

Elena TYUSHOVA

## Dieu est mort: L'Apocalypse dans *Le Septième Sceau* et dans *L'Œuf du serpent* d'Ingmar Bergman

1. Quand il ouvrit le septième sceau, il y eut dans le ciel un silence d'environ une demi-heure. 2. Et je vis les sept anges qui se tiennent devant Dieu, et sept trompettes leur furent données. 3. Et un autre ange vint, et il se tint sur l'autel, ayant un encensoir d'or; on lui donna beaucoup de parfums, afin qu'il les offrît, avec les prières de tous les saints, sur l'autel d'or qui est devant le trône. 4. La fumée des parfums monta, avec les prières des saints, de la main de l'ange devant Dieu. 5. Et l'ange prit l'encensoir, le remplit du feu de l'autel, et le jeta sur la terre. Et il y eut des voix, des tonnerres, des éclairs, et un tremblement de terre. 6. Et les sept anges qui avaient les sept trompettes se préparèrent à en sonner. 7. Le premier sonna de la trompette. Et il y eut de la grêle et du feu mêlés de sang, qui furent jetés sur la terre; et le tiers de la terre fut brûlé, et le tiers des arbres fut brûlé, et toute herbe verte fut brûlée. 8. Le second ange sonna de la trompette. Et quelque chose comme une grande montagne embrasée par le feu fut jeté dans la mer; et le tiers de la mer devint du sang. 9. et

**Abstract:** This article compares two very different films of Ingmar Bergman in order to identify his vision of the Apocalypse. *The Seventh Seal* takes place in Sweden during the Middle Ages, while the setting of *The Serpent's Egg* is the economic crisis of the Weimar Republic. An analysis of the two different universes portrayed by these two films enables us to define Bergman's aesthetics and philosophy of Apocalypse. Keeping in mind Bergman's strict Protestant upbringing, we quickly understand that God in the Christian sense is dead and that the only hope for salvation is love. The Apocalypse is defined in existential terms and is based upon morality. The individual might choose the good and in this manner escape the final cataclysm.

**Keywords:** Apocalypse, Ingmar Bergman, Rainer Werner Fassbinder, *The Seventh Seal*, *The Serpent's Egg*, Friedrich Nietzsche, Jean-Paul Sartre, existentialism, George Grosz, expressionism.

Elena Tyushova

Université Paris 8

E-mail: lena.t@mittvenskfilm.se

EKPHRASIS, 2/2012

APOCALYPSE IN CINEMA AND VISUAL ARTS.  
NEW IMAGES FOR OLD MYTHS

pp. 96-107

le tiers des créatures qui étaient dans la mer et qui avaient vie mourut, et le tiers des navires périt. 10. Le troisième ange sonna de la trompette. Et il tomba du ciel une grande étoile ardente comme un flambeau; et elle tomba sur le tiers des fleuves et sur les sources des eaux. 11. Le nom de cette étoile est Absinthe; et le tiers des eaux fut changé en absinthe, et beaucoup d'hommes moururent par les eaux, parce qu'elles étaient devenues amères. 12. Le quatrième ange sonna de la trompette. Et le tiers du soleil fut frappé, et le tiers de la lune, et le tiers des étoiles, afin que le tiers en fût obscurci, et que le jour perdit un tiers de sa clarté, et la nuit de même. 13. Je regardai, et j'entendis un aigle qui volait au milieu du ciel, disant d'une voix forte: Malheur, malheur, malheur aux habitants de la terre, à cause des autres sons de la trompette des trois anges qui vont sonner!<sup>1</sup>

Le grand sujet de la fin du monde, non pas celle que prévoient les astrophysiciens avec la mort du soleil dans cinq milliards d'années, mais la fin légendaire, mythologique ou biblique de l'Apocalypse, passionne et inspire depuis toujours les réalisateurs du cinéma d'auteur ainsi que le cinéma commercial. Dans cet article, je propose d'étudier la poétique et la pensée du cinéma sur l'Apocalypse telle qu'elle se déploie dans les créations bergmaniennes à l'aide de deux de ses œuvres cinématographiques.

1 *Le Nouveau Testament*, traduction d'après le texte grec par Louis Segond, L'association internationale des gédéons, 1977, Apocalypse 8, p. 222.

Je considère en premier lieu ici, et comme il se doit, *Le Septième Sceau*<sup>2</sup>, dès lors que le titre même de ce film vient du livre de l'Apocalypse. Ensuite, il s'agira de prendre en compte *L'Œuf du serpent*<sup>3</sup>, lequel met également en scène l'Apocalypse mais dans une esthétique différente. Ces deux films se complètent car ils ouvrent, me semble-t-il, la possibilité de comprendre comment se module la vision bergmanienne de l'Apocalypse.

### *Ingmar Bergman, fils de prêtre*

On peut faire remonter l'inspiration pour le film *Le Septième Sceau* à l'enfance de Bergman. Souvent, petit, Ingmar allait avec son père aux messes. Pendant que le père travaillait, l'enfant découvrait le monde mystique des peintures sur les voûtes des églises.

Dans un bois, la Mort était assise et jouait aux échecs avec le Chevalier. Une créature dénudée, aux yeux écarquillés, se cramponnait à un arbre pendant qu'en bas la Mort se mettait à scier

2 La voix *over*, au commencement du film, prend en charge le début de chapitre 8 de l'Apocalypse «Lorsque l'Agneau ouvrit le septième sceau, il se fit dans le ciel un silence d'environ une demi-heure.»

3 «[...] regardons-le comme l'embryon d'un serpent qui, à peine éclos, deviendrait malfaisant par nature, et tuons-le dans l'œuf», *Jules César*, Acte 2, scène 1 (trad. d'anglais HUGO François-Victor) Le serpent est le symbole bien connu de la puissance du mal, de Satan et du chaos insinué par la pègre dans les rapports sociaux (à concurrence, dans ce cas, avec l'image de la pieuvre).

l'arbre de tout son cœur. Par-dessus les collines aux pentes douces, la Mort menait la danse finale vers le pays des ténèbres. [...] la Sainte Vierge marchait dans un jardin de roses, en tenant par la main l'Enfant et ses doigts étaient ceux d'une paysanne et son visage était grave et autour de sa tête virevoltaient les ailes des oiseaux.<sup>4</sup>

On peut faire très évidemment le constat que ces personnages, voire une scène, fût-elle transfigurée cinématographiquement, se retrouvent dans le film. C'est comme si les fresques d'Albertus Pictor s'animaient sous la caméra de Bergman, une caméra non pas captatrice, à la manière d'un documentaire, mais créatrice, véritable substitut alors du pinceau, pour la réalisation de bon nombre de ses scènes cinématographiques.

La séquence dans l'église, située au début du film, nous présente le personnage d'Albertus Pictor (joué par un comédien ressemblant fortement à Bergman lui-même, peut-être un choix conscient de la part de réalisateur?). L'artiste fictionnel est en train de peindre la danse macabre, les flagellants, et le désastre de la peste. Plus loin dans le déroulement filmique, on voit ces motifs s'animer sur l'écran<sup>5</sup>.

La gravure d'Albrecht Dürer *Le Chevalier, la Mort et le Diable* semble être aussi une

---

ultérieure de mortifications publiques, ouverte par des moines suivis des pénitents fouettés, et fermée par les gens d'armes qui entourent la charrette de la sorcière (frêle jeune femme tout juste sortie de l'adolescence). Cette peinture murale investie par la caméra de Bergman, après un panoramique de départ, est aussi l'occasion d'un découpage/assemblage propre aux opérations du montage cinématographique. Les voix du dialogue, lorsqu'elles sont en *off* participent à l'animation de l'ensemble dans l'engendrement d'une peinture d'autant plus impure qu'elle appartient organiquement à l'image-mouvement [...] Même si la réception du film révèle rétrospectivement que cette scène de peinture murale est en écho avec la scène de procession (elle l'annonce avons-nous dit, fort de ce savoir rétrospectif) on aurait tort de penser qu'elle la préfigure simplement à la manière d'un *story-board* précis, ce qui du coup ferait manquer sa puissance en soi, celle d'une totalité cinématographique à part entière, non subordonnée, hissée à son propre niveau d'achèvement. À cet égard, et déjà parce qu'ils «meublent et rythment l'espace» comme on dit assez banalement, mais justement, les échafaudages jouent un rôle médiateur dans l'évolution de la peinture murale, mais aussi dans la distribution des paroles prises dans le "déjà-là", le "sous-les-yeux" du figural et "le non-encore-là"; l'absence de ce qui doit encore advenir dans la "fresque" comme dans la suite du film, et qui se laisse alors pressentir comme un irréductible hors-champ», LOUGUET Patrick, «L'art des simulacres contre le pouvoir de la mimésis et la mimésis du pouvoir», in *Impuret(é)s cinématographiques*. CIRCAV, A. Cugier, P. Louguet (dir.), n° 18, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 110-111.

4 Bergman cité par GRANDGEORGE Edmond dans *Le Septième Sceau Ingmar Bergman*, Paris, Nathan, 1992, pp. 19-20.

5 Peut-on parler pour autant d'une valeur anticipatrice ou de préfiguration qui fera descendre et animer les personnages de la peinture murale? On peut le dire en effet, en nuancant quelque peu le propos avec Louguet: «Cette scène d'église est d'autant plus cruciale qu'elle annonce la procession

autre source d'inspiration, s'ajoutant à la source textuelle, pour la mise en scène du *Septième Sceau*. La gravité de la posture du chevalier, la lourdeur de son corps assis sur le cheval et entouré par des monstres est comme un résumé du parcours d'Antonius Block. La déambulation du chevalier de Bergman fait écho à l'expression du mouvement de cheval de Dürer où, dans la gravure, le chevalier est entouré de chaos. Tout se passe comme si, d'une certaine façon, la gravure conditionnait le film ou que celui-ci en prenait le relais à travers une longue période d'histoire de l'art. Disant cela, je tiens à souligner que gravure et texte sacré ont habité à coup sûr l'imaginaire créatif du réalisateur, préliminaires au scénario, en quelque sorte. L'art médiéval suédois et la renaissance allemande aux motifs apocalyptiques imprègnent donc d'une certaine façon cette œuvre de Bergman qu'on peut qualifier de *road movie* moyenâgeux. Dire cela n'enlève évidemment rien à l'invention par le Maître suédois de solutions cinématographiques propres à son art.

De même, dans la composition musicale, on entend des sonorités de cymbales et des trompettes précédant et ensuite se mêlant à un chant choral angoissant et désespéré. C'est l'atmosphère de la fin du monde qui approche avant que les réponses aux questions vitales du chevalier soient fournies. Le comédien qui joue le personnage d'Albertus Pictor ressemble à Bergman, ai-je dit, mais on reconnaît Bergman aussi dans le personnage de Jöns, et bien évidemment dans Antonius Block. Block et Jöns, le cheva-

lier et son écuyer, sont comme deux côtés d'une même pièce ou un Janus à deux faces. Jöns porte en lui la certitude de l'athéisme<sup>6</sup> quand Block est l'agnostique cherchant le savoir, désirant que Dieu lui tienne la main. Dans ce sens, on peut dire que *Le Septième Sceau* est un œuvre clé dans la filmographie de Bergman, un film très personnel qui n'hésite pas à mettre en scène des complexités métaphysiques.

L'ambiance apocalyptique s'installe dès le générique du film. Au niveau sonore, nous entendons les sons percussifs des cloches des cymbales qui meurent lentement. Ensuite sur le fond noir, et dans le silence, apparaissent les noms en blanc. L'écran devient noir et on entend les cuivres dont l'intensité sonore va *crescendo*. La première séquence du *Septième Sceau* répond d'entrée de jeu à la poétique de l'Apocalypse.

Le premier plan fait apparaître le soleil, mais un soleil empêché qui essaie en vain de percer à travers les nuages. En surimpression apparaît l'aigle de l'Apocalypse qui plane et on entend des voix féminines et masculines avec des accents tragiques. Puis, un paysage: une montagne noire, qui divise la surface selon une diagonale avec la mer, presque blanche à

6 «Véritable athée, matérialiste, c'est un sceptique intelligent et courageux. Très près des comédiens et de l'art, il préfère par exemple, dialoguer avec le peintre des fresques dans la chapelle pendant que son maître se confesse», Voir DELEVOYE Philippe, «Une lecture nietzschéenne du *Septième sceau?*», in *Le Cinéma*, F. Dagognet, G. Guest (dir.), *Cahiers philosophiques* n° 62, Paris, Éditions de CNDP, mars 1995, p. 175.

droite, annonçant le combat futur du bien contre le mal. Une voix *off* lit un passage du texte biblique. Des images de la mer, en plongée, avec les toutes petites figures du chevalier et de son écuyer, immobiles sur la plage déserte, expriment la puissance de la nature. À première vue, on pourrait croire qu'ils sont déjà morts. La mer écume, le héros est allongé, avec son épée dans la main et, à côté de lui, le jeu d'échecs. Lentement, il ouvre ses yeux. Le soleil se couche à l'horizon. Ce sont, à la manière d'une nature morte, le calme et le silence qui s'installent avant le combat final. On a affaire à la transcription cinématographique des mots bibliques: «Quand il ouvrit le septième sceau, il y eut dans le ciel un silence d'environ une demi-heure.» Block se lève et se lave le visage dans la mer. Ensuite il se met à genoux, les mains jointes, adoptant ainsi la posture de la prière. Après avoir prié un court moment, il se lève, avance en direction du hors-champ, la caméra fait un léger mouvement à droite et cadre le jeu d'échecs. Les couleurs noire et blanche des pièces d'échecs symbolisent aussi le combat futur, où le Mal est représenté par le noir et le Bien par le blanc. Cette symbolisation épurée est d'autant plus manifeste que le jeu d'échecs allégorise déjà, dans sa conception même, la guerre entre deux royaumes combattant pour l'hégémonie territoriale. Le jeu disparaît en surimpression pour faire place à la mer et au ciel. Le plan prochain nous impose La Mort. Elle est au centre d'image, le visage blanc et revêtu d'une longue cape noire. La couleur

noire est la couleur dominante de son apparition, comme si le personnage allégorique portait en lui ce pouvoir contaminant: le fond sur lequel il apparaît est la montagne noire qui descend en diagonale. Le ciel lui-même est contaminé puisque le blanc qui le caractérise par beau temps est ici franchement gris. La symétrie dans la composition du cadre impose La Mort comme une force inéluctable. Si le film acquiert par la suite des accents philosophiques prononcés, dans sa composante langagière (ses dialogues), les premières images, constituées par les mouvements de la mer, la musique et la lecture en voix *off* forment un véritable exergue poétique de la puissance apocalyptique de la nature.



Fig. 1. Albertus Pictor

*Le chevalier joue aux échecs avec la mort*<sup>7</sup>

Bergman nous plonge dans la Suède du XIV<sup>e</sup> siècle. La peste ravage le pays. De retour des croisades, où il a passé dix ans, un chevalier, Antonius Block rencontre la Mort sur une plage déserte. Elle veut l'emporter. Telle Shéhérazade

<sup>7</sup> [http://fr.wikitranslation.com/en/Albertus\\_Pictor](http://fr.wikitranslation.com/en/Albertus_Pictor)



Fig. 2 & 3. Ingmar Bergman  
*Le Septième Sceau* (1957)

face au sultan, Block lui propose une partie d'échecs, espérant ainsi différer le moment fatal, par la «distraction» de la Mort. Il réalise alors ce qu'il a vu sur les fresques d'églises où effectivement la Mort joue à ce jeu. S'il espère ainsi, par ce stratagème ou cet expédient, retarder l'échéance inévitable, c'est qu'il ne s'estime pas prêt pour disparaître. Il ne veut pas mourir avant d'avoir trouvé une solution à ses problèmes existentiels: est-ce que Dieu existe, est-ce que la vie a un sens? Après la première étape du jeu, la Mort, accordant donc une pause non négligeable, le chevalier et son écuyer Jöns se remettent en route et rencontrent une famille d'acteurs. Les adversaires continuent leur jeu et la Mort fait comprendre à Block qu'elle veut emmener la jeune famille d'acteurs avec elle. La troisième et dernière fois qu'ils jouent, Block renverse les pièces pour distraire la Mort, rompant ainsi unilatéralement le contrat du jeu, au

risque de s'attirer sa colère et de lui permettre de prendre des vies. S'il le fait, ce n'est pas à la manière d'un enfant capricieux sur le point de perdre, mais pour permettre aux comédiens de s'enfuir. Le stratagème semble réussir puisqu'on voit la jeune famille partir et Block avec ses compagnons trouvent refuge dans son château. Là, le chevalier retrouve son épouse. Pendant le dîner au château La Mort les entraîne dans une danse macabre, femme de Block comprise. Jof, Mia et leur jeune enfant, restés près de leur roulotte, échappent à la mort. Ce sont d'ailleurs ces jeunes époux qui sont les témoins de cette danse macabre et nous l'offrent en partage<sup>8</sup>. J'y reviendrai.

8 Voir Patrick Louguet, «La farandole transfilmique des bals fantomatiques et autres danses macabres», in *Danse et Cinéma: sensibles entrelacs*, H.S. revue CIRCAV, D. Coureau et P. Louguet (dir.), Paris, Éditions L'Harmattan, à paraître en février 2013: «L'épilogue très célèbre du *Septième Sceau* nous présente, sur une ultime ligne de fuite, un plan des lointains où s'agite, conduite par la Mort tenant la grande faux de sa main libre, la petite farandole des personnages devenus simples silhouettes vues à contre-jour. Dans le cas de cette danse macabre, ce n'est pas la limite atteinte de l'immobilité qui est mortifère, mais bien, de façon paradoxale et dérangeante pour ce qu'il en est de l'art du cinéma, la danse elle-même en tant qu'elle a le pouvoir de précipiter les personnages dans une course folle, jusqu'à ce qu'ils finissent par basculer dans le précipice du hors champ absolu du film, "les contrées ténébreuses", ainsi que l'énonce Jof, le comédien fictionnel qui commente le spectacle à haute voix.»

*La Mort, Dieu et L'Apocalypse*

[...] la Mort occupe, miraculeusement, la place laissée vacante par Dieu. Par sa présence, par les réminiscences empruntées aux représentations médiévales et par l'annonce de sa venue pour chercher le chevalier et ses compagnons, elle s'est entièrement substituée, dans un monde sans Dieu, vivant sur les déchets de la foi et l'irrépressible envie de l'homme de savoir, à celui qui se présente comme «l'Alpha et l'Omega», celui qui est et qui était et qui vient, le Tout-puissant.<sup>9</sup>

Il est vrai que le pouvoir de La Mort incite à l'interpréter comme étant Dieu, le Tout-Puissant en personne. Mais je tiens à argumenter d'une autre manière. Ce qu'on a pu désigner comme trilogie bergmanienne sur la question de l'existence de Dieu peut nous aider à comprendre mieux sa vision. À la fin de *Comme dans un miroir*, le père apprend à son fils ce qu'on peut appeler une leçon d'amour. À ses yeux, l'amour est Dieu ou l'existence de l'amour est la preuve de l'existence de Dieu<sup>10</sup>. On peut repérer la même idée dans *Le Silence*. La lettre de la mourante Ester est un message d'espoir pour Johan d'échapper aux tourments de l'âme et au manque d'amour qui définit la relation entre les deux sœurs. L'amour, qui peut être de toutes sortes, est, ici aussi, une preuve d'existence de Dieu. La Mort chez Bergman n'est pas tout puissante. Elle (ou

il, puisque La Mort est joué par un acteur masculin Bengt Ekerot et en suédois «Döden» est du genre masculin) a juste le pouvoir de prendre les vies, elle ne donne pas la vie. Même si La Mort occupe une place similaire à celle laissée vacante par Dieu, grâce à la position centrale qu'elle occupe au cœur du récit et son pouvoir sur les êtres humains, il est difficile de la concevoir comme son substitut.

En ce qui concerne l'Apocalypse, Edmond Grandgeorge nous dit:

Si l'Apocalypse donne un cadre au film, le texte et le sens de l'écrit prophétique sont rapidement détournés ou donnent lieu à une évocation diffuse de fragments du texte biblique. Le détournement d'abord: l'Apocalypse annonce la Révélation de «ce qui doit arriver bientôt» comme étant l'arrivée du Christ à la fois Avenir et Fin (22, 6). Le film gomme cette figure, représentée uniquement par un Christ grimaçant et tourmenté de douleur, image d'effroi supplémentaire offerte par la religion pour alimenter la peur des hommes. Rien n'arrive dans *Le Septième Sceau* suivant la nécessité exposée dans l'Apocalypse, ou selon le désir profond du chevalier si ce n'est pas la Mort, interlocutrice finalement défaillante et mal renseignée sur Dieu et l'au-delà<sup>11</sup>

Il est difficile de s'opposer à ce jugement d'ensemble. Je voudrais toutefois le nuancer car il me semble que l'Apocalypse, dans *Le Septième Sceau*, prend une forme moderne en se définissant dans les

9 GRANDGEORGE Edmond, *op. cit.*, p. 77.

10 «Celui qui n'aime pas n'a pas connu Dieu, car Dieu est amour.», *Le Nouveau Testament*, I Jean 4, 8, *op. cit.*, p. 214.

11 GRANDGEORGE Edmond, *op. cit.*, p. 77.

termes existentialistes. Pour Jean-Paul Sartre, «l'existence précède l'essence» (faut-il le rappeler: un être humain n'est pas bon ou mauvais par essence, seules ses actions le sont) et il semble bien que c'est à l'aune de cette position philosophique qu'on peut évaluer les conduites des personnages de Bergman. Le héros Antonius Block, plongé dans ses doutes religieux, essaie de trouver son chemin entre son angoisse de la mort (moins que peur de la mort qui trouve trop vite une réponse superstitieuse) et l'insignifiance de la vie. Autour de lui règnent la méchanceté et la violence d'un peuple, qui, effrayé par la peste, a perdu sa dignité morale pour chuter dans la superstition. Grâce à l'accomplissement d'une seule bonne action, Block échappe à l'Apocalypse. Il protège la famille des comédiens contre la Mort qui veut les emmener avec elle. Qu'au moins un type d'hommes, les artistes sinon les chevaliers «soldats de Dieu» (je l'ai dit: Block revient des croisades), puissent être épargnés. En renonçant à sa recherche angoissée sur l'existence de Dieu, reposant sur un savoir purement intellectuel, et en manifestant une preuve d'amour, Block retrouve Dieu. Il pratique la leçon d'amour, que le père de *Comme dans un miroir* apprend à son fils. Il dévoile le visage de Dieu, qui n'est pas défiguré sur une croix dans la forme d'une grimace presque caricaturale, mais qui se laisse pressentir dans le sentiment d'avoir fait une belle action, d'avoir aidé ses proches, esquissé intérieurement avec un sentiment de bonheur. Cet amour est alors à considérer, si l'on veut, comme

l'immanence de Dieu dans *Le Septième Sceau*. Dieu vit dans le cœur de l'être humain qui aime. Block n'est pas intéressé: il n'agit pas pour augmenter ses chances d'entrer au paradis. Ses motifs ne sont pas mesquins, son acte d'amour n'est pas guidé par sa peur du jugement dernier, lequel, dans la tradition chrétienne, est contemporain de l'Apocalypse. En outre, le chevalier n'éprouve pas de peur particulière, mais l'angoisse de la mort ai-je dit<sup>12</sup>, qui est alors tout aussi bien l'angoisse du Néant qui prend la forme d'une question sur l'existence ou la non-existence de Dieu. L'assistance qu'il porte à ses compagnons devient une vertu morale proche du serment des chevaliers d'«assister la veuve et l'orphelin» et, revenant des croisades, lui et l'écuyer ont su conserver cette qualité d'âme (essence forgée dans l'action si l'on veut rester fidèle à Jean-Paul Sartre) là où certains d'entre eux, sur le chemin du retour, se sont comportés en pillards sinon en assassins.

Mais c'est là où Bergman arrive à transmettre la poétique d'amour, qui ne laisse pas de doutes sur le motif qui guide notre héros. Dans les visages éclairés par le soleil, dans le mouvement du vent et dans les frémissements du feuillage, Bergman dévoile le vrai visage d'amour,

---

12 La distinction entre peur particulière, bien déterminée par son objet et l'angoisse métaphysique est, comme on sait, un des enjeux «anthropologiques», même si subordonné, de l'ouvrage de HEIDEGGER Martin, *Qu'est-ce que la Métaphysique*, trad. Henri Corbin, Paris, Nathan, «Les intégrales de philo», 1985, p. 51.

l'amour qui remplit le cœur de Block et grâce auquel il échappe à ce que je n'hésite pas à appeler alors «l'apocalypse individuelle». Au début du film, l'image de la puissance apocalyptique était transmise par la nature, et c'est aussi dans la manière dont Bergman filme la nature qu'il nous montre Dieu.

Cependant l'Apocalypse «collective» est dévastatrice, elle produit des ravages autour de Block. La peste, un des masques que La Mort porte dans le film, prend les vies des gens. Le chaos règne à une grande échelle. Le personnage de Raval, la méchanceté incarnée, vole à une morte, tente de violer une fille et humilie Jof. La scène d'auberge est, en effet, celle de la stupidité et de la veulerie humaine qui s'empare d'une foule devant l'humiliation de Jof. Raval lui demande d'imiter un ours et les cris et applaudissements de la foule qui se repaît d'un tel spectacle, d'autant plus dégradant qu'il est violemment infligé, expriment bien la perte des valeurs morales. Voilà, selon moi, la véritable Apocalypse, dont le remède n'est trouvé que par Antonius Block, grâce à son acte d'amour. En aidant Jof et Mia, Block est comme l'Ange du Seigneur qui aide la Sainte Famille à s'enfuir, quand Hérode ordonne de massacrer tous les enfants (les prénoms Jof et Mia évoquent évidemment ceux de Joseph et Marie et leur enfant occupe la position de Jésus, à peine plus âgé que lui). Grâce à l'amour, étayé en fait par son humanité compatissante, une solidarité existentielle profonde à l'égard de ses semblables, il décide avec son écuyer Jöns d'abrégier les

souffrances de la frêle jeune femme qu'on va brûler comme sorcière, véritable bouc émissaire tenu responsable de la peste qui décime la population. Il s'agit de l'épisode où ils lui administrent un poison foudroyant afin de lui épargner les épouvantables douleurs des flammes.

C'est alors qu'il faudrait reformuler la pensée de Grandgeorge: Dieu n'est pas La Mort, mais Dieu est mort, comme le disait Nietzsche, puisque les valeurs transcendantes de la morale objective n'existent pas<sup>13</sup>. C'est la fin de la morale chrétienne et le début de la volonté libre, le choix conscient entre le bien et le mal. J'inscris alors mon propos dans cette tradition du libre-arbitre qui va de Descartes à Sartre: pouvoir infini de la volonté libre par quoi l'homme ressemble le plus à Dieu, pense Descartes<sup>14</sup>, responsabilité qui n'a de

13 L'article de DELEVOYE Philippe est émaillé de nombreux photogrammes, dont un qu'il intitule «La Mort, dans son désert» et qu'il commente ainsi: «La Mort, le visage en très gros plan dans la moitié gauche de la surface; la contre-plongée faisant signe vers un ciel vide», in «Une lecture nietzschéenne du *Septième Sceau?*», *op. cit.*, p. 168.

14 C'est ce que certains théologiens reprochaient précisément à Descartes: cette grandeur de l'homme face à Dieu en tant que sujet libre et volontaire. Dans les termes de la théologie chrétienne (Descartes a toujours cherché le compromis entre théologie et philosophie), l'argumentation de type cartésien est alors celle-ci: Si Dieu a fait l'homme à son image et s'il aime l'homme, alors il l'a voulu libre, comme lui. Aussi est-ce «ma volonté libre principalement qui me fait connaître que je porte l'image et la ressemblance de Dieu». Sur ces questions,

compte à rendre qu'à elle-même et non à un juge transcendant proclame Jean-Paul Sartre revendiquant l'athéisme de son existentialisme dans son célèbre essai *L'Existentialisme est un humanisme*.

### L'incapacité d'aimer dans une société chaotique, ou les deux Apocalypses

Le second film pris en considération ici est *L'Œuf du serpent*. L'action prend place à Berlin, entre le 3 et le 11 novembre 1923, en période d'hyperinflation, fléau économique qui ronge la République de Weimar. La violence et le désespoir règnent. Un soir, Abel Rosenberg découvre le corps de son frère, qui s'est suicidé en se tirant une balle dans la bouche. Interrogé par le commissaire Bauer, il devine qu'il est soupçonné d'être l'assassin, ainsi que l'auteur de plusieurs autres meurtres dans le quartier. Abel retrouve Manuela dans le cabaret «La mule bleue» où elle est chanteuse. Là, il rencontre aussi Hans Vergerus, un ancien ami d'enfance devenu savant, qu'il n'aime pas. Le cabaret est incendié par des nazis, tandis que son propriétaire juif est battu et humilié en public. Manuela et Abel quittent l'appartement de la jeune femme, quand sa propriétaire refuse d'héberger Abel plus longtemps. Ils trouvent refuge dans un appartement fourni par Vergerus, dans les dépendances de sa clinique «Sainte-Anna». En rentrant chez

lui après une nuit passée avec des prostituées, Abel découvre le cadavre de Manuela. En brisant l'un des miroirs de la pièce, il découvre des caméras: ils étaient filmés. Après une course-poursuite dans la clinique, Abel rencontre Vergerus, qui lui révèle ses expérimentations sur les êtres humains. Juste avant l'arrivée de la police, Vergerus se suicide avec du cyanure. Insertion de l'Histoire dans la fiction: entre temps Hitler a manqué son coup d'État à Munich.

#### *L'expressionnisme et l'Apocalypse*

Quelques traits du courant expressionniste, ainsi appelé pour caractériser le cinéma allemand des années 1920<sup>15</sup>, marquent *L'Œuf du serpent*: aussi bien son récit que son esthétique. Le personnage de Bauer fait songer à celui du commissaire du *Testament du Docteur Mabuse*, voire de celui de *M. le Maudit* (Fritz Lang). De plus, Hans Vergerus, à la tête d'une entreprise maléfique, fait penser au Docteur Mabuse. Les deux motifs, de la fête et de la mort<sup>16</sup>, baignent dans l'atmosphère générale de désespoir et de peur. La ville de Berlin est un lieu

---

il faut lire la correspondance de Descartes avec le Père Mesland, en particulier la fameuse lettre du 9 février 1645 (sur la liberté d'indifférence).

15 Voir l'ouvrage de Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand 1919-1933*, traduction de l'anglais par Claude B. Levenson, Paris, Flammarion, 1987.

16 SERCEAU Michel, «La métaphore éclatée, notes sur l'utilisation de l'esthétique et des thèmes expressionnistes dans L'œuf du serpent», in *Ingmar Bergman études cinématographiques 2: la mort, le masque et l'être*, Lettres modernes Minard, Paris – Caen, 1999.

en décomposition. Les SA attaquent les juifs, l'argent perd sa valeur à chaque seconde qui s'écoule. Partout, on ne voit que de l'indifférence, de la peur et de la violence. Quand Manuela rencontre le prêtre pour lui demander conseil, il refuse tout d'abord de l'écouter. Il a une claire parenté avec le prêtre des *Communians*. Il ne croit plus en Dieu, mais il continue à faire son devoir, parce qu'il le faut. C'est son travail. Partout où l'église apparaît chez Bergman, elle est une institution mourante, sans futur. L'église dans *L'Œuf de serpent* est réduite à une institution bureaucratique. De même, dans *Le Septième Sceau*, quand Block va au confessionnal, la place du prêtre est prise par la Mort. Toute la symbolique s'y retrouve: Dieu est mort. Le seul salut possible est l'amour. Block le trouve, Manuela et Abel ne le trouvent pas. Bergman pose ici la même problématique que dans *Le Septième Sceau*. Quand tout est perdu, et la fin du monde est proche, que reste-t-il, qu'est-ce qui est éternel?

Manuela essaie de s'approcher d'Abel mais ses efforts sont vains. Elle n'arrive pas à toucher son cœur gelé de peur et anesthésié par l'alcool. Elle meurt sans pouvoir partager son amour.

Les couleurs et la composition des plans cinématographiques de *L'Œuf du serpent* évoquent les peintures de George Grosz, par exemple *Hommage à Oskar Panizza*.

Ce sont les mêmes motifs qu'on retrouve chez Bergman et chez Grosz: la mort et la fête. Les couleurs sont simi-



Fig. 4. George Grosz *Hommage à Oskar Panizza*<sup>17</sup>



Figure 5 & 6. Ingmar Bergman *L'Œuf du serpent* (1977)

lares avec la dominante rougeâtre, nuance du danger et du sang. Les compositions architecturales d'une géométrie chaotique de la peinture de Grosz et de *L'Œuf du Serpent* mettent en place une esthétique de l'Apocalypse. C'est le travail de chef-décorateur Rolf Zehetbauer, qui crée également le décor pour *Querelle* de Rainer Werner Fassbinder, un film où

<sup>17</sup> <http://www.abcgallery.com/G/grosz/grosz8.html>

le thème de l'Apocalypse est bien central. La ville décadente de Berlin est une ville qui va à sa perte. Le chaos dans le Berlin de 1923 est comme la peste du Moyen Âge. Bien que la ville de Berlin dans *L'Œuf du Serpent* soit construite avec des décors tridimensionnels, et non simplement avec de la toile peinte comme la ville de Brest dans *Querelle*, elle transmet le même sentiment de claustrophobie, un sentiment qui prélude alors à celui d'étouf-

fement, éprouvé comme fin du monde. Berlin est une ville fantôme et ceux qui y vivent deviennent aussi des fantômes: à la fin du film, on apprend que Abel s'enfuyait pour échapper à la police et qu'on ne l'a jamais plus revu. À la différence d'Antonius Block, Abel n'échappe pas à l'apocalypse individuelle, car il n'apprend pas la leçon d'amour. Il succombe au chaos qui l'entoure.