

Dans le silence de Dieu

Ingmar Bergman

••• Michel Egger, Aubonne

Sociologue et journaliste, animateur du réseau *trilogies*¹

Peu de cinéastes ont scruté l'âme humaine, ses cris(es) et chuchotements, d'une manière aussi pénétrante qu'Ingmar Bergman. Du « Septième sceau » (1956) au « Silence » (1962), le grand maître suédois - mort le 30 juillet à 89 ans - a réglé ses comptes avec la religion et s'est confronté à la question de Dieu. Petit parcours sur cette période qui éclaire, comme en creux, la suite de ses mises en abîme introspectives.

« Faire des films, c'est se replonger par ses plus profondes racines jusque dans le monde de l'enfance », disait Ingmar Bergman. Ouverture sur « les coulisses de la vie et de la mort », son enfance fut - selon ses propres termes - « extrêmement douloureuse et compliquée ».

Pasteur luthérien, futur chapelain de la Cour royale de Suède, son père n'avait qu'un but : donner de sa famille une image exemplaire. Mais sous la façade édifiante du presbytère se cachaient une « effroyable misère humaine », une grave discorde conjugale, une rigueur proprement castratrice. Comme le montre Bergman dans son « film-testament », *Fanny et Alexandre*, et dans son autobiographie, *Laterna magica*, les interdits étaient légion, l'obsession du péché névrotique, les châtiments brutaux et sophistiqués, allant parfois jusqu'à la condamnation au silence.

Jeu de massacre

Ecorché vif, Bergman s'est très vite révolté contre le monde de ses parents. Dans *Fanny et Alexandre*, avant la scène où le jeune garçon est battu par l'évêque, il montre un landau renversé, une poupée à terre sous une pluie battante. Plan on ne peut plus signifiant : la reli-

gion est « infanticide ». Une structure oppressive, culpabilisante, dont Bergman, via son art, n'aura de cesse de se libérer. Ses films sont, à cet égard, de véritables exorcismes et règlements de compte. Dans *Le Silence*, Anna couche avec un inconnu dans une église. A l'enterrement de son père, Alexandre débite une litanie d'obscénités en guise de prière (*Fanny et Alexandre*). A travers ses croisades prêchées par un prêtre violeur et pillier de cadavres, ses processions de flagellants, sa chasse aux sorcières et ses fresques terrifiantes, l'Église apparaît dans *Le Septième sceau* comme une structure de pouvoir inquisitoriale, sado-masochiste, avant tout soucieuse de maintenir les esprits dans la peur. Quant au Christ, il est représenté soit sous la forme grotesque d'un crucifix en bois à la Dürer (*Le Septième sceau*, *Les Communiantes*), soit à travers le charlatan du *Visage*, illusionniste qui opère de faux miracles et simule une pseudo-résurrection.

Dans ce jeu de massacre, Bergman se fait à l'occasion bouffeur de clercs. On ne compte plus dans son œuvre les pasteurs refroidis, pharisiens, pervers et cocufiés. Le pire est évidemment l'abomi-

1 • www.trilogies.org

nable évêque de *Fanny et Alexandre*. Son nom, Vergéus, renvoie d'ailleurs à une lignée de personnages démoniaques, dont l'épouvantable savant hitlérien de *L'Œuf de serpent*. Une filiation qui n'a rien d'étonnant.

Véritable dressage des consciences, l'éducation religieuse de Bergman aurait « contribué à lui faire accepter le nazisme sans réagir ». En vacances en Allemagne, il sera, adolescent, fasciné par l'hitlérisme montant. Plus tard, en découvrant l'horreur de la réalité, il aura honte. Sa hargne contre le protestantisme n'en sera que plus grande.

Les tenailles du doute

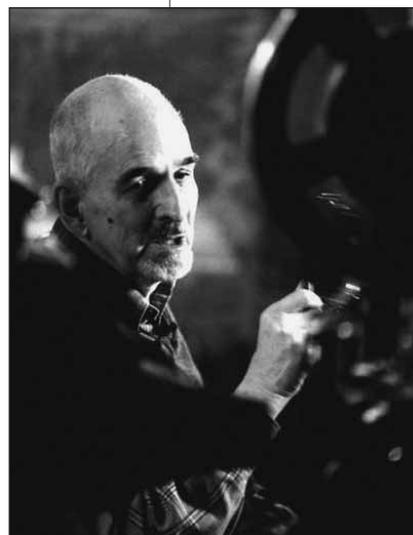
Après la charge, la quête métaphysique intérieure. Dieu existe-t-il ? Question essentielle qui, à un moment donné, a taraudé Bergman avec d'autant plus de force qu'elle s'inscrivait sur un fond de souffrance, d'angoisse et de néant sans espoir. Sa vie de fils de pasteur, les atrocités de la Deuxième Guerre mondiale, le suicide du maître à penser existentialiste Stig Dagermann, la lecture passionnée d'August Strindberg : il n'en fallait pas plus pour donner au cinéaste un sens acéré de la tragédie de l'existence. Symbolisée par des horloges sans aiguilles, incarnée par un personnage drapé de noir et revêtu d'un masque blanc (*Le Septième sceau*), la mort est obsessionnelle chez Bergman.

S'il se moque à l'occasion de Lucifer (*L'Œil du diable*), il croit en revanche à la réalité d'un « mal virulent qui ne dépend absolument pas du milieu ou des facteurs héréditaires : le péché qu'ignorent les animaux. L'homme porte en lui des tendances à l'autodestruction et à la destruction de son entourage. » Dans *La Prison*, un vieil homme propose un film sur l'enfer et le

diable. « On ne peut pas tourner votre scénario, lui répondent les producteurs. Il se terminerait par une question sans réponse. Il y en aurait une, si l'on croyait en Dieu. Mais comme on n'y croit plus, il n'y a pas d'issue. »

C'est justement cette impasse que refuse le « héros » du *Septième sceau*. Pour le chevalier Block, engagé dans une partie d'échecs avec la Mort, c'est le dernier moment pour donner un sens à sa vie. Car, de retour des croisades, usé et désespéré par tant de souffrances inutiles, il doute. Sa foi n'est-elle pas une illusion ? Dieu n'est-il pas qu'un autre nom, rassurant, donné à notre peur de la mort ? Il interroge la Mort, mais elle ne sait rien de l'au-delà. Il scrute le regard d'une sorcière brûlée vive, mais il ne rencontre que l'effroi et le vide dans ses yeux. Il aimerait, une fois seulement, un signe de Dieu, pouvoir le toucher, le voir, sentir sa présence. Mais Dieu reste muet. « Croire fait souffrir, dit-il. C'est comme un amour dans les ténèbres, qui ne répond jamais. » Pourtant, jusqu'à la fin, il ne pourra se résoudre à « l'horreur » d'un monde sans Dieu ni transcendance.

Ingmar Bergman



La mort de Dieu

Il faudra attendre la trilogie des « films de chambre » pour que Bergman dissipe son propre doute. Une épure en trois temps. Premier moment : *A travers le miroir*. Ce qui se révèle ici n'est pas le Christ lumineux de la Parousie (1 Co 13,2), mais un monstre terrifiant : un « Dieu-araignée » aux « yeux froids et cruels », miroir de l'imagination morbide de la jeune schizophrène Karin. Bergman se débarrasse ici du dieu « moche » et destructeur de son enfance. Du même coup, il abolit toute espérance dans l'au-delà. Ainsi qu'il l'avouera lui-même, le film manifeste « la dissolution totale de toute notion du salut dans un autre monde et son remplacement par le sentiment d'une sainteté à trouver en l'homme ». Une « sainteté » qu'il identifie à l'amour, seule réalité capable de rendre l'homme et la femme vraiment humains. Deuxième moment : *Les Communians* (1961). A la mort du Dieu autoritaire, transcendant et vétérotestamentaire de Karin, succède ici celle du Dieu-amour, consolateur et plus ou moins évangélique. Le film a beau se terminer sur Thomas, le pasteur en crise, célébrant un culte dans une église vide, c'est le point de vue de Märta, sa maîtresse, qui l'emporte : « Dieu se tait. Il n'a jamais parlé parce qu'il n'existe pas. » Evoquant cette période, Bergman déclarera en 1976 : « Dieu et moi, nous nous sommes séparés il y a bien des années. Nous sommes sur cette terre, ici, et c'est notre unique vie. » Pour lui, l'amour humain n'a pas sa source dans l'amour de Dieu pour l'homme.

Ce grand ménage sera parachevé par le troisième moment de la trilogie : *Le Silence* (1962). Un film où se déploie un monde sans transcendance, étouffant, hanté par la mort et la guerre. Le problème religieux s'étant désagrégé,

Bergman n'a plus qu'à exécuter la figure auquel, dès l'enfance, il avait assimilé Dieu : le « père ».

Invisible Présence

La boucle est bouclée. Le silence auquel le petit Ingmar était condamné pour ses « péchés » s'est transformé en silence, puis en absence de Dieu. Il en résulte un vide qui va hanter la suite de l'œuvre, où l'homme et la femme - sous leurs masques en décomposition - seront plus nus que jamais face à leurs crises conjugales et leurs névroses existentielles, en proie à leurs passions et angoisses. « 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 », écrit Bergman. « C'est ce vide, l'illusion perdue de Dieu, et tout ce que les hommes inventent pour le remplir, que je décris dans mes films. »

Peu de cinéastes ont su montrer avec autant d'acuité et de justesse ce qu'il advient à l'être coupé de toute transcendance. L'enfer, chez Bergman, c'est l'autre, mais aussi soi-même. Un enfer cependant traversé avec une énergie et un appétit de vivre tels, qu'il ouvre, parfois, sur une joie bouleversante. Une vie et une lumière que Bergman savait comme nul autre capter dans les visages, qu'il scrutait avec une attention proprement « sacrée ».

Là, dans ce face-à-face, nous nous trouvons soudain devant un mystère si profond que nous pouvons, si nous le désirons, percevoir une Présence invisible, voir l'empreinte négative de Dieu.

M. E.