

---

## Le visage de l'acteur dans le cinéma d'Ingmar Bergman entre Technique du théâtre et *Réalisme* au grand écran

### The actor's face in the cinema of Ingmar Bergman between Theater Technique and *Realism* on the big screen

Moncef CHERNI 

Université de Carthage / Tunisie  
[chernimoncef@yahoo.fr](mailto:chernimoncef@yahoo.fr)

Reçu : 07/05/2024,

Accepté: 08/12/2024,

Publié: 21/12/ 2024

---

#### Abstract:

This article aims to study the particularities of the staging of the face in the cinema of Ingmar Bergman through the acting. It directs the reflection in a double direction: first, it begins by highlighting the presence of theater as an important technical reference in the artistic career of this filmmaker and director and of the main actresses and actors he directed in his movies. Then, it attempts to analyze the particularities of the staging of the face in Bergman's cinema through the examination of the relationships that this filmmaker maintains with his "troop" of actors and through the development of the main aspects which constitute Bergman's conception in terms of directing his actors.

**Keywords:** Ingmar Bergman; Actor play; Theater scene; Realism; Face.

#### Résumé :

Le présent article vise à étudier les particularités de la mise en scène du visage dans le cinéma d'Ingmar Bergman à travers le jeu d'acteurs. Il dirige alors la réflexion dans une double direction : d'abord, il commence par mettre en évidence la présence du théâtre comme référence technique importante dans la carrière artistique de ce cinéaste et metteur en scène et des principaux actrices et acteurs qu'il a dirigés dans ses films. Ensuite, cet article tente d'analyser les particularités de la mise en scène du visage dans le cinéma de Bergman à travers l'examen de rapports que ce cinéaste entretient avec sa « troupe » d'acteurs et à travers le développement des principaux aspects qui constituent la conception de Bergman en termes de direction de ses acteurs.

**Mots-clés :** Ingmar Bergman; Jeu d'Acteurs; Scène théâtrale; Réalisme; Visage.

## **Introduction**

Le cinéma, comme langage composite mobilisateur de différentes sortes de substances signifiantes s'est très tôt intéressé à composer la représentation audiovisuelle du visage. Aussi bien, « *le cinéma, dès les débuts du parlant (...) est fondé sur une double prééminence, passée à l'état d'évidence : du visage sur les autres objets visuels, de la parole sur les autres objets sonores.* » (Aumont, 122 : 1992)

La présente contribution vise à porter un éclairage sur les manières avec lesquelles se donne le visage, à travers le jeu d'acteur, dans l'œuvre cinématographique d'un cinéaste qui a focalisé une bonne partie de son œuvre sur le visage comme objet de réflexion et de représentation.

Ayant une carrière d'environ six décennies (1946-2003) de cinéaste mais aussi de metteur en scène, le suédois Ingmar Bergman, qui « *fait l'hiver du théâtre et l'été du cinéma* » est sans doute le cinéaste qui a le plus insisté sur le lien fondamental qui unit le cinéma avec le visage<sup>1</sup>. Or la mise en scène du visage au cinéma est fortement tributaire du jeu d'acteur. En effet, l'acteur du film - « *considéré (dans une perspective théorique) comme un effet, résultant du travail complexe, au sein d'un film, de plusieurs composantes, jouant à plusieurs niveaux* » (Gardies et Bessalel, 17 : 1992) est non simplement la personne qui interprète, mais il est surtout l'artiste qui, en incarnant un personnage du monde fictionnel, crée un caractère vraisemblable, invente un tempérament plausible, compose une personnalité crédible en ayant recours à ses traits particuliers (physiques aussi bien que moraux ou mythiques) et en suivant les directives et les indications du réalisateur. Les émotions, les affects, les réactions et les attitudes émanant lors de la prestation de *l'acteur-artiste* sont notamment exprimés sur et à travers les traits de son visage.

En l'occurrence Bergman a essentiellement engagé dans ses films des actrices qu'il a rendues distinguées et célèbres. En effet, l'auteur dramatique et le critique de cinéma belge Denis Marion n'hésite pas à affirmer en 1979 que « *Bergman est de toute évidence le plus grand directeur d'actrices qui ait jamais existé.* » (Marion, 170 : 1979) Il souligne encore l'importance primordiale du jeu d'acteurs

---

<sup>1</sup> - Nous avons montré dans un article de vingt pages intitulé « *Le « Tragique » du temps dans L'Heure du Loup (1968) d'Ingmar Bergman* » que Bergman est un cinéaste du Visage. Son cinéma combine la mise en gros plan du/des Visage(s) et la thématique du Tragique. Il s'avère le plus souvent terriblement tragique, s'attachant originellement aux gros plans des visages qui souffrent.

dans le cinéma bergmanien, en écrivant : « *Bergman (...) se concentre sur le visage des acteurs en accordant la prépondérance aux gros plans..* » (Marion, 88 : 1979)

Le présent article dirigera alors la réflexion dans une double direction : d'abord, il mettra en évidence la présence du théâtre comme référence technique importante dans la carrière artistique de Bergman et des principaux acteurs qu'il a dirigés dans ses films. Il montrera alors que ces acteurs viennent le plus souvent du théâtre. À cet égard, nous nous limiterons seulement à deux actrices et deux acteurs que nous considérons représentatifs de la présence féminine et masculine dans la filmographie de Bergman. Mais pourquoi tenons-nous tant à le prouver ? Parce que, ces acteurs de grand écran ont en fait acquis, tout comme Bergman, la technique et l'expérience de la scène. Dans leurs carrières et créations tout comme dans celles de Bergman il y a un élément essentiel : le théâtre qui vient d'abord. Ensuite, cet article tentera d'étudier les particularités de la mise en scène du visage dans le cinéma de Bergman à travers l'examen de rapports que ce cinéaste et metteur en scène entretient avec sa « *troupe* » d'acteurs et à travers le développement des principaux aspects qui constituent la conception de Bergman en termes de direction de ses acteurs.

## **1- La référence théâtrale dans la carrière artistique de Bergman.**

### **1-1- Les actrices de Bergman et la scène théâtrale**

D'après le **Dictionnaire théorique et critique du cinéma**, le terme « *acteur* » concerne « *l'artiste dont la profession est de jouer un rôle, à la scène, puis à l'écran* » (Aumont et Marie, 2 : 2001) Ainsi, la théâtralité est, pour le cinéma, un fondement, une référence ou plus précisément, une source esthétique, à travers une notion, celle de la scène. « *La question du théâtre, celle de l'acteur qui est la première traduction pratique dans les débuts du cinéma parlant, se posent essentiellement autour des équivalents que le cinéma va s'inventer, de la scénicité et de la présence scénique.* » (Aumont, 45 : 1992)

La notion de « *scène* » possède deux faces, elle se précise, à tout le moins, par deux dimensions : elle concerne l'étendue, l'aire de jeu, l'espace, le lieu imaginaire où se déroule l'action mais également, elle touche à la durée, à l'unité dramatique, au temps. Le cinéma, dès le début des années trente, a conçu des équivalents conformément à ces deux dimensions. Il s'est posé deux questions : la première est celle du rendu de l'espace en continu, c'est-à-dire du plan. Ainsi, « *comme la prise, effectuée lors du tournage, le plan se caractérise avant tout par sa continuité* ». (Aumont et Marie, 157 : 2001) La seconde question est celle du rendu de la continuité temporelle, avec ou sans ellipses, mais de façon articulée, autrement dit, la question de la séquence. Dans ce même sens, la séquence se définit, comme « *syntagme chronologique non alternant, avec ou sans ellipses, c'est-à-dire, comme une suite de plusieurs plans, où des relations temporelles de*

successivité **diégétique**<sup>2</sup> sont marquées ». (Aumont et Marie, 188 : 2001) Cependant, ces deux questions fondamentales ont mis en forme l'ensemble des difficultés techniques et esthétiques de l'acteur de cinéma.

Classiquement, on contraste deux catégories d'acteurs : « les acteurs « naturels », qui paraissent s'identifier pleinement à leur rôle (Gérard Depardieu, Raimu, Isabelle Adjani), » (Journot, 4 : 2006) qui sont « sincères » ressentant et revivant toutes les émotions de leurs personnages, et fonctionnant ainsi à l'empathie; à l'inverse, « ceux qui sont capables de s'adapter à des univers très différents (Dirk Bogarde, Michel Piccoli, Isabelle Huppert), » (Journot, 4 : 2006) qui sont capables de contrôler, de simuler et de représenter ces émotions, « pantin(s) merveilleux dont le poète tire l(es) ficelles et au(x)quel(s) il, indique à chaque ligne l(es) véritable(s) forme(s) qu'il(s) doit(ent) prendre » (Aumont et Marie, 52 : 2001)

Le cinéma n'a fait qu'accroître et accentuer cette catégorisation d'origine théâtrale mettant en opposition deux grandes familles d'acteurs, les « monstres sacrés » et les « acteurs caméléons ». Les premiers viennent souvent de la scène théâtrale. Les seconds, au talent moins encombrant, n'hésitant pas à changer de registre, peuvent ainsi s'accommoder à des univers d'auteurs très différents. De plus, le cinéma ajoute à cette classification un niveau supplémentaire en ayant recours à des acteurs non professionnels,

« Ce fut le cas des cinéastes néoréalistes, qui utilisaient parfois uniquement des non professionnels (De Sica pour **Le Voleur de bicyclette**) ou les confrontaient à des acteurs connus (Rossellini, dans **Stromboli**). Les amateurs jouaient ici leur propre rôle (pêcheurs, chômeurs...). Robert Bresson, lui, choisissait ce qu'il appelait des modèles pour leur physique et leur capacité à être dirigés, sans recherche d'identification. » (Journot, 3-4 : 2006)

En ce qui concerne les deux actrices que nous avons choisies objectivement en fonction de leur participation aux films les plus importants et ce à différentes périodes historiques de la longue carrière artistique de Bergman sont alors *Ingrid Thulin* et *Liv Ullmann*. Chacune d'elles a eu en effet une carrière bien remplie sur scène en tant qu'actrice parallèlement avec son jeu au cinéma.

D'abord, *Ingrid Thulin* (1926 - 2004 ), Bergman la dirige dans neuf de ses films et leur collaboration s'étend sur près de trois décennies. L'actrice suédoise est une de ses grandes égéries. Elle était, avec *Greta Garbo* et *Ingrid Bergman*, la plus connue

---

<sup>2</sup> - **Diégétique** : le mot est pris ici au sens que lui a accordé Etienne Souriau, c'est-à-dire, tout ce qui est censé se passer selon la fiction que présente le film, tout ce que cette fiction impliquerait, si on la supposait vraie.

**Voix** : AUMONT, Jacques. et MARIE, Michel. (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma - Op. Cit* – p 52.

des actrices de Suède, elle incarne le modèle de la beauté nordique, froide et mystérieuse. Après des études du théâtre à l'École royale de Stockholm, puis du mime avec le Français Étienne Decroux, *Ingrid Thulin* fait ses débuts de comédienne au **Théâtre Dramatique Royal** de Stockholm. Dans les années 1950, elle joue et enseigne au **Théâtre Municipal de Malmö**, dont Bergman est le directeur artistique. En 1954, ce dernier la découvre dans la pièce de théâtre, ***La guerre de Troie n'aura pas lieu*** du dramaturge français Jean Giraudoux et décide de la soutenir et la favoriser. La rencontre de Bergman *Thulin* constitue « le tremplin » de la carrière artistique de cette actrice qui enchaîne alors les films du « *magicien du nord* » : en 1957, ***Les Fraises Sauvages***, en 1958, ***Au Seuil de la Vie*** en compagnie de *Bibi Andersson* et d'*Eva Dahlbeck*, avec qui elle partage le prix d'interprétation féminine à Cannes. Seize ans plus tard, *Ingrid Thulin* reçoit le Prix spécial David di Donatello pour son rôle de *Karin* dans ***Cris et Chuchotements*** (1973).

Au cours d'une carrière de cinquante ans d'actrice du cinéma (1948 : ***Le Vent d'Été souffle*** d'Åke Ohberg – 1991 : ***La Maison du sourire*** de Marco Ferreri), *Ingrid Thulin* interprète une série de rôles variés, souvent complexes, touchants et troublants. Elle se distingue principalement dans des rôles principaux dans l'œuvre de Bergman, comme celui de *Manda Vogler* dans ***Le Visage*** (1958), ou celui de *Cecilia Ellius* dans ***Au Seuil de la Vie*** (1958) ou celui de *Märta Lundberg* dans ***Les Communiantes*** (1963), ou encore celui d'*Esther* dans ***Le Silence*** (1963). À partir des années 1960, *Ingrid Thulin* participe parfaitement en tant qu'actrice à des productions cinématographiques internationales. Elle dispose également d'une longue carrière en tant qu'actrice sur scène.

Il en va de même pour *Liv Ullmann* (née en 1938 à Tokyo) qui tire également son origine de jouer du théâtre. En fait, ***Sarabande*** (2003) est le dernier film du Bergman avec cette actrice norvégienne qui est « *l'une de (ses) plus grandes interprètes (...), et sa préférée (elle fut son épouse) : dix films en onze ans, de 1966 à 1977.* » (Boussinot, 1638 : 1989)

Cette actrice du grand écran, a chronologiquement commencé sa carrière du jeu sur la scène théâtrale. Elle avait une vocation évidente pour le théâtre :

« Après une enfance à Toronto (Canada) et le retour en Norvège, des études d'art dramatique assez brèves en Angleterre (elle est parfaitement bilingue), puis la chance : elle est engagée par le Théâtre de Stavanger, comme interprète principale du Journal d'Anne Frank. (...) Elle joue Bertolt Brecht et Bernard Shaw à Stavanger, mais aussi, à Stockholm. » (Boussinot, 1638 : 1989b)

*Ullmann* débute ainsi sa carrière d'actrice au théâtre, au milieu des années 1950, en se lançant dans la comédie au **Théâtre National d'Oslo**, Norvège. Elle poursuit l'interprétation sur scène pour la plupart de sa carrière,

jouant William Shakespeare, Henrik Ibsen, Anton Tchekhov, Bernard Shaw, Bertolt Brecht ou encore Eugene O'Neill. Tout au long de sa carrière d'actrice, *Liv Ullmann* joue au théâtre aussi bien qu'au cinéma, s'avérant être formidablement polyvalente. Toutefois, elle devient plus connue une fois qu'elle commence à collaborer au grand écran avec Bergman. Elle joue avec succès, dans dix de ses films, considérés comme des chefs-d'œuvre par les spécialistes de cinéma. Elle apparaît notamment dans *Persona* (1966) dans le rôle d'*Élisabeth Vogler* - *L'Heure du Loup* (1968) dans le rôle d'*Alma Borg* - *La Passion* (1969) dans le rôle d'*Anna Fromm* - *Cris et Chuchotements* (1973) dans le rôle de *Maria* (et sa mère)- *Face à Face* (1976) dans le rôle Dr. *Jenny Isaksson* - *L'Ouf du Serpent* (1977) dans le rôle de *Manuela Rosenberg* - *Sonate d'Automne* (1978) dans le rôle d'*Eva* et *Sarabande* (2003) dans le rôle de *Marianne*.

Attachée à son pays d'origine, *Ullmann* tourne maints longs métrages en Norvège avec particulièrement *An-Magritt* (1969) réalisé par Arne Skouen et *Le Buffle* (1991) réalisé par Sven Nykvist.

Accoutumée depuis l'âge de deux ans, *Ullmann* a énormément voyagé. Elle possède à son répertoire la participation dans plusieurs films européens (italiens et français), canadiens et australiens. Par ailleurs, elle a également une carrière respectée de réalisatrice (cinq longs métrages).

## 1-2-La présence de la femme dans la filmographie de Bergman

Bergman aurait pu, comme le cinéaste britannique Alfred Hitchcock, le hongrois Michael Curtiz, l'allemand Douglas Sirk, ou encore le tchèque Miloš Forman et beaucoup d'autres, quitter son pays d'origine pour accomplir une carrière cinématographique internationale. Hollywood l'a maintes fois tenté. Il a choisi la réalisation des films en Suède en engageant dans ses films, des actrices qu'il a rendues célèbres. En plus des deux actrices mentionnées ci-haut, nous citons également :

- *Bibi Anderson* (1935 - 2019), qui a joué notamment le rôle des *deux Sara* dans *Les Fraises Sauvages* (1957), celui de *Brit-Marie* dans *L'Œil du Diable* (1960), ainsi que le rôle d'*Alma* dans *Persona* (1966).

- *Harriet Anderson* (née en 1932), qui a fait surtout le rôle de *Monika* dans le film du même nom - *Monika* (1953), celui d'*Anne* dans *La Nuit des Forains* (1953) et le rôle d'*Agnès* dans *Cris et Chuchotements* (1973).

- *Eva Dahlebeck* (1920 - 2008), qui a donné particulièrement le rôle de *Marianne Erneman* dans *Une Leçon d'Amour* (1954), celui de *Suzanne* dans *Rêves de Femmes* (1955) et le rôle de *Stina Anderson* dans *Au Seuil de la Vie* (1958).

- *Gertrud Fridh* (1921 - 1984) : qui a fait le rôle de *Karin Borg* dans *Les Fraises Sauvages* (19), celui d'*Ottilia Egerman* dans *Le Visage* (1958) et le rôle de *Renata* dans *L'Œil du Diable* (1960).

En effet, toute l'œuvre cinématographique de Bergman est fortement habitée par la présence féminine. Et si la femme est au centre de l'univers bergmanien, c'est parce qu'elle a le pouvoir d'engendrer, de procréer, de mettre au monde, de donner la vie. « *Accoucher, avorter, la question revient souvent (Prison, Monika, Scènes de la Vie Conjugale). La création est une mettre au monde ou mettre en scène, c'est attendre la venue de l'autre (...) Cinéaste de couple, Bergman regarde la femme, l'univers féminin comme « la source » des images et du cinéma* ». (Collet, 1043 : 1996)

Ce dont Bergman a fait expérience, ce qu'il éprouve et ressent, se réduisent quasiment sans cesse aux choses de l'amour et à la femme qui sont continuellement son objet de réflexion tendant clairement vers la philosophie. « *Si l'homme semble absent de l'œuvre du réalisateur suédois, c'est que ce dernier ne croit l'homme vraiment homme qu'en autant que la femme se développe au maximum dans la ligne de sa nature propre et fertilise ainsi la nature masculine.* » (Lefebvre, 30 : 1961) D'œuvre en œuvre, Bergman affirme son désir ardent et sa nécessité absolue de la femme tout en accusant celle-ci tantôt avec amertume, regret et déception, tantôt avec ironie, dérision et raillerie méprisable de ne pas être fidèle et dévouée à sa nature et d'assumer pleinement la responsabilité de l'échec masculin.

Nous notons par ailleurs qu'en termes de vie privée, Bergman s'est marié cinq fois. Ses quatre premiers mariages se sont terminés par un divorce, alors que le dernier s'est fini par le décès de sa femme Ingrid en 1995. De plus ses mariages, Bergman a eu des relations amoureuses avec les actrices *Harriet Andersson* (1952-1955), *Bibi Andersson* (1955- 1959) et *Liv Ullmann* (1965-1970). Bergman a eu neuf enfants. Il a enfin épousé toutes les mères de ses enfants, excepté *Liv Ullmann*. Il a indiqué que l'une des raisons qui justifient sa dépendance au travail –outre ses films et pièces de théâtre, Bergman a écrit des pièces radiophoniques, un roman et même un livret d'opéra– était d'échapper à l'échec complet de sa vie conjugale : «*Je voulais devenir un bon réalisateur parce qu'en tant qu'être humain j'étais un échec. En studio et au théâtre, je pouvais vivre heureux. Je ressens toujours ça.*» (Chilton) a-t-il avoué au magazine de **New York Times**. C'est ainsi que les relations personnelles de Bergman avec les femmes, épouses et maitresses, s'avèrent en incompatibilité, en contradiction voire en opposition avec son respect et sa considération pour elles, actrices, à l'écran. C'est sûrement une remarque pertinente quand on considère les échecs sentimentaux et conjugaux de Bergman dans sa vie privée. Et c'est effectivement étonnant qu'il ait, à la fois, attribué à ses actrices des rôles aussi impressionnants à l'écran. En outre, et d'un point de vue autobiographique, Bergman confesse dans son autobiographie intitulé **Les meilleures intentions** (1991), comment il a essayé de récupérer le visage de sa mère dans presque chaque personnage féminin représenté à travers

ses films. À cet égard, *Le Visage de Karin* (1984), un court-métrage documentaire de quatorze minutes,<sup>3</sup> représenterait une forme de reconnaissance.

### 1-3-La présence masculine dans la filmographie de Bergman

Dans l'intention de dialectiser notre analyse de la présence féminine dans la filmographie de Bergman, nous tenterons de la développer, la comparer ou plutôt la contraster à l'analyse de la présence d'acteurs masculins dans cette filmographie. Nous essayerons alors de développer certaines caractéristiques de jeu d'acteurs masculins dans certains films. Pareillement, nous nous concentrerons sur deux acteurs qui sont *Max Von Sydow* et *Birger Malmsten*. D'abord, *Max Von Sydow* (1929 – 2020) a eu une longue carrière de soixante-dix ans d'acteur du cinéma, de la télévision et du théâtre. Il l'a débuté en Suède et l'a terminée aux États-Unis, et dans d'autres pays d'Europe. Il a joué sur la scène théâtrale avant d'apparaître au grand écran. Il a étudié au **Théâtre Dramatique Royal de Stockholm** entre 1948 et 1951, avant de rejoindre le **Théâtre Municipal de Norrköping**, au sud-est du pays, où il est apparu dans neuf interprétations. Il a passé ensuite au **Théâtre Municipal de Hålsingborg**, où il a présenté onze rôles en deux ans. Puis, il s'est installé en 1955 à Malmö, au sud-ouest de la Suède, et a rejoint le **Théâtre Municipal de Malmö**, dont le directeur en chef à l'époque était Ingmar Bergman. En 1977, *Von Sydow* a fait ses débuts à **Broadway**, à New York et en 1988 sur les scènes britanniques à **The Old Vic**, à Londres. Il est apparu dans un total de onze films réalisés par Bergman : sa première apparition a été en 1957, dans *Le Septième Sceau*. À la fin des années 1960 et au début des années 1970, *Von Sydow* s'est associé à *Liv Ullmann* dans trois films de Bergman : d'abord, *L'Heure du Loup* (1968) ensuite *La Honte* (1968) et enfin *Une Passion* (1969). Et finalement en 1996, *Von Sydow* a fait sa dernière apparition dans un film écrit par Bergman, réalisé par *Liv Ullmann*. Le film est intitulé *Confessions privées*. Au cours de sa longue et brillante carrière en Europe et aux États-Unis, *Max Von Sydow* apparaît dans plus de cent cinquante films et plusieurs séries télévisées en plusieurs langues, interprétant des rôles variés allant des personnages fermes, impassibles, imperturbables, sages, contemplatifs et rêveurs aux artistes démoniaques, sarcastiques, ironiques et aux méchants agressifs, menaçants et souvent réjouis. Quant à *Birger Malmsten* (1920 – 1991), il était une belle idole de l'écran

---

<sup>3</sup> - Il n'y a pas de narration dans ce film. Il représente des photos par ordre chronologique avec accompagnement de piano interprété par l'ex-épouse de Bergman, *Kabi Laretei*. Les photos sont prises hors des albums de famille.

suédois dans les années quarante et cinquante. Il a fait ses débuts au cinéma dans **Torment** (1944) qui est le premier film écrit par Bergman et réalisé par Alf Sjöberg. Il est apparu ensuite dans des rôles plus ou moins grands dans un total de dix films de Bergman. Après avoir visité le **Théâtre Dramatique Royal de Stockholm** dans sa jeunesse, il était déterminé à devenir acteur. Il a étudié la psychologie et la performance scénique. Bergman l'a finalement choisi pour son premier grand rôle professionnel sur scène en tant que bûcheron dans la pièce qu'il l'a montée, **Le Petit Chaperon Rouge** (1943). À partir de 1962, *Malmsten* a travaillé au **Théâtre Dramatique Royal** et entre 1960 et 1963, il a été membre d'un ensemble de théâtre télévisé. Aux côtés de Bergman *Malmsten* a développé son propre profil d'acteur unique et vers la fin des années quarante, il a été le plus proche de tous les acteurs jouant fréquemment dans les films de Bergman à cette époque. Les rôles les plus importants qu'il a joués à cet égard sont certainement : Dans **Musique dans les ténèbres** (1948) le rôle de *Bengt Vyldeke*, un talentueux pianiste, devenu aveugle après avoir été accidentellement abattu lors d'un exercice militaire. Il est saisi par une amertume croissante et a du mal à accepter sa condition d'infirme. Il développe une relation avec *Ingrid (Mai Zetterling)*, une fille, employée comme servante au domicile de ses parents. Dans **La Soif** (1949), le rôle de *Bertil*, un homme qui rentre en Italie, dans un train, en compagnie de sa femme, *Rut (Eva Henning)*. Le couple désuni, traversant l'Allemagne dévastée par la guerre, semble déchiré et retranché dans leur solitude. Dans **Le silence** (1963) *Malmsten* joue le rôle du serveur au bar qui séduit *Anna (Gunnel Lindblom)*, la suit à l'hôtel où elle habite, couche avec elle dans sa chambre sans qu'un seul mot soit échangé entre eux. Et enfin la dernière apparition de *Malmsten* dans la filmographie de Bergman est dans **Face à Face** (1976), dans le rôle d'un violeur, qui lui et un autre homme (*Göran Stangertz*) ont tenté de violer le *Dr Jenny Isaksson (Liv Ullmann)* lorsqu'elle a essayé d'appeler une ambulance. Si *Von Sydow* s'avère « un acteur très physique, capable de fendre du bois ou de cimenter des tuiles faitières » de manière admissible et crédible. *Malmsten* vraisemblablement, dans un film ne ferait ni l'un ni l'autre.

Et si «Malmsten ne change jamais de visage ; il est toujours égal à lui-même – un jeune homme assez content de son apparence, et soucieux de la présenter sous un jour flatteur, (Von Sydow, à l'étendue d'une scène comme au grand écran), à dix visages différents, certains irreconnaissables ou très laids. » (Aumont, 78 : 2003a)

Question de technique d'abord, cela ne fait aucun doute. La longue expérience théâtrale ici est décisive et déterminante, cette expérience qui apprend à l'acteur à métamorphoser son masque autant qu'il le faut et par le biais de tous les moyens, cosmétiques ou physiques. Il faut ce que Bergman qualifie par euphémisme « *des connaissances techniques élémentaires.* » (Bergman, 297 : 1987) Mais, en fait il n'y a pas que la technique qui compte, il y a également le talent. Pour répondre à une question qu'il pose sous la forme d'un intitulé d'un texte en cinq pages : *Qu'est-ce qu'un acteur bergmanien ?* Jacques Aumont parle de *Gunnar Björnstrand* (1909 – 1986), un autre acteur qui a collaboré dans un total de dix-neuf films réalisés par Bergman. L'écrivain décrit, entre autres, le jeu de cet acteur bergmanien en mettant en exergue l'étendu registre dont il est capable :

« Le jeu de Gunnar Björnstrand est, dans les films des années cinquante, uniformément bon, et on le voit passer du mari qui veut reconquérir sa femme (**Une leçon d'Amour**) au vieux beau qui cherche à séduire un tendron (**Rêves de Femmes**) ou à l'homme fat et naïf doublement trompé (**Sourires d'une nuit d'été**), de l'athée cynique (**Le Septième Sceau**) au rationaliste professoral (**Le Visage**) ; même son rôle neutre de **L'Œil du Diable** démontre qu'il sait tout faire, à la manière des grands acteurs hollywoodiens, dressés à passer sagement et naturellement de rôle en rôle. » (Aumont, 78 : 2003)

Toutefois *Björnstrand* est, dans un système différent à celui de « *star system* », <sup>4</sup> il est plutôt très proche d'un acteur équilibré, rationnel, méthodique et construit.

#### **1-4- Ingmar Bergman,**

---

<sup>4</sup> - L'organisation industrielle du cinéma telle qu'elle fut mise au point à Hollywood dès la fin des années 1910 visait avant tout à produire un profit maximal pour les investisseurs. Selon une logique classique dans l'économie capitaliste, cela amena, en vue de générer des profits supérieurs, à augmenter le coût des produits (les films). C'est de cette logique économique que participe d'abord la star, qui est l'attraction principale, supposée irrésistible, du film où elle paraît, et selon cette logique que l'on peut en toute rigueur parler d'un « *star system* ». Cependant, comme en général dans la société industrielle, cette logique économique se double d'une logique symbolique : la star est dotée d'une aura propre, elle est censée avoir une qualité d'être – ou au moins, une qualité d'image – littéralement exceptionnelle, qui donne à chacune de ses apparitions (dans les films et hors des films) une valeur singulière.

**Voir :** AUMONT, Jacques. et MARIE, Michel. (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma - Op. Cit* – p 195.

## une longue carrière de metteur en scène

Ingmar Bergman, lui-même est un homme de théâtre avant même d'être un cinéaste. Le spectacle anime sa vie dès sa plus tendre enfance jusqu'à composer son mode d'exister, de s'exprimer et de s'interroger. Sa vocation précoce pour le théâtre a été très tôt stimulée et motivée par sa mère infirmière, Karin (née Åkerblom). Elle l'a laissé, à l'âge de dix ans, façonner ses propres décors, jouets et effets d'éclairage et constituer ainsi son petit théâtre de marionnettes et c'est elle qui l'a emmené la première fois au théâtre, quand il a 12 ans. À l'université de Stockholm en 1937, tout en suivant régulièrement des cours en Histoire et Littérature, il « *a monté* » de nombreux spectacles d'amateur joués par des condisciples. Il s'est engagé dans la lecture des pièces de Shakespeare, de Strindberg, et de son homonyme, Hjalmar Bergman. En 1938, en se reposant chez sa grand-mère maternelle au centre de la Suède, il écrit une douzaine de pièces de théâtre et un opéra. En 1944, à l'âge de 26 ans, il dirige **Le Théâtre Municipal de Helsingborg** et devient ainsi le plus jeune directeur d'un grand théâtre d'Europe. Il enchaîne mises en scène et scénarios. Il monte l'une de ses pièces, *Rachel et l'ouvreuse de cinéma*, adaptée plus tard au grand écran pour *L'Attente des femmes* (1952). En 1946, il s'installe à Göteborg où il obtient un poste de metteur en scène au **Théâtre Municipal** dont le directeur Torsten Hammarén devient son conseiller expérimenté et lui enseigne des techniques de mise en scène. En 1952, Bergman, nommé directeur artistique du **Théâtre Municipal de Malmö**, assure plusieurs mises en scène, certaines pour le répertoire classique ainsi que deux de ses propres. Il poursuit aussi des adaptations radiophoniques avec des pièces de Strindberg, de Federico García Lorca et de Jean Anouilh. Couronnement de sa carrière théâtrale, il est nommé directeur du **Théâtre Dramatique Royal de Stockholm** en 1963 jusqu'à 1966. Soupçonné d'évasion fiscale (il est ensuite totalement disculpé), Bergman décide de quitter la Suède, il séjourne à Munich pendant neuf ans. Le théâtre de la ville, le **Residenztheater**, lui propose un poste de metteur en scène. Il réussit à monter onze spectacles. Bergman retourne au Suède, reste actif dans le théâtre tout au long des années 1990 et fait en 2003 sa dernière production sur scène avec les *Fantômes* d'Henrik Ibsen à l'**Académie de Musique de Brooklyn**, à New York. Et il accomplit sa dernière œuvre pour le théâtre radiophonique avec *Rosmersholm*, du même dramaturge norvégien, en 2004. Le spectacle pour Bergman n'est pas simplement un métier, c'est plutôt une vie. C'est pour lui un penchant ardent, une grande passion partagée avec l'autre passion, le cinéma. À l'âge de 32 ans, il dit : « *Le théâtre, c'est l'épouse fidèle. Le cinéma c'est la grande aventure, la maîtresse exigeante et*

coûteuse. On adore l'une et l'autre, d'une manière différente bien sûr. » (Collet, 1042-1043 : 1996) En effet, Bergman introduit, aux années 50, une stratégie de travail qui continuera longtemps: l'hiver, il augmente et intensifie les mises en scènes de théâtre. Et l'été, il se retire avec son groupe d'acteurs pour tourner un film, quelquefois deux. Au cours d'une longue carrière artistique s'étalant sur plus de six décennies, Bergman expérimente et acquiert graduellement une parfaite maîtrise de son art de mise en scène. Il parvient à accomplir cent soixante et onze productions pour la scène (y compris le théâtre radiophonique).

### 1-5- Ingmar Bergman et sa « troupe » d'acteurs

Ce qui aboutit à rendre attentionnées et agréables, la maîtrise et la virtuosité de Bergman, c'est la contribution des acteurs et le rapport à eux. Loin du « bétail », du « troupeau », du « modèle » ou de la marionnette, Bergman souhaite de son acteur des éventualités d'action sur le film et ce que signifie. « Les acteurs insufflent une vie nouvelle à des passages du scénario rabattus à mort » (Bergman, 307 : 1994) Le rapport aux acteurs est cet instant où l'auteur quitte son idéalisme, remet une part de sa création à un autre. Il y a, dans la carrière et la création de Bergman, un facteur fondamental qui est le théâtre. Celui-ci vient d'abord dans la vie de Bergman comme dans sa création artistique : Dans sa vie, le petit Bergman alla, à l'âge de douze ans, à l'opéra avant de posséder le fameux projecteur 9,5 millimètres. Le jeune homme s'élança dans la mise en scène de théâtre à vingt ans, cinq ans avant son entrée au service des scénarios de la **Svensk Filmindustri (SF)** qui est la principale société cinématographique suédoise. Et Bergman a poursuivi la mise en scène des pièces (notamment radiophoniques) bien après ses derniers films (*Fanny et Alexandre* (1982), *Après la Répétition* (1984) et *Sarabande* (2003)).

Dans l'art, les films de Bergman et essentiellement les plus personnels, incluant une importante autobiographie, se fonderont et reposeront sur la contribution de l'expérience théâtrale. Mais c'est surtout par un autre moyen que le théâtre sera omniprésent, prégnant, voire régissant, dans le cinéma de Bergman : celui de la troupe d'acteurs : parmi eux figurent *Eva Dahlbeck*, *Harriet Andersson*, *Bibi Andersson*, *Liv Ullmann*, *Ingrid Thulin*, *Gunnar Björnstrand*, *Erland Josephson*, *Birger Malmsten* et *Max Von Sydow* et autres. Bergman aurait conçu ses films pour des acteurs qu'il connaissait parce qu'il avait avec eux des longues années de travail et d'expérience en commun. Citons à cet égard les deux exemples suivants : Il a écrit le rôle-titre dans *Un Été avec Monika* (1953), spécialement pour *Harriet Andersson*. Et Il a voulu aussi que *Liv Ullmann* joue *Emelie Ekdahl* dans *Fanny et Alexandre* (1982). Il a écrit le rôle dans cet esprit mais *Ullmann* a refusé son offre qui a été

transmise à *Ewa Fröling*. Les acteurs réapparaissent alors d'un film à l'autre. Bergman a très tôt constitué sa troupe d'acteurs, parmi ceux qu'il connut dans sa jeunesse, puis rencontra plus tard. Les premiers films se voient imposer et affirmer les vedettes de l'heure, le jeune premier *Birger Malmsten* ou le fils *Ekman* - mais déjà, *Stig Olin* (1920 – 2008) prouve que Bergman sera capable de prendre toutes les opportunités de fidéliser ses acteurs. La troupe de Bergman sera nombreuse, certainement variable dans la durée, toutefois Bergman ne cessera jamais de la renforcer, la renouveler, la raviver, et l'accroître. Après le décès de *Bjornstrand* en 1986 et le départ de *Sydow* en 1977, Bergman trouvera *Borje Ahlstedt* qui l'intégrera dans ***Fanny et Alexandre*** (1982) et dans ***Sarabande*** (2003). Et après que toutes ou la plupart de ses actrices se soient éloignées de lui,<sup>5</sup> il engagera *Lena Olin* (née en 1955). C'est lui qui la dirigera pour la première fois au cinéma, dans ***Face à Face*** (1976) ensuite dans ***Fanny et Alexandre*** (1982) et dans ***Après la répétition*** (1984). Bergman n'en finira ainsi jamais de flairer et de découvrir de nouveaux talents.

Cet amour de la troupe, avec ses relations personnelles d'intimité, d'amitié, de considérations mutuelles, incite un style de mise en scène dans lequel l'acteur est continuellement respecté en tant que co-créateur. Bergman attribue souvent une grande importance à la capacité d'un acteur d'avoir réfléchi sur le théâtre. C'est ainsi qu'un acteur qui ne fut pas de ses proches amis, *Jarl Kulle* (1927 1997), Bergman loua comme de grandes performances certaines de ses compositions pour la scène (celle du ***Roi Lear***, dans le cas présent) (Bergman, 303 : 1994). En fait, si *Kulle* joue un peu la facilité, voire « la simplicité » dans le film, ***Sourires d'une nuit d'été*** (1955) et dans ***Toutes ses Femmes*** (1964), il interprète néanmoins *Don Juan* dans ***L'Œil du Diable*** (1960) avec une manifeste intelligence de ce rôle (car il existe beaucoup de *Don Juan*, même en se contentant du théâtre). De même, Bergman a conservé avec *Bengt Ekerot* (1920 – 1971), « un metteur en scène accompli » (Cowie, 150 : 1986), une bonne relation professionnelle, même si dans sa filmographie la collaboration de celui-ci ne se fait remarquer que dans deux rôles – mais marquants : la *Mort* du ***Septième Sceau*** (1957) et le *Spiegel* du ***Visage*** (1958).

---

<sup>5</sup> - Le départ de *Bibi Andersson* aux États-Unis en 1973 et de même pour *Liv Ullmann* en 1975 – Le déménagement d'*Harriet Andersson* pour vivre avec le réalisateur finlandais Jörn Donner dans les années 1960. Le départ d'*Ingrid Thulin* en 1970 pour devenir résidente de Rome, en Italie, où elle a vécu pendant 34 ans. L'éloignement d'*Eva Dahlbeck* dans les années 1960 de la comédie et le fait de se retirer de la scène alors qu'elle commence à écrire des romans et des poèmes.

## 2- La mise en scène du visage dans le cinéma de Bergman

### 2-1- Le visage de l'acteur bergmanien, un visage dédoublé

Les rôles si divers et si variés interprétés par les actrices et les acteurs dans la filmographie de Bergman prouvent bel et bien que le visage de l'acteur au cinéma est un visage double, vu qu'il représente, à la fois, lui-même et un autre, il produit un personnage dont il fait l'incarnation. La construction du personnage du film tout le long de son enchaînement, se développe sur le fondement de deux grands procédés : *l'attribution* et *la différenciation*. Avec la première, plusieurs qualités (aspects physiques, ceux de l'acteur, son costume, son maquillage, son caractère, ses traits psychologiques et moraux) sont accordées au personnage, qui vont pourvoir celui-ci d'attributs spécifiques ; avec la seconde, inversement, c'est par la différence (contraste, disparité, complémentarité, hétérogénéité, etc.) avec les autres personnages qu'il acquiert son sens et sa valeur. En réalité, l'idée qu'exprime l'acteur de cinéma, comme figurant, représentant de lui-même et d'un autre à la fois, se traduit, fréquemment, sous la forme d'une opposition entre l'acteur dans la tragédie grecque et celui de cinéma (notamment à son époque muette). Si le visage de l'acteur de théâtre antique, support virtuel de masques que l'on ne peut compter, n'a pas, profondément, des traits particuliers parce que le masque les dissimulait et les voilait pour créer ceux d'un personnage. Ainsi, le jeu d'acteur se concentre ici sur les gestuelles, bénéficiant largement du costume. Les mimiques du visage deviennent inexpressives et insignifiantes. Cependant l'acteur de cinéma crée et présente un masque et un unique, et son visage doit avoir ainsi des traits caractéristiques, nets et prononcés. De plus, il doit tout posséder de façon innée : la beauté, le courage, la générosité ou le désir doivent être « *visibles* » sur son visage dans le film, ne peuvent être remplacés grâce à des adjuvants (comme les costumes et les masques utilisés dans le théâtre antique). D'autre part, le maquillage ne doit pas détruire et anéantir ce visage naturel, inné. Et justement, Bergman, dirigeant explicitement, sans équivoque, son acteur, à l'intérieur de ses possibilités et ses limites, ne recourt pas généralement au maquillage du visage de celui-ci, tant ses films relèvent du « *réalisme psychologique* » explorant continuellement l'univers proprement humain des idées, des sentiments, des émotions, des passions et quêtant le chemin du monde intérieur. Le visage de l'acteur bergmanien est un visage nu, pur, sans fard qui « *permet à l'âme d'affleurer sur (lequel) grâce à la puissance de la plastique modelée par les sentiments et les humeurs.* » (Bonneville, 7 : 1959) Par ailleurs, si le visage signifie pour deux visages, superposés, chevauchés ou entrelacés, entremêlés et fondus l'un sur l'autre, « *il est également*

*multiple en un tout autre sens, parce qu'il est capable d'exprimer plusieurs sentiments à la fois* ». (Aumont et Marie, 81 : 2001) Il y a une sorte de « *polyphonie* » du visage, parce que celui-ci extériorise des « *accords* » de sentiments, au sens musical du mot. De même qu'une musique polyphonique superpose plusieurs parties, poursuit plusieurs discours, plusieurs lignes, en même temps, le visage de cinéma peut, également, transmettre plusieurs choses à la fois, parce que se mouvant, jouant dans l'espace et dans le temps, il n'est pas contraint et limité à l'écriture linéaire. Plusieurs lignes, simultanément : à tout le moins, la possibilité du double jeu. Citons par exemple les films qui racontent des histoires de personnages doubles, pour accorder à leurs acteurs les opportunités de déployer, sans cesse, un visage sous un autre, de se mouvoir et cheminer de l'un à l'autre. Dans ce même sens, on emploie l'expression « *Acteur de composition* » qui désigne

« Un acteur qui (...) à l'habitude de se transformer psychologiquement et physiquement, changeant sa physionomie, sa silhouette, sa démarche, ses gestes, modifiant ou contrefaisant sa voix, parfois jusqu'au rendre son apparence complètement méconnaissable. » (Aumont et Marie, 38 : 2001)

## **2-2- Le jeu d'acteur bergmanien au niveau du plan, un jeu atténué**

Le jeu d'acteur de cinéma est avant tout, un procédé de changer, de transformer le jeu théâtral pour le rendre cinématographique. Jacques Aumont, dans son ouvrage **Du visage au cinéma**, (Aumont, 45-47 : 1992) distingue deux éléments concourant à cette transformation. Premier élément « *l'atténuation* ».

La caméra est approximativement bien plus proche, que le spectateur de théâtre. Les effets et les procédés ne devraient pas être amplifiés et exagérés pour qu'ils soient manifestes et perceptibles. Sur scène, un comédien doit, selon le sens de certain passage de la pièce, murmurer quelques mots. Le comédien prononce donc, sur un ton, qui est la convention théâtrale du murmure. L'acteur de cinéma, lui, doit véritablement chuchoter ses mots, car la place de tout son éventuel public, est conforme au premier rang d'orchestre, face à la scène. Dès lors, le jeu de cinéma est modéré, tempéré, atténué dans son émission vocale, dans ses mimiques. Mais, rien n'en dénature la forme scénique et n'en déforme la nature théâtrale, au sens où, le jeu théâtral consiste fondamentalement à être vu et entendu par le spectateur, commodément, aisément et pleinement. L'aspect que prend le visage du cinéma, dans ce jeu spécifique d'acteur est celui d'un visage transitif, phatique dont la fonction

est de maintenir une communication. Un visage malléable, élastique, flexible, souple, mou. Un visage qui doit tout faire pour être parfaitement vu et entendu par son destinataire. Dans l'**Introduction** qui l'intitule « *Chaque film est mon dernier film* », et qui introduit à son ouvrage **Œuvres** (1962), Bergman expose, entre autres, sa conception en termes de direction de ses acteurs. Il décrit sa tâche en tant que réalisateur pour que son acteur atteigne ce jeu « *atténué* ». Il écrit :

« Les indications du réalisateur ne doivent pas ruisseler sur les acteurs comme une pluie d'automne mais être formulées au bon moment. Ses paroles doivent être peu nombreuses. (Il ajoute) : J'ai remarqué qu'un certain ton de la voix, un regard ou un sourire peuvent fournir à un acteur une aide bien plus efficace que l'analyse la plus raffinée. (Et il conclut) : Moins il y a de discussions, d'explications, mieux sont assurées la bonne entente mutuelle, la perception immédiate, la loyauté et la confiance. » (Bergman, 18 : 1962)

**2-3- Le jeu d'acteur bergmanien au niveau du plan, un jeu naturel**  
« *L'atténuation* » se complique et devient plus confuse par un second élément, qui est plus précisément filmique, « *la fragmentation* ». Le jeu de l'acteur de cinéma est fragmenté, en deux sens pour le moins. Il se fractionne et se partage entre plusieurs plans dont l'ensemble constitue la scène et il doit être harmonieux, homogène et parfaitement cohérent. En outre, il est fragmenté par la répétition. Le plan, ou ce qu'on appelle, plus précisément « *dans le film terminé, ce qui reste d'une prise effectuée, lors du tournage,* » (Aumont et Marie, 157 : 2001) est ainsi, une fraction seulement de l'une des multiples prises éventuellement tournées. L'acteur s'avère, ainsi, obligé d'exprimer chaque fragment de jeu, autant qu'on lui demande et lui exige. Tout pleur, rire, colère, effroi, surprise doit se produire et se manifester, quand il veut et autant qu'il veut, et donc, il doit inventer et acquérir une technique particulière pour maîtriser ce jeu fragmenté. Dans ce sens, Bergman souligne la nécessité d'une méthode purement technique pour l'acteur de cinéma. Il exige que celui-ci soit, nettement détaché, carrément dissocié de son personnage, dont il n'est que l'exécutant et non l'incarnation. Il exprime sa conception, ainsi : « *l'acteur doit s'identifier à son personnage, sans créer de complexes. Ce personnage, il doit pouvoir le revêtir, comme un vêtement, facile à enfiler (...) L'acteur doit pouvoir (...) mettre ou ôter son personnage.* » (Bergman, 17-18 : 1962) Cette méthode de jeu que Bergman

exige des acteurs de ses films trouverait probablement sa résonance dans *la méthode de l'Actor's Studio* qui préconise une identification totale de l'acteur à son personnage. Cherchant un jeu plus réaliste, cette méthode dramatique consiste, en impliquant « *les principes de motivation et de substitution* », ("La méthode de l'Actor's studio") à quêter la vérité dans l'expression par une analyse psychologique.

De ce fait, l'acteur au cinéma, se trouve, non seulement, obligé de concevoir et produire chaque fragment de jeu à volonté, mais aussi de le reproduire deux fois, dix fois, cinquante fois (et ce chiffre ici n'est pas métaphorique ou fictif, il s'est avéré, dans certains tournages héroïques par exemple ceux de Jean Renoir dans *La Grande Illusion* (1937) ou de Robert Bresson dans *Pickpocket* (1959) et *L'Argent* (1983)). Cependant, Bergman prend parti pour la première prise de vue. Pour lui

« Le premier essai est presque toujours le mieux réussi, le plus vivant. C'est que l'acteur, dans la tension que provoquent en lui les premières prises de vue, arrive souvent à créer du neuf, à faire jaillir la petite étincelle de la vie, à trouver l'accent authentique et original.» (Bergman, 17 :1962)

Dans ce cas, où la première prise de vue est préférée et adoptée, comme dans les autres cas, où le réalisateur choisit de refaire la même prise tant de fois, le métier d'acteur, celui, aussi du directeur d'acteur, s'assimile alors, avant tout, à l'art de la prise.

Le mot « *prise* » évoque la saisie, la capture : il faut capturer quelque chose. Mais, quoi ? Du naturel. « *Ce qui obsède tous les acteurs dans les débuts du parlant, c'est de réussir à être naturels.* » (Aumont, 45 : 1992) Dans ce sens, Bergman insiste sur l'atténuation et le naturel dans le jeu d'acteur au cinéma en déclarant : « *la concentration prolongée, la discipline sévère des sentiments, les violentes charges affectives sont à rejeter complètement (...)* La tension spirituelle et l'effort volontaire prolongés sont la mort de toute expression cinématographique.» (Bergman, 18 : 1962)

## **2-4 Le jeu d'acteur bergmanien au niveau de la séquence, un jeu narratif**

Ce caractère transmissif du visage, jouant au niveau du plan, est encore, plus distinctement marqué, dans le rapport entre plans successifs, dans le montage de la séquence. Le visage y devient un moyen de faire circuler le sens d'un plan au suivant, de l'ensemble des plans à la séquence, de la séquence au spectateur.

Le visage du cinéma est cet

espace d'images où le sens s'inscrit pour pouvoir passer et se propager, un visage doux, harmonieux et mélodieux qui soutient et affirme le passage des « *signes codés d'une émotion* », un visage regardant, lui-même incessamment regardé, qui renvoie et répercute à un visage fictionnel, imaginaire, communiquant, faisant partager dans le plan, de plan à plan et de l'ensemble des plans à la séquence en vue d'un échange de visage à visage. Il est, ainsi, le support de tous les jeux avec l'énonciation et la narration. Denis Marion, accentuant sur l'importance de la mise en scène du visage dans la production du sens et la contribution à la narrativité, dans le cinéma de Bergman, écrit en 1979 :

« Bergman réduit au minimum les décors, se concentre sur le visage des acteurs en accordant la prépondérance aux gros plans, escamote les personnages secondaires, nourrit les protagonistes de la seule substance de leur drame intérieur et utilise un dialogue abondant comme le support neutre sur lequel, s'inscrivent des sentiments et des émotions qui s'expriment surtout par des regards et des inflexions de voix. »  
(Marion, 88 : 1979)

Ce qui se voit sur le visage vient, alors des nécessités du récit, de la contrainte de continuité sémantique d'un plan au suivant, mais aussi de l'exigence de clarté. Ce visage-là est utilisé pour être compris. Bergman, le cinéaste et le metteur en scène, conscient de devoir représenter des visages compréhensibles, à l'écran comme à la scène, déclare en 1990, dans une conversation avec Olivier Assays et Stig Bjorkman : « *J'aime le public, j'ai toujours pensé je suis très clair, ils doivent comprendre ce que je dis (...) et plusieurs fois, je me suis rendu compte que je n'avais pas été assez simple, assez clair (...) Je devais être clair, je devais être compris, je devais simplifier.* » (Assays et Bjorkman, 94 : 1990)

Une question s'impose ici : est-ce que le jeu de l'acteur bergmanien est un jeu « *émotionnel* » ?

Contrastant à l'identification de l'acteur à son personnage que *la méthode de l'Actor's Studio* cherche à atteindre, *la distanciation brechtienne*, comme principe théâtral met en œuvre une suite de mesures pratiques, de « *procédés de recul* » relevant, entre autres, de la dramaturgie, du jeu d'acteurs, de la scénographie, de la musique qui visent, en revanche, à créer « *une distance* » entre la représentation et le spectateur, en dissipant le phénomène d'identification. Pour atteindre cette distanciation, l'acteur, essentiellement

par le biais de trois procédés, (Blanchette) prend suffisamment de recul par rapport à son personnage, il s'observe lui-même manifestement comme un étranger. Il ne se change pas profondément, il ne se métamorphose pas, il ne « vit » pas son personnage, mais il le montre, il reste derrière en jouant son texte « en citation » et en pratiquant l'adresse directe à son public. L'acteur en évitant tout processus d'identification du spectateur à son personnage, adopte d'une part un point de vue analytique et critique sur le personnage qu'il interprète (pour tenter de le développer et le faire évoluer) et rend d'autre part au spectateur sa liberté de critique devant les événements. Dans quelle mesure les acteurs dans les films de Bergman adoptent-ils dans leurs jeux la distanciation brechtienne ?

En réponse à cette question, Jacques Aumont répond brièvement : « *Pas de brechtisme chez Bergman. Ses acteurs ne sont pas imaginables à distance critique ou commentatrice de leur rôle.* » (Aumont, 76 : 2003) Effectivement, il faut une habilité technique (et tout un processus psychique) extrêmement solide pour supporter ce que Bergman a attendu d'*Ingrid Thulin* dans **Le Silence** (1963) et dans **Cris et Chuchotements** (1973). Mais si elle ne se masturbe pas vraiment, ne se mutile terriblement pas le sexe, l'actrice a joué ces moments très forts, pesants et pénibles en engageant tout son corps, qui ne se satisfait pas de crier ni de réciter, mais il agit, il opère, il « performe ». « *Dans ses plus grandes réussites, on pourra avoir l'impression qu'il n'y a plus de différence, que l'émotion s'incarne dans les comportements les plus rationnels, que la raison se manifeste dans les gestes les plus excessifs : le corps enfin devenu un.* » (Aumont, 77 : 2003) Toutefois, lorsque *Liv Ullmann* doit jouer la souffrance morale d'*Élisabeth Vogler* dans **Persona** (1966), d'*Eva Rosenberg* dans **La Honte** (1968) et d'*Anna Fromm* dans **Une Passion** (1969) « *elle ne grimace jamais, on la sent toujours capable d'expliquer son masque.* » Son corps torturé par la souffrance morale, reste constamment capable d'exprimer la raison des émotions. « *Paradoxe de l'acteur bergmanien : il se tient à distance de l'émotion pour que je l'éprouve, et fait mine de l'éprouver pour que je retrouve ma distance et ma liberté.* » (Aumont, 77 : 2003)

## 2-5 Le jeu

### d'acteur bergmanien et la composition de la scène

Quel que soit son habilité physique et sa virtuosité mentale l'acteur bergmanien est aussi celui qui sait perfectionner, jusqu'au détail, la composition d'une scène et celle d'un personnage. En racontant ce qu'il a retenu d'une répétition du metteur en scène Torsten Hammarén (1884 – 1962) qui l'a précédé à la direction du **Théâtre de Göteborg** (Bergman, 204-205 : 1987) qui était d'ailleurs son conseiller expérimenté et celui qui lui a enseigné des techniques de mise en scène, Bergman nous donne une clef

importante nous permettant de comprendre sa conception du jeu d'acteur. L'acteur doit être incessamment envahi, occupé tout au long qu'il joue – mais non pas occupé par des états d'âme, des réactions affectives comme dans *la méthode de l'Actor's Studio*, non pas occupé à dire à voix haute un texte appris par cœur, à réciter ou « citer » comme chez Brecht. Il doit être occupé par une suite d'actions liées, interagissant avec celles des autres personnages (des autres acteurs). Pour représenter « *la scène du chocolat* » de **Caligula** d'Albert Camus, où vingt-trois personnages sur la scène agissent avec naturel et rythme, Hammarén avait passé des heures à concevoir, avec la collaboration de ses comédiens, de petites actions enchaînées, de sorte que chacun avait, pour la continuité de la scène, un certain programme concret, net et précis de gestes, de directions du regard, de combinaisons et de propos. Il semble clair que Bergman ait appris la leçon de son prédécesseur à la direction du **Théâtre de Göteborg**; on le voit, pendant le tournage de **Fanny et Alexandre** (1982), régler avec douze acteurs un plan long de la scène de l'agonie d'Oscar Ekdahl (*Allan Edwall*), et fournir à chacun les renseignements de son action. En fait « Action » s'avère le mot qui correspond exceptionnellement à Bergman à cause du caractère toujours palpable, concret des tâches déterminées à ses acteurs, ou inventées par eux, à cause aussi du fait que l'action juste soit productrice de rythme – cette notion mystérieuse mais essentielle de l'art de la performance ; mais aussi et surtout, à cause du fait que l'action soit distribuable, partageable avec les autres acteurs.

Découvrant, en automne 1977, au moment de commencer le tournage de **Sonate d'Automne** (1978), qu'*Ingrid Bergman* avait fixé en répétant devant un miroir chaque nuance de son jeu, Bergman subit un choc et fut emporté par une fureur (Bergman, 243 : 1987) : c'était le contraire de toute action imaginable, de tout travail du jeu d'acteur. C'est que la technique n'a pas sa fin dans la technique : « *Presque toujours, les solutions étaient techniques, mais au cours du travail elles se transformaient en questions d'ordre spirituel.* » (Bergman, 296 : 1987)

## Conclusion

En conclusion de cet article, nous soulignons que les principales actrices qui ont joué dans les films les plus importants de Bergman sont venues toutes de la scène théâtrale. Elles ont acquis la technique et l'expérience du jeu à partir de la scène. Bergman, lui-même est un homme de théâtre avant même d'être un cinéaste. Le théâtre vient d'abord dans sa vie comme dans sa création artistique. Et c'est surtout par le moyen de la *troupe* d'acteurs que le théâtre sera omniprésent dans son cinéma. L'amour de cette troupe incite Bergman à un style de mise en scène dans lequel l'acteur est respecté en tant que co-créateur.

La femme s'avère alors au centre de l'univers bergmanien, c'est parce qu'elle a le pouvoir de mettre au monde. Toutefois, les relations personnelles de Bergman avec les femmes s'avèrent en contradiction avec son respect et sa considération pour elles, actrices, sur scène et à l'écran. Par ailleurs, le visage de l'acteur dans la filmographie de Bergman est double parce qu'il porte un masque clair et transparent sur un autre visage plus profond et donc plus « vrai ». Il est également multiple parce qu'il est capable d'exprimer plusieurs sentiments à la fois. Bergman ne recourt pas généralement au maquillage du visage de son acteur tant ses films relèvent du « *réalisme psychologique* ». Les acteurs bergmaniens se trouvent tous dans un système différent à celui de « *star system* », ils sont plutôt très proches des acteurs équilibrés, méthodiques et construits. Bergman insiste dans sa mise en scène du visage dans ses films sur l'atténuation et le naturel dans le jeu d'acteur. Il exige que son acteur s'identifie à son personnage et soit, nettement détaché de ce personnage, dont il n'est que l'exécutant et non l'incarnation. Cependant, les acteurs bergmaniens ne se conforment pas à « *la distanciation brechtienne* » et ne s'accordent pas non plus à la méthode de *l'Actor's Studio*. Ils sont à distance de l'émotion pour que le spectateur l'éprouve et font mine de l'éprouver pour que celui-ci retrouve sa distance et sa liberté. Par ailleurs, la mise en scène du visage dans le cinéma de Bergman contribue à la narrativité. Ce qui se voit sur ce visage vient des nécessités du récit, de la contrainte de continuité sémantique mais aussi de l'exigence de clarté. Les acteurs bergmaniens sont également ceux qui savent perfectionner la composition d'une scène et celle d'un personnage. Ces acteurs sont incessamment occupés par une série d'actions liées et interagissant avec celles des autres acteurs.

### Références Bibliographiques

- ASSAYS, Olivier et BJORKMAN, Stig. (1990). *Conversation avec Bergman*, Paris, Éditions de l'Etoile.
- AUMONT, Jacques. (1992 ). *Du visage au cinéma*, Paris, Edition de l'Etoile .
- AUMONT, Jacques. (2003). *Ingmar Bergman, mes films sont l'explication de mes images*, Paris, Cahiers de Cinéma.
- AUMONT, Jacques. et MARIE, Michel. (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan.
- BERGMAN, Ingmar. (1987). *Laterna magica*, Paris, Gallimard.
- BERGMAN, Ingmar. (1962 ). *Œuvres – avec en Introduction : « Chaque film est mon dernier film »*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- BERGMAN, Ingmar. (1994 ). *Images, ma vie en films*, Paris, Gallimard.

- BLANCHETTE, Charlotte Chantal. (s.d.). *"La distanciation brechtienne ou le théâtre épique"*. Consulté le 10 Avril 2022, sur slideplayer.fr: [https://slideplayer.fr/slide/9414844/]
- BONNEVILLE, Léo. (1959 , Décembre ). « Le réalisme psychologique au cinéma : du monde extérieur au monde intérieur » in *Séquences* (n°19)- Montréal , pp. 7-10.
- BOUSSINOT, Roger. (1989 ). *L'Encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas.
- BUI, Joël. (s.d.). *"La méthode de l'Actor's studio"*. Consulté le 10 Avril 2022, sur Actorstudio.fr: [http://www.actorstudio.fr/FR/PAGE\_Methode.awp]
- CHILTON, Martin. (s.d) « *Ingmar Bergman, la vie désordonnée d'un cinéaste magique* » (Article en ligne). Consulté le 15 Avril 2022 sur independent.co [https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/ingmar-bergman-documentary-films-a-year-in-the-life-seventh-seal-wild-strawberries-sweden-a8746426.html]
- COLLET, Jean. (1996 ). « Ingmar Bergman ».in *Encyclopaedia Universalis*, Paris , pp. 1042 - 1043.
- COWIE, Peter. (1986). *Ingmar Bergman Biographie critique*, Paris, Éditions Seghers.
- GARDIES, André.et BESSALEL, Jean. (1992). *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Le Cerf.
- HAOUALA, Henda et CHERNI, Moncef. (Juin 2023). « Le «Tragique » du temps dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman », in, *Afaq Cinémaia* – (volume : 10, n° 1), pp. 47-66.
- JOURNOT, Marie.-Thérèse. (2006). *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin.
- MARION, Denis. (1979 ). *Ingmar Bergman*, Paris, Gallimard .
- LEFEBVRE, Jean-Pierre. (Décembre1961) : « Réalisateur en vedette : Ingmar Bergman » in *Séquences* (n°27), p. 30.

### **Biographie de l'auteur**

**Moncef CHERNI**, est doctorant et chercheur à l'Université de Carthage – Tunisie. Enseignant (Assistant) à l'Institut Supérieur des Études Appliquées en Humanité du Kef (Université de Jendouba) - Auteur de plusieurs articles scientifiques portant sur les Études Cinématographiques. Participant avec des Communications à des colloques scientifiques ainsi que des forums culturels et artistiques nationaux et internationaux.