

Les Femmes, le silence et le réel chez Ingmar Bergman

JOSÉ MONSENY BONIFASI*

Abstract: *The Women, the Silence and the Real in Ingmar Bergman.* The main aim of this paper is to provide a psychoanalytic interpretation of the scream in the films of Ingmar Bergman, starting from Jacques Lacan's consideration that the scream constitutes the abyss from which the silence emerges. After the outline of the difference between *Silet* and *Taceo*, the paper approaches three important aspects in the films of Bergman: the space of silence enveloping the silence of the film characters, the silence beyond the phallic, masculine order, and the silence as an empty void impossible to fill in the scream of Agnes (from *Cries and Whispers*).

Keywords: woman, silence, real, anxiety, scream, death, dying, emptiness, voice.

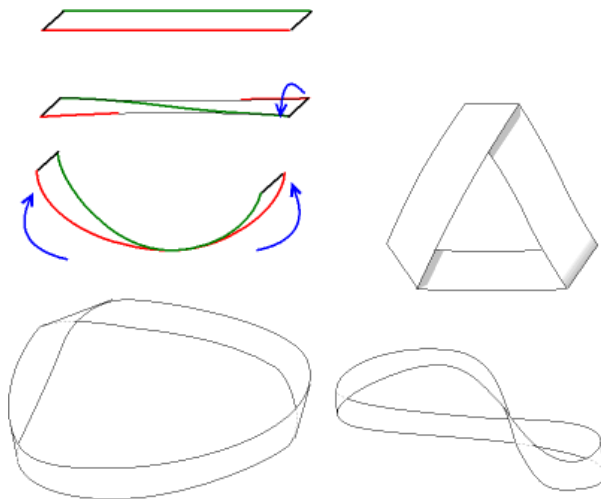
« *Le silence. Il est surprenant que, pour l'illustrer, on n'ait rien trouvé de mieux, à mon sens, que cette image que tous ont vue, qui s'appelle Le Cri.* »¹

Ce sujet surgit lors de ma troisième et dernière réflexion sur mon expérience de la passe, c'est-à-dire, vingt ans après l'expérience de la fin de mon analyse, qui laissa un processus ouvert qui ne cessa de s'approfondir « à l'arrière-plan » de ma vie, avec, pourrions-nous dire, une expression très actuelle.

* Membre de l'EPFCL (AME). Psychiatre, Directeur de l'IPB (*Institut per a la Clinica Psico Social* Barcelona). Email: josep.monseny@gmail.com

¹ Jacques Lacan, 17 mars 1965, *Sém. XII. Problèmes cruciaux pour la psychanalyse, Séance 12*, inédit (<http://staferla.free.fr/S12/S12%20PROBLEMES.pdf>).

Le silence vécu à cette époque-là fut lié à une expérience particulière de vidage aussi bien de l'espace « intérieur » (comme je l'ai exposé dans le souvenir d'un rêve conclusif) que d'un espace « extérieur » vécu dans la particularité que mon environnement quotidien avait acquise, où le non-sens et le silence constituaient une toile de fond qui n'empêchait pas de vivre efficacement les tâches quotidiennes. Évidemment, les deux espaces s'organisèrent en continuité grâce à une topologie qui n'est pas géométrale puisque, avec l'établissement du modèle de « la sphère dans la sphère », elle crée l'illusion d'une séparation complète entre le Moi et le monde, tandis que la topologie des surfaces permet de supposer une continuité entre le plus intime du sujet et le plus extérieur du monde, reliés par une surface à une seule face unilatérale, le ruban de Moebius.



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Bande_de_moebius.png

Ce qui m'a poussé à me pencher sur cette question, c'est que tous deux sont habités d'un silence particulier, ils constituent un « espace de silence », pour reprendre l'expression de Lacan. Ce silence était-il le même que celui qui s'installe fréquemment au début de l'analyse ? Le silence est une question centrale dans l'expérience psychanalytique ; il s'agit presque d'un de ses signes

distinctifs. Comme le dit Lacan lui-même : « un point plus grand, fondamental, sur lequel de nombreux glissements, de nombreux abus sont possibles et qui s'appelle le silence »².

Ceux qui connaissent l'expérience psychanalytique savent bien que, contrairement à d'autres formes de psychothérapie, dans celle-ci l'analyste « se tait ». Mais le psychanalyste n'est pas le seul à « se taire », souvent les analysants se taisent aussi. Freud a très bientôt constaté que le silence des analysants apparaissait dans la relation analytique et que cela se produisait généralement quand le transfert s'installait pleinement, le transfert qui est une forme d'amour et qui suppose un paradoxe puisque cet amour transférentiel est indispensable à l'analyse et que, quand le transfert s'installe, une résistance au processus surgit, dont le silence est souvent la forme la plus primitive.

S'agit-il d'une manifestation du Réel ? Ne répondons pas tout de suite à cette question au risque de nous égarer. Pour Freud, ce silence était un « se taire », c'est-à-dire un *Taceo*, quelque chose que l'analysant associait mais n'osait pas manifester. Freud était persuadé que lorsqu'un patient se taisait au cours d'une séance, c'était parce qu'une pensée concernant l'analyste lui traversait l'esprit. Une logique implacable dans laquelle ce qui est refoulé à l'« intérieur » du sujet bascule vers l'Autre par l'attribution d'une pensée inavouable sur l'Autre, et ce de deux manières : d'une part, par le mouvement qui obéit à la loi spéculaire qui fait passer l'image inconsciente du Moi au reflet dans le miroir que constitue l'Autre en tant que champ du signifiant ; d'autre part, par le déplacement, sous cette image reflétée, de la jouissance pulsionnelle cachée pour le propre sujet. Comme nous l'avons dit, ce parcours se produit hors de l'espace géométral et décrit un topos sous-jacent dépassant les apories du dedans-dehors du Moi pour dessiner une continuité qui fait de l'intime et l'externe au monde extérieur une extimité. Comme cela apparaît dans l'analyse de l'homme aux rats³ – où il est évident que le sujet entend dans le récit de la torture du capitaine cruel le reflet inconscient de sa propre jouissance anale et le rejet redoublé de sa propre ignominie –, cette

² Jacques Lacan, 17 mars 1965, *Sém. XII. Problèmes cruciaux pour la psychanalyse, Séance 12*.

³ Sigmund Freud, « El hombre de las ratas », *La dinámica de la transferencia* (Amorrortu, O. C. Tome X), 135.

jouissance déniée le renverra un instant à soupçonner que Freud pourrait parfaitement être ce capitaine cruel et, sous l'effet du silence, il bascule dans le transfert du côté de l'analyste.

En invitant le patient à dire sa pensée non exprimée, à rompre donc le silence, le *Taceo*, Freud lui propose de poursuivre l'association libre qui peut le mener à l'aveu de sa jouissance. Ce silence est par conséquent inséparable de la structure de la parole et donc de l'ordre symbolique et des obstacles qui s'opposent à ce qu'elle soit prononcée « en toute liberté » car ce sont les considérations imaginaires, à savoir ses aspirations à être agréable à l'Autre – donc à lui-même –, qui s'opposent à ce que certaines choses soient dites. Et particulièrement la jouissance qu'elles véhiculent.

Ce mécanisme conditionne non seulement la tâche de l'analyse de l'analysant – qui exige une association – mais également tout un travail humain, et notamment l'œuvre créative. Rien ne mène plus directement un artiste à taire son expression créative que l'envie de plaire.

Il existe des homologues dans la praxis psychanalytique et la création artistique mais aussi une certaine connivence potentielle. Nombreux sont les artistes qui craignent qu'une psychanalyse s'oppose à leur art pensant qu'elle suppose une recherche de normalisation qui n'a rien à voir avec les fins de l'expérience psychanalytique, celle-ci visant, bien au contraire, à obtenir la plus grande liberté possible dans le dire. La normalisation relève généralement de la psychologie et de la psychiatrie.

Ce *Taceo*, effet de l'amour, qui fait succomber soit au refoulement de ce que l'on pense que l'Autre considèrera comme inacceptable, soit au discours dominant, s'oppose à la psychanalyse et à la création artistique. À moins que l'objet de cette création ne soit de réaffirmer l'opération de méconnaissance et de fournir ainsi une expérience satisfaisante de « triomphe sur le Réel ». Nous ne méprisons pas cet art, il peut même présenter de grands niveaux esthétiques. N'oublions pas que la beauté est à la fois une des dernières barrières avant la mort qu'une source d'attraction féroce vers celle-ci, comme nous le prouve le personnage de Von Aschenbach dans *La Mort à Venise* :

Il regarda dehors, les mains jointes entre ses genoux, content d'être de nouveau là, mais hochant la tête en même temps, en pensant à sa versatilité, à sa méconnaissance de ses propres désirs. Il resta bien une

heure dans cette posture, se reposant dans une vague rêverie. Vers midi, il aperçut Tazio en costume de toile rayée à liseré rouge, revenant de la mer à l'hôtel par la barrière de la plage et les passerelles de planches. De la hauteur où il était assis, Aschenbach le reconnut aussitôt, avant d'avoir effectivement fixé les regards sur lui, et il allait penser : Tiens ! Tazio, te voilà revenu, toi aussi ! Mais au même instant il sentit ce banal souhait de bienvenue s'effondrer dans le silence devant la révélation sincère de son cœur, il sentit le feu de ses veines, la joie et la souffrance de son âme et comprit que c'était Tazio qui lui avait rendu le départ si dur.⁴

Les limitations de cette « libération » ne proviennent pas seulement de la dynamique imaginaire de l'amour, la structure même du symbolique leur impose certaines résistances, le rejet de la polysémie, le désir d'exactitude univoque réduisent la marge créative et, finalement, l'horreur du Réel chez les sujets impose un besoin de totaliser dans l'image et dans le discours, en expulsant le plus loin possible la dimension répugnante et angoissante du Réel. Freud appela ce premier Réel *Das Ding*, La Chose⁵.

Un Réel du « traumatisme » essentiel en est la manifestation la plus intime chez les « trhumains » (pour reprendre l'expression de Lacan) ; toute production culturelle, tout symptôme individuel ou social est une opération visant à maintenir le sujet « à l'abri du Réel ».

Néanmoins, nous pouvons dire sans craindre de nous tromper que certains sujets ont une véritable vocation d'aller à la rencontre du Réel en traversant le plan de l'angoisse. C'est chez eux que je situerais Freud dans le champ de la psychanalyse, qui n'a pas reculé face à l'idée de la pulsion de mort, et Lacan, qui fit de l'au-delà de la fiction symbolique-imaginaire la fin de la psychanalyse. Dans le monde de l'art, je pense que nous pouvons également trouver cette volonté chez certains artistes. Pour ma part, je me suis intéressé à l'écriture de Poe⁶, à la peinture de Rothko – en peinture, il est particulièrement difficile d'échapper à la satisfaction imaginaire –, au théâtre de *La fura dels baus* et au cinéma de Bergman, entre autres.

⁴ Thomas Mann, *La Mort à Venise* (Paris : Fayard, 1971), 82.

⁵ Sigmund Freud, *Proyecto de una psicología para neurólogos* (Amorrortu, O. C. Tome I).

⁶ Edgar Allan Poe, *Silenci. Narracions extraordinaries* (Biblioteca Selecta, Traduction au catalan de C. Riba), 67.



https://ro.wikipedia.org/wiki/La_Fura_dels_Baus#/media/Fi%C8%99ier:Perth_International_Arts_Festival_SMC_2010.JPG

Il se joue chez eux un « au-delà de l'espace du langage et ses silences » aussi bien du signifiant refoulé que de la jouissance que l'on ne veut pas avouer. Cette expérience du Réel est ponctuelle car on ne peut y demeurer. Elle est difficile à transmettre, voire à évoquer, mais il n'est pas impossible de reconnaître chez le sujet la marque, le trait de style de celui « qui y a été ».

Dans *Le Moi et Le Ça* (1923), Freud⁷ fit de ce dernier niveau un « lieu de silence ». Il est évident que la pulsion n'est pas étrangère aux silences de l'analysant et, avec celle-ci, quelque chose qui se trouve au-delà du symbolique et de l'imaginaire. Il s'agit là de son Réel ? Oui et non, Lacan exige davantage de clarté.

L'analyste se tait la plupart du temps. Naturellement, il y a beaucoup de *Taceo* dans ce silence mais il doit aller au-delà. Ne serait-ce qu'en faisant semblant, il doit présentifier quelque chose qui, au-delà du symbolique et de l'imaginaire, présentifie le Réel angoissant. À une époque, une certaine

⁷ Sigmund Freud, *El Yo y el Ello* (Amorrortu, O. C. Tome XIX), 1.

Version française : https://psyaanalyse.com/pdf/Freud_le_moi_et_le_ca.pdf

confusion se produisit même concernant la phrase de Lacan « l'analyste occupe la place du mort » et certains analystes se turent « tout le temps » ; il fallut rappeler que l'analyse va de pair avec l'interprétation. Par ailleurs, Lacan lui-même nous rappellerait que quelqu'un peut parfaitement parler par son silence. Il l'évoqua magistralement dans sa manière de présentifier ce mutisme du signifiant, qui pousse le sujet vers l'angoisse, l'imminence de *Das Ding* que Freud associa à la première émergence du cri chez l'humain :

Je ne vous prie que d'évoquer une figure (...), c'est la figure du terrible muet qu'il y a dans les quatre Marx Brothers : Harpo. Est-ce qu'il y a quelque chose qui peut poser une *question pressante, plus présente, plus chavirante, plus nauséuse, plus faite pour jeter dans l'abîme et le néant* tout ce qui peut se passer devant lui, que la figure *marquée de ce sourire* dont on ne sait si c'est celui de la plus extrême perversité ou de la niaiserie la plus complète qui est celle d'Harpo Marx ? À lui tout seul, ce muet suffit à supporter l'atmosphère de mise en question et d'anéantissement radical qui va faire la trame, l'objet de la formidable farce du jeu de *jokes* non discontinu qui donne toute la valeur de tout cet exercice.⁸

Cette association de silence et mort était très présente dans l'enseignement freudien et, de façon particulièrement admirable, dans son texte « Le thème des trois coffrets »⁹. Par le biais du mythe, il y expose de nouveau que, quand le sujet est amené à choisir un objet de désir – mère, femme, mort –, la mort est le seul bon choix et, dans la métaphore des matériaux, le plomb (choix entre or, argent ou plomb). Dans le récit, le seul choix correct parmi les trois sœurs, c'est la cadette « muette », que Freud associe à la mort ; c'est elle qui mène à un « qui perd gagne » inévitable (Lacan¹⁰), par lequel elle parvient à vivre en subjectivant la mort. Un poète catalan dit une fois : « Il faut arriver vivant à la mort » ; la névrose obsessionnelle nous montre de manière implacable que, pour parvenir à vivre la vie, il faut subjectiver la mort.

⁸ Jacques Lacan, *Séminaire VII, L'Éthique*, 1959-1960 (<http://staferla.free.fr/S7/S7%20L'ETHIQUE.pdf>), 43.

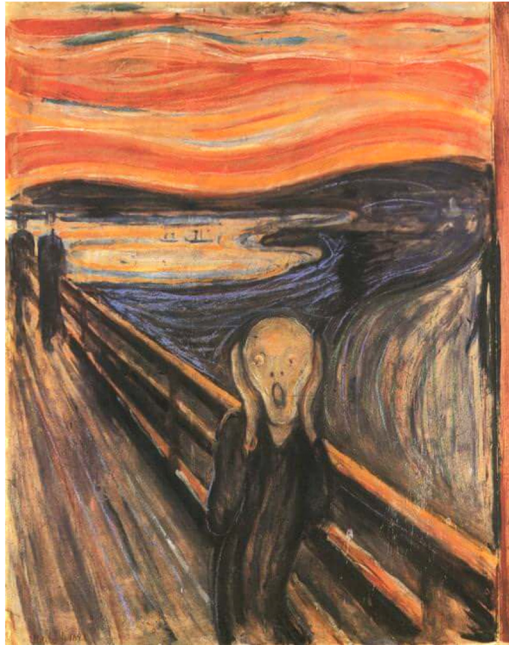
⁹ Sigmund Freud, « El motivo de la elección de cofrecillo » (Amorrortu, O. C. Tome XII), 303. Version française : http://psyaanalyse.com/pdf/theme_trois_coffrets.pdf, 8-9 : « le mutisme en rêve est une représentation usuelle de la mort ».

¹⁰ Jacques Lacan, « Colloque à l'université de Yale », 1976 (*Scilicet 6/7*, Paris : Éditions du Seuil).

Notre hypothèse est que ce *Silet* signale plus le Réel. D'où son effet angoissant. Il a souvent été associé au silence des sphères : « le silence éternel des espaces infinis » de Pascal, la « science comme manière de réduire le silence tout-puissant » d'Einstein.

Des imagos employées comme première représentation de l'irreprésentable, bien que le firmament ne soit sûrement pas « en silence » puisque les scientifiques ne cessent d'en guetter les bruits. En psychanalyse, nous pouvons aller chercher ce « silence » (*Silet*) dans les effets de l'introduction du langage dès son statut le plus réduit, dès son instant le plus précoce, qui purge les sujets mais les mène à habiter « cet espace voilé de silence ».

Pour ma part, concernant le moment que j'évoquais, ce Réel de l'expérience indicible mais menant malgré tout à un dire pour ne pas laisser l'expérience de l'analyse dans l'ineffable, la ressource que l'art m'apportait fut particulièrement féconde pour tenter de transmettre l'expérience de cet indicible. Je prendrai comme exemple de fécondité la réflexion de Lacan se focalisant sur le silence à partir du tableau de Munch, *Le Cri*, qui lui permet « sa mise en scène de la structure et ses limites qui conditionnent toute expérience de celui-ci. »



<https://www.edvardmunch.org/the-scream.jsp>

Il m'est impossible de transmettre dans ces quelques lignes à quel point il existe des constantes structurelles entre ce tableau et certains films d'Ingmar Bergman.

Le silence est un élément présent dans toute sa filmographie, le silence de la nature qui entoure ses personnages insérés en son sein et dans laquelle l'éros humain jaillit comme quelque chose d'hétéroclite, admirablement saisi dans *La Source*¹¹, le silence au sein d'un couple comme irréductibilité des entraves à leur relation, le silence dans l'espace de la religion, où sans parler directement du mysticisme, il fut capable d'en évoquer un des fondements: le désarroi face au silence de Dieu, représenté, entre autres personnages, par le prêtre dans *Cris et chuchotements*¹². Des silences longs, évoqués par l'enfant entre ces deux femmes dans le film *Silence*¹³, par des prises de vue, le train, l'hôtel... des espaces qui ne font pas « lieu » et permettent de saisir un *Silet* n'ayant aucun sens, sans mensonge, sans colère, voilà tout le miracle de la caméra qui attrape le *Silet* mieux que certains silences des personnages dans leur péripétie historique.



<https://www.timeout.com/movies/the-virgin-spring>

¹¹ Ingmar Bergman, *Jungfrukällan (La Source)*, 1959.

¹² Ingmar Bergman, *Viskningar och rop (Cris et chuchotements)*, 1972.

¹³ Ingmar Bergman, *Tystnaden (Le Silence)*, 1963.



<https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/ingmar-bergman-and-the-risk-of-ridicule>

Je tiens donc à souligner ici trois aspects de l'apport de Bergman à une réflexion issue de la psychanalyse.

Le premier, ce sont les plans, qui dépeignent un « *espace de silence* », qui enveloppent le silence de ses personnages.

Le deuxième aspect est que ce silence est bien mieux perçu dans leur simple présence *au-delà de l'ordre du discours paternaliste, phallique, masculin*. C'est pourquoi les femmes l'habitent plus « naturellement » dans la mesure où elles ne sont pas toutes dans cet ordre phallique du sens. Dans une scène cruciale à la fin de *Cris et chuchotements*, les femmes « reviennent » à l'ordre phallique, elles reprennent les rôles que l'ordre patriarcal leur réserve ; la position de Liv Ullmann, qui avait vécu pour un instant un rapprochement intrinsèquement féminin de sa sœur mais revient au rôle conventionnel d'épouse d'un homme médiocre, est tout à fait paradigmatique. Le film permet de décliner à travers les quatre femmes presque toutes les modalités du silence. Et plus nous approchons du Réel, plus les hommes semblent accessoires.

Ce silence radical est matérialisé par certains moments où « *le cri* » émerge, non pas comme contraire ou complémentaire mais, tout comme chez Munch, comme élément primordial qui interpelle l'Autre, que nous essayons toujours d'éviter par tous les moyens, notamment dans sa véritable face. C'est Agnès qui pousse ce cri au moment de sa mort, où l'*aphanisis* subjective et la disparition corporelle confluent comme dans *Hamlet* aux derniers instants de vie du personnage, quand il accomplit son désir au moment même où il est blessé à mort.

À la différence de Freud, Lacan se penchera sur la question du silence à partir de l'introduction du langage dans ses plus petits éléments, qui vont de l'interjection au cri :

... le cri est traversé par l'espace du silence sans qu'il l'habite, ils ne sont liés ni d'être ensemble ni de se succéder, le cri fait le gouffre où le silence se rue. Cette image où la voix se distingue de toute voix modulante, car dans le cri ce qui le fait différent – même de toutes les formes les plus réduites du langage – c'est la simplicité, la réduction de l'appareil mis en cause...¹⁴

Par ailleurs, « le cri nous donne peut-être l'assurance de cet espace où le sujet n'apparaît plus que comme signifié dans cette béance ouverte, anonyme, cosmique, marquée dans un coin (du tableau de Munch) de deux présences humaines », équivalent à la présence des sœurs quand Agnès profère le cri.

Enfin, le troisième aspect que je tenais à souligner dans le film de Bergman, c'est la dernière demande radicale d'Agnès en présence de ses deux sœurs ; elle montre une béance, *un creux impossible à combler*, où Autre chose – la figure de la chambrière-mère – vient se loger, s'assumer au Lieu de *Das Ding* sans pour autant combler le vide, bien que ce matriarcat évoqué comme antérieur à l'ordre phallique par Lafargue et Bachofen fût possible.

¹⁴ Jacques Lacan, *Sém. XII. Problèmes cruciaux pour la psychanalyse, Séance 12*, 129.

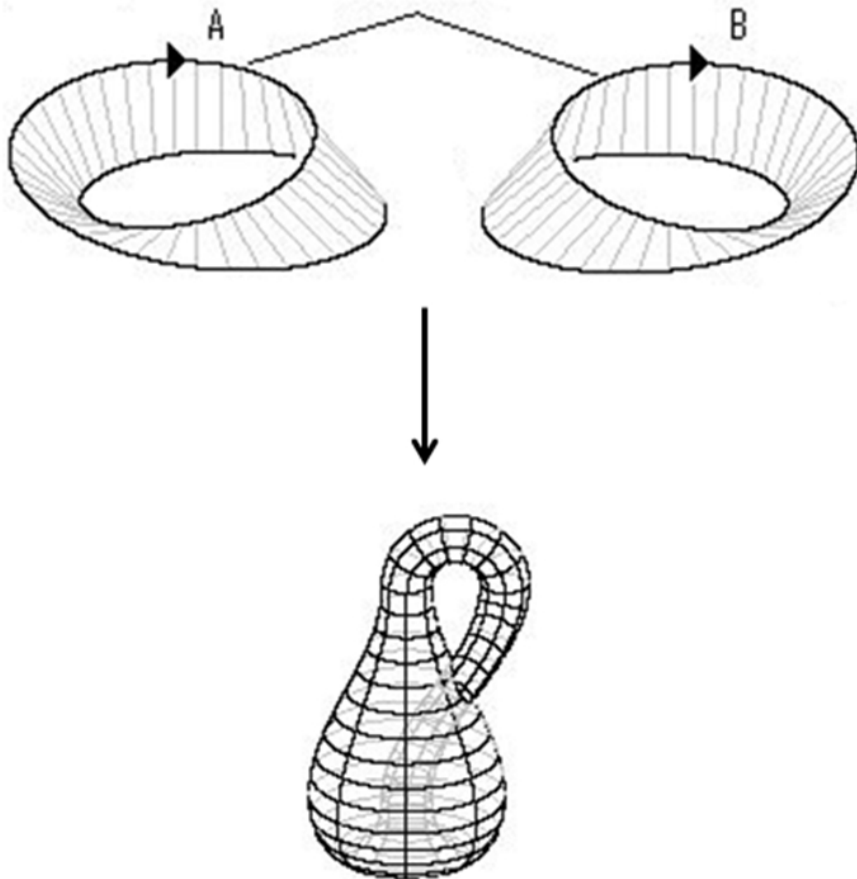


<https://deep-focus.com/cries-and-whispers/>

Le silence instauré par le cri est donc une coupure, que seule la topologie de la bouteille de Klein lui permettra d'établir; une coupure ayant un double effet : d'une part, la séparation des deux rubans de Moebius avec lesquels le rapport du sujet à l'Autre est figuré, champ du signifiant et du signifié ; d'autre part, le ruban du sujet par rapport à « ce quelque chose d'indépendant, qui peut se détacher », qu'Agnès incarne par sa mort, laissant percevoir pour un instant, au-delà de ce qui est tombé, le véritable creux irréductible que le langage crée dans la nature humaine.

La bouteille de Klein permet de donner le topos de « ce creux infranchissable marqué à l'intérieur de nous-mêmes et dont nous ne pouvons qu'à peine nous approcher »¹⁵. C'est là que le talent de Bergman atteint l'apparemment impossible. Et ce de la façon la plus difficile et paradoxale, à travers l'image (la photographie de Sven Nykvist est merveilleuse), car l'imaginaire est le registre qui voile le plus obstinément le Réel ; mais ici, l'image ne se laisse pas réduire à l'imaginaire.

¹⁵ Jacques Lacan, *Sém. XII*.



<https://profesorparticulargranada.es/que-desorientacion/>

C'est ce que toute formation humaine, de la plus sublime à la plus mesquine, vient voiler, tout comme le fait également l'art, à l'exception des rares occasions où une soif féroce de « Réel » pousse l'artiste à traverser toutes les couches et à faire face à l'angoisse pour nous donner une possibilité, aussi fugace soit-elle, de l'aspect le plus réel de la nature humaine. Au-delà de ses récits ou ses archétypes.

Cadaquès, 21 septembre 2019

BIBLIOGRAPHIE

- Freud, Sigmund. *Complete Works 1890-1939*. <http://staferla.free.fr/Freud/freud.htm>
- Freud, S. « El hombre de las ratas ». *La dinámica de la transferencia*. Amorrortu. O. C. Tome X.
- Freud, S. *El Yo y el Ello*. Amorrortu. O. C. Tome XIX. (https://psyaanalyse.com/pdf/Freud_le_moi_et_le_ca.pdf)
- Freud, S. « El motivo de la elección de cofrecillo ». Amorrortu. O. C. Tome XII. (http://psyaanalyse.com/pdf/theme_trois_coffrets.pdf)
- Freud, S. *Proyecto de una psicología para neurólogos*. Amorrortu. O. C. Tome I.
- Lacan, Jacques. « Colloque à l'université de Yale ». *Scilicet 6/ 7*. Paris : Éditions du Seuil, 1976.
- Lacan, J. *Séminaire XII. Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (inédit, <http://staferla.free.fr/S12/S12%20PROBLEMES.pdf>).
- Lacan, J. *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Paidós, 2013. (*Séminaire VII, L'Éthique, 1959-1960*, <http://staferla.free.fr/S7/S7%20L'ETHIQUE.pdf>).
- Mann, Thomas. *La Mort à Venise*. Paris : Fayard, 1971.
- Poe, Edgar Allan. *Silenci. Narracions extraordinaries*. Biblioteca Selecta. Traducción au catalan de C. Riba.

Jose Monseny Bonifasi is Psychoanalyst and Psychiatrist in Barcelona, Spain. He studied at the University of Salamanca and at the University of Barcelona. He is a member of École de Psychanalyse des Forums du Champ Lacanien/ School of Psychoanalysis of the Forums of the Lacanian Field (AME). He is the director of IPB – Institut per a la Clínica Psico Social in Barcelona. He published the article “Sidération et lumière sidération et ténèbres”, dans L'en-je lacanien, no. 3, 2 (2004). He coordinated the following volumes: Educar aún... El educador frente a los retos de la enseñanza (Horsori Editorial, Spain, 2009), El autismo, un reto para la colaboración entre clínicos y pedagogos (Horsori Editorial, Spain, 2013), Trastornos de conducta o conductas que trastornan? (Horsori Editorial, Spain, 2017).