

LE RITE (1969) D'INGMAR BERGMAN: L'ACTEUR-COMME-ACTEUR ENTRE L'ANAGNORISIS ET LA FRAGILITÉ DE L'IDENTIFICATION

ALEXANDRA NOEMINA CÂMPEAN*

ABSTRACT. Ingmar Bergman's *The Rite* (1969): the Actor-as-Actor between *Anagnorisis* and *Fragility of Identification*. The present paper analyses the strange identification experienced by the Bergmanian "actor-as-actor", due to a perpetual memory of the body. We will examine the manner in which the actor who plays the role of the actor passes through a painful and disarticulated identification, originated in August Strindberg's "radiations of the ego" (*Ausstrahlungen des Ichs*). Accordingly, the radiations are not only writings in the first person, but also egotistical discourse; binding the ego on the stage, the playwright's world becomes not only a psychic experience, but also a diurnal dream lived with the eyes wide open (as in the plays *The Road to Damascus* and *A Dream Play*). Therefore, in the film *The Rite* (*Riten*, 1969, TV movie), the *total* and *stylized* actor enacts the virtue of the crime in order to re-cognize himself; in this context, the achievement of his *persona* confirms the thorough execution of a murder – that is to say that the actor's visage foreshadows the melancholic *soleil noir* of the Universal tragedy.

Keywords: repetition, ritual, anagnorisis, identity, suffering.

La répétition ou l'art comme vengeance

On peut dire de l'acteur-comme-acteur bergmanien qu'il sonde le «filon mythique» théâtral dans la manière de Jerzy Grotowski, ou bien «l'histoire de certaines illusions, de rêves, de tentations»¹ au-delà des formes incantatoires du langage. Le rituel laïque (*i.e.* contre le religieux et les « expériences des générations

* Docteur ès Lettres, Université Babeş-Bolyai, Faculté de Lettres, 31 rue Horea, Cluj-Napoca 400202, Roumanie. Email: noeminaradut@yahoo.com. Thèse de doctorat (2015) *August Strindberg et Ingmar Bergman. Perspectives comparatistes sur la douleur de l'innocent*, prof. coord. Mircea Muthu; l'Académie Roumaine, Bucarest. "This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077".

¹ Cf. Jerzy Grotowski, chap. „Teatru și ritual” [«Théâtre et rituel»] in *Teatru și ritual* [Théâtre et rituel], Bucarest: Nemira, 2014, p. 131.

passées») se constituerait, selon le même Grotowski, dans une forme de théâtre devenu atroce qui ne veut pas mentir². Cependant, étant donné que le visage bergmanien (vivant ou cadavérique) se dénude devant la caméra indiscreète, nous pourrions élargir la connotation: le rituel séculaire créerait un film théâtral *Persona* agissant sans hypocrisie.

Au crépuscule des mots, lorsque le réalisateur s'incline pour un dégagement de la scène (l'exemple du film de télévision *Après la répétition/ Efter repetitionen*, 1984), l'acteur, qui dans le film joue précisément le rôle de l'acteur (des partitions superposées), est premièrement pénétré par soi-même, ensuite il est paradoxalement découvert (ou dévoilé) par un double masque; troisièmement, il est «manipulé» par un metteur en scène (situé dans l'oubli de soi-même) qui s'approche en s'éloignant symboliquement - un second Ingmar Bergman qui conjugue le souvenir de la théâtralisation ancestrale de type Georges Méliès (l'indispensabilité de la métaphore du rêve) avec le mot-cri (voir le film *L'Heure du loup/ Vargtimmen*, 1968) et l'individualité fertile de l'acteur, nébuleuse et dispersée, revendiquant façonnage et répétition. Mais nous envisageons la répétition comme reprise kierkegaardienne (le mot danois *Gjentagelse*), une «archi-texture» enracinée dans l'espace nordique, avec plusieurs réalisations: filmique (Carl. Th. Dreyer), picturale (Edvard Munch), musicale (Edvard Grieg), théâtrale (Kaj Munk, August Strindberg ou Henrik Ibsen), narrative (Hjalmar Söderberg).

Dans l'acception bergmanienne, la répétition est le trait définitoire du spectacle théâtral et de la respiration théâtrale – extérioriser l'intimité, soumettre le présent à l'avenir. Quand même, dans la répétition théâtrale, la vraie mise en scène n'est jamais saisie intégralement et «l'invisibilité sacrée» (par cette expression, Peter Brook est redevable à la forme primitive du rituel théâtral³) meurt avec chaque représentation. "The director is there to attack and yield, provoke and withdraw until the indefinable stuff begins to flow. The anti-director wants the director out of the way from the first rehearsal: any director disappears, a little later, on the first night."⁴ Pour le théoricien et le metteur en scène Brook, le théâtre existe seulement comme un manque de permanence («l'impermanence de la

² *Ibidem*, pp. 131-163. Vis-à-vis de la reconnaissance de soi de l'acteur (l'anagnorisis), nous présentons une formulation en traduction personnelle de la p. 160: «l'acteur décide, en effet, d'aborder les sources de son propre être, de retrouver un autre soi-même. (...), comme une voix de l'abîme, comme une voix des morts. (...) ... la confession personnelle ... »

³ Peter Brook dans *The Empty Space. A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, New York: Touchstone, 1968, chap. "The Holy Theatre", écrit à propos de la perte de la cérémonie dans le théâtre moderne en faveur du "the theatre of doubting, of unease, of trouble, of alarm" (p. 52): "In the theatre we shy away from the holy because we don't know what this could be – we only know that what is called the holy has let us down, we shrink from what is called poetic because the poetic has let us down." (pp. 56-57)

⁴ *Ibidem*, p. 134.

représentation») et comme une proclamation de l'immédiateté – une fois représentée, la pièce tombe dans l'oubli, de sorte que la répétition relie la naissance de la pièce à son souvenir, le passé à son avenir. Pourtant, la répétition ne doit pas se transformer en routine, en usure, et l'acteur bergmanien *totale et stylisé* (élevé en métaphysique), afin de se reconnaître soi-même, prouve la vertu du crime dans le film *Riten* (*Le Rite*, 1969, film de télévision, "an exercise for camera and four actors"⁵, la réalisation de la *persona* est synonyme de l'accomplissement minutieux d'un assassinat – le visage de l'acteur-personnage préfigure «un soleil étrange», «le temps noir de la tragédie antique»⁶ ou bien «le soleil noir de la mélancolie»⁷.

D'un autre côté, dans *Fanny och Alexander*, 1982, au moyen d'une répétition filmique et d'une scène pure et originelle, l'art condamne, juge ou apporte le ressentiment et la culpabilité, le mouvement circulaire de la manivelle de la lanterne magique reçoit les signes de l'ange de la mort. L'art innocent de l'enfant Alexander est *a priori* et paradoxalement coupable, vindicative, parce qu'il déclenche le feu neutraliseur. "It is Alexander's experience of the Secret that makes him what he is. The conversation with the dead father. God showing himself to him. His meeting with the dangerous Ismael, who sends the burning woman to annihilate the bishop."⁸ Le souvenir noir, loin de se transformer en cendres au moment de la mort de l'évêque, retrouve – et ça c'est très important – la qualité du rappel, mais aussi la permission intrinsèque d'être oublié à tout instant. Enfin, Alexander, l'enfant victime et persécuteur en même temps, admet sa propre humanité à travers le passage à l'imagination et par le déchiffrement de l'énigme, la marque tragique de l'acteur-comme-acteur.

La douleur répétée, la douleur de l'identification

Si dans *Persona* (1966) le triomphe de l'artiste était ambigu, dans *Riten*⁹ se produit la condensation de la monstruosité du spectacle – c'est-à-dire l'art exprimé en termes de culte et de vénération ou de *Ersatz* rotatif de la religion (un point

⁵ Ingmar Bergman, *Images. My Life in Film*, New York: Arcade Publishing, 2007, p. 176.

⁶ Voir Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (édition consultée: *Teatrul și dublul său*, Cluj-Napoca: Echinoc, 1997, pp. 26-27). Le théâtre-langage connecté aux sens, à la magie et à la sorcellerie souligne la relevance du rituel. Le théâtre-langage (balinais) utilise non seulement des mots, mais des signes pointant vers des images agréables à l'esprit (mythiques: dieux et héros).

⁷ Gérard de Nerval, le poème *El Desdichado* (1854, *Chimères*): «Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé/ Porte le soleil noir de la Mélancolie.»

⁸ I. Bergman, *op. cit.*, p. 373.

⁹ Pourrait-il représenter une réponse bergmanienne à *Yukinojô Henge* (*La Vengeance d'un acteur*, Kon Ichikawa, 1963)?

fondamental, étant donné que dans *À travers le miroir/ Såsom i en spegel*, 1961, la scène où les deux frères accomplissent la pièce de théâtre mise en abîme «L'art fantôme ou Le tombeau des illusions» est comparée par Bergman à l'endroit d'office de l'acte religieux; il représente finalement un espace improvisé en miniature¹⁰). De toute façon, l'ombre de l'acteur, à savoir le travail perpétuel d'interprétation, couplée à la mémoire du corps qui est transmise d'un film à l'autre, rend difficile l'enquête du metteur en scène sur le vulgaire, le profane et l'inhumanité humaine. Un premier argument est celui soutenu par Jacques Aumont qui montre que l'acteur bergmanien a une mémoire du corps qui passe d'un film à l'autre ou d'une pièce à une autre, comme s'il continue le rôle commencé/ esquissé il y a un certain temps, comme si les sentiments fusionnent: „«Que peut un corps?» Intensité: les émotions; intelligence: la raison. Le vieux partage cartésien est ce que l'acteur, dans cette conception élevée mais toujours concrète qu'en a Bergman, doit dépasser.

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*.¹¹ Néanmoins, même si le corps de l'acteur devient unitaire, nous pourrions simplement signaler une fragilité de l'identification en raison de la mémoire du corps – sous le charme des rôles précédents, l'acteur se trouve dans l'impossibilité de toucher la découverte critique de la (re)connaissance, *i.e.* d'évoluer de l'ignorance à la connaissance au sens de la définition aristotélicienne. Un deuxième argument serait le jeu rituel impliquant une humiliation mutuelle et interminable entre l'artiste et l'audience, comme une réaffirmation du leitmotiv du spectateur-vampire de *L'Heure du loup*¹² (1968).

Ainsi, Maaret Koskinen a noté une dégradation progressive de l'audience dans les films de Bergman qui va de pair avec l'anéantissement/ le remplacement de la référence divine: "To summarize: God and religious faith was banished from Bergman's

¹⁰ Pour plusieurs détails en ce qui concerne la tension érotique et le «péché de la chair» entre Minus et Karin (la femme Karin comme «un vase vide» qui doit être rempli par les hommes de sa vie – le mari, le père et le frère, voir: Richard Aloysius Blake, *The Lutheran Milieu of the Films of Ingmar Bergman*, New York: Arno Press, 1978 (dissertation for the degree of Dr. of Philosophy, Illinois 1972); Thomas P. Adler, "Daddy Spoke to Me!: Gods Lost and Found in *Long Day's Journey Into Night* and *Through a Glass Darkly*", *Comparative Drama* vol. 20, no. 4, 1986, p. 345; Lawrence D. Smith, "Play-within-a-Play or Theatre-in-Film. Ingmar Bergman's *Through a Glass Darkly*", *Theatre Symposium*, vol. 19, 2011, pp. 91-110.

¹¹ Jacques Aumont, *Ingmar Bergman. «Mes films sont l'explication de mes images»*, Paris: Cahiers du Cinéma, 2003, p. 77.

¹² Voir aussi notre article „Ingmar Bergman et *L'Heure du loup* – le passage du «lumen opacatum» au cri expressionniste" in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Philosophia*, Cluj-Napoca, vol. 61 (2016), no. 1, pp. 35-50.

films and so was eventually the theme of art – but Bergman's view of art as basically an act of cult remained. It became a ritual – an act of cult without a god.”¹³ Évidemment, le rituel de l'art qui a perdu le divin exprime l'oscillation entre la foi et le doute, et il est fondé sur l'obscénité, la plasticité ou le physique trop visible – le «mot-de-transe» (l'acteur emprisonné par une force démoniaque, irrationnelle) comme le seul témoin de la contemplation esthétique authentique, comme le seul abandon dans les méandres du rituel. L'audience est représentée par le juge, les artistes ont le pouvoir de vie ou de mort sur elle – un viol symbolique. Dans *Images. My Life in Film* Bergman écrit, dans une phase de pré-germination, que *Riten* dévoile une prière d'obstination ou de médiation; voilà l'acteur en dialogue avec le juge: “We had this sudden desire to celebrate a ritual, an incantation, a formula, a vanity, a cloud, the shadow of a cloud. Your Grace must have felt weakness at some time, perhaps as a child. No, we weren't going to speak of Your Grace.”¹⁴

Le scénario initial (daté le 27 Février 1967) se concentre sur une scène où deux homosexuels, devant une fenêtre, accomplissent le rituel de l'élévation d'une coupe de vin, après le modèle grec ancien effectué avant le lever du soleil, le moment où le prêtre avec un masque d'or sacrifie un animal; quand le soleil atteint le milieu du ciel, l'image du dieu se reflète dans le vase contenant le sang. Mais le rituel bergmanien est lésé dès sa genèse, il révèle la vulnérabilité: “Excuse me, Your Grace, but I'm so upset, it's so – (cries) – **painful to repeat** our little game, or whatever it was, here in front of you. I mean, one false intonation and everything could be lost.”¹⁵ De plus, le rituel vulnérable reçoit dans *Riten* la facette de l'outrage et de la blessure mortelle.

Le discours sur-personnel

Un juge interroge trois acteurs (la troupe «Les Riens») accusés d'obscénité – Hans Winkelman, le sage/ le prudent (l'acteur Gunnar Björnstrand), sa femme toujours insatisfaite sexuellement ni par le mari, ni par l'amant Thea von Ritt/ Claudia Monteverdi (l'actrice Ingrid Thulin) et l'alcoolique charmant Sebastian Fisher (l'acteur Anders Ek). Le prétexte juridique se transforme en un sacrifice cruel du juge; les trois acteurs passent par un moment de sublimation de la haine et de la vengeance à travers l'art. Le film est dramatiquement divisé en neuf scènes – cinq dans la salle d'interrogatoire du juge, le reste: dans une chambre d'hôtel, dans une cabine confessionnelle, dans une cabine de théâtre et dans un bar.

¹³ Maaret Koskinen, “Art as Cult: Bergman's *Riten* and *Backanterna*”, *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, vol. 20 (1999), no. 1, p. 136.

¹⁴ I. Bergman, *Images. My Life in Film*, p. 173.

¹⁵ *Ibidem*, p. 174.

Cinq ans après son mariage avec Thea, Hans a peur de la solitude, il est fatigué de «son soi-disant art» et il prie Dieu de le libérer de sa propre prison. Thea représente la figure de la pétasse de cirque: bégayante, pharisaïque, hypocrite, elle est la seule qui déclare sa propre souffrance: elle souffre d'une douleur psychique sans précédent (une forme bénigne d'épilepsie), mais aussi à cause de ses sens exacerbés. Le nom de scène *Thea* trahit un rêve de sainteté, le martyre; elle affirme: «Les îles d'une rivière sont les signes d'une mort imminente. Délivre mon âme pour que je ne disparaisse pas dans le néant.» Comme Märta dans *Les Communiantes* (*Nattvardsgästerna*), 1963 (la même actrice Ingrid Thulin), Thea regarde ses mains pendant des heures et, dans un état d'extase, elle a l'impression qu'elle parle avec La Vierge Marie – en fait, elle nous regarde ou bien elle regarde à travers la spécularité de l'instance théâtrale: «La foi et le déni, l'obstination et le doute... Mais au cœur de mon âme, je suis la même. Parfois pleine de tragique, parfois dans un soulèvement de l'être.» Sebastian (le nom complet Albert Emanuel Sebastian) a une cicatrice sur le visage; il a été accusé d'un meurtre commis avec préméditation. Non talentueux, mais énigmatique, impitoyable et toujours malade (l'angoisse viscérale spécifique à Bergman lui-même), le troisième acteur manipulateur-manipulé¹⁶ énonce dans l'exposition du film (la première scène) la peine de mort du juge qui venait de les examiner sous l'œil de la loupe: «Et si le juge serait tué? Lentement, silencieusement...»

Moitié homme, moitié oiseau, dans la lignée des artistes bergmaniens de type faustien (le magicien imposteur Albert Emanuel Vogler dans *Ansiktet*, 1958; le peintre Johan Borg dans *Vargtimmen*, 1968), Sebastian explique: „Je n'ai pas besoin de Dieu, de l'assurance de la vie éternelle. Je suis mon propre Dieu, j'ai mes anges et mes démons... Personne ne me fait peur... Voici ma prière absolue: «Le vent épargille la mer dans le crépuscule qui t'entoure et l'oiseau brise la paix avec son hurlement»...”

Dans l'interrogatoire du juge, Sebastian révèle le secret d'un numéro de cannibalisme qu'il a réalisé avec Hans – un homme avec un appétit insatiable, qui avait avalé sa famille et ses serviteurs, coupe et mange un morceau de la cuisse de Dieu; ensuite, aux toilettes, il montre à l'investigateur un crâne presque vide, avec un morceau de paupière dedans – c'est tout ce qui en restait. C'est ainsi que Bergman se trouve divisé en trois rôles jumeaux¹⁷, reliés entre eux et qui ne peuvent pas être simplement

¹⁶ Selon l'expression de J. Aumont: l'acteur broyé – cf. Ingmar Bergman. «Mes films sont l'explication de mes images», p. 95: „C'est Anders Ek qui joue ce rôle, après avoir été le clown blanc de *La Nuit des forains* et l'acteur veule et diarrhéique du *Rite*.”

¹⁷ Nous reproduisons ici la description bergmanienne de chaque acteur: “Sebastian Fischer (Anders Ek) is irresponsible, lecherous, unpredictable, infantile, emotionally disturbed, and always on the verge of a nervous breakdown, but he is also creative, deeply anarchistic, epicurean, lazy, amiable, soft and brutal. Hans Winkelmann (Gunnar Björnstrand), on the other hand, is orderly, strictly disciplined with a deep sense of responsibility, socially aware, good-humored and patient. The

annulés ou distribués par paires¹⁸, même si le film propose cette possibilité, par la structure scénique séquentielle. La perspective trinitaire, mais indivisible, le rêve bergmanien extra-narratif (une surimpression à la Georges Méliès imprégnée par un tournant expressionniste, un commentaire onirique et réel qui fonctionne selon une logique interne plus faible ontologiquement que la littérature écrite¹⁹) prennent leurs origines dans la subjectivité strindbergienne sur-individuelle qui a créé les drames *Le Chemin de Damas* (*Till Damaskus*, 1898, 1900-1901) et *Le Songe* (*Ett drömspel*, 1902). Pour élargir la sphère de l'interprétation, *les radiations de l'ego* d'August Strindberg²⁰, le suédois avec lequel Bergman partage des affinités spirituelles et littéraires, ne signifie pas seulement l'écriture à la première personne du singulier, mais aussi autobiographie et discours égotiste.

Lier le soi à la scène, le monde de l'auteur devient une expérience psychique, mais aussi un rêve diurne, expérimenté les yeux grands ouverts – c'est bien le cas du professeur Isak Borg de *Les Fraises sauvages/ Smultronstället*, 1957 (des rêves sur la nostalgie de la jeunesse probablement jamais vécue, le processus kafkaïen). C'est aussi le cas clinique du «rêve sans rêve» de Peter Egermann (*Aus dem Leben der Marionetten*, film de télévision, 1980), qui choisit de vivre dans un corps-tombeau. Finalement, c'est le cas du rêve hyper-personnel de *Persona*. Törnqvist & Steene commentent dans le sens de mettre en évidence la culpabilité: "... the all-important

woman, Thea (Ingrid Thulin), is, I believe, a half-conscious attempt to depict my own intuition. She is **faceless**, doesn't recognize her maturity, submissive, and has a need to please. She has sudden impulses, speaks with God, angels and demons, believes herself to be a saint. She tries to accomplish stigmatization, is unbearable sensitive – cannot even stand to wear clothes at times. She is neither constructive, nor destructive. She is a kind of satellite dish for secret signals from extraterrestrial radio stations." (*Images. My Life in Film*, p. 177)

¹⁸ Cf. P. Cowie, *Ingmar Bergman: A Critical Biography*, André Deutsch, 1992, p. 256: "Like the women in *Cries and Whispers*, the four characters in *The Ritual* are intimately related to one another. Each seeks his freedom; each discovers that he is inextricably bound to his partners."

¹⁹ Cf. Thorsten Botz-Bornstein, *Films and Dreams. Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-Wai*, Lexington Books, 2008, p. 111: "There is no reason to believe that such a "comment" is really necessary for the artistic production of dreams because the medium of cinema resides within a paradox. The fact of being more "image" than language pushes cinema closely towards dreams because also in dreams images dominate over linguistic expressions. But equally important for a genuine dreamlike experience is a certain logic. Bluestone's comparison of cinema and literature [George Bluestone, *Novels into Film*] asks for the installation of a certain "voice" in film constantly commenting upon the images from the off and "explaining" that these images should not be understood "as such" but that there could be found, because they exist within a special logical structure, a certain "mental surplus". The mental surplus is provided through "explanation" and lets images, experiences or situations appear as belonging, for example, to a dream."

²⁰ *Ausstrahlung des Ichs* – Peter Szondi écrit sur l'aspect proto-expressionniste du théâtre moderne de Strindberg (voir l'étude *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*).

protagonist is surrounded by what the Germans have called *Ausstrahlungen des Ichs* (radiations of the ego), which means that all of the other characters seem to be in part incarnations of the protagonist's psyche, especially of his guilt feelings."²¹

On doit aussi noter que: "The "I" manages to separate itself from itself; it is no longer "just subjective" but it becomes super subjective. Strindberg was able to create dreamlike expressions on this basis. In a way, the subjective ego has thus been "*superimposed*" with another ego, which is objective (and perhaps a superego), creating a logic of dreams through the device of superimposition."²² Dans *Le Songe*, le songeur maussade et nostalgique n'est pas Agnes ou la divinité Indra, mais l'auteur lui-même, Strindberg. Le personnage de L'Inconnu de la trilogie *Le Chemin de Damas* est celui qui donne à Strindberg l'unité psychique, un Strindberg qui rayonne en plusieurs autres personnages.

En revenant à la question de la «division non divisée» de Bergman concernant le choix de trois acteurs qui jouent (Nota Bene!) trois rôles d'acteurs, le metteur en scène crée une *surimpression psychique* qui aliène la réflexion et, simultanément, il s'approche de son propre soi, de sa propre présence cinématographique, en fin de compte une marque de l'identification non seulement *de l'intérieur*, mais encore *en dehors* de la sphère d'observation. La multiplication de subjectivités créatives peut ainsi façonner l'impression d'objectivité: "Dreams are not created through superimpressions but, the other way around, the effect of super impression is produced through dreams. Only in this way can a certain "logic of dreams" be accepted "as such" instead of being accepted as a non-logic derived from the logic of non-dreams."²³

Le rite appelle et émiette

En *Riten*, l'accomplissement du rituel coïncide avec la réalisation de la métamorphose intérieure, avec la découverte d'un événement; la cérémonie déshumanisante, mais pas nécessairement dans les termes de la représentation grotesque d'une *corrida* (voir Grotowski²⁴), le rituel bergmanien est construit autour de la *dialectique de la ridiculisation et de l'apothéose*²⁵ du juge (l'acteur Erik Hell), *huis clos*, il est l'objet d'une leçon d'anatomie et d'émiettement, une atmosphère similaire à la totalité du film. Le juge évoque à la fois le clown et l'ennemi de l'artiste – il n'est pas immaculé, car il ne se soucie pas de l'hygiène personnelle, et la chemise est lourde

²¹ B. Steene & E. Törnqvist, *Strindberg on Drama and Theatre. A Source Book*, Amsterdam Univ. Press, 2007, p. 17.

²² Thorsten Botz-Bornstein, *op. cit.*, p. 112.

²³ *Ibidem*, p. 113.

²⁴ J. Grotowski, *op. cit.*, p. 141.

²⁵ *Ibidem*, Grotowski sur la technique de Tadeusz Kudliński, p. 142.

d'une odeur persistante. Il est nécessaire pour lui d'assister au spectacle rituelique de trois acteurs pour trancher en faveur de l'autorisation; toutefois, un théâtre rituelique et actuel n'est plus possible en raison de la perte de la spontanéité originale, dans le sens stipulé par Brecht: le théâtre devient théâtre lorsqu'il cesse d'être rituel.

Le rituel de *Riten*, «un appel de l'artiste vers la divinité», représente l'arme de l'assassinat d'une signification inquisitoriale; la divinité céleste est remplacée par le phallus intimidant en plastique, et le visage d'Abrahamsson est situé scabreusement entre le phallus (pas le pénis!) comme signifiant de (le manque et) la différence sexuelle et les masques d'oiseaux des deux acteurs (on retient la signification de l'oiseau de *L'Heure du loup/ Vargtimmen*, 1968). C'est-à-dire un visage situé entre le nouvel objet d'idolâtrie/ de soumission et la signification envahissante/ invasive ou entre la lumière diffusée et les seins de la déesse – la déesse Thea qui bat le tambour au lever du soleil. Le sac de vin doit être soulevé au-dessus de la coupe et percé d'un couteau. Tout d'abord la lumière du soleil, puis le visage masqué de la déesse se reflète dans le vin sanglant. L'acteur engouffre l'image reflétée, à savoir l'acteur s'approprie ce qui pourrait être l'image de dieu. Notre explication: Thea pourrait représenter, au sein de la triade, la place de la morbidité: "... the one who carries death within her being. That death, a wasting consciousness of the Nothing which Bergman's fictions dissimulate (and which Alma/ Elisabet finally acknowledges with such devastating implications at the end of *Persona*), is also a trope for corrosive guilt."²⁶ Dans la cabine confessionnelle (la scène no. 4), le juge a eu peur de la mort et de la sensation du corps laid – le corps mortel devient méconnaissable à soi-même. En outre, pour que la douleur s'arrête, l'infidèle formule sa propre prière sur l'anneau mince de la chaleur humaine.

À la fin (la scène no. 9, le 9 août), au sein du rituel, le juge a le désir d'être consolé comme un enfant, mais ce qu'il obtient, c'est seulement un ostracisme et une tromperie: «Papa voulait que je sois un avocat, comme lui et comme son père... Je fais seulement mon travail... Je vous ai demandé pardon. Peut-être que vous me détestez. J'ai un étrange sentiment de peur. Je ne sais pas si par curiosité, mais je voulais voir la scène de près. Je me suis animé par le désir étrange de participer. (...) Je ne comprends pas ma liaison avec vous (...) Mes premiers souvenirs sont liés à la peur. (...) J'ai un **nom** et un **prénom**... J'ai vécu un certain nombre de jours et j'ai dormi autant de nuits. (...) Quelle mise en scène! Je l'avoue, dans ma profession il y a une dose de cruauté. Admonester, humilier, juger et interroger...» Seulement celui qui meurt (dans ce cas, à cause d'une crise cardiaque et d'un abandon) est capable de connaître les méandres du rituel et peut *sympathiser* artistiquement: "It is characteristic of Bergman that the judge should be killed not by brute force but almost by proxy,

²⁶ F. Gado, *The Passion of Ingmar Bergman*, Durham: Duke Univ. Press, 1986, p. 374.

by inducing a degree of empathy in him that makes the ritual, for all its contrivance, a deadly weapon. The Bergman artist exerts a ruthless hold over his adversary, a hold that the philistine (*i.e.* the spectator) cannot combat because he does not have access to the mechanics of art.”²⁷

Le dénouement de l'action tragique fonctionne comme une sorte d'accélérateur inversé (la péripétie/ *περιπέτεια* d'Aristote) et d'implosion de l'anagnorisis (la marque suprême du travail de la péripétie): le juge comprend («Je comprends ... Je comprends maintenant...») qu'il n'avait pas représenté seulement l'instigateur rituel, mais aussi la victime, que la seule représentation du rituel avait visé son anéantissement. Ou bien son retrait théâtral de la scène. Abrahamsson est finalement tué, le fils d'Abraham est vraiment sacrifié. Son nom est Abraham, son prénom est le Fils d'Abraham, la loi héritée du père de la foi. En fait, quand Abraham a reçu le commandement de tuer son fils Isaac, il avait trouvé un moyen d'exprimer son propre désir de Dieu. Ernst Abrahamsson cache sa peur drastique (ayant ses origines dans le vide spirituel de l'enfance, mais aussi dans la tyrannie paternelle) dans l'instance de la justice, dans l'illusion du pouvoir de décision. La crise «père-Dieu» du juge est similaire au désespoir du pasteur Tomas Ericsson (*Les Communiantes/ Nattvardsgästerna*, 1963)²⁸. Le rituel ne perd pas ses facettes douloureuse et rédemptrice, énoncées par Bergman lui-même dans les lignes du scénario initial (“it’s so painful to repeat our little game”), puisqu’il gagne une fatalité mortifère. Même si les signes divins sont dangereux, anéantissants, le besoin artistique de sacrifice détermine, si nous reproduisons les mots de Sebastian (Scène no. 2), «... un miracle permanent. Un jour les cadavres engendreront des fleurs de lys.»

BIBLIOGRAPHIE

- Adler, Thomas P., “Daddy Spoke to Me!: Gods Lost and Found in *Long Day’s Journey Into Night* and *Through a Glass Darkly*”, *Comparative Drama* vol. 20, no. 4, 1986, p. 345.
- Aristotel, *Poetica*, Bucarest: Iri, 1998, trad. D. M. Pippidi.
- Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său [Le Théâtre et son double]*, Cluj-Napoca: Echinox, 1997, trad. Voichița Sasu et Diana Tihu-Suciu.
- Aumont, Jacques, *Ingmar Bergman. «Mes films sont l’explication de mes images»*, Paris: Cahiers du cinéma, 2003.
- Bergman, Ingmar, *Images: My Life in Film*, New York: Arcade Publishing, 2007, trans. from the Swedish by Marianne Ruuth, introd. by Woody Allen.

²⁷ P. Cowie, *op. cit.*, p. 259.

²⁸ Voir F. Gado, *op. cit.*, la note de la p. 369.

- Blake, Richard Aloysius, *The Lutheran Milieu of the Films of Ingmar Bergman*, New York: Arno Press, 1978 (dissertation for the degree of Dr. of Philosophy, Illinois 1972).
- Botz-Bornstein, Thorsten, *Films and Dreams. Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-Wai*, Lexington Books, 2008.
- Boyles, Christina, "The Duality of Seeing «Darkly»: Analyzing Bergman's Karin in *Through a Glass Darkly*", *South Central Review*, Vol. 31, no. 1, Spring 2014, pp. 17-33.
- Brook, Peter, *The Empty Space. A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, New York: Touchstone, 1968.
- Cauly, Olivier, *Mise(s) en scène de la répétition. Bergman, Dreyer, Ibsen, Strindberg*, L'Harmattan, 2012.
- Cowie, Peter, *Ingmar Bergman: A Critical Biography*, André Deutsch, 1992 (1982).
- Gado, Frank, *The Passion of Ingmar Bergman*, Durham: Duke Univ. Press, 1986.
- Grotowski, Jerzy, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale [Théâtre et rituel]*, Bucarest: Nemira, 2014, trad. Vasile Moga, préf. George Banu.
- Koskinen, Maaret, "Art as Cult: Bergman's *Riten* and *Backanterna*", *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, vol. 20 (1999), no. 1, pp. 133-147.
- Smith, Lawrence D., "Play-within-a-Play or Theatre-in-Film. Ingmar Bergman's *Through a Glass Darkly*", *Theatre Symposium*, vol. 19, 2011, pp. 91-110.
- Steene, Birgitta; Törnqvist, Egil, *Strindberg on Drama and Theatre. A Source Book*, Amsterdam Univ. Press, 2007.
- Strindberg, August, *Teatru [Théâtre]*, Bucarest: Univers, 1973, trad. Valeriu Munteanu, préf. Alexandru Sever.
- Strindberg, A., *The Road to Damascus (I, II, III)*, Project Gutenberg Ebook.
- Szondi, Peter, *Teoria dramei moderne (1880-1950) [Théorie du drame moderne 1880-1950]*, Cluj-Napoca: Tact, 2012, trad. Maria-Magdalena Anghelescu, George State, préf. Ștefana et Ion Pop-Curșeu.

