situe au-delà du désespoir. Jean Collet pense que, si la dimension mystique s'efface, le sens du mystère de l'être demeure. Jean-Louis Tallenay, peut-être le plus lucide, donne un diagnostic rigoureusement négatif du point de vue spirituel. Relisons son témoignage : « *Le Silence* décrit un monde clos sur lui-même, une prison mentale où sont enfermés trois êtres. Une femme à l'agonie, malade de solitude, d'alcool et de refoulement. Sa sœur qui se livre à un érotisme sordide est accompagnée de son fils, un enfant qui contemple d'un regard vide ces êtres déchus. Ils sortent d'un train où ils ont passé une nuit de cauchemar. Autour d'eux, se ferment les cercles de l'enfer. Un hôtel lugubre où ils ne rencontrent qu'un domestique, vieillard qui porte la mort sur son visage, et de pauvres nains, acteurs d'un spectacle de dérision et d'humiliation. Autour de cet hôtel, une ville inconnue dont les

<sup>2</sup> Il y aurait un parallèle à faire entre l'itinéraire de Bergman et celui de Samuel Beckett.

habitants parlent une langue incompréhensible. Dans les rues et à la gare, par trains entiers, des chars d'assaut.

Aucun espoir n'est laissé à ces êtres condamnés à la solitude : l'amour n'est que sexualité décevante et dégradante, il est impossible de communiquer avec autrui, le monde ressemble à une nécropole hantée par la mort et les monstres, menacée par la guerre.

Ce monde n'est pas seulement sans espoir, il est sans espérance : le titre primitif, *Le Silence de Dieu*, lui donne son sens. Un sens opposé à celui du *Journal d'un Curé de campagne*, œuvre qui traitait elle aussi de la solitude et du sordide, mais se terminait par « tout est grâce ». Ici rien n'est grâce et même la grâce n'existe nulle part. Pas seulement au sens spirituel du mot. L'admirable direction d'acteurs qui donne une présence fascinante à cette chair triste lui interdit même la grâce des gestes. Ni l'amour physique, ni l'amour maternel, ni la rencontre banale d'un autre être humain n'inspirent à ces corps noués un seul élan où la vie triompherait de la mort (comme elle triomphe dans chacun des films de Fellini). L'enfant lui-même est déjà condamné à cet état d'enterré vivant : son regard est sans lumière et aucun de ses gestes ne laisse espérer qu'il peut encore aimer et vivre.

Ni le soleil crépusculaire que cet enfant aperçoit au début du film, ni le message d'une langue inconnue qu'il emporte dans un autre train d'apocalypse, ne me semblent trouer les ténèbres sans fin qui emprisonnent ici tous les hommes. *Le Silence* est un témoignage désespéré sur un monde en agonie qui ne croit ni à la vie ni à la résurrection. »

Peut-on toutefois considérer à la lumière des œuvres les plus récentes de Bergman, comme *La Honte*, que *Le Silence* a été le tournant décisif, l'étape vers un agnosticisme amer mais résolu ? Ce serait méconnaître le rôle joué par un film datant de 1958 et auquel actuellement la critique redonne une importance capitale, *Le Visage*.

L'hypnotiseur Vogler, en tournée à Stockholm, subira les sarcasmes et les manœuvres d'un groupe d'esprits forts. Ce sera une lutte serrée entre les rationalistes et cet étrange personnage dont on ne saura pas vraiment s'il est un imposteur ou détenteur de pouvoirs auxquels il a d'ailleurs cessé de croire. « Tout au long de ce film ambigu où la présence de l'invisible se manifeste pour être détruite par une explication rationnelle, laquelle, à son tour, se trouve battue en brèche par une nouvelle manifestation du surnaturel, les personnages nous présentent un double aspect de leur personnalité : le masque et le visage. » ... « Il ne s'agit pas

de chercher si Bergman donne raison à la position spiritualiste (Vogler) contre la position rationaliste (Vergerus) mais plutôt d'essayer de comprendre le douloureux débat intérieur qui se pose à ces deux hommes qui n'en font qu'un en réalité. C'est l'écartèlement de Bergman, son anxiété d'homme du XX<sup>e</sup> siècle que nous trouvons dans *Le Visage*. Deux conceptions différentes de la vie aboutissent à la même impasse »<sup>3</sup>.

Cette ambiguïté tragique (et cocasse par instants), elle culmine mais sur un registre des plus impressionnants tout au long de *L'heure du Loup*. Le titre du film est justifié par un fragment du dialogue. « L'heure du loup, c'est l'heure où la plupart des hommes meurent, l'heure où le sommeil est le plus profond, l'heure où les cauchemars sont les plus réels, c'est l'heure où celui qui ne dort pas est hanté par la plus forte angoisse, le moment où les fantômes et les démons sont les plus puissants, l'heure où naissent la plupart des enfants. »

Rappelons le sujet du film tel que le relate Jean d'Yvoire dans *Télérama* : « Par le journal secret de son mari, dont une mystérieuse visiteuse lui révèle l'existence, Alma s'aperçoit que celui-ci est obsédé par d'inquiétants fantômes. Une invitation chez le châtelain de l'île, où Johan est poursuivi d'allusions cruelles à Véronica, son ancienne maîtresse, déclenche une crise, au retour. Après lui avoir dévoilé comment il a tué sauvagement un adolescent, Johan tire sur Alma, puis vit une terrible hallucination. Les personnages du château et Véronica, retrouvée dans une sorte de morgue, lui imposent une farce sinistre. Suivi d'Alma, qui a échappé aux balles, il fuit dans la forêt. Au moment où elle le retrouve et le console, les fantômes l'assaillent sous les yeux horrifiés d'Alma, et il disparaît définitivement. »

Ici, Bergman, tributaire de son pays par le goût du merveilleux, l'est aussi de tout un courant, en général anglo-saxon, nordique ou issu de l'Europe centrale, qui pourrait prendre comme référence la phrase de Goya : « Le sommeil de la raison enfante des monstres. » Cette fois-ci, les monstres se sont pleinement libérés du créateur-sorcier qui les a amenés à la vie, et on peut souscrire à la phrase de Jean d'Yvoire : « On dirait que Bergman domine de plus en plus difficilement le conflit entre les forces incontrôlées et l'ordre qu'y met l'esprit humain. » Mais il y a en fait double interrogation, triple constat d'échec : une certaine société écrase ou anéantit ceux qui ne jouent pas le jeu du conformisme et de l'hypocrisie ; l'investigation esthétique ne peut déboucher sur rien que sur l'autodestruction ; l'incommunicabilité entre deux êtres, liés comme par une authentique vie conjugale, demeure une loi infrangible.

<sup>3</sup> Fiche de *Télérama* ; cf. la fiche de *Téléciné*.

*L'Heure du Loup* s'intègre dans un cycle qui commence, semble-t-il, avec *Persona*. De *Persona* à *Une Passion* en passant par *L'Heure du Loup* s'est tissé un réseau à la fois ondoyant et serré, qui est celui des mouvements douloureux accomplis par l'impuissance humaine vis-à-vis d'un monde absurde et fermé. La clef de ce labyrinthe ténébreux, elle est peut-être donnée par la déclaration de Bergman contenue dans le numéro 203 (Août 1968) des *Cahiers du Cinéma* : « La superstructure religieuse qui pesait sur moi s'est écroulée et dissipée (...) Lorsque ma superstructure religieuse s'est effondrée — et elle m'avait abrité de bien des choses ! — j'ai alors regardé le monde et j'en ai éprouvé de l'effroi. »

Cette fois-ci Dieu est mort. Il n'y a plus trace de la tension anxieuse du *Septième Sceau*, du « tremendum » (pour reprendre la formule de R. Otto dans *Le Sacré*) qui rôde dans *A travers le miroir*, d'une absence divine ressentie comme un étai, dans *Les Communiantes* et *Le Silence* : à partir du grinçant et faussement désinvolte *Toutes ses femmes*, nous entrons dans un univers où l'homme est livré à lui-même c'est-à-dire à son désordre, à ses excès, à son narcissisme, à ses incertitudes, à ses inavouables folies. Au cœur de cette investigation, une auto-critique impitoyable, avec une frénésie baudelairienne. « *Je suis de mon cœur le vampire.* » Bergman s'acharne sur l'artiste, le créateur — comédien, peintre ou musicien — qui est incapable d'apporter aux autres le moindre soulagement au mal de vivre et ne peut rien non plus — tout au contraire — pour lui-même. Avec *Persona*, le cinéaste choisit la grande actrice Liv Ullman qui sera aussi l'interprète de *L'Heure du Loup*, *La Honte*, *Une Passion*. On peut donc dire qu'elle caractérise tout un cycle comme Eva Dahlbeck en avait caractérisé un de 1952 à 1955, Harriet Anderson, Ingrid Thulin et Bibi Anderson, un autre entre 1952 et 1963. En 1969, Eva Dahlbeck, Harriet Anderson et Bibi Anderson étaient réunies dans *Toutes ses femmes*. C'est à partir de 1966 que Liv Ullmann devient l'interprète privilégiée de Bergman.

Rappelons brièvement le sujet ou plutôt le thème de *Persona* : Elisabeth est une actrice célèbre ; elle jouait Electre et s'est trouvée muette en scène pendant plusieurs minutes ; depuis, elle refuse de parler.

L'infirmière Alma est chargée de s'occuper d'elle et de la faire sortir de son mutisme. Elisabeth se tait obstinément par crainte de l'hypocrisie, parce qu'elle veut « être et non faire semblant d'être » et cesser de jouer un rôle dans la vie comme elle en joue au théâtre. L'attitude d'Elisabeth en face d'Alma est celle d'une femme devant son miroir qui se contemple en s'interrogeant. Nous cédonc ici la parole à J.-L. Tallenay : « Comme dans un miroir, Alma devient le double d'Elisabeth. Tout le film est construit sur les correspondances qui s'établissent entre elles,

sur une fascination réciproque qui les conduit à s'identifier l'une à l'autre dans une atmosphère de rêve éveillé. » A partir de ce moment nous ne savons plus si la vie commune des deux femmes est décrite comme une suite d'événements vécus réellement ou comme un ensemble de fantasmes, une projection des deux « imaginaires » se mêlant l'un à l'autre. Cette ambiguïté accroît naturellement le malaise que suscite l'histoire. Mais ce malaise tient avant tout au fait qu'Elisabeth (qui a refoulé dans son inconscient une lourde culpabilité) vit une expérience singulière et doublement atroce en s'identifiant à Alma, qui parle pour elle, qui dit pour elle ce qu'elle-même tait. Cette expérience est atroce, car Elisabeth ne trouve pas la paix et Alma se sent détruite. Au fond, c'est toute la question du langage, de l'expression — l'expression par les mots, et l'expression par le film ici explicitement mise en cause par des images précises<sup>4</sup> — qui est posée au terme du film. Si l'écran devient noir à la fin de *Persona*, c'est que rien (le mot « rien » est le premier que prononcera Elisabeth) ne nous est donné au terme de cette tentative. Du *Septième Sceau* (hasardeuse quête du Graal) au *Silence* (claustration qui paralyse tout départ vers d'autres cieux) la notion même d'un El Dorado qui serait le terme mythique du voyage s'est peu à peu ensevelie dans les ténèbres : si le cinéma est cette quête pour tout cinéaste, alors Bergman prononce un constat d'échec.

*Une Passion* ne fera que développer les thèmes psychologiques qui de *La Prison* à *Persona* ont été orchestrés sur un mode de plus en plus funèbre. Effaçons-nous cette fois devant Guy Braucourt dont la postface au livre de Jorn Donner (Ed. Seghers) est jusqu'à ce jour la plus rigoureuse dissection de l'itinéraire (ou du piétinement ?) bergmanien : « En premier lieu donc, cette île de Farö, univers clos symbolique où se situaient déjà *Comme en un miroir*, *L'Heure du Loup*, *La Honte* ; et découlant naturellement de ce cadre physique, la constante socio-psychologique du monde bergmanien : la solitude. Solitude-choix d'Andréas Winkelman (Max von Sydow) séparé de sa femme ; solitude-accident d'Anna (Liv Ullmann) qui a perdu son fils et son mari ; solitude-usure du couple Vergerus, la femme, Eva (Bibi Anderson), se sentant inutile, et le mari, Elis (Erland Josephson) regardant autour de lui avec un détachement cynique ; solitude-condamnation de Johan Andersson (Erik Hell), un vieil homme que les autres contribuent à isoler plus encore. Toutes ces solitudes qui se cherchent, s'attirent, se repoussent, sont en fait autant de manifestations de la difficulté fondamentale qu'il y a à vivre, avec ou sans autrui. »

<sup>4</sup> A partir de cette période, Bergman introduira dans la « diégèse » de ses films des références semi-humoristiques au tournage, à la technique, au studio, pour montrer qu'il prend ses distances.

Cela ne nous apprend rien, semble-t-il. Pourtant l'atmosphère à la fois réaliste et fantastique dans laquelle baigne le film est révélatrice de l'enténébrement croissant d'un horizon sur lequel l'angoisse de vivre « *plante son drapeau noir* » (Bergman est bien le frère du Baudelaire des *Spleens*). Guy Braucourt détecte dans *Une Passion* une horreur latente en laquelle (en dépit de la distanciation que veut prendre le cinéaste vis-à-vis de ce qu'il raconte) nous voyons la dominante de ses derniers films.

Cette horreur culmine à notre sens avec *La Honte*. Ici il faut d'abord remarquer que le traumatisme subi par les spectateurs dépasse en intensité les moments les plus éprouvants de *La Prison*, du *Septième Sceau* ou de *A travers le miroir*. Le fracas des bombardements qui signalent une guerre mystérieuse et comme venue d'une autre planète, le crépitement des incendies, la désolation qui s'étend sur une terre ravagée (Jancso retrouvera sur un autre registre cette impression dans *Les Sans-espoir*, *Rouges et blancs*, *Silence et cri*), autant d'éléments de suffocation qui donnent au public pusillanime l'envie de se boucher les oreilles et les yeux. La dernière séquence atteint au cauchemar évoqué par certaines toiles romantiques. Dans ce nouveau radeau de la Méduse où tentent du survivre les naufragés de notre planète, la rencontre des noyés, flottant au fil de l'eau et obstruant le passage, crée une sensation proche de la nausée.

Mais cette horreur physique n'est qu'un des jalons vers une autre forme de l'innommable, voisine de celle qu'évoque Shakespeare tout au long de *Macbeth*. L'homme est-il encore humain dans cet effondrement de toutes les valeurs ? L'homme — qu'il soit artiste ou policier — n'a-t-il pas chu plus bas que le dernier degré de cette agressivité dont le grand savant Lorenz a magistralement étudié la toute-puissance ? Contrairement à l'optimisme naïf des humanistes laïques qui voient dans le rejet du divin la promesse d'une éthique nouvelle, le nihilisme bergmanien s'épaissit comme une marée de nuages sur le ciel. Guy Braucourt écrit à ce propos des lignes essentielles : « effacement de toute morale divine ou humaine avec l'intrusion de la guerre au premier plan de *La Honte*. Mais au Dieu-araignée de Karin dans *Comme en un miroir*<sup>5</sup> 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. Ce constat amer, Bergman le rend plus aigu et personnel, en faisant de l'artiste et de son univers le champ d'expérimentation unique de cette nouvelle manifestation du mal. »

<sup>5</sup> C'est la traduction littérale du titre du film généralement appelé *A travers le miroir*.

Etre victime ou bourreau, être absorbé par le vampirisme cosmique (comment ne pas penser au *Nosferatu* de Murnau ?) ou se faire vampire : telle est l'alternative. Et à ce moment, il faut le redire, le monde intérieur de l'artiste (Max von Sydow, l'interprète favori de Bergman incarne ici un musicien qui peu à peu se dégrade) ne peut tenir contre cette monstrueuse mise en demeure. Nous voici au point le plus anti-pascalien de la méditation bergmanienne : « Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue... »

Et ce n'est pas seulement le génie humain qui se désagrège dans cette apocalypse. C'est le bloc formé par le couple — ce couple qui depuis vingt ans suscite l'attention tour à tour sardonique ou désespérée de Bergman. La résonance du Strindberg de *La Danse de mort* est ici multipliée. Ce n'est pas en partageant son aspiration au sublime (comme dans le cinéma russe par exemple) que la femme rejoint l'homme, c'est par l'abandon à toutes les impulsions démoniaques qui font sombrer Adam et Eve dans l'avitissement puis dans l'abjection. Il est curieux de voir que pour ce cinéaste qui se dit devenu athée (le R.P. de Lubac a écrit des pages mémorables sur cette curieuse illusion d'optique surnaturelle de ceux qui se disent incroyants) le monde garde la couleur d'une chute ou d'une malédiction également mystérieuse, qui enchaîne les mortels aux pulsions souterraines : et assurément Freud n'est pas plus inconnu de Bergman que ne lui était (jadis) Kierkegaard, et il y a une lecture psychanalytique de *La Honte* comme de *Persona*. Mais le freudisme n'implique nullement (tout au contraire) une dominante tragique. Surtout, le fantastique qui baigne *Le Visage*, *A travers le miroir*, *Persona*, *L'Heure du Loup*, *La Honte* est beaucoup plus que d'une approche freudienne dépendant d'une tradition germano-suédoise. Guy Braucourt note avec justesse que *La Honte* crée un malaise de par l'alternance de visions réalistes et rustiques d'une part, et, d'autre part, de « fulgurantes images de guerre et de mort que Bergman a composées à la manière du peintre et graveur Jacques Callot ». Et après avoir souligné « l'onirisme ambigu » de *L'Heure du Loup*, il rappelle que *La Honte* s'ouvre et se ferme sur le récit d'un rêve, avec cette phrase du dialogue : « Parfois tout se passe comme dans un songe, pas le mien, celui d'un autre. Qu'est-ce qui se passera quand l'autre s'éveillera et aura honte ? »

Cet « autre », pour notre critique, c'est le spectateur, mais, si reprenant un itinéraire qui fut, sur des longueurs d'onde très distinctes, celui d'un Kafka, et d'un Beckett, on supposait que secrètement pour Bergman cet autre était un Autre, une étrange divinité qui aurait rêvé le monde et se serait ensuite désintéressée des conséquences de son rêve ? Cette culpabilisation du Démon de l'Autre ainsi mis en cause, nous savons, depuis les exégèses de Michel Butor et Roland Barthe sur Racine, qu'on peut l'appliquer à l'auteur de *Phèdre*. Et, depuis celles de Maurice Blanchot : à

Sade comme à Lautréamont. Bergman ne serait-il pas l'héritier dès lors non d'un athéisme mais d'un antithéisme moderne, qui remonterait d'ailleurs au théâtre d'Euripide ? D'autre part, tout un tragique désacralisé depuis le V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ jusqu'à Beckett, en passant par Shakespeare, n'inclut-il pas cette accusation portée sur le Créateur ? Lecture peut-être téméraire, mais que ne nous semble pas exclure l'évolution de Bergman. Il nous apparaît donc que Guy Braucourt, pourtant fort perspicace, est victime du besoin universel de sécurisation, en disant à la fin de son livre que le « pessimisme constructif » du cinéaste révèle en lui un « artiste engagé et confiant dans l'avenir et le salut de l'homme par l'homme ». Les films de demain nous diront s'il faut — comme nous le croyons — renoncer à cette vue réconfortante et accepter de ne pas ranger Bergman du côté de ceux qui, comme un Hawks aux USA, un Poudovkine en URSS, ont été les témoins authentiques d'un humanisme dynamique. Peut-être le cas « Bergman » est-il celui d'un homme qui, contrairement à ceux qui n'ont pas perdu de vue leur rattachement à une transcendance (un Rossellini, un Hitchcock, un Bresson, un Mizoguchi), a subi — autant que voulu — cette étrange désaffection, et demeure, entre le Ciel et la Terre, une de ces âmes pour qui toute heure est maintenant « l'heure du loup ».

Henri Agel