

La peau du serpent

Saraband d'Ingmar Bergman

Gérard Grugeau

Numéro 124, automne 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/5204ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Grugeau, G. (2005). Compte rendu de [La peau du serpent / *Saraband* d'Ingmar Bergman]. *24 images*, (124), 59–60.

La peau du serpent

par Gérard Grugeau

L'art est libre et insolent [...]. Il fait penser à une peau de serpent pleine de fourmis. Le serpent même est mort depuis longtemps, dévoré, privé de son venin, mais la peau bouge, gonflée d'une ardeur vitale.

— Ingmar Bergman¹

Structuré comme une pièce musicale, en dix chapitres dialogués avec épilogue et prologue, *Saraband* d'Ingmar Bergman nous entraîne sans répit dans une danse vertigineuse de vie et de mort, une cruelle farandole de spectres où l'instable condition humaine se débat dans une sorte d'*Inferno* à la Strindberg, où la violence des rapports humains explose crûment pour se perdre aussitôt dans l'incommensurable noirceur d'un au-delà du désespoir. Théâtre intime, «cinéma de chambre»² écartelé entre la faute et la grâce, *Saraband* explore les inépuisables méandres de l'âme humaine avec «une ardeur vitale» renouvelée et une lucidité monstrueuse que le spectateur sous tension, comme devant un tableau d'Edvard Munch, n'aura pas d'autre choix que d'«éprouver par les nerfs», pour reprendre une expression du maître suédois. Placé sous le signe de la musique, *Saraband* renvoie de par son titre aux sarabandes de Bach «qu'il faut une vie entière pour maîtriser», comme le souligne Henrik à sa fille Karin, future violoncelliste, pour mieux la garder auprès de lui. Mais sans doute peut-on y lire aussi la longue sarabande des sentiments incontrôlables d'une humanité qui s'agite inlassablement dans le vacarme sourd de son inaptitude à vivre et à mourir.

En reconvoquant à l'écran la Marianne et le Johan de *Scènes de la vie conjugale* (et leurs doubles cinématographiques que sont Liv Ullmann et Erland Josephson), Bergman réveille les fantômes de son œuvre prolifique qui viennent jusqu'à nous drapés dans les suaires de leur déchéance désillusion-

née. *Saraband* résonne très vite comme une vaste chambre d'échos qui, devant ces lieux isolés, ces prénoms aux sonorités rugueuses, ces situations âpres, réactive les souvenirs troubles et brumeux d'une filmographie aux ramifications aussi multiples que l'arborescence du givre. À l'image des photographies de toute une vie que Marianne vieillie interroge en ouverture du film face à la caméra, figure de style ô combien bergmanienne qui installe sans détour le mensonge de la fiction. Que, sous la conduite bienveillante de Marianne, *Saraband* nous parle de l'angoisse de la mort, de l'impossibilité du couple, de la détestation de soi, de la haine humiliante d'un père pour son fils, de l'inceste affectif d'un autre père envers sa fille en voie d'émancipation, bref de la folie familiale et de ses névroses, rien de fondamentalement surprenant. Nous sommes en terrain connu. Et si le récit s'articule une fois de plus autour du thème maintes fois défriché de l'incommunicabilité, force est de constater qu'à l'approche de l'inéluctable, la détresse des personnages se teinte d'une amertume plus que jamais dévastatrice, que vient à peine effleurer la grâce d'une hypothétique rédemption ou le miracle d'une soudaine renaissance aussi fugace qu'un rayon de lumière traversant la nef d'une église ou la nuit de l'âme d'un vieillard nu devant l'éternité. En replongeant dans l'enfer de la possession et de la dépendance, en renouant avec une sorte d'anthropophagie contagieuse que permet l'extrême porosité entre les êtres, Bergman semble concentrer ici toute l'acmé d'une œuvre lestée en amont

d'un poids d'humanité hors du commun qui se déploie sans complaisance à la croisée du monde des vivants et des morts. Tout l'univers familial de *Saraband* tourne d'ailleurs autour d'une figure absente, celle d'Anna (femme d'Henrik et mère de Karin), décédée d'un cancer, et dont le beau visage fantomatique hante le film comme un point de fuite salvateur. Vers Anna la morte, nimbée de l'aura d'un amour apparemment miraculeux dont tout l'entourage aurait bénéficié, convergent les pensées vampiriques de créatures effarées, prêtes au besoin à tous les transferts (voir le thème du double et des masques dans *Persona*) pour se nourrir par défaut de la vie de leurs semblables.

Cette sarabande en trompe-l'œil à plusieurs solistes renvoie par ailleurs à la place de l'art dans la destinée humaine. Un art incapable de rapprocher et de sauver les hommes. Un art que l'auteur de *Cris et chuchotements* a déjà qualifié d'insignifiant, tout en assumant pleinement le paradoxe d'une «affirmation» nécessaire de l'artiste «par l'absurde» ne serait-ce que pour «défier le silence et les ténèbres»³. Cet art, Bergman le porte ici jusqu'au sublime en donnant corps à une dramaturgie d'une suffocante densité et d'une précision d'orfèvre. Dramaturgie servie par un quatuor de comédiens immenses dont la partition souveraine, toute en subtiles variations, nous laisse confondus face aux insondables mystères de la création. Grâce à eux, opère à l'écran une alchimie foudroyante qui allie magistralement les dialogues assasins, zébrés de quelques maigres élans de



Julia Dufvenius. Comme toujours chez Bergman, la luminosité semble émaner plus naturellement des femmes.

tendresse, et les gros plans cadrés au cor-deau de ces « visages-paysages » qui constituent la chair même de l'œuvre bergmanienne, son vaste terrain de prédilection. Viennent se greffer à ce travail magnifiquement orchestré la modulation délicate des sons, des silences et des voix, de même que le rigoureux ballet des déplacements ou glissements dans l'espace ou le hors-champ, entre l'ici et l'ailleurs. Subtilité de mise en scène qui s'épanouit avec une sidérante virtuosité au moment de la course échevelée de Karin dans les bois marécageux. Par ses entrées et sorties du cadre, la jeune fille aux abois qui fuit la violence du père semble alors passer de la vie à la mort pour mieux renaître à une existence certes tourmentée, mais encore fouettée par l'ardeur et l'éclat de la jeunesse. Un éclat, une luminosité qui, comme toujours chez Bergman, semblent émaner plus naturellement des femmes, alors que les couleurs de *Saraband*, en résonance avec la noirceur des états psychologiques des personnages, se parent de toutes les nuances déclinantes de l'automne de la vie. Et parfois, la couleur crie comme

le sang, comme le rouge d'une porte contre laquelle Henrik et Karin se heurtent dès leur première dispute, annonçant déjà le suicide du père miné par la peur de l'abandon.

Depuis des lustres, au fil des grandes œuvres de la maturité qui ont marqué les différentes périodes d'un travail de plus en plus cerné par le désenchantement, on ne cesse de voir en Ingmar Bergman un cinéaste parvenu à l'apogée de son art. Avec *Saraband*, l'homme démontre par l'épuration qu'il peut encore puiser aux sources de son imaginaire et de ses obsessions pour contribuer à une universalité du cinéma aujourd'hui terriblement en manque de véritables maîtres. Parce que né d'un père pasteur, Bergman a toujours dit qu'il avait appris très tôt « à regarder derrière les coulisses de la vie et de la mort ». C'est à la croisée de ces chemins que se clôt *Saraband*. Dans une séquence poignante où Marianne retrouve Martha, sa fille internée (qui a choisi le refuge du monde des ombres comme la Karin de *À travers le miroir*), l'inespéré advient comme une promesse miraculeuse. Martha sourit comme si elle reconnaissait sa mère,

qui a alors cette phrase à la fois terrible et rassurante : « Pour la première fois de notre vie ensemble, je comprenais, je sentais que je touchais ma fille, mon enfant ». Entre les vivants et les morts, les ombres ont soudain un regard, les cœurs frémissent, la peau du serpent bouge encore. Quant à l'œuvre de l'artiste, puissante, contaminée par le sentiment tragique de la vie, elle est et restera éternelle, jetant à jamais un pont flottant entre les âmes inquiètes d'une humanité hantée par les gouffres. ■

1. Citation extraite d'un entretien d'Ingmar Bergman paru dans les *Cahiers du cinéma*, n° 188, mars 1967.
2. L'expression date de la trilogie qui comprenait *À travers le miroir* (1961) *Les communiantes* (1962) et *Le silence* (1963).
3. Dans *Ingmar Bergman* par Jorn Donner. « Cinéma d'aujourd'hui », Paris, Éditions Seghers, 1970.

Suède, 2003. Scé. et ré. : Ingmar Bergman. Ph. : Raymond Wemmenlöv. Mont. : Sylvia Ingemarsson. Int. : Liv Ullmann, Erland Josephson, Börje Ahlstedt, Julia Dufvenius, Gunnel Fred. 107 minutes. Couleur. Dist. : Mongrel Media.

**Erland Josephson et Liv Ullmann.
Bergman donne corps à une dramaturgie
d'une suffocante densité et d'une
précision d'orfèvre.**



Photo : Bengt Wänstelius