

Arpenteur de l'âme humaine *Sarabande* d'Ingmar Bergman

Jean-Philippe Gravel

Volume 23, numéro 4, automne 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33223ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gravel, J.-P. (2005). Compte rendu de [Arpenteur de l'âme humaine / *Sarabande* d'Ingmar Bergman]. *Ciné-Bulles*, 23(4), 4–9.

Arpenteur de l'âme humaine

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Le cinéma de Bergman est de ceux qui, par sa richesse et ses métamorphoses, par son caractère à la fois intimiste et monumental, rend poreuse la frontière — déjà élevée — qui distingue « l'objet d'art » (cette chose qui, si elle s'offre comme le prolongement de la sensibilité de l'artiste, se suppose constitutivement séparée de son spectateur) du véritable compagnon de vie, de l'ami qu'on consulte, du membre de la famille : cette entité — que je me permets ici d'anthropomorphiser — vers laquelle nous retournons sans cesse et que nous croyons connaître, bien qu'elle ne cesse jamais de nous surprendre et de nous apporter de nouvelles révélations, tant sur nous-mêmes que sur sa propre nature. Cette production qui s'étend sur près de 60 années (puisque **Crise** date de 1946) se compare en cela à ces œuvres littéraires monumentales dont la fréquentation — pensons à la *Recherche du temps perdu* de Proust — devient en soi une expérience de vie, et non un moyen — le cinéma s'y prête déjà bien trop — d'échapper à ses propres soucis pour se bercer des illusions rassurantes du spectacle cinématographique.

Aussi, dans un paysage cinématographique où les maîtres trépassés, fauchés trop tôt (mentionnons Kubrick, Fellini, Cassavetes ou Truffaut, dont on aurait pu raisonnablement s'attendre à ce qu'ils restent en activité au-delà de l'an 2000), dépassent de loin ceux qui survivent (Rohmer? Godard?), les quelques signes de vie que nous envoie Ingmar Bergman, du haut de sa retraite et de son île, s'investissent d'une importance toute particulière. Prétendue dernière œuvre, **Sarabande** (2003) n'est pas en reste devant l'imposante production de Bergman : tournée en vidéo avec des moyens modestes, celle-ci renoue avec le cinéma intimiste cher au cinéaste (voir **Après la répétition**, **Sonate d'automne** et **Scènes de la vie conjugale**, dont il constitue en un sens la suite), où la rigueur de la composition (prologue, dialogues et épilogue) sert de cadre dépouillé à l'exploration d'intenses tourments psychologiques.

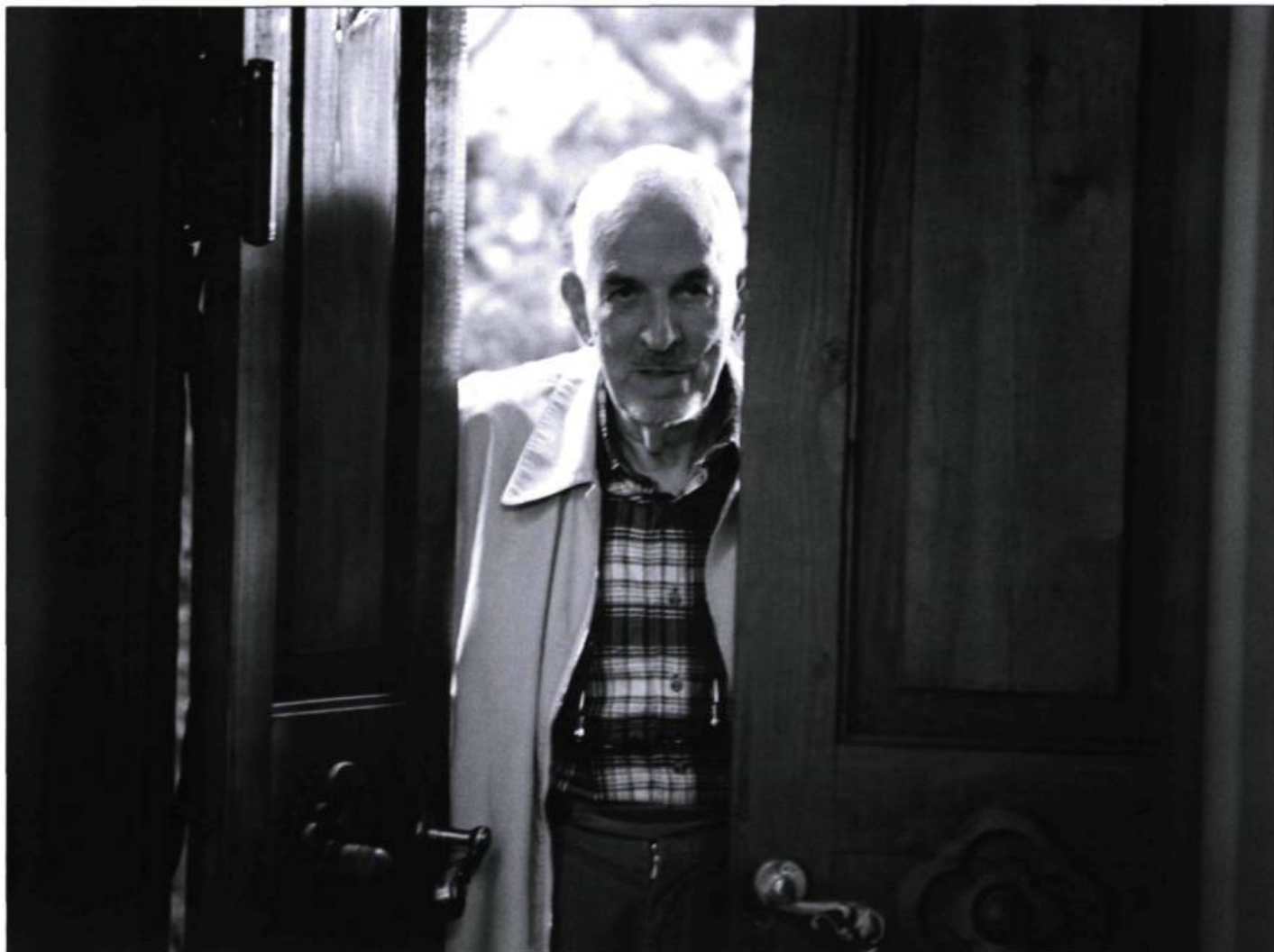
Le récit va comme suit : n'ayant pas vu son premier mari Johan (Erland Josephson) depuis 30 ans, l'avocate en affaires matrimoniales Marianne (Liv Ullmann) s'invite à la villa de campagne où celui-ci s'est isolé pour passer ses vieux jours. La situation n'a rien de paisible : à quelque distance de là vit le fils de Johan,

Henryk (Börje Ahlstedt), à qui Johan voue un mépris non dissimulé. Inconsolable depuis la mort de son épouse Anna, Henryk a en effet abandonné sa carrière de musicien pour consacrer toute son énergie, de même qu'une affection malsaine, à sa jeune fille Karin (Julia Dufvenius), violoncelliste prometteuse. Au fil de son séjour, Marianne, qui a tiré une certaine sérénité de ses anciennes épreuves, devient la confidente des membres de cette famille qui s'entredéchire au moment critique où Karin, voyant à 19 ans s'ouvrir les portes d'un avenir radieux, hésite douloureusement à se séparer de son père afin de prendre le contrôle de son propre destin.

Comme dans **Scènes de la vie conjugale**, qui était en fait la chronique de la dissolution d'un couple, **Sarabande** s'articule autour du motif central d'une rupture, motif que le cinéaste explore avec une intensité d'émotion que son âge avancé n'a pas tarie. De fait, il est bien difficile de se contenter de parler du film en lui-même, sans y observer la somme des qualités qui font encore l'exigence et l'intarissable actualité de ce cinéma, faisant de Bergman non seulement un maître, mais un « montreur de voie », un pionnier dont on pourrait bien déplorer que les chemins qu'il arpente soient si peu empruntés aujourd'hui. Examinons un peu comment... et pourquoi.

Une tension manifeste entre l'ancien et le nouveau

Si Bergman avait tenu sa parole, il n'aurait pas fait de films depuis près de 25 ans. Or, force nous est de constater que, s'il a voulu quitter le cinéma, le cinéma, lui, ne l'a pas tout à fait quitté. Pour Bergman, « revenir au cinéma » n'est pas tant s'abandonner à la nostalgie que poursuivre une aventure au point où on l'a laissée. De fait, si **Sarabande** peut avoir un côté nostalgique (l'argument de la « suite » aux **Scènes de la vie conjugale**), voire autoréférentiel (la *Cinquième Sarabande* pour violoncelle de J.-S. Bach y joue un rôle prédominant, comme dans **Cris et chuchotements**), le film n'en est pas moins porté par une évidente volonté de renouvellement. Est-ce donc par hasard si le film traite de conflits intergénérationnels? Opposant deux habitués du cinéma bergmanien (soit Erland Josephson et Liv Ullmann) à



Ingmar Bergman — PHOTO : BENGT WANSELIUS

deux nouveaux venus (soit Börje Ahlstedt et Julia Dufvenius), le film invite aussitôt à apprécier l'effet de nouveauté et de dialogue dans cette rencontre entre l'ancien et le nouveau. L'aspect technique du film — tourné en vidéo HD — reproduit cette tension également, car Bergman, au-delà sans doute des considérations économiques qui l'orientèrent vers le tournage en vidéo, tentera également d'explorer ici et là les effets poétiques inédits permis par ce médium.

Une exigence égale envers tous les aspects de la création

Si certains cinéastes brillent tantôt par leur écriture, tantôt par la beauté de leurs images, ou leur travail sur le son ou la direction d'acteurs, Bergman, lui, pratique un cinéma « total » au sens où il accorde une égale attention à tous les aspects de la mise en scène. Depuis longtemps, ses scénarios se sont imposés comme des œuvres littéraires autonomes, ce qu'ils doivent notamment à

leur forme et à leur présentation très peu réglementaires. Rarement, on y trouve cette écriture sèche et didascalique des « continuités dialoguées » : au contraire, le scénario, dans son état final et publié, donne l'impression que l'histoire qu'il raconte en a naturellement dicté la forme, qui peut alors prendre celle d'un journal de création, d'un roman (comme pour **Les Meilleures Intentions**) ou d'une longue lettre d'intention adressée à ses acteurs (telle celle de **Cris et chuchotements**). De fait, lire un scénario signé Bergman, c'est déjà prendre connaissance d'une vision autonome, qui pourtant permet ensuite de mesurer à quel point le film accompli a tenu compte de l'apport de chacun (acteurs, directeur-photo) pour obtenir un surplus d'âme. De même pourrions-nous parler aussi de l'autonomie de la bande-son (car à l'instar de celle de **Citizen Kane**, son écoute se suffit aisément à elle seule et ferait des dramatiques radio de très haut niveau), comme de celle, relative, des images, dont l'intensité expressive des visages qu'elles donnent souvent à voir semble paradoxalement, en dépit de l'importance qu'y joue le dialogue, avoir elle aussi une force évocatrice universelle.



Erland Josephson et Liv Ullmann dans *Scènes de la vie conjugale*... — PHOTO : COLLECTION CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

Présence de la musique

C'est bien connu, chez Bergman, l'utilisation de la musique a été de plus en plus parcimonieuse, son auteur considérant la musique dramatique comme un barbarisme, sans doute parce qu'elle troublerait, comme une présence tierce et non-avenue, et redoublerait inutilement ce qui, dans les scènes les plus intimes, peut très bien s'exprimer sans elle. L'emploi d'une musique de commentaire est d'ailleurs une des choses qui distinguent les films réalisés par Bergman des adaptations de ses scénarios par d'autres, ces derniers se révélant souvent moins tatillons sur ce choix.

Cela n'empêche pas la musique d'occuper une place prépondérante dans le cinéma de Bergman. Dans la composition des scénarios d'abord : n'est-ce pas à elle que *Sarabande* emprunte sa structure (soit 10 dialogues d'acteurs encadrés par un prologue et par un épilogue)? On observera aussi qu'employée comme un élément de l'intrigue et du décor, la musique reprend une fonction expressive, même si c'est accidentel : par exemple, le disco abject et obscène dans lequel baigne la scène du « *peep-show* » où, saisi d'une psychose claustrophobique, le héros de *De la vie des marionnettes* assassinerait sauvagement une prostituée, ajoute au climat malsain de la scène. Mais Bergman n'abandonne pas la musique dramatique pour autant; l'usage parcimonieux qu'il en fait se limite alors à l'illustration de quelques scènes capitales à l'aide de morceaux fétiches, telle cette *Cinquième Sarabande* pour violoncelle de J.-S. Bach, très présente dans *Sarabande*, et qui ponctuait déjà, dans *Cris et chuchotements*, la brève recon-

ciliation entre Liv Ullmann et Ingrid Thulin. Question en passant : pourquoi croyez-vous que Bergman aime tant le violoncelle, si ce n'est parce que le violoncelle est justement l'instrument le mieux réputé pour reproduire le timbre et les inflexions de la voix humaine?

Dépouillement et poésie du décor

Au-delà de son aspect résolument fonctionnel — d'autant plus qu'il se réduit très souvent à sa plus simple expression (intérieurs minimalistes, arrière-plans uniformes et quelques extérieurs s'offrant tantôt à une courte contemplation, ou servant d'« *establishing shots* » ou de plans de coupe) —, le décor garde une fonction expressive importante. Cela est aussi évident que ces horloges dont le tic-tac oppressant et les sonneries décalées retournent le fer dans la plaie du temps qui passe, du bruit qui habite surtout les lieux occupés par des personnages vieillissants, étroitement surveillés par la mort. Que l'on pense seulement, dans *Sarabande*, à l'entrée de Liv Ullmann dans le chalet d'Erland Josephson, son ancien compagnon, accueillie par ce tic-tac des horloges pendant que sommeille ce dernier.

Notons aussi, parmi les accessoires de prédilection qui habitent les décors de Bergman, les pianos inutilisés (symboles des ambitions artistiques abandonnées par leurs velléitaires propriétaires), les bibliothèques chargées de livres et, surtout, les couleurs, et spécialement la couleur rouge sang de bœuf qui, selon Bergman, « exprime l'intérieur de l'âme humaine » et qu'il emploie dans



... et 30 ans plus tard dans **Sarabande** – PHOTO : BENGT WANSELIUS

Sarabande comme oppressant arrière-fond à une violente scène de dispute entre J. Dufvenius et B. Ahlstedt. De fait, bien que discrets, les décors font écho à la tension intérieure des personnages : silencieux, ou habités du tic-tac des horloges, ils expriment l'indifférence du monde; enveloppés d'ombre ou traversés de sublimes rayons lumineux (tel celui qui pénètre dans la chapelle où Liv Ullmann, après une discussion difficile avec Börje Ahlstedt, reste seule avec elle-même), ils portent aussi un certain espoir, une qualité rassérénante.

L'aventure technique

Si Bergman n'a cessé, depuis les années 1970, d'aspirer à une sorte de dépouillement fonctionnel de la mise en scène, il faut quand même préciser que le cinéaste a toujours interrogé les ressources du médium avec lequel il travaillait. De l'expérimentateur effréné durant les années 1960 (avec des œuvres comme **Persona** ou **Une Passion**, son premier film en couleurs), on retrouve quelque peu la veine du « chercheur de formes » lorsqu'il tourne ses derniers films (**En présence d'un clown**, **Sarabande**) en vidéo. En effet, le choix de la vidéo dans **Sarabande** permet à Bergman de créer des effets poétiques qui lui sont propres. Cela est particulièrement visible lors d'une suite de fondus enchaînés sur les images du paysage pastoral qui entoure le chalet d'Erland Josephson, ou lors du plan onirique où Julia Dufvenius s'imagine jouant seule du violoncelle, sur un fond d'une blancheur oppressante et immaculée, rapetissant pour ne devenir qu'un infime point au centre de l'écran avant de dispa-

raître. Ce plan énigmatique, qui se révélera exprimer la peur de la solitude du personnage que l'on destine à une carrière soliste, « trahit » aussi la nature télévisuelle du film, tant il semble reproduire le fameux point lumineux qui reste à l'écran lorsqu'on ferme son téléviseur. On peut seulement regretter ici que la vidéo semble incapable de rendre les contrastes clairs-obscur de la photographie de Sven Nykvist dans d'autres films de Bergman, et limite considérablement les possibilités de la profondeur de champ.

Les acteurs, objets documentaires

Qu'est-ce qui n'a pas été dit sur la qualité de l'interprétation remarquée dans les films de Bergman et de sa longue complicité avec certains acteurs, sinon qu'il s'y mêle une fascination quasi-documentaire? Revenant au cinéma avec ses comédiens, Bergman livre à notre regard le spectacle de leur vieillesse, allant parfois jusqu'à les filmer nus, ou illustrant parfois en un raccourci fulgurant les étapes de leur vie en résumant les âges de leur vie grâce à un montage de photos de jeunesse, comme il le fait lors d'une séquence émouvante de **Scènes de la vie conjugale**.

La qualité littéraire

Hormis l'influence, maintes fois observée, de Strindberg, les récits de Bergman sont riches en motifs littéraires. Nous dirons qu'ils oscillent souvent entre les remords, les diatribes et les moments d'humiliation et de doute existentiel qui agitent les



Fanny et Alexandre — PHOTO : COLLECTION CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

personnages de Dostoïevski (tel le motif du « fils humilié » dans *Sarabande*, dans le rapport haineux qui oppose Erland Josephson à Jörgen Ahlstedt), tandis que les « réminiscences agréables » et les courts moments de grâce sur lesquels débouche l'optimisme *in extremis* de certains de ses films ont peut-être quelque dette envers les états de grâce exprimés par Proust dans *Le Temps retrouvé*. De fait, toute la tension d'un film de Bergman consisterait à passer de ce premier état au second, sans savoir si, justement, la difficulté des situations ne nous abandonnera pas quelque part sur le chemin tortueux qui mène, sporadiquement, à leur résolution... ou encore, inversement, à une aggravation irrémédiable (tel l'enfermement psychiatrique de Peter, devenu assassin, dans l'un de ses plus sombres films, *De la vie des marionnettes*).

Psychologie

Il est étonnant de penser que les films de Bergman se classent sous l'enseigne du « drame psychologique », un genre qui a relativement mauvaise presse dans le monde du cinéma d'auteur aujourd'hui, qui lui préfère souvent les facilités laconiques de la contemplation. Pourtant, ce genre qui n'en est pas vraiment un, et qui repose sur l'observation du comportement, effraie sans doute parce qu'on y craint paradoxalement d'y voir s'épuiser la matière psychologique des personnages à grand renfort de dialogues explicatifs laborieux.

Cela dit, tout bon « film psychologique » laisse au contraire planer l'ombre et le doute sur la compréhension de ses caractères, dont la vérité s'exprime moins sur-le-champ qu'elle se laisse déduire par l'opposition entre les actions et les discours des personnages. Dans ce sens, le plan célèbre de *Persona* qui crée un visage composite en juxtaposant le visage de Bibi Andersson à celui de Liv Ullmann est symptomatique, car chez Bergman, tout personnage se révèle avoir plus d'un visage, selon ce qu'il pense

de lui-même, ce qu'il fait, et le regard que ses proches posent sur lui. Le dialogue, comme chez Rohmer (mais en beaucoup plus grave), devient une action en soi, une manifestation du comportement plus qu'une explication de celui-ci, la progression dramatique du film tendant à constituer des portraits psychologiques en forme de mosaïque ou de casse-tête. Si Liv Ullmann, dans *Sarabande*, explique son attachement à Johan en le disant « désespérément touchant » et enfantin, c'est sans compter que ce caractère enfantin même comporte aussi un élément de cruauté très vive, manifestée par sa propension à humilier son propre fils. D'ailleurs, les portraits auront beau s'accumuler, le spectateur devra toujours y mettre du sien. Par exemple, il n'est envisagé nulle part que Johan se plaise à ce point à détester son fils parce que ce dernier, se complaisant dans le deuil et l'humiliation, lui rappelle sans doute d'un peu trop près l'homme déchu qu'il a été lui-même à l'avant-dernier épisode de *Scènes de la vie conjugale* : incapable de signer son entente de divorce, humilié dans son travail et tenté par l'alcoolisme.

À quoi peut donc aspirer le héros — ou l'héroïne — bergmanien, dans toute cette confusion, si ce n'est de trouver une unité, une connaissance de soi suffisante pour assurer une certaine cohérence dans ses désirs, savoir mesurer l'expérience qui découle de ses propres erreurs, bref, savoir équilibrer l'apport de l'intuition avec l'effort intellectuel? Union chancelante, mais aspirant à la lucidité du cœur et de l'esprit : c'est la métamorphose qui caractérise le cheminement de Liv Ullmann dans *Scènes de la vie conjugale*, alors que d'autres personnages, souvent masculins, restent souvent coincés dans l'éternel retour des obsessions (la névrose obsessionnelle étant le choix de prédilection des mâles bergmaniens), angoisses, complaisances et autres rigidités morales qui, si elles les rendent parfois touchants, les investissent aussi d'une dimension pathétique.

Progression dramatique

Souvent qualifié de pessimiste (parce qu'il a exploré les tourments de l'âme confrontée à un monde sans Dieu), Bergman, dramaturge, a sans doute autant construit ses films comme une chute vers l'anéantissement (voir *Une passion*, *L'Heure du loup*) que comme une remontée vers la lumière. Aussi, c'est après deux de ses films les plus sombres (*L'Œil du serpent* et *De la vie des marionnettes*) qu'il décide de quitter le cinéma avec une œuvre somme toute lumineuse, *Fanny et Alexandre*, qui demeure — bien qu'il ne s'agisse pas de son dernier film — un film-testament, sorte d'ultime profession de foi envers les capacités de l'art et de l'imaginaire à transcender la vie, ainsi qu'une sorte de rappel nous invitant à chérir précieusement les occasions de réjouissances qu'apporte notre bref passage en ce monde. Occasions peut-être peu spectaculaires et sans grand poids devant l'horreur de la guerre, l'impossible cohabitation

entre l'homme et la femme, et généralement les facultés infinies qu'ont les hommes à se torturer mutuellement. De fait, les finales émouvantes de **Sarabande** ou de **Scènes de la vie conjugale** ont peut-être peu de poids lorsqu'elles interviennent à la suite d'un parcours davantage composés de cris que de chuchotements. Et pourtant, c'est encore dans la grâce fragile de ces moments de répit, où hommes et femmes baissent les armes et s'en remettent à leur tendresse exténuée, redevenus modestes devant leur peur de la mort, qu'il y a à trouver chez Bergman une certaine persistance de la foi : foi qu'il exprime, *in extremis*, non pas envers quelque principe divin, mais envers cette persistance de la tendresse, cet émouvant dénuement dans lequel les personnages se retrouvent parfois, après avoir épuisé leurs munitions acrimonieuses.

Voyeurisme

Cinéaste de l'intimité ayant affirmé plus d'une fois qu'il n'y avait rien de plus érotique au cinéma que l'observation des visages, Bergman a constitué, au fil de ses films, une comédie humaine où le spectateur est toujours ramené à se contempler lui-même. Comme si, chez Bergman, entrer dans l'intimité de l'autre pour l'offrir en pâture au public des salles obscures devait se faire à ce prix : offrir au spectateur un portrait sans concession de ce qu'il est ou de ce qu'il a été, tant dans les désirs qui l'ont transfiguré (et il faut voir combien le visage de Liv Ullmann, qui avait jusque-là incarné un personnage quelque peu replié sur ses illusions dans **Scènes de la vie conjugale**, s'épanouit et s'aère subitement lorsque le dangereux désir de se livrer à son ancien mari s'empare d'elle) qu'au fil de ses mesquineries quotidiennes ou de ses crises les plus profondes. De fait, Bergman semble toujours chercher à embrasser l'humanité de ses personnages dans leur totalité : tantôt monstrueux, tantôt indifférents, ou traversés par la grâce. Me livrant intuitivement à un jeu décalé, moins proche de l'identification que de la reconnaissance, je peux admettre avoir vécu des épreuves ou des moments comparables à ceux qu'ils traversent, et apprendre à en aimer la beauté cachée et douloureuse. Pouvoir exclusif au cinéma de Bergman : celui qui consiste à tendre au spectateur non pas l'image de son moi idéal, mais le miroir de son âme — l'invitant par le fait même à se livrer à un examen de conscience tel que le cinéma, dont la plupart des artisans ont renoncé depuis longtemps à croire qu'il avait le pouvoir durable de changer la vie ou de la bouleverser, en a rarement provoqué.

Émulation et isolement

Fait étrange : contrairement au jazz, où les musiciens avouent sans vergogne avoir appris leur art et leur langage en tentant, par exemple, de copier les solos géniaux d'un Charlie Parker, ou à la littérature, où il n'est pas mal vu chez les auteurs montants de

reconnaître leur dette envers des œuvres d'importance, l'œuvre des grands du cinéma semble, elle, constituer autant de cimes inaccessibles, comme si leurs auteurs devenaient les derniers dépositaires d'un secret qui ne serait relayé par personne, et comme si leur contribution au langage et à la poétique du cinéma, loin de se transmettre, faisait office d'anomalie et de curiosité embarrassante, tolérée, certes, et parfois admirée, mais dénuée d'influence.

Nous gardons la conviction pourtant que l'œuvre de Bergman, tout comme celle d'un Fellini, Kubrick, Welles ou Godard, est aussi celle d'un montreur de voie, d'individus qui, ayant ouvert à eux seuls des continents entiers de la planète cinéma, semblent malgré tout demander à ce que ces continents-là ne soient pas habités que par eux seuls. Si le cinéma direct porte en lui les beaux principes d'une pratique démocratique du cinéma, si celui de Godard illustre les promesses d'un éclatement poétique et ludique de la forme, si Kubrick ou Fellini, à leur manière, ont poussé à son degré ultime les capacités autarciques de l'œuvre, Bergman n'est-il pas celui qui montre l'exemple d'un cinéma qui sache à la fois être minimaliste, personnel, rigoureux et « économique »? Quel avenir réserve-t-on à l'héritage possible que comporte, par exemple, son cinéma de chambre?

Laissons la question en suspens. Et en attendant, il y a **Sarabande**. Un prétendu dernier film, et pourtant moins une œuvre de clôture ou d'adieu qu'une œuvre ouverte et vivante, d'autant plus importante qu'elle relève d'un genre de cinéma comme il devrait s'en faire davantage et, pourtant, comme on n'en fait plus. Décidément, quand Bergman aura rendu son dernier souffle, le monde entier, privé des rayons de sa lanterne magique, risque de devenir un lieu beaucoup plus sombre. ■



Ingmar Bergman sur le plateau de **Cris et chuchotements**

PHOTO : COLLECTION CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE