

## *Iconographie et symboles de la mort dans Cris et chuchotements d'Ingmar Bergman*

Jacques De Visscher

---

Départements de philosophie et d'architecture,  
Universités de Gand, de Nimègue et de Louvain

### **Introduction**

Il n'y a pas ou presque pas de films d'Ingmar Bergman sans évocation de la mort. De *La crise* (1945) à *Sarabande* (2003), la mort est là sous diverses formes, pas toujours effrayantes, d'ailleurs. Nous connaissons l'apparition, hélas trop allégorique, de la mort dans *Le septième sceau* (1956), mais il y a beaucoup d'autres exemples plus subtils que la représentation classique du bonhomme à la faux, vêtu de noir, qui méritent d'être invoqués. Je pense tout spécialement au premier grand film du cinéaste suédois, *Jeux d'été* (1950) : œuvre remarquable parce qu'elle réunit, pour la première fois dans l'art cinématographique d'Ingmar Bergman, les trois thèmes majeurs que le cinéaste reprendra plus tard à plusieurs occasions : Dieu, l'amour et l'art. Mais ces trois facteurs organisateurs de l'existence ne reçoivent leur dynamisme que par la possibilité d'un facteur désorganisateur, la mort. L'héroïne de *Jeux d'été*, Marie, jeune et jolie ballerine ambitieuse, fait la connaissance de l'étudiant Henrik, garçon romantique et soucieux. Pendant tout un été merveilleux, la jeune fille se donne, insouciant, à l'étude du ballet et aux jeux de l'amour. Ils sont heureux, ces adolescents, et ne pensent ni au passé ni à l'avenir. Mais lorsque Henrik, à la fin de l'été sur cette île scandinave, veut montrer que, même sous le ciel nuageux et par un temps pluvieux, il est bon nageur, il se brise la colonne vertébrale sur les rochers. Tout à coup Marie réalise combien son bonheur était fragile, et elle se révolte. Elle dit :

Tous les hommes vivent. Et courent dans les rues et le soleil brille et moi je suis là, je mange et je bois. Au théâtre, nous dansons et faisons les folles et là-bas ? Henrik est en train de pourrir. Tout à l'heure nous riions de tout, lui et moi, je l'embrassais, il était couché dans mes bras.

Marie réalise alors que sa vie était bien organisée, qu'elle vivait dans le meilleur des mondes possibles. Jamais elle n'avait pensé à Dieu ni parlé de Lui ; peut-être parce qu'Il ne la menaçait pas. Mais, maintenant que Henrik est mort, elle se demande si la vie a un sens ; elle se demande aussi qui est le responsable de son malheur, du mal qui la frappe. Elle dit :

Je ne crois pas que Dieu existe. Et s'Il existe, je Le hais. Je Le haïrai toujours. S'Il était devant moi, je Lui cracherais au visage. Je Le haïrai tous les jours et je n'oublierai jamais. Je Le haïrai jusqu'à ma mort<sup>1</sup>.

Elle se réfugie chez son oncle Erland qui veut la protéger contre « toutes ces saloperies ».

Quand la mort intervient dans la vie de Marie d'une façon scandaleuse, elle tient le scandale pour l'ultime vérité et à partir de ce moment elle s'évade dans l'art et dans une relation douteuse avec son oncle. Pour elle la vie n'a plus de sens, elle a la mort dans l'âme. Elle n'est plus qu'une marionnette, maquillée, mécanique, qui travaille (elle ne *joue* plus) dans le monde artificiel du théâtre. Ce n'est qu'après la lecture du journal intime de Henrik qu'elle répond aux avances du journaliste David et qu'elle retrouve la joie de vivre.

L'iconographie de la mort ne se limite pas à l'accident de Henrik : on peut au contraire apercevoir les signes de la mort à travers tout le film. Il y a la représentation de Marie, une poupée maquillée sur la scène qui n'est qu'une morte-vivante ; la grande maison de campagne vide, blanche et froide ; l'oncle Erland, ce quinquagénaire possessif et pervers ; la vieille tante de Henrik qui dit qu'elle se sent déjà un cadavre ; le maître de ballet cynique et exaspéré ; l'angoisse refoulée de Henrik.

Dans son adorable petit livre sur Bergman, Jacques Siclier fait à propos de *Jeux d'été* la très belle remarque que

l'aile noire de la Mort s'étend sur tout le film et cela bien avant qu'Henrik (*sic*) ne se brise, absurdement, la colonne vertébrale sur les rochers. Au cœur de l'idylle même, dans le silence qui baigne la nature ensoleillée, les amoureux retiennent leur souffle et le crépuscule tombe sur eux comme un avertissement. Fidèle héritier d'une tradition romantique nordique, dont la transcription cinématographique se trouvait déjà dans les films de Victor Sjöström, Bergman sème, au long de son film, grâce aux symboles d'une simplicité déconcertante (nuage inquiétant que fixe la caméra, bruit du vent et de l'eau, soleil couchant sur les fjords, oiseaux de nuit, animaux domestiques et silhouettes aux contours de fantômes), une atmosphère insolite dans laquelle se décèle l'omniprésence de la Mort<sup>2</sup>.

### **Cris et chuchotements**

Nous pouvons évoquer d'autres films de Bergman où la mort a cette omniprésence effrayante ou subtile et où elle est à l'affût. Comme les thèmes de l'enfant, de l'amour ou de la renaissance, la présence de la mort dans l'œuvre de Bergman mériterait un livre entier. Nous nous bornons ici à en aborder l'iconographie et les symboles dans *Cris et chuchotements* (1972), accueilli jadis par la presse mondiale comme une date dans l'histoire du cinéma.

Le scénario est assez simple. L'histoire se déroule au début du siècle. Une jeune femme, Agnès, propriétaire d'une grande maison de campagne, assez isolée, souffre d'une maladie incurable et passe la plus grande partie de la journée au lit. À première vue, elle mène une

vie sereine et heureuse. Elle ne se plaint pas. Elle ne note qu'elle a mal que dans son journal intime. Depuis quelques semaines, ses deux sœurs, Karin et Maria, l'ont rejointe pour la veiller parce que la mort semble proche. À la maison, il y a aussi une domestique, Anna, âgée d'une trentaine d'années environ et admirablement dévouée à la maîtresse du lieu. La malade meurt dans de terribles souffrances. La mort était attendue et le médecin, David, avait confié à la sœur aînée, Karin, qu'Agnès était très fatiguée et que cela pourrait aller très vite. Après le décès d'Agnès, une étrange tension entre les deux sœurs, Karin et Maria, se manifeste. La plus jeune désire une plus grande intimité avec Karin, que celle-ci refuse. Ce n'est qu'après une crise mentale pendant le dîner que Karin avoue qu'elle a eu tort de se distancier de Maria. Mais après l'enterrement, Maria ne veut plus rien savoir du contact qu'elles ont eu. Les deux sœurs se quittent plutôt désunies.

Au cours du film, Ingmar Bergman nous montre quatre situations qui suggèrent la position spirituelle respective des quatre femmes.

### *Agnès*

Bien que sa mère soit morte depuis vingt ans, Agnès pense presque chaque jour à elle. Agnès se souvient qu'elle l'espionnait pour sa présence vivante, belle et douce. Elle voudrait tant rencontrer à nouveau sa mère et lui dire qu'elle a compris son ennui, son impatience, sa nostalgie. Agnès se souvient aussi d'un jour d'automne où elle espionnait sa mère, assise dans le salon rouge, vêtue de sa robe blanche, la tête penchée et les mains posées sur la table. Quand elle aperçut Agnès, elle l'appela d'une voix douce et la regarda avec une telle tristesse que la jeune fille se mit presque à pleurer. Agnès posa alors sa main sur sa joue. Elle se souvient maintenant qu'elles furent très proches l'une de l'autre.

### *Maria*

Le portrait de Maria, la sœur cadette de Karin et d'Agnès, est esquissé après la visite de David. La jeune femme se souvient qu'après une autre visite du médecin, cette fois pour la petite Anna, elle l'avait invité pour le dîner. Et comme ce jour-là il faisait un temps épouvantable, elle lui avait aussi préparé une chambre pour qu'il ne doive pas rentrer chez lui. Quand Maria va le voir, David la guide vers le miroir, lui demande de se regarder et lui dit :

Tu es belle... Peut-être encore plus belle que de notre temps... Mais tu as changé... Je voulais que tu voies que tu as changé... Tes yeux jettent à présent des regards rapides, calculateurs... Autrefois tu avais un regard droit, ouvert... sans dissimulation. Ta bouche a pris un pli de désenchantement, d'insatisfaction... Autrefois, elle était douce... à présent ton teint est pâle..., tu te maquilles. Ton joli front large a

maintenant quatre rides au-dessus de chaque œil..., tu ne peux pas le voir sous cette lumière, dans cette maison, mais cela se voit en plein jour... Sais-tu d'où te sont venues ces rides?... de l'indifférence, Maria... Et cette jolie ligne de l'oreille au menton, elle n'est plus aussi parfaite à présent... C'est la marque du confort et de l'indolence... Tu vois, là à la base du nez? Pourquoi te moques-tu si souvent Maria? Peux-tu le voir?... Tu te moques trop souvent. Tu le vois Maria?... Sous les yeux cette patte d'oie imperceptible, marque du dégoût... Et de l'impatience<sup>3</sup>.

Maria dit que son amant se moque d'elle et que ce qu'il voit, il le voit en lui-même, « parce que nous nous ressemblons tant, toi et moi... ». « Tu veux dire... par l'égoïsme... la froideur... l'indifférence? » demande David. Mais Maria n'aime pas les raisonnements de David, ils l'ennuient. Dans un moment de sincérité, il demande à Maria : « N'y a-t-il pas de circonstances atténuantes pour des êtres comme toi et moi? » La réponse est déconcertante : « Je n'ai besoin d'aucun pardon. »

Le lendemain, quand David a quitté la maison et que le mari de Maria est revenu, celui-ci fait une tentative de suicide lorsqu'il remarque que Maria a de nouveau rencontré son ancien amant. Maria, dégoûtée, ne veut pas l'aider à retrouver son équilibre.

### ***Karin***

Karin, elle aussi, se souvient d'une histoire humiliante. Quelques années plus tôt, elle dînait avec son mari, Frederik, qui est diplomate et plus âgé qu'elle. Ils sont seuls à table et se taisent. À un certain moment, Karin demande à son mari s'il veut prendre le café au salon ou s'il veut se coucher tout de suite. La réponse de Frederik est laconique : il ne veut pas de café. La tension à table devient insupportable pour Karin qui se sent humiliée. Dans sa maladresse, elle renverse brusquement son verre de vin qui se casse sur la nappe blanche. Elle sursaute, tandis que son mari ne réagit pas. Il la regarde seulement et baisse les yeux. Il continue de manger et de boire, s'essuie discrètement les lèvres avec sa serviette et dit qu'il est tard et qu'il est temps de se coucher. Après que Frederik ait quitté la table, Karin est restée. Elle prend un éclat de verre et d'un ton amer elle se dit que tout n'est qu'un tissu de mensonges. Un peu plus tard, Karin se trouve devant sa coiffeuse. Anna, qui avait aussi servi à table (le couple passait quelques jours dans la maison d'Agnès), se trouve dans la chambre pour aider Karin. Celle-ci remarque que la domestique la regarde dans le miroir et, furieuse, lui ordonne de ne pas la regarder. Anna baisse les yeux, puis les relève. De nouveau, Karin lui dit de ne pas la regarder de cette manière en même temps qu'elle la gifle. Karin s'effraie de ce qu'elle a fait et demande par deux fois à Anna de lui pardonner, mais la domestique fait chaque fois signe de la tête que non. Après cet incident, Karin ordonne à Anna de l'aider à enlever sa robe. Anna l'aide aussi à dégrafer les jupons et ensuite, le corset. Ensuite, elle aide Karin à mettre sa chemise de nuit et son déshabillé blanc. Quand la domestique a quitté la chambre, Karin observe de nouveau l'éclat de verre

qu'elle a apporté et répète que tout n'est qu'un tissu de mensonges. Puis elle introduit l'éclat de verre entre ses cuisses écartées, dans son vagin, et pousse un cri étouffé. Après quelques secondes, elle se lève et se dirige vers la chambre à coucher. Pendant que Frederik, qui lisait encore, la regarde, elle s'assoit sur le lit et se repose sur l'oreiller. Puis elle montre la plaie et, pendant qu'elle se barbouille le visage de sang, sourit d'une manière provocante à son mari.

### *Anna*

Le portrait d'Anna se situe dans un de ses rêves. Dans la nuit avant l'enterrement d'Agnès, la domestique est réveillée par des cris et des pleurs d'enfant. Elle se lève et se dirige vers l'endroit d'où provenaient les pleurs. Dans une pièce, elle trouve Maria et Karin adossées à une porte. Les deux femmes ne bougent presque pas. Anna passe à côté de Karin et se dirige vers la pièce où Agnès est couchée sur son grand lit de mort. Anna voit qu'Agnès a des larmes qui coulent de ses yeux clos. Elle ferme la porte et fait quelques pas vers le lit. Elle n'a pas peur. Agnès dit :

Je suis morte, tu vois... Seulement, je n'arrive pas à m'endormir. Je ne peux pas vous quitter. Je suis si fatiguée. Est-ce que personne ne peut m'aider ? (...) Non ce n'est pas un rêve. Pour vous c'est peut-être un rêve..., mais pas pour moi. Je veux que Karin vienne ici.

Anna appelle Karin, mais à la demande d'Agnès de lui prendre les mains et de les réchauffer, et de rester avec elle jusqu'à ce qu'elle n'ait plus peur parce que tout est si vide autour d'elle, Karin répond :

Personne ne ferait ce que tu demandes. Je vis et je ne veux rien avoir à faire avec ta mort. Peut-être..., si je t'aimais. Mais je ne t'aime pas. Ce que tu me demandes est répugnant.

Maintenant Agnès veut que Maria vienne. À la même demande de la morte, Maria fait un effort, mais au moment où Agnès a attiré le visage de Maria sur le sien, comme pour l'embrasser, la vivante s'affole, se rejette en arrière en hurlant et se sauve. Agnès est tombée sur le sol. Anna se précipite vers elle et dit que les deux sœurs n'ont plus besoin d'avoir peur : elle va s'occuper d'Agnès. Maintenant, Anna, à demi nue et assise sur le lit, tient Agnès couchée sur ses cuisses, comme une pietà.

\*  
\* \*

Il y a encore une scène qui mérite notre attention : celle où le pasteur Isak, ami de la famille, vient saluer la défunte et dire les prières pour les morts. Visiblement ému, il s'agenouille près du lit d'Agnès pour qui il dit une prière très personnelle :

S'il en est ainsi que tu aies rassemblé toutes nos douleurs en ton pauvre corps, que tu les aies portées avec toi dans la mort, si tu rencontres Dieu, là-haut dans cet autre royaume, s'Il tourne Son visage vers toi, si tu peux Lui parler un langage qu'Il comprenne, s'il en est ainsi que tu puisses parler à ce Dieu, s'il en est ainsi, alors prie pour nous. Agnès, chère petite enfant, écoute à présent ce que je te dis. Prie pour nous qui restons sur cette terre sombre et sale, sous un ciel vide et cruel. Dépose ton fardeau de douleur aux pieds de Dieu et demande-Lui de nous délivrer de notre angoisse, de notre écœurement et du doute profond où nous nous trouvons. Demande-Lui de donner un sens à nos vies. Agnès, toi qui as tant souffert et si longtemps, tu dois être digne d'intercéder pour nous.

Après ces mots émouvants, le pasteur se relève et dit aux sœurs d'Agnès : « C'est moi qui l'ai confirmée. Nous avons eu de longs et profonds entretiens. Sa foi était plus forte que la mienne. »

Après l'enterrement, Anna reste seule dans la grande maison. Elle a encore le temps d'arranger quelques affaires, mais elle aussi doit quitter le lieu où elle a vécu plusieurs années avec des personnes qu'elle a aimées. Sa petite fille est morte depuis quelque temps, et maintenant Agnès, à laquelle elle était très dévouée, l'a quittée. Les survivants n'ont guère été gentils avec elle, néanmoins Karin lui a dit qu'elle pouvait garder le journal intime d'Agnès. Anna lit les mots qu'Agnès a écrits le 3 septembre :

Il fait frais comme à l'approche de l'automne. Mais il fait beau et doux. Mes sœurs Karin et Maria sont venues me voir. C'est merveilleux de pouvoir être réunies comme autrefois ! Je me sens beaucoup mieux. Nous pouvons même faire une petite promenade ensemble. C'est un grand événement, surtout pour moi qui ne suis pas sortie de la maison pendant si longtemps. Soudain nous nous sommes mises à courir en riant vers la vieille balançoire inutilisée depuis notre enfance. Nous nous sommes assises comme trois gentilles petites sœurs, et Anna nous a balancées doucement et sans heurts. Toute douleur avait disparu. Les êtres que j'aime le plus au monde étaient près de moi. Je les entendais parler doucement. Je sentais la présence de leurs corps, la chaleur de leurs mains. Je voulais arrêter ces instants et je pensais : ceci est en tout cas le bonheur. Je ne peux souhaiter quelque chose de meilleur. À présent, pendant ces quelques minutes, je peux goûter la plénitude. Je suis remplie de gratitude envers ma vie qui me donne tant.

Le film s'achève sur ces mots. Bergman écrit encore : « Ainsi se taisent les cris et les chuchotements », alors qu'une sonnerie de pendule retentit.

## Thèmes

Au niveau de l'iconographie, il y a dans ce film bien des images qui évoquent la présence physique et mentale de la mort. Dès le générique, nous entendons une horloge qui égrène ses coups de façon assez irrégulière. Et les premières vues de l'intérieur de la chambre d'Agnès sont des gros plans de pendules et d'horloges. Il y en a plusieurs. Pourquoi, si le temps vécu est signe de vie ? Une des pendules d'Agnès s'est arrêtée, mais la malade se précipite, à quatre heures du matin, vers la pendule sur la cheminée pour en relancer le balancier et remettre les aiguilles à l'heure. Est-elle obsédée par le temps, par la vie mesurée ? Ou plutôt par la vie limitée, donc par la mort ? Veut-elle refouler la mort par l'omniprésence d'horloges, ces indicateurs du temps non vécu, ces signes d'absence de vie ? Agnès note dans le journal intime qu'elle a mal. Elle sait probablement qu'elle est condamnée. Mais a-t-elle vécu sa vie ? Bergman l'a nommée *Agnès*, mot d'origine grecque qui signifie « pur, innocent ». Mais de quelle pureté ou de quelle innocence s'agit-il ? Sa sérénité semble remarquable. Dans son journal intime, elle ne se plaint pas. Elle écrit bien qu'elle a mal, mais elle écrit aussi qu'elle a connu le bonheur. À un certain moment, Karin lit dans le journal les notes du 30 septembre :

J'ai reçu ce qu'un être humain peut recevoir de plus beau dans cette vie.  
Cela peut avoir beaucoup de noms : communion, chaleur humaine,  
tendresse. Je crois que c'est cela que l'on appelle la grâce.

Même le pasteur désespéré se souvient que la foi d'Agnès était plus forte que la sienne. Mais Bergman laisse flotter une certaine ambiguïté. Il le suggère parfois dans des situations où Agnès éprouve une nostalgie profonde. Par exemple, quand elle pense à sa mère. Elle comprend sa solitude, sa façon d'être froide et détachée, son ennui, son impatience, sa nostalgie. Ne réalise-t-elle pas qu'elle est, au fond, elle aussi un être solitaire ? D'où, peut-être, son angoisse pour la mort, pour le vide et pour l'inconnu. Au moment où elle entend des pas d'homme, elle est prise d'angoisse et crie : « Il y a quelqu'un qui marche à côté... Anna... quelqu'un qui marche là-bas... ». Ce n'est personne d'autre, pourtant, que le médecin qui vient lui rendre visite. Mais l'affolement d'Agnès exprime ici l'angoisse profonde pour la mort, matérialisée par les pas d'un inconnu.

Agnès est malade ; elle est condamnée. Mais quelle est sa maladie ? Bergman ne nous donne pas beaucoup d'informations. On voit une seule fois que le médecin lui tâte le ventre. Il semble qu'elle souffre d'un cancer de la matrice. Dans ce cas, elle ne porte pas seulement la mort en soi, mais c'est comme si la mort rongerait ce qu'il y a de meilleur en elle. Dans cette perspective, le nom même d'Agnès perd sa signification. Il ne s'agit plus d'une pureté morale ou spirituelle, mais d'une pureté stérile. En somme, on trouve les deux tendances dans la figure d'Agnès. Elle est en même temps l'innocence heureuse et la stérilité malheureuse. Elle écrit qu'elle a reçu tout ce qu'un être humain peut recevoir de plus beau, mais quelques secondes avant sa mort, elle demande en hurlant s'il n'y a personne qui puisse l'aider. Une vraie lamentation qui évoque celle du Christ : *Eli, Eli,*

*lamma sabaktani !* S'il y a une analogie avec le Christ (Agnès = Agnus Dei), elle se termine ici. Car, dans *Cris et chuchotements*, on n'a vraiment pas l'impression que la mort d'Agnès a un sens pour le monde. Au contraire, même. Dans l'univers de Bergman, la mort est présente presque dans chaque scène, dans chaque attitude des personnages, dans les choses, les intérieurs, et pas seulement dans le décès d'Agnès. C'est comme si la mort d'Agnès se situait dans un univers déjà mort. En tout cas, dans le contexte dans lequel les autres personnages sont dessinés, on ne retrouve que des images de leurs morts spirituelles. Même si la servante, Anna, est une exception relative ou même ambiguë. De la même façon que l'on trouve toute une iconographie de la mort dans la vie malade d'Agnès (la signification du temps mesuré, la signification ambiguë de son nom, ses souvenirs d'enfance, sa nostalgie, sa pureté stérile, sa solitude, sa vie non vécue, son angoisse et sa maladie), on peut découvrir de nombreuses images de la mort dans les portraits de Karin, de Maria, de David, et de tous les autres : Joakim (l'époux de Maria), Isak et Frederik.

### *Les couleurs<sup>4</sup>*

Il est facile d'associer une couleur à l'iconographie de la mort d'Agnès : sa mort est une mort blanche. Bergman l'a représentée ainsi : les robes et les chemises de nuit d'Agnès sont blanches, ainsi que les fleurs qu'elle a choisies. Le blanc est ici la couleur de l'innocence, mais aussi de la pureté stérile. Par contre, la couleur que Bergman associe à la sœur aînée d'Agnès, Karin, est le noir et ses connotations. Ceci accentue très bien la position spirituelle de cette femme. Sa personnalité est rigide, introvertie, aigrie et même exaspérée. Par deux fois, Bergman nous montre Karin, tenant un porte-plume, devant de gros livres de comptes. La première, il y a aussi une pendule qui mesure le temps qui passe. À un certain moment, Karin laisse tomber son porte-plume sur un livre et porte la main droite à ses yeux, puis elle se rejette, désespérée, en arrière dans le fauteuil. C'est comme si elle sentait, en calculant, que la vie n'a pas de sens et qu'elle a du remords. (La deuxième séquence où Karin, assise à son bureau, fait des comptes, elle est dérangée par Marie qui, après le décès d'Agnès, ne supporte plus le néant et la solitude.) Très caractéristique aussi est le flash-back où Karin se souvient de la soirée humiliante avec son mari. Le silence entre les époux évoque la mort de leur amour. Et quand Karin s'indigne parce qu'Anna la regarde dans le miroir, elle n'est pas irritée par les yeux indiscrets — Anna l'aide quand même à se déshabiller —, mais par le regard qui démasque le vide, le néant, la froideur dans son âme. Elle ne supporte pas qu'Anna soit le témoin de ce qu'elle est : une morte-vivante.

Ce n'est pas la première fois qu'Ingmar Bergman emploie le motif du miroir dans un film. Il n'y a presque pas d'œuvres où il n'y a pas de miroirs. Nous pensons à *Jeux d'été*, *La nuit des forains*, *Le visage*, *Comme dans un miroir*, *Persona* et *Face à face*. Dans *Les fraises sauvages*, il y a un très bel exemple du motif du miroir. On se rappelle que le personnage principal de ce film est le vieux professeur émérite Isak Borg, qui, en se rendant à une cérémonie académique, passe par la maison paternelle où il se souvient d'événements de sa jeunesse plutôt désagréables. Pendant ce voyage qui est aussi un voyage existentiel et

symbolique, il a un rêve dans lequel sa nièce Sara lui révèle sa vérité en le confrontant avec un petit miroir. Elle dit : « Tu t'es regardé dans la glace, Isak ? Non ? Alors, je vais te montrer de quoi tu as l'air. » Elle sort un miroir caché dans le petit panier de fraises et lui montre son visage, qui est très vieux et très laid, dans la lumière du soir qui tombe. Il écarte doucement le miroir et voit que Sara a des larmes aux yeux. « 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 lui répond qu'il n'est pas blessé, mais la jeune femme continue : « Si, tu es blessé, parce que tu ne supportes pas la vérité. Et la vérité c'est que j'ai eu beaucoup trop d'égards pour toi. C'est comme ça qu'on devient cruel sans le vouloir. » Isak dit qu'il comprend. « Non, tu ne comprends pas ! Nous ne parlons pas la même langue. Regarde-toi encore une fois dans la glace. Non, ne détourne pas ton regard. Et maintenant je te dis : je vais épouser ton frère Sigfrid. Notre amour est presque un jeu. Tu vois comme tu changes de visage ! Essaie de sourire ! Voilà, tu souris. » Cela lui fait très mal, mais Sara persiste et dit : « 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<sup>5</sup> ! »

Dans *Cris et chuchotements*, Ingmar Bergman n'a pas besoin d'un tel dialogue pour évoquer qu'au fond Karin ne supporte pas qu'Anna voie la vérité et qu'elle a mal d'être confrontée avec sa réalité profonde. Elle non plus n'a pas de vie. C'est pour cela qu'elle se défend contre son mari, contre sa sœur Maria, contre les demandes désespérées d'Agnès, contre la vie. Le déshabillage ne dévoile pas seulement sa nudité ; le dégrafage de sa robe, de ses jupons et de son corset suggère que Karin mène une vie corsetée, rigide. Dans un dialogue avec sa sœur Maria, elle avoue qu'elle a pensé au suicide et que parfois le remords l'empêche de respirer. Elle porte en elle une haine épouvantable. Il n'y a pas de grâce, pas de soulagement, pas de secours, rien. Elle voit surtout que la vie n'est qu'un tissu de mensonges. Elle ne connaît pas l'amour. Elle ne veut pas que Maria la touche et, à Agnès, elle dit qu'elle ne l'aime pas. Elle préfère se mutiler plutôt que d'avoir des contacts sexuels avec son mari. En somme, par ce personnage, Bergman évoque la mort noire. C'est une réalité qui s'intègre dans la vie, dans le corps humain, pour sanctionner cette vie, pour la rendre absurde. Il n'y a que des fautes, il n'y a que de l'humiliation et de la tromperie. La vie est une réalité qui ne fait que tuer.

Maria ne croit pas, elle non plus, que la grâce existe, et alors que Karin demande par trop d'être pardonnée, elle déclare ne pas en avoir besoin. Il semble que pour elle aussi tout se réduise à la tromperie, mais elle n'aime pas raisonner. Elle préfère l'évasion dans l'érotisme, dans les contacts charnels qui ne lui coûtent rien ; elle n'est pas comme sa sœur aînée qui se sent toujours coupable : elle ne l'est jamais. Le médecin David l'a très bien décrite devant la glace (encore un très bel exemple du motif du miroir) : elle est une personne qui se moque des gens pour ne pas être la victime de son indifférence. Elle semble n'avoir qu'une seule nostalgie : celle de l'enfance perdue. Au début du film, Bergman nous montre Maria au lit, sur un oreiller blanc, et à sa droite une poupée également couchée. Devant elle, une maison de poupée avec une grande quantité de meubles et de personnages

miniatures. Il y a aussi une boîte à musique qui joue. C'est son monde, un monde enfantin. Quand sa sœur Agnès lui demande de la prendre dans ses bras et que Maria fait un effort pour l'embrasser, c'est dans ses souvenirs d'enfance qu'elle trouve les motifs de cet acte :

J'ai tellement pitié de toi. Te souviens-tu quand nous étions petites et que nous jouions à l'heure du crépuscule?... Soudain, nous avons peur et nous nous blottissions dans les bras l'une de l'autre... C'est la même chose à présent, n'est-ce pas ?

Évidemment ce n'est pas la même chose, et Agnès lui dit qu'elle n'entend pas ce que sa sœur lui a confié. Au moment où Agnès attire le visage de Maria vers le sien, comme pour l'embrasser, celle-ci se rejette en arrière en hurlant. Les contacts ne doivent rien coûter. Alors qu'elle a persuadé Karin de l'embrasser et que celle-ci lui rappelle plus tard ce moment de tendresse, elle répond, désintéressée :

Je ne me rappelle pas toutes mes bêtises. Je ne veux pas avoir à en répondre. Chère Karin, prends bien soin de ta santé et embrasse les enfants. Nous nous verrons à l'Épiphanie, comme de coutume.

Les couleurs que Bergman associe au personnage de Maria sont le rouge, le rose, et parfois le blanc et le noir. Le rouge est la couleur dominante. À première vue, Maria évoque la vie, le désir, l'amour ; de là peut-être cette couleur violente. Mais à la fin du compte, Maria est plutôt le contraire de la vie et de l'amour. Elle succombe à l'érotisme sans lendemain et se soustrait de toute responsabilité. Ses démarches amoureuses sont des intentions qui ne mènent qu'au chaos émotionnel (la tentation du suicide chez son mari Joakim) ou au cynisme (l'attitude du médecin). En tout cas, Maria représente, elle aussi, la destruction de l'humain. On pourrait dire que la couleur rouge signifie le rouge de la destruction, le chaos euphémisé.

Quant à Anna, échappe-t-elle à la tendance destructrice ? Participe-t-elle à la tâche chaotisante de la mort ? Elle connaît la mort : elle a perdu son enfant et chaque jour elle prie Dieu que ses anges veillent sur sa petite fille. Chaque matin elle remercie son Seigneur qui lui permet d'être en vie. Depuis longtemps, elle soigne Agnès à laquelle elle est très dévouée, comme si elle était sa propre fille. La nuit elle veille la malade, et quand Agnès est fort anxieuse et souffrante, elle la soulage en lui posant la tête contre son sein droit ; alors elle lui caresse le visage, l'embrasse sur le front, sur les joues. Anna la guide d'une manière corporelle vers la mort ; c'est comme si elle participait à l'agonie d'Agnès. Mais ce dévouement ne va pas sans ambivalence. L'ambiguïté est suggérée dans le rêve d'Anna. D'une part, la servante est la seule qui veuille prendre le risque de communiquer avec la morte. Mais, d'autre part, il faut se rendre compte qu'il s'agit ici d'un rêve et que ce rêve révèle aussi le désir de prendre possession de la morte. En somme, Agnès remplace d'une certaine façon la fille d'Anna. Dans le rêve, le spectateur a l'impression qu'Anna désire être mobilisée par une personne abandonnée. Elle entend des pleurs d'enfant et découvre Agnès

qui ne trouve pas de repos. Dans son rêve, elle a l'occasion de montrer son dévouement — comme si elle devait encore en faire la preuve. On a l'impression que ce désir cache une manœuvre de défense contre les sœurs en même temps qu'une intention possessive. Si l'iconographie de la mort est assez claire dans la configuration des personnages comme Agnès, Karin et Maria (et même David, Isak, Joakim et Frederik), elle ne l'est pas dans le cas d'Anna. On pourrait dire qu'il s'agit de la mort maternelle. Il semble qu'il y ait comme une présence de la mort vécue dans l'attitude possessive sublimée dans le dévouement. Ici aussi on peut invoquer la mort blanche, mais cette fois il s'agit d'une mort « blanchie » — par la sublimation.

### ***Les hommes***

On voit assez facilement que les personnages masculins sont, eux aussi, des représentations de la mort. Le pasteur Isak est la personnification de l'homme désespéré pour qui Dieu est mort. Il n'a plus la foi, mais dans son angoisse pour le néant et son dégoût pour la terre sombre et sale, sous un ciel vide et cruel, il espère quand même qu'il y a quelque chose pour des saintes comme Agnès. Il convient néanmoins de remarquer que sa prière n'est formulée qu'au conditionnel.

De Joakim, on ne peut presque rien dire. Pour lui, l'amour est mort et, à un moment, il préfère se suicider que de vivre dans l'humiliation.

Frederik est la personnification du cynisme cruel. Il tue chaque sentiment et ne voit pas que Karin n'a pas de vie dans ce silence menaçant de leur relation conjugale. Après l'enterrement, il se réjouit que tout se soit bien passé, d'une manière supportable : « Personne n'a pleuré ou n'est devenu hystérique. La musique était belle. L'évêque a été bref. Dieu soit loué ! Heureusement, il était enrhumé, cela nous a permis d'annuler le repas. » Quand Joakim lui demande s'il ne faut rien faire pour Anna, il dit avec étonnement : « Faire quoi ? Excusez-moi, cher beau-frère, je ne comprends pas ce que vous voulez dire. » Pour lui, il n'est pas question de verser une indemnité à Anna ou de lui proposer une autre place : « Elle est jeune et en bonne santé. Jusqu'ici elle a vécu des jours heureux. Nous n'avons aucune raison de nous préoccuper de son avenir. » Karin lui dit quand même qu'elle a promis à Anna le choix d'un souvenir d'Agnès. Frederik est étonné : « Je déteste ce genre de gestes spontanés. » Anna refuse le cadeau. Frederik ricane et dit en allemand : « *Sie versucht eine schöne Rolle zu spielen. Aber dafür kriegt sie gar nichts.* »

Le médecin David est un personnage plus complexe. Bien qu'il soit le gardien de la vie, il n'en est en réalité qu'un gardien impuissant. Il n'a rien pu faire pour sauver la petite fille d'Anna et, pour Agnès, il ne pouvait que constater qu'elle était fatiguée et « que cela va aller très vite ». Au moment où on a vraiment besoin de lui, il est introuvable. Avec Maria, il a eu une liaison, mais maintenant il préfère ne plus y penser. S'il est très lucide dans les dissections mentales, spirituelles ou morales, il ne semble pas bien percevoir les maladies

physiques. Son portrait de Maria, devant le miroir, est déconcertant. Il voit la mort dans les âmes et lui aussi se rend compte que tout n'est que vanité et que la vie est absurde, et non sans un certain dégoût. De là sa remarque : « N'y a-t-il pas de circonstances atténuantes pour des êtres comme toi et moi ? » Dans cette vie il n'y a que des soulagements : un bon repas, le bon vin, un lit chaud, une belle femme et la lecture. Tout cela doit compenser la confrontation avec la misère des malades, les raisonnements, le défi de la condition humaine ; David est le contraire de son métier : il apporte la mort à la fille d'Anna et quand Agnès entend ses pas, elle est prise de peur et pense que le grand inconnu vient la chercher. Non, la mort est plus banale, elle « ressemble » à David qui vient constater « que cela va aller très vite ». La mort fait son métier et après son boulot elle mange, boit, dort et lit un livre comme tout le monde. En somme, David est trop lucide pour être médecin : il voit tout, même dans les âmes. Agnès est contente que David soit là. Quand le médecin lui tâte le ventre, elle sent un certain soulagement : elle prend la main de David, la porte sur sa poitrine et ferme les yeux. Est-ce le sentiment que la mort va la libérer de la vie ?

\*  
\* \*

Dans le champ de l'iconographie, on a trouvé de nombreuses images de la mort. Il n'y a vraiment pas de personnages qui n'évoquent la mort et Bergman a montré ici que l'iconographie de la mort peut s'étendre à tous les objets de l'environnement, à toutes les situations et à tous les personnages. L'omniprésence de la mort dans *Cris et chuchotements* ne se révèle que par une iconographie qui n'est certainement pas usée, dépassée ou pétrifiée. Grâce à une iconographie originale et vivante, les images de la mort peuvent dépasser le niveau de la signification pour évoquer un sens. Grâce aussi à l'homogénéité des images et à la surdétermination des signifiants, on peut passer du champ iconographique au champ métaphorique et symbolique avec sa dimension existentielle. Évidemment, le champ symbolique ne peut être dissocié de l'iconographie, et, dans notre élaboration herméneutique des images de la mort, nous avons déjà suggéré le sens (et non seulement la signification) de quelques-unes de ces images. Cela nous semble inévitable dès lors que l'on veut situer les signes et les images dans un tout. Ce n'est que dans la totalité de l'œuvre d'art qu'on peut donner une interprétation de ses composantes. Sans quoi on se borne à une lexicographie plutôt formelle de figures qui peuvent être associées à la mort et on retombe dans une allégorisation stérile. Par contre, une iconographie totalisante fait émerger une situation spirituelle et énigmatique. Dans l'analyse herméneutique des images de la mort, nous avons été confrontés avec une certaine ambiguïté et obligés de prendre un engagement spirituel envers l'énigme de l'image. À ce moment, nous avons déjà dépassé le champ iconographique pour poser la question du sens. Maintenant il nous reste à poser la question du sens de *Cris et chuchotements* dans sa totalité.

L'énigme est l'omniprésence de la mort et il semble que la mort n'ait ici aucun sens. L'univers bergmanien est-il vraiment absurde ? Toute sérénité semble si fragile et ambiguë

qu'on a l'impression que la vie est invivable. Entendons les mots d'Eva Vergerus, l'héroïne d'un autre film d'Ingmar Bergman, *Une passion* : « Quel est ce poison mortel qui n'arrête pas de ronger ce qu'il y a de meilleur en nous et qui ne laisse que l'écorce<sup>6</sup> ? » Quelle est la réponse à une telle question ? Une seule fois, dans son œuvre cinématographique, Bergman a suggéré une réponse qui nous convienne. C'est une réponse énigmatique et ambiguë. Dans le film déjà cité, *Une passion*, à une inconnue au personnage central, Andréas Winkelman, un déraciné spirituel, dit qu'il a un cancer de l'âme. Est-ce la maladie des personnages de *Cris et chuchotements* ? Mais que veut dire « cancer de l'âme » ? En somme, c'est une métaphore qui évoque la situation spirituelle des personnages bergmaniens et elle ne peut être traduite. Sa réalité se trouve dans les représentations d'Agnès, de Karin et de Maria et dans chacune il y a des variantes avec des ambiguïtés différentes. Tous ces personnages ont quelque chose de commun : ils sont marqués par l'être-pour-la-mort. Le cancer de l'âme suggère la mort de l'homme par le refus du sens, par l'impuissance spirituelle ; il réside dans son attitude acharnée à détruire tout espoir ou même toute espérance. On retrouve ce cancer dans la vie d'Agnès, cette innocence stérile qui meurt une mort épouvantable. Même si elle semble pouvoir reconforter le malheureux pasteur sans foi ou trouver une certaine sérénité pour elle-même, elle n'échappe pas à sa propre destruction intérieure. La maladie mortelle ronge comme un mécanisme inévitable ce qu'il y a de meilleur en elle. Elle n'a pas vécu, n'a connu personne, n'a pas eu d'enfant, elle a végété dans une belle maison, perdue dans un beau parc. Quel est ce scandale qui ne lui a pas donné l'occasion de dépasser son innocence et de vivre sa vie ? Est-ce son impuissance ou s'agit-il d'une puissance universelle qui a comme principe la destruction de l'Être ? On retrouve ce cancer dans l'existence de Karin aussi, si humiliée par la vie qu'elle est convaincue que tout n'est qu'un tissu de mensonges. Qu'Agnès soit morte n'a pour elle aucun sens. Anna l'a bien démasquée dans son rêve : Karin est une personne qui refuse l'appel désespéré d'Agnès. Sa seule réponse est le refus de l'amour, le refus du sens.

N'y a-t-il pas dans l'univers bergmanien de « circonstances atténuantes » ? La mort d'Agnès est elle vraiment une résurrection manquée ? Il nous semble qu'il y ait quand même une lueur d'espoir. Même si la sérénité et l'authenticité d'Agnès ne sont pas convaincantes à nos yeux, elles ont eu un effet qui dépasse son existence. Sa mort n'a certainement pas eu de sens pour ses sœurs et ses beaux-frères, et son effet sur le pasteur Isak est plutôt déconcertant : cet homme, malade de son manque de foi, voit dans cette mort comme la preuve de l'absurdité de l'univers. Après tout, la mort d'Agnès n'a de sens que pour Anna, cette humble servante qui s'est dévouée à une malade et que la famille n'a même pas remerciée. Cette humble servante, humiliée par le monde, peut trouver dans le journal intime d'Agnès ce qu'est la grâce, la tendresse, la chaleur humaine, la communion. Une lueur d'espoir, la seule réponse — pas d'alternative — à la mort. Tout cela semble absent des relations humaines évoquées dans le film, encore que cette absence ne soit pas absolue.

Voilà, nous semble-t-il, la réponse à la question que *Cris et chuchotements* nous pose. Le film nous convie à déchiffrer les signes de la mort à travers une iconographie

cinématographique bergmanienne et à nous interroger sur notre condition existentielle et ontologique. N'est-ce pas la fonction de tout art symbolique ?

### **Remerciements**

Je voudrais remercier tout particulièrement Marlène Bourgeais, Machtelt D'Halleweyn et Maurice Weyembergh pour leur contribution à la rédaction finale de cet article.

### **Références bibliographiques**

Bergman, I. (1962). *Œuvres*. Paris : Robert Laffont.

Dossier « Ingmar Bergman : Une passion. » *L'avant-scène-cinéma*, 109 (décembre 1970).

Dossier « Ingmar Bergman : Cris et chuchotements. » *L'avant-scène-cinéma*, 142 (décembre 1973).

Siclier, J. (1966). *Ingmar Bergman*. Paris : Éditions Universitaires.

Thomas, L.-V. (1979). La mort, objet anthropologique. *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 37-38-39.

### **Notes**

---

<sup>1</sup> Bergman, I. (1962). *Œuvres*. Paris : Robert Laffont, pp. 92-93.

<sup>2</sup> Siclier, J. (1966). *Ingmar Bergman*. Paris : Éditions Universitaires, p. 31.

<sup>3</sup> Les extraits cités sont tirés du dossier « Ingmar Bergman : Cris et chuchotements. » *L'avant-scène-cinéma*, 142 (décembre 1973).

<sup>4</sup> Pour ce qui suit, nous avons été inspirés par les recherches de l'anthropologue-thanatologue Louis-Vincent Thomas, tout spécialement son article « La mort, objet anthropologique », dans les *Cahiers Internationaux de Symbolisme* 37, 38 et 39.

<sup>5</sup> Bergman, I. (1962). *Œuvres*. Paris : Robert Laffont, pp. 352-353.

<sup>6</sup> Dossier « Ingmar Bergman : Une passion. » *L'avant-scène-cinéma*, 109 (décembre 1970).