

## Le spirituel au cinéma IV L'univers d'Ingmar Bergman

Jean Leirens

Number 49, April 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51715ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leirens, J. (1967). Le spirituel au cinéma IV : l'univers d'Ingmar Bergman. *Séquences*, (49), 42–48.

## 4 - L'univers d'Ingmar Bergman

Jean Leirens

### 1. Bergman et le sacré

Quand, à quelques années de distance, on revoit, par exemple, *La Source* et *Le Chemin du ciel*, la supériorité de Bergman sur Sjöberg apparaît éclatante. Alors que le film de ce dernier accuse des artifices assez lourds, celui d'Ingmar Bergman a conservé intacts sa puissance émotive et sa beauté.

Bergman a réussi, dans *La Source* et *Le septième Sceau*, à nous replonger dans le temps imaginaire du passé. La tension spirituelle qui règne tout au long du film n'est pas exclusivement le fait des épisodes tragiques du récit. Elle résulte également de la contradiction entre le paganisme et le christianisme, lesquels sans s'affronter véritablement, se font concurrence. Dès le début, l'image de la servante (Gunnel Lindblom) crée ce sentiment d'éloignement

dans le passé. C'est presque une vision surgie de la préhistoire. Par la suite, les scènes du sorcier, les invocations au dieu Odin font pendant au climat de Christianisme de la fin du film.

Il y a un autre point qui permet de rapprocher *La Source* et *Le septième Sceau* : ce sont les deux seuls films où Bergmann aborde le domaine du sacré et, à ce titre, ils auraient pu figurer dans l'article précédent. Toutefois, le sacré n'apparaît pas de la même façon dans les deux oeuvres. Il est décrit de manière plus objective dans *La Source*, plus subjective dans le *Le septième Sceau*. Ici, ce sont les apparitions de la Vierge, mais perceptibles pour le seul Jof. Là, c'est l'émergence de l'eau visible pour tous.

Dans *Le septième Sceau*, la présence du sacré revêt un caractère partiellement esthétique (l'art est

La  
Source



peut-être trop manifeste). Dans *La Source*, l'écriture d'Ingmar Bergman s'est épurée : la présence du sacré ne s'y impose pas, mais se propose avec une simplicité singulièrement émouvante.

Il est intéressant d'observer la réaction du personnage principal après la découverte du cadavre de sa fille : "Je ne te comprends pas Dieu, s'écrie-t-il, je ne comprends ni cette mort innocente, ni ma vengeance, mais pardonne-moi tout de même. De ces mains qui ont tué, je te bâtirai une église". La réponse de Dieu est le miracle. On découvre ici à travers les contradictions du sentiment religieux de Bergman une touche de fidéisme.

## 2. Unité de l'oeuvre

Il est certainement arbitraire de vouloir isoler, dans l'oeuvre d'Ingmar Bergman, le thème religieux des autres thèmes. J'ai essayé de montrer ailleurs (1) la solidarité qui unit au contraire chez Bergman les thèmes du couple, de l'amour, de la mort, de la maternité, de l'enfant et de Dieu. Rappelons très brièvement que l'amour humain, en dehors de toute perspective religieuse, apparaît réduit à "une grimace qui finit en bâillement." (*La Leçon d'amour*); que, dans l'optique du cinéaste, la femme, en tant

(1) *Le Cinéma et la Crise de notre temps*, Éditions du Cerf, 1960.

que procréatrice, est plus proche de Dieu que l'homme; que l'enfant apparaît peut-être moins comme le trait d'union entre l'homme et la femme qu'entre la femme et Dieu. En ce qui concerne la mort, qui est l'une des grandes obsessions de l'oeuvre de Bergman (nombre considérable de suicides, en particulier), rappelons simplement celle du jeune Henrik de *Jeux d'été*: les yeux de l'adolescent s'ouvrent sur la mort comme si la lumière éternelle se fixait sur son regard sans vie.

### 3. La souffrance rédemptrice

Pour éviter les redites, je me propose de considérer aujourd'hui trois films où Bergman traite de manière plus explicite du problème de Dieu. Ces films forment d'ailleurs une trilogie.

Ce serait favoriser un malentendu que de voir, à travers cette trilogie, le cinéaste s'efforçant de progresser dans la recherche de la lumière. *Comme dans un Miroir*, *Les Communiquants* et *Le Silence* forment un tout dans la mesure où ils reflètent une inspiration similaire. Mais il ne faut pas demander à Bergman la cohérence de la démarche qu'on est en droit d'attendre d'un philosophe. Le problème de Dieu, chez Bergman, s'inscrit dans une dialectique sans cesse renaissante de l'athéisme et de la foi, du désespoir et de l'espérance.

Le lien existant entre l'amour humain et l'amour divin n'a jamais été traité par Bergman avec autant de force et d'émotion que dans ce film dont le titre est emprunté à saint Paul (*1ère Épître aux Corinthiens*). On se souvient des quatre personnages de *Comme dans un Miroir*: Karin, son mari Martin, son père David, son jeune frère Minnus. Karin est sujette à des crises de démence et sa maladie mentale est incurable. Elle vit dans l'attente de Dieu qui doit traverser la muraille pour la rejoindre: c'est le fameux Dieu-araignée qui est évoqué à plusieurs reprises dans les films de Bergman.

Un soir, Karin a découvert, dans le journal tenu par son père, des révélations sur son propre état. Surtout, elle a lu que David, malgré son amour pour sa fille, ne pouvait s'empêcher de considérer avec un certain intérêt la courbe d'évolution de sa maladie. Karin, bouleversée, révèle à son mari sa découverte et, au cours d'une partie de pêche, Martin reproche durement à David son égoïsme. Ce dernier confesse ses fautes, mais affirme qu'il n'en aime pas moins sa fille. Passant à la contre-attaque, il démontre au mari que son amour pour sa femme n'est pas non plus exempt d'égoïsme.

Pendant cette conversation, Karin, restée seule avec Minnus, traverse une crise de folie et entraîne

son frère dans l'inceste. David et Martin, à leur retour, décident de faire interner la jeune femme.

Nous assistons alors à un extraordinaire retournement que le dialogue entre Martin et David laissait peut-être pressentir. Minnus qui a été emportée dans le tourbillon de folie de sa soeur, interroge passionnément son père. Ici, il faut déplorer la médiocrité des traductions françaises dans les films de Bergman. Le sens du dialogue est néanmoins clair. Minnus, ébranlé, cherche à se raccrocher à un espoir. Cette espérance, son père la formule sous forme de doute *"Je ne sais si l'amour prouve l'existence de Dieu, ou si l'amour, c'est Dieu Lui-Même"*. Karin est-elle "entourée de Dieu" du fait que nous l'aimons ? demande encore Minnus. Cela peut-

il l'aider que nous l'aimions ? À ces questions, David répond affirmativement et, au terme de cette conversation, Minnus constate : *"Pour la première fois, mon père m'a parlé"*. Jusqu'à présent, il avait été question de l'amour éclairant la souffrance (l'amour du père et du mari pour Karin). Voici que la souffrance (la souffrance de Karin) éclaire l'amour. L'épreuve de Karin aide Minnus et son père à briser le cercle de leur solitude. À travers leur propre souffrance, ils parviennent, enfin à communiquer. Le caractère rédempteur de la souffrance éclaire l'amour d'un rayon divin, car non seulement, les êtres voient actuellement dans un miroir et connaissent de manière imparfaite, mais ils s'aiment aussi de façon égoïste et trouble.

Comme  
dans  
un  
Miroir



*Comme dans un Miroir* est sans doute le film de Bergman où l'espérance a la part la plus belle. Elle se traduit également dans les images : je songe à ces moments de rémission, dans la soirée d'été, ce dîner sous un ciel crépusculaire, cette petite représentation de théâtre familial où les thèmes de l'amour et de la mort sont esquissés. Je songe aussi aux premières images du film où les quatre personnages, joyeux et se tenant par la main, paraissent surgir des profondeurs de la mer. Images mystérieuses, chargées de poésie et de promesses, suggérant comme une renaissance. Images qui sont à la fois dans le film et hors du film, dans le temps et hors du temps...

Il est une question que le film laisse en suspens. Quelle créance, quelle valeur accorder à l'expérience mystique de Karin ? Ici, Bergman se maintient délibérément et justement dans l'ambiguïté. D'une part, en effet, les crises de folie de Karin rendent évidemment son témoignage suspect. D'autre part, Karin, dans ses périodes de lucidité, ne peut se résoudre à renoncer à ses visions tant elles lui semblent dépasser les limites de sa subjectivité. On sait que les sociétés primitives respectent en la folie une forme du délire sacré. La folie est-elle seulement source d'erreur, d'illusion et d'hystérie ou favorise-

t-elle dans certains cas un accès au mystère ?

#### 4. Dessèchement de l'âme

L'espérance qui donnait une sorte de douceur même aux épisodes les plus tragiques de *Comme dans un Miroir* semble abandonnée dans les deux oeuvres suivantes.

L'action des *Communians* s'inscrit entre la messe du matin dans la petite église paroissiale et celle de l'après-midi dans la basilique municipale. Le personnage central est un pasteur qui a perdu la foi et le goût de vivre depuis la mort de sa femme. L'institutrice lui voue un amour passionné et sans espoir. Le film se déroule dans des paysages désolés de neige et de glace qui sont comme le symbole de l'âme hivernale du pasteur. Il y a beaucoup de scènes d'une grande intensité dramatique dans *Les Communians*. L'une des plus émouvantes est celle où le pêcheur, obsédé par la peur des Chinois et de la guerre nucléaire, vient chercher un réconfort auprès du pasteur. Mais celui-ci est bien trop ravagé par ses propres tourments pour le secourir. Au début de la scène, les deux hommes sont face à face, position exprimant l'attente du dialogue. Après le monologue du pasteur, ils se trouvent l'un à côté de l'autre et ce changement — admirable trou-

Les  
Communians



vaille de mise en scène — traduit la situation morale des deux personnages qui sont incapables d'échapper à leur propre angoisse et de communiquer. Quelques minutes plus tard, le pêcheur se suicidera.

La détresse qui constitue le caractère dominant de ce film est rendue sensible par la description du temps : il semble que chaque goutte de durée soit pour ainsi dire captée et, à travers cette maille temporelle qui enserme les personnages, on a le sentiment presque physique que le cheminement de la grâce est compromis. Les personnages des *Communians* évoluent dans un univers circulaire, fermé, désertique où n'existe pas la moindre fissure. L'un des person-

nages parle d'un "dimanche dans une vallée de larme".

La nuit spirituelle où ils se débattent est symbolisée par les propos un peu simplistes du sacristain qui déclare qu'on a exagéré les souffrances physiques du Christ, mais qu'on a minimisé sa douleur morale lorsqu'il s'est vu trahi par ses disciples et abandonné de Dieu. Ces paroles décident le pasteur (qui était sur le point d'y renoncer) à dire sa messe en l'absence des fidèles. La dernière image figée, glorifiant le Christ dans l'église déserte. C'est l'une des images les plus terrifiantes de Bergman.

Dira-t-on que le film est absolument déprimant ? Encore une fois, je crois que le remède doit être trouvé ici dans l'excès même du

mal. En éclairant notre inquiétude fondamentale, en rendant visible cette angoisse de l'âme à l'extrême pointe de sa solitude, Bergman nous tire de ce confort viscéral où nous nous complaisons le plus souvent et contribue à nous laisser pressentir que cet état de dérégulation pourrait bien être l'envers d'une tout autre expérience.

### 5. Huis clos charnel

Troisième volet du triptyque, *Le Silence* est une plongée de Bergman au sein de l'enfer charnel.

Si la chair est triste ici, c'est qu'elle n'est pas éclairée par l'amour. Deux soeurs, Ester et Anna, et l'enfant de cette dernière, Johan, reviennent de vacances et s'arrêtent dans un hôtel d'une ville dont les habitants parlent une langue inconnue. Ester, très gravement malade, est en proie à des étouffements et à des crachements de sang intermittents. Elle éprouve un sentiment trouble pour sa soeur qui, de son côté, ne songe qu'à quitter l'hôtel pour assouvir sa nymphomanie. Le petit garçon est encore dans le monde de l'enfance comme en témoignent ses jeux, mais déjà il porte un regard curieux et intéressé sur celui des adultes. La première image du film le montre frottant ses yeux. C'est un symbole (il y en a beaucoup dans le film).

Le huis clos charnel où Bergman

enferme ses personnages — il y a chez Bergman un singulier mélange de puritain et de libertin — l'entraîne, par deux fois, à montrer des images qui défont le bon goût (le couple du cinéma et l'onanisme d'Ester).

Comme dans *La Soif*, l'hôtel et le voyage en train jouent ici un rôle important. Ils représentent, dans la mythologie de Bergman, des figures de l'ennui (le vide de l'âme) d'une part, et de la mort (course à la mort) de l'autre. Inversement, l'île est un symbole de bonheur, un signe de protection.

La pesanteur accablante du film (chaleur tropicale, avidité des corps, obsession de la maladie et de la mort) n'est tempérée que par quelques moments de rémission, la musique de Bach (à laquelle il est d'ailleurs fait plusieurs fois allusion dans le film) apportant une note de sérénité. *Le Silence* est le film de Bergman le plus dépouillé du point de vue des dialogues : le silence de Dieu y devient silence de l'homme. Mais l'oeuvre se termine une fois de plus sur une légère note d'espérance. Bergman entrebâille une fenêtre, ménage une ouverture : c'est le mot "âme" qu'Ester, laissée quasi moribonde à l'hôtel, transmet à Johan presque par delà la mort.

Ainsi, cette fois encore, l'oeuvre reflète la tension spirituelle et les contradictions intérieures de son auteur.