

## Sur Bergman

à la mémoire de Janine

Par François Chirpaz  
[www.contrepointphilosophique.ch](http://www.contrepointphilosophique.ch)  
Rubrique Esthétique  
18 février 2007

**Le chevalier** : « *Je veux savoir. Je ne veux pas croire. Pas supposer. Mais savoir. Je veux que Dieu me tende la main, qu'il me dévoile son visage, qu'il me parle.* »

**La Mort** : « *Mais il se tait.* »

**Le chevalier** : « *Je crie vers lui dans la nuit, mais parfois c'est comme s'il n'y avait personne.* »

**La Mort** : « *Il n'y a peut-être personne.* »

**Le chevalier** : « *Alors la vie est une horreur absurde. Personne ne peut vivre avec la Mort devant les yeux et sachant que tout est néant.* »

**La Mort** : « *La plupart des hommes ne pensent ni à la Mort ni au néant.* »

**Le chevalier** : « *Un jour pourtant ils se trouvent sur le bord extrême de la vie et ils regardent vers la Nuit.* »

**(Le 7<sup>o</sup> sceau)**

**Sara** : « *Tu t'es regardé dans la glace, Isak ? Non ? Alors je vais te montrer de quoi tu as l'air. Tu es un vieux bonhomme, qui va bientôt mourir et qui a peur. Moi, j'ai toute la vie devant moi. Tu vois, j'ai tout de même réussi à te blesser.* »

**Isak** : « *Non, je ne suis pas blessé.* »

**Sara** : « *Si, tu es blessé, parce que tu ne supportes pas la vérité. (...) Regarde-toi encore une fois dans la glace. Non, ne détourne pas ton regard. (...)*

**Isak** : *Cela fait tellement mal.*

**Sara** : *"Toi, qui es professeur émérite, tu devrais savoir pourquoi cela fait mal. Mais tu ne le sais pas. Car bien que tu saches des tas de choses, tu ne sais au fond rien du tout.* »

**(Les fraises sauvages)**

« *Il faut apprendre à vivre, je m'y exerce tous les jours. Mon plus grand obstacle : je ne sais pas qui je suis ; alors je tâtonne comme une aveugle. Si quelqu'un m'aimait comme je suis, peut-être oserais-je me regarder en face.* »

**(Sonate d'automne)**

Un être humain peut-il encore demeurer dans la vie s'il a osé, ne fût-ce qu'une seule fois, porter le regard dans le miroir qui lui est tendu, ainsi que dans *Les fraises sauvages* ? Peut-il supporter l'image qu'il y découvre de lui-même, et cependant continuer à vivre ? Une telle question ne serait-elle, en fait, pas celle qui nous conduit au centre même de l'oeuvre de Bergman ?

Un film ne peut faire l'économie d'une trame, il lui faut bien un scénario. D'un film à l'autre l'anecdote change, la question demeure pourtant la même. Des forains sur la route interminable des représentations à donner chaque soir (*La nuit des forains*), un chevalier au retour de la croisade (*Le 7<sup>o</sup> sceau*), un vieux médecin en route vers la consécration de toute

une carrière (*Les fraises sauvages*), une actrice murée dans le silence de sa névrose (*Persona*), deux soeurs enfermées dans la chambre d'un hôtel d'une ville inconnue (*Le silence*), trois femmes autour du lit où une autre s'achemine à la mort (*Cris et chuchotements*), le face-à-face d'une femme avec elle-même au long d'une nuit d'affrontement avec sa mère (*Sonate d'automne*)...

En un sens, toujours la même histoire : l'acheminement où, bon gré, mal gré un être est conduit là où il ne veut pas mais là où il lui faut bien venir, au face-à-face avec soi-même, à la question qui, par sa violence, brise le réseau des certitudes qui, jusqu'alors, ont constitué le socle rassurant de son existence. Dans le miroir ainsi tendu, nulle image qui vienne conforter l'amour-propre. Un tel miroir, tout au contraire, rend soudain caduques ce réseau de certitudes. Révélateur de la face cachée de qui est contraint à cette épreuve, il conduit, par là même, à la minute de vérité. Et cela fait mal car, alors, l'existence est contrainte à l'épreuve de la solitude.

### A l'épreuve du miroir

Chacune des histoires que raconte Bergman tourne autour d'une rencontre, d'un événement fortuit où un être est, d'un coup, mis dans la soudaine proximité de soi avec soi, contraint, malgré soi, à porter le regard sur lui-même et sur ce qu'il a pu faire de sa vie jusqu'alors. Peut-être le temps de la jeunesse fut-il un temps heureux parce que sans question. Le temps vers lequel on peut rêver, celui des *fraises sauvages*. En ce temps des fraises sauvages, peut-être chacun pouvait-il croire qu'il est simple de vivre et d'aimer parce qu'il est simple de se laisser aller à l'insouciance. Encore que la saga que raconte *Fanny et Alexandre* laisse émerger des souvenirs plus contrastés : pour une part une enfance heureuse et, pour une autre part, une enfance blessée par la cruauté du beau-père.

Une fois devant le miroir, la question est donc impitoyable qui demande si, en fin de compte, dans la vie, nous ne sommes pas des analphabètes, faute de savoir les premiers balbutiements du sentiment, incapables d'aimer, de dire un amour et de le vivre, comme ces couples qui se déchirent dans les *Scènes de la vie conjugale*.

Un être humain sait-il aimer ? Et sait-il ce que c'est que vivre ? En a-t-il jamais fini de sortir du ventre de sa mère pour venir habiter dans la vie comme un adulte ? Dès lors que vole en éclats le réseau des sécurités et des certitudes commence le long et douloureux chemin qui mène vers cette heure, de toutes la plus insupportable, celle de l'angoisse, *l'heure du loup* : l'heure où l'homme se découvre dans la vie, seul, sans personne à l'entour, dans un monde de silence. Moment du silence, temps de la solitude où le monde et la vie semblent privés de sens.

Mais comment demeurer, là, sans rêver, comme Frost (*La nuit des forains*), que de cette longue fatigue de la vie on peut se décharger en venant, à nouveau, dormir dans le ventre de sa mère ? Comment, inversement, ne pas s'apercevoir que ce chemin est aussi éclairé des fulgurances annonciatrices de la paix et de la réconciliation, ainsi que dans *La flûte enchantée* ? C'est Mozart, c'est Bach, c'est Beethoven, c'est la musique en un mot qui vient trouer cette nuit. Et le visage d'innocence et de paix dont le retour scande la représentation de *La flûte enchantée* ne répond-il pas, en contrepoint, au visage de Frost tourmenté par l'angoisse ? L'heure du loup n'est peut-être pas l'heure ultime du temps de l'existence.

« *Tout est grâce* » écrit Bernanos au terme du long chemin dans la nuit de son curé de campagne. Il s'en faut que tout soit grâce dans ce regard que Bergman porte sur le chemin des hommes sur la terre. Et pourtant cela affleure à maintes reprises, dans l'éclosion de l'amour du final de *La flûte enchantée*, dans la demande murmurée par Karin (*Cris et chuchotements*), dans la lettre d'Eva, enfin : « *Mais, en dépit de tout, j'espère que je n'ai pas découvert ça pour*

rien. Il existe pourtant une sorte de grâce. Je veux parler de cette possibilité inouïe que nous avons de pouvoir nous occuper les uns des autres, nous entraider, nous témoigner de la tendresse. » *Sonate d'automne* s'achève sur cet appel.

Ne serait-ce point là qu'il faut se tenir pour entendre le rythme profond qui scande cette oeuvre ? Ne serait-ce point ce rythme qu'il faut entendre pour entrer, à sa suite, dans le dédale que l'être humain parcourt dans la souffrance, écrasé par la découverte qui fait se déchirer le voile des apparences et se briser le masque, rompu par l'insomnie qui le contraint à endurer l'heure du loup ? Pour y rencontrer un être fragile mais habité pourtant par une force extraordinaire qui le fait demeurer, malgré tout, dans la vie. Comme dans chacune des grandes oeuvres tragiques, d'Eschyle et de Sophocle jusqu'à Kafka, le personnage central de chacun de ces films ne cède pas à la tentation de fuir dans le suicide. Brisé d'angoisse et recru de souffrance, il accepte pourtant de demeurer dans la vie, comme si une parole pouvait encore lui advenir de quelque part. Ou de quelqu'un. La trajectoire est longue et douloureuse depuis le moment du face-à-face avec le miroir qui fait se briser les masques de la certitude, jusqu'au moment de l'heure du loup et jusqu'à l'attente d'une sorte de trouée des murs de la prison de solitude. Dans l'attente d'une sorte de grâce ? D'une grâce à laquelle il serait possible d'avoir accès si, du moins, nous sommes en mesure, ainsi que le fait Eva dans la lettre à sa mère, de demander pardon pour tant de souffrances causées.

### **La déchirure du masque**

Tout commence donc avec l'éclatement d'un masque et la déchirure de la belle apparence. Et ce n'est pas au seul Isak que s'adresse la parole de Sara : c'est au personnage qui, en chaque film, se tient à la place centrale, celui à qui advient, de la manière la plus imprévue, au détour de sa route, la rencontre qui fait se briser quelque chose d'essentiel dans sa vie. « *Regarde de tous tes yeux, regarde !* » commande, pour ainsi dire, le miroir. Et pourtant l'injonction est tout autre que celle qui fut faite, sous cette forme, au héros de Jules Verne, juste avant son supplice. L'injonction du bourreau laisse, en effet, à Michel Strogoff la possibilité de conserver quelques images du monde avant que, dans la brûlure des yeux, ne s'efface le regard. L'injonction de Sara n'est pas une invite à parcourir la surface des choses, pas même à rencontrer les visages chers à l'entour. Elle révèle, d'une manière brutale, l'image qui nous est, en fait, toujours la plus mal connue, celle de notre propre visage, c'est-à-dire de nous-mêmes.

Le miroir tendu sans complaisance révèle, d'une manière brutale, ce qui a voulu, jusqu'alors, être tenu caché et non avoué : ce que l'être humain est au fond de lui-même. Ce qu'il n'ose pas avouer et surtout à lui-même. Ce miroir, c'est un autre qui le tient, ou bien qui en tient lieu. Sara tient le miroir. Mais le visage de Frost, le clown, est pour Albert (*La nuit des forains*), comme un miroir. Pour Marianne (*Les fraises sauvages*), c'est le couple, rencontré sur la route, qui se déchire sans vergogne et lui laisse voir ce que son propre couple est en train de devenir. Pour le chevalier Blok (*Le 7° sceau*), c'est la face décomposée du pestiféré et la Mort elle-même qui lui propose de jouer aux échecs. Un autre donc et différent à ce titre. Mais, en fait, un renvoi vers soi-même, comme la mise à nu de la vérité de sa propre vie.

*Qui ne se grime pas ?* dit la légende que Rouault inscrit sous la figure du clown de son *Miserere* : regard fulgurant parce qu'il révèle, d'un coup, à qui ose en soutenir l'intensité, ce qu'il en est du voile que nous tendons sur les choses et du masque que nous nous mettons sur le visage. Pour nous faire illusion sur les choses, sur le monde et sur la vie. En fait sur nous-mêmes.

Si, par ce qu'il révèle, le miroir fait mal à ce point c'est qu'en ce face-à-face vient éclater une imposture : celle de la vie menée jusqu'alors. A vouloir donner le change, chacun espère se berner en trompant les autres. Mais dans le temps de la mise à nu par la déchirure du masque, un point de non-retour est atteint. Il n'y a plus de belle apparence, pas plus du monde que de la situation sociale dans laquelle chacun a voulu s'installer. Sur le bord extrême de la vie, il faut bien oser regarder du côté de la nuit, comme le chevalier du 7<sup>o</sup> sceau doit l'avouer à la mort. Cette dernière vient de lui dire : « *La plupart des hommes ne pensent ni à la mort, ni au néant* ». « *Un jour pourtant, répond-il, ils se trouvent sur le bord extrême de la vie et ils regardent vers la Nuit.* »

Les occupations que l'activité des hommes tisse à grand frais pour emplir leur existence (ce que Pascal avait nommé le *divertissement*) ne parviennent plus à rendre audible la question qui vient les assaillir. Dès lors, par contre, que cette dernière parvient à se faire entendre, elle fait se fissurer le masque. Et, dès lors, se laisse voir le visage réel de l'être humain : celui d'un être pitoyable et fragile, malgré tous les alibis de sa prestance sociale. Ainsi, comme lorsque se met à couler la peinture du maquillage du visage de Johan, ou bien comme lorsque les visages se mettent, par l'effet de la ruse du grand angulaire, à éclater, pour ainsi dire, lors du repas au château : les visages d'hommes et de femmes se transforment en têtes d'oiseaux de proie (*L'heure du loup*). Sous le masque se cache un être fragile, et qui ne peut supporter de le savoir. Dans le monde de Fellini, les visages portent également des masques. Mais, chez Fellini, la levée des masques ne conduit pas à la mise à nu impitoyable de l'existence, car, sous le masques, ce sont encore d'autres masques qui apparaissent, comme en un jeu sans fin.

## **L'existence dans sa nudité**

Un film de Bergman est une mise à nu de l'existence, le moment de la découverte et de l'aveu de son caractère fragile. Pourquoi un être humain en vient-il à se grimer de la sorte s'il ne savait pas, s'il ne présentait pas cette fragilité qu'il ne peut supporter, qu'il ne peut ni ne veut laisser voir et s'avouer à soi ? Seuls le peuvent les êtres simples comme Jof et Maria, le couple des bateleurs (*Le 7<sup>o</sup> sceau*), ou comme Anna, la servante de *Cris et chuchotements*. Assez simples pour s'accepter ainsi qu'ils sont, dans l'évidence d'une foi naïve qui, elle, sait faire les gestes de la bonté. De tels visages sont sans masque, comme l'est celui de la petite fille habitée par la musique de Mozart (*La flûte enchantée*), comme le sont les visages des enfants, jusqu'à celui de Fanny (*Fanny et Alexandre*). La petite fille de *La flûte enchantée* vit. Elle se laisse émouvoir et rassurer tout à tour, elle habite dans la vie de la musique, sans chercher à donner le change à quiconque. Chacun de ces êtres simples se laissent porter par la vie, comme en une évidence que rien ne parvient à ébranler. Vivant de cette gravité innocente que seuls connaissent les enfants et ceux qui ont su parvenir à la simplicité de la bonté.

La preuve qu'une sorte de grâce est possible, ce sont les enfants qui l'administrent ou bien ceux qui ont su, dans leur vie adulte, préserver l'esprit de l'enfance. L'enfance : la vie acceptée et l'acceptation de la vie. La main qui se tend vers Agnès, la caresse des cheveux qui vient calmer la peur, les bras qui savent s'ouvrir pour offrir un moment de paix, seule Anna en est capable (*Cris et chuchotements*). Karin et Maria, elles, n'ont pas osé. Le geste d'Anna a la simplicité évidente du sourire de la petite fille qui assiste à la représentation de l'opéra de Mozart : la simplicité qui peut faire advenir la grâce que demande Eva (*Sonate d'automne*). La même simplicité que celle qui commande au geste de Guérassime, dans la nouvelle de Tolstoï (*La mort d'Ivan Illitch*).

Une telle simplicité qu'espère sans trop oser croire à sa venue et que n'ose laisser se manifester celui qui endure la déchirure de son propre masque, cette simplicité vient de

l'enfance. Le vrai temps des fraises sauvages n'est pas celui de l'adolescence insouciant qui croyait qu'il est possible de se livrer sans problème aux jeux de l'amour. Il est encore plus ancien, il vient de cette part de l'enfance qui ne sait pas ruser, elle qui sait vivre sans artifice et qui n'a nul besoin de se cacher. Celle qui sait faire naïvement les gestes de la bonté. Auprès de Jof et de Maria (*Le 7<sup>o</sup> sceau*), le chevalier retrouve la douceur dans le partage des fraises sauvages et du lait. Dans ce temps si bref, il retrouve le temps de la paix et de la réconciliation, le temps de la vie sereine parce que celui de la présence attentive. Le même temps qu'Hélène a connu le soir où Léonardo a joué la *Suite pour violoncelle* de Bach (*Sonate d'automne*). Alors, le chevalier a connu une rémission de son angoisse, et Hélène une rémission de sa maladie.

De tels moments sont temps de plénitude, celle de la paix devenue possible avec soi-même par un geste de bonté. Ils n'en sont pourtant pas moins fugitifs car, dans le temps de la déchirure du masque, l'existence soudain mise à nu éprouve une souffrance intolérable en prenant la mesure de sa solitude. Une solitude aussi douloureuse que celle d'Ivan Illitch, le personnage de Tolstoï, une fois que la maladie s'est déclarée. Perdu dans la jungle berlinoise où se profile l'ombre du nazisme (*L'oeuf du serpent*), ou bien dans la ville sans nom (*Le silence*), l'être humain se découvre perdu sur la terre. Pour lui, le monde n'est qu'espace de solitude et il n'y a nul chemin entre les êtres. Et le ciel demeure vide, sans réponse à l'attente des hommes.

A partir du *Silence*, la question au sujet de Dieu passe au second plan, même si elle ne disparaît jamais tout à fait. Lors même que l'on rencontre des hommes de religion, ils n'ont que peu à dire aux hommes qui se tournent vers eux. Au chevet d'Agnès (*Cris et chuchotements*), le pasteur ne peut que s'avouer incapable de paroles : de son propre aveu, sa foi n'a pas la force d'Agnès. Egalement faible et démunie, incapable de la parole à même de secourir, le pasteur de *Sonate d'automne*, le mari d'Eva. Passé à travers le temps de la longue épreuve de la quête d'un Dieu qui se tait (« *Je veux savoir* », disait le chevalier Blok. *Je ne veux pas croire. Pas supposer. Mais savoir. Je veux que Dieu me tende la main, qu'il me dévoile son visage, qu'il me parle.* ») Et pourtant il s'en faut, et de beaucoup, que le silence de Dieu et le délaissement dans lequel les hommes se trouvent leur permettent de découvrir le chemin qui conduit chacun vers son semblable. En cette solitude, quelqu'un peut-il parler à son semblable et savoir les paroles qu'il faut pour l'aider à demeurer dans la vie ? N'est-il pas, comme le prêtre de *L'oeuf du serpent*, condamné à avouer sa radicale impuissance à trouver de tels mots ? Singulière dérision d'une condition qui contraint cet homme à courir sans cesse d'un point de la ville de Berlin à un autre pour célébrer des offices, mais le laisse impuissant à trouver les paroles qui pourraient consoler un seul des êtres rencontrés sur son chemin et qui le sollicite.

Quand se déchirent les apparences l'être humain découvre que sa condition réelle est la solitude. Par tout lui-même il demande avec véhémence la présence d'un autre qui puisse le consoler en son délaissement. Mais, lui, peut-il découvrir ce chemin ? « *Figure-toi qu'il y a un papillon qui cogne à la vitre.* », avait dit Léna à Eva (*Sonate d'automne*). Où est la clôture, dehors dans le monde, ou bien au dedans ? « *Je posais ma main sur sa joue. Et, cette fois-là, nous fûmes très près l'une de l'autre.* » Faisant cet aveu, Agnès (*Cris et chuchotements*) ne dit pas seulement ce qui est advenu, une fois, il y a longtemps. Elle avoue ce qu'elle n'a cessé et ne cesse encore d'espérer : qu'il y ait un chemin entre deux êtres, parce que c'est à partir de là que peut se rompre le cercle de la solitude et que chacun peut se voir assuré en son existence, assuré de soi et de sa propre identité. « *Je tâtonne comme une aveugle* », dit Eva.

C'est, pour ainsi dire le même personnage qui, sous les traits de Liv Ullmann, tâtonne dans sa nuit intérieure, dans *Persona*, et le même qui cherche à se frayer une voie vers Elisabeth et vers Karin dans *Cris et chuchotements*, dans cette séquence où les mains des deux femmes se cherchent, se frôlent et pourtant ne peuvent vraiment se rejoindre car Karin, en fait, est incapable de cette simplicité qui, pour Anna, va de soi. Se toucher, comme en une caresse discrète qui rassure, ce simple geste tout à la fois banal et essentiel, va de soi pour

Anna, la servante au cœur simple. Mais, pour Karin, encore trop bardée en ses certitudes, il est impossible. Et, lorsque sa sœur Maria lui adresse comme en une prière : « *Je veux que nous soyons amies. Je veux que nous nous touchions l'une l'autre, je veux que nous nous parlions.* », une telle demande ne peut provoquer, en elle, qu'une panique.

Là est, peut-être, le point central d'un film de Bergman, la mise à nu des visages et la découverte de la fragilité des êtres. Et, dans le même temps, la recherche passionnée et inlassable du chemin vers son semblable, la quête d'un autre capable de délivrer de l'angoisse de la solitude, douleur de l'existence. Une lente remontée, depuis le moment de la déchirure du masque, jusque vers la découverte de soi-même. Une lente remontée pour s'accepter soi. Et, au centre de l'image, les gestes pour se frayer ce chemin : un visage, des mains.

### **Le visage, espace de l'âme**

Au fur et à mesure que Bergman avance dans l'exploration de sa propre question, qu'il vient au plus près de l'écoute de la blessure qui atteint l'être humain dans son existence, sa caméra se détache des choses pour ne plus rencontrer que ce qui devient désormais, pour elle, le centre : le visage. L'espace privilégié qu'explore sa caméra, c'est l'espace du visage. Ce n'est pas, en effet, dans le dehors (dans les « extérieurs ») que se joue le destin de ces vies en proie à une telle question. La rencontre du miroir et de ce qui est vu dans le miroir renvoie l'existence à sa propre image, face-à-face avec elle-même. Pour autant que le masque peut faire illusion, c'est au dehors, parmi les choses, dans ses actes et ses comportements, dans des tâches en un mot, que l'homme peut être rencontré. Par contre, dès lors que dans la présence du miroir tendu, il est renvoyé à ce face-à-face, il ne peut désormais plus être rencontré, sinon en ce seul lieu où la caméra peut enregistrer les mouvements qui le travaillent dans la profondeur de son être : du côté de son visage et de ses mains.

Filmer l'homme dans l'espace des choses c'est enregistrer une marche, une action, un travail : une vie qui se fait en se déplaçant dans l'espace, se saisissant des choses ou des objets, se confrontant à elles ou se débattant contre elles. Pour autant qu'elles sont travaillées ou bien qu'elles imposent et commandent le devenir de cette vie en lui imposant leur cadre, les choses extérieures (la nature ou bien la ville) sont nécessaires à ce qui se vit et ce qui se fait dans une trajectoire d'homme. Si l'enjeu de la vie passe par le cadre dans lequel elle se fait, c'est au milieu des choses que la caméra doit aller à la rencontre de l'homme. Ainsi, par exemple, chez Hitchcock. Ou bien encore chez Buster Keaton. C'est contre le monde que se bat Buster Keaton : il ne peut donc être rencontré qu'au milieu du monde, dans un plan général. Le visage est impassible de ce petit homme qui exprime tout ce qu'il a à dire dans son acte pour tourner à son profit les obstacles qu'il rencontre sur sa route. Le retour de la caméra vers son visage ne s'impose pas, sinon pour souligner la ténacité d'une détermination jamais prise en défaut.

Mais, par contre, le retour vers le visage est nécessaire dès lors qu'il s'agit de saisir le moment de la mise à nu de l'existence et son désarroi. Les choses n'ont plus à être présentes dans l'espace de l'image sinon pour signifier l'alentour et le resserrement de l'espace : pour renvoyer avec davantage d'intensité à ce qui se joue dans l'intérieur. La caméra revient avec insistance sur les pendules de l'appartement de *Cris et chuchotements* : rappel du temps qui passe et se consume en consumant les êtres. Comme la flamme de la chandelle dans la *Marie-Madeleine* de Georges de la Tour.

Si la caméra veut enregistrer les mouvements intérieurs qui agitent une existence, c'est donc vers le visage qu'il faut revenir, le privilégier, l'installer au centre de l'image, parce que c'est de lui que vient toute lumière ou toute nuit. Parce que c'est à partir de lui que tout s'ordonne et s'organise.

Il ne suffit pas, il est vrai, de filmer des visages en gros plans, voire en très gros plans pour mettre au centre du film leur pulsation intérieure. Eisenstein, lui aussi, filme de la sorte et la conception du montage qui commande à l'élaboration de ses films exige la mise en rapport de gros plans de visages avec des plans généraux de foule dans l'espace extérieur. Articulation en contrepoint de plans généraux de foule et de gros plans de visages : c'est cela qui donne leur souffle épique au *Cuirassé Potemkine*, à *Octobre*, à *Ivan le Terrible*. Mais le propos d'Eisenstein n'est pas de regarder des visages pour eux-mêmes, pas même les admirables visages d'Indiens de *Que viva Mexico*. Il n'est pas de mettre sa caméra à l'écoute de ce qui se joue, de ce qui se cache ou de ce qui se montre dans l'intérieur des êtres ainsi rencontrés. Les êtres du *Cuirassé Potemkine*, d'*Octobre*, d'*Alexandre Newski* ou d'*Ivan le Terrible* sont tout entiers en dehors d'eux-mêmes, dans ce qu'ils font. Ils existent dans leurs gestes, dans leurs actes qui heurtent et qui luttent. C'est pourquoi chaque visage filmé de la sorte est morceau d'une symphonie, élément de la force qui emporte le mouvement de l'ensemble du film. Une force qui n'existe que dans et par ce combat dans lequel elle vient prendre place.

Avec chaque visage, Eisenstein joue une partition plus vaste que le visage lui-même. Aussi le regarde-t-il pour ce qu'il fait, non pour ce qu'il peut taire ou cacher. Pour lui, un visage est simple forme plastique façonnée par l'éclairage, par l'angle de la composition du plan et par le jeu des contrastes : un jeu de formes qui existent par leur intensité contrastée, en tout cas jamais par leur frémissement intérieur. Par contre, lorsque Bergman centre sa caméra sur un visage, c'est, aux antipodes d'Eisenstein : désormais, c'est lui qui est devenu le centre de l'histoire, de la narration et de l'image. L'espace privilégié est le visage parce que le visage est le lieu de la manifestation et de la rencontre de l'espace intérieur de l'homme. Il le regarde comme Rembrandt regarde les portraits ou les autoportraits de sa maturité : avec l'intensité attentive à la pulsation de l'âme jusque dans les détails des grains de cette mince pellicule de peau qui révèle et cache, tout à la fois, le mystère étonnant de l'être humain.

Car il s'agit de rencontrer et de laisser apparaître le moment où l'existence est en proie à la fissure qui s'ouvre en elle et où, dans cette fissure se laisse deviner la béance qui fait naître la peur : le masque se fendille et tombe ainsi qu'une peau morte. Moment de l'existence nue, sans protection ni faux-fuyants. Lorsque le masque tombe l'existence découvre soudain ce qu'elle est en prenant la mesure de sa fragilité. Ce qui est à filmer est ce moment-là même : la mise à nu d'un visage et, dans son désarroi, la manifestation de la fragilité de l'existence.

Le visage de l'acteur n'est plus alors l'instrument d'une mimique capable de présenter une gamme plus ou moins grande d'expressions d'émotions. Chez Bergman, le jeu de l'acteur atteint son point de perfection au moment très précis où il joue le moins. Les pulsations les plus intenses des rythmes intérieurs sont atteintes au moment où, sur le visage, elles semblent les plus faibles. Mouvements quasi imperceptibles sur la surface du visage que seul le gros plan peut rencontrer et faire voir, puisque ce ne sont pas des mimiques qu'il s'agit de rencontrer et de faire voir, mais les rythmes mêmes de l'âme qui souffre. Ici, nous ne sommes pas dans le domaine des comportements, mais dans celui de l'âme.

De là, cette approche d'une telle intensité. Dans *Cris et chuchotements*, par exemple. Jamais, peut-être, la caméra n'avait approché un visage comme elle le fait ici pour l'une ou l'autre des trois soeurs. Une telle approche est périlleuse, il est vrai, car plus la caméra se fait proche, plus elle court le risque de ne saisir d'un visage que les reliefs de la peau (les rides, les creux, les taches de la peau). De tels écueils sont ici évités. En effet, une caméra aura rarement saisi avec une telle intensité et une telle justesse ce qui se fraie, à tâtons, à travers la surface de l'épiderme : les frémissements d'une âme tordue dans sa souffrance, tentant de venir au dehors, dans la recherche de ce chemin dont j'ai parlé. Ou bien échouant, parce que prisonnière de sa prison intérieure. Au point que les grains de la peau s'offrent comme l'apparaître même de l'âme.

De là, également, et surtout depuis *Le silence*, le recours de Bergman à cette forme de la composition et du cadrage qui confère une telle intensité à l'éloignement qui demeure, en une distance que ne peut abolir le désir véhément de la proximité : désir de venir dans la proximité et d'abolir toute distance, et pourtant la distance demeure infranchissable. Ainsi ces visages « composés », pour ainsi dire : l'un présenté de face et l'autre de profil ou encore, l'un de profil et l'autre qui vient, de face, comme pour s'emboîter en lui. Dans l'espace de l'écran, les visages sont alors au plus près l'un de l'autre, l'un s'avance vers l'autre dans sa recherche frémissante et dans sa demande impérieuse. Et l'autre est bien là, en léger décalage, comme en retrait, comme pour rappeler la distance qui demeure et mettre en évidence l'impossible fusion souhaitée.

## Visage de la femme

L'espace privilégié de cette exploration que conduit la caméra de Bergman est donc le visage. Et, de plus en plus, surtout depuis *Le silence*, le visage de la femme. Depuis ce dernier film, en effet, qui marque comme une étape plus délibérée dans cette avancée vers l'exploration de l'espace intérieur de l'aventure humaine, le monde extérieur tient une place de moins en moins grande, et c'est l'espace intérieur qui passe, en quelque sorte, au premier plan. Et, du coup, la présence du personnage masculin tend à s'effacer, à occuper une place de second rang : au profit d'un visage de femme, de Liv Ullmann surtout. Non pas le monde des femmes, comme dans *L'attente des femmes* ou dans *Au seuil de la vie*, mais plus exactement le visage de la femme.

Faut-il alors considérer Bergman comme un cinéaste de la femme ? Ou bien voir, en ce changement des rôles et dans ce passage au premier plan de la femme, le retour d'une éducation ou d'un paquet de fantasmes liés au temps de l'enfance ? On sait que la petite enfance de Bergman s'est déroulée dans un monde de présences féminines. Il en a raconté l'histoire dans *Fanny et Alexandre*. De telles questions sont, en fait, anecdotiques et tout à fait secondes par rapport à cette évidence qui s'impose d'une manière aveuglante de film en film. Bergman n'est pas un cinéaste des femmes ou du monde féminin, comme d'autres le sont d'une région ou d'une autre de l'expérience humaine. Bien plutôt, si la femme prend une telle importance dans son univers et dans le regard qu'il porte sur la réalité humaine, c'est parce qu'elle est l'être qui, d'une manière privilégiée, parvient à exprimer cette réalité humaine dans sa contradiction. La femme, chez Bergman, est la figure par excellence de la condition humaine. Au sens où le sont l'Antigone de Sophocle, la Phèdre ou l'Andromaque de Racine.

La femme est l'être le plus proche de la vie, parce qu'elle introduit de nouveaux vivants dans le monde. Le plus vulnérable aussi, parce que le plus exposé à la douleur et à la souffrance. Vulnérable et fragile, et forte dans le même temps : l'être à même de prendre une mesure plus exacte des souffrances de l'existence et de ses contradictions.

Ce que le cinéma de Bergman approche et présente sur l'écran est ce qui demeure le plus essentiel et le plus secret, au fond de toute existence, la blessure secrète parce que difficilement avouable que l'existence ne peut manquer de subir dans son cheminement dans la vie. La blessure d'un désir dont la demande d'être aimé et reconnu est sans limite mais qui, par la force des choses et des conditions de l'existence dans le monde humain est condamné à ne pas recevoir une réponse qui vienne combler toute l'attente de sa demande. La blessure d'une existence qui veut être comblée dans la vie et ne pas s'achever dans la mort.

Or, cette contradiction, au centre même de la vie, la femme est l'être qui l'exprime avec le plus d'intensité parce qu'elle la vit, elle-même, avec intensité. Ici, la femme devient la *figure* de l'existence elle-même, dans sa complexité et dans sa contradiction. Elle se révèle l'être capable d'exprimer la totalité de l'expérience humaine, parce que capable de l'éprouver dans sa complexité. Et, là encore, comme chez Sophocle ou chez Racine.

On se condamne donc à ne demeurer qu'à la simple surface de l'anecdote tant que l'on veut voir dans Bergman une présentation de simples difficultés psychologiques ou un inventaire des difficultés de la communication, de cette « incommunicabilité » des êtres, comme il fut dit, un temps, à propos d'Antonioni, lorsqu'on n'osait pas se confronter à la réalité de la solitude. Bergman est plus profond qu'Antonioni, et si l'on veut voir en lui un « psychologue », ce ne peut être qu'au sens où ce terme peut être employé à propos de Dostoïevski, ou de Shakespeare, entre autres : des poètes attentifs, dans l'être humain, à la douloureuse pulsation de l'âme. Car ce qui hante cette oeuvre, jusqu'en ses profondeurs, *c'est l'écoute de la blessure de l'existence, du douloureux cheminement de l'être humain dans sa vie.*

Qu'est-ce donc qu'exister comme un être humain ? Comment est-il possible, au sein de la souffrance, de demeurer dans la vie, au sein de la solitude, de s'efforcer sur le chemin qui conduit vers un autre ? Ces « vieilles questions » font retour, dans notre présent, sur l'écran, par le visage de la femme. Lorsque Bergman s'attache à filmer cet « espace » privilégié qu'est le visage, il retrouve le chemin de Rembrandt qui s'attache à le peindre. Peindre ou filmer cette mince surface de peau, c'est, chez l'un comme chez l'autre, en vue de laisser se manifester la lente et difficile émergence de la pulsation de l'âme humaine en quête de son destin, en souci de le réaliser mais, d'abord, en souci de le comprendre.

\* Une première version de cet article a paru, en polonais, dans *Przegląd powszechny*, en 1987. Et une autre, en français, dans *Lumière et Vie*, en 2000.

© François Chirpaz  
[www.contrepointphilosophique.ch](http://www.contrepointphilosophique.ch)  
Rubrique Esthétique  
18 février 2007