



**Nordiques**

44 | 2023

Le minimalisme nordique : architecture, arts, design et littérature

---

## Le minimalisme chez Carl Theodor Dreyer et Ingmar Bergman : auteurisme, modernisme, transcendance

Aymeric Pantet et Lucas Brochot

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/nordiques/7899>

ISSN : 2777-8479

### Éditeur :

Association Norden, Bibliothèque de Caen la mer

### Référence électronique

Aymeric Pantet et Lucas Brochot, « Le minimalisme chez Carl Theodor Dreyer et Ingmar Bergman : auteurisme, modernisme, transcendance », *Nordiques* [En ligne], 44 | 2023, mis en ligne le 01 mai 2023, consulté le 06 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/nordiques/7899>

---

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2023.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Le minimalisme chez Carl Theodor Dreyer et Ingmar Bergman : auteurisme, modernisme, transcendance

Aymeric Pantet et Lucas Brochot

---

- 1 Avec la seconde période de son œuvre (1961-1969), Ingmar Bergman entame un processus d'épure esthétique, qui verra naître certains de ses films les plus réputés. Revenant sur cette époque, il confie à Olivier Assayas et Stig Björkman : « Ça a été un combat, parce que quand vous avez été une vieille pute, c'est difficile d'enlever tout le maquillage. »<sup>1</sup> En plus de marquer son éloignement des logiques de studios, cette déclaration fait écho à l'insistance de Carl Theodor Dreyer de filmer des visages sans fard pour capter « la véritable représentation de l'homme à l'écran »<sup>2</sup>, c'est-à-dire développer une exploration ontologique par le biais d'une esthétique épurée. En cela et par l'utilisation commune d'un style que l'on peut qualifier de minimaliste, les deux cinéastes s'inscrivent dans le modernisme cinématographique européen tardif, que nous comprenons à l'aune de la proposition d'András Bálint Kovács. Ce dernier le conçoit comme un mouvement cinématographique allant de la fin des années 1940 à la fin des années 1970, étant englobé dans le courant artistique moderniste et se caractérisant par une réflexion esthétique et une critique de ses propres formes traditionnelles. Comme avait entre autres pu le remarquer Christian Metz<sup>3</sup>, Kovács souligne que la notion est radicalement complexe et polymorphe<sup>4</sup>. Dans cette mesure, nous nous concentrons ici sur la modalité esthétique particulière qu'est le minimalisme.
- 2 Plus exactement, ce style chez Dreyer et Bergman est particulièrement prégnant dans des périodes précises de leurs œuvres, même si une ascèse esthétique est observable en filigrane dans tous leurs films. Préfigurée dès ses premiers films et en particulier *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927), on peut constater chez le cinéaste danois une intensification du dépouillement des structures d'image, du jeu, du décor et de la

bande-son à partir de *Jour de Colère* (*Vredens Dag*, 1943) ; intensification qu'il poussera à son paroxysme avec son dernier film, *Gertrud* (1965). Correspondant au retour du cinéaste au cinéma après dix ans à avoir travaillé comme critique de théâtre et de cinéma et chroniqueur judiciaire, *Jour de colère* marque aussi le début de la période parlante de Dreyer<sup>5</sup>. Ainsi, de ce film jusqu'à *Gertrud* en passant par *Deux êtres* (*Två Människor*, 1945) et *La Parole* (*Ordet*, 1955), il est possible de déterminer un ensemble cohérent au sein de l'œuvre de Dreyer que l'on peut désigner comme sa période d'« auteurisme » minimaliste en opposition à sa première période plus ancrée dans les structures de production des studios.

- 3 Alors que la première (1946-1960) et la troisième période (1972-2004) de son œuvre se caractérisent (au-delà de leurs différences réciproques) par une connexion plus marquée avec les logiques de studio et de théâtralité<sup>6</sup>, la seconde période chez Bergman<sup>7</sup> chevauche et continue celle de Dreyer dans la mesure où à partir d'*À travers le miroir* (*Såsom i en spegel*, 1961), le cinéaste suédois développe ce que András Bálint Kovács désigne comme un « minimalisme expressif » :

Son style minimaliste repose, outre le paysage dépouillé et confiné, sur son utilisation consciemment cohérente des gros plans, qui trahit l'influence du modernisme de Dreyer. L'utilisation des gros plans par Bergman devient nettement plus cohérente dans sa période moderniste, c'est-à-dire à partir d'*À travers le miroir*, ce qui semble compenser l'effet inexpressif de la réduction extrême d'autres éléments tels que les personnages et le paysage. Si le style visuel de Bergman est exceptionnellement dramatique, probablement le plus dramatique et le plus expressif de la fin du modernisme, il reste extrêmement minimaliste plutôt que théâtral, comme il tend à l'être dans sa première période. Contrairement à d'autres auteurs modernistes, il ne cesse d'utiliser des effets d'éclairage expressionnistes et un style d'interprétation extrêmement dramatique tout au long de sa période moderne.<sup>8</sup>

- 4 Le style minimaliste de cette période de Bergman, désigné par Barry Salt comme celle du « grand art »<sup>9</sup>, est ainsi inscrit dans la continuité de Dreyer, voire développe une certaine tradition nordique<sup>10</sup>. Dans la mesure où le minimalisme se définit fondamentalement comme une épure esthétique pour obtenir un maximum d'effets, il importe de l'analyser afin d'identifier quels sont les effets visés et comment ceux-ci s'inscrivent dans un contexte cinématographique général. De ce fait, il est ici pensé comme forme étayant un discours, donc consigné dans l'histoire des formes des pays nordiques et porteur d'une visée idéologique consubstantielle aux œuvres de Dreyer et de Bergman.
- 5 Cet article tient avant tout à identifier les caractéristiques minimalistes qui se retrouvent dans les périodes modernistes des œuvres de Dreyer et de Bergman et à montrer comment l'utilisation de ce style sert une réflexion cinématographique sur la condition humaine et la transcendance. De plus, il contextualise leurs œuvres en étudiant comment elles s'inscrivent dans une diachronie inhérente à l'esthétique minimaliste dans la constellation cinématographique nordique, mais aussi la développe. Cette exploration est fondamentale, car c'est à l'aune de ces deux cinéastes, et en particulier de leur période moderniste, que s'articule une structure descriptive, sinon normative, de l'« auteurisme » cinématographique contemporain en Europe du Nord.

## L'auteur comme norme dans un système de production

- 6 Dreyer et Bergman sont mondialement connus et la recherche à leurs sujets est abondante. Appréhendés comme des auteurs au sens strict de la politique des auteurs<sup>11</sup>, leurs films ont souvent été analysés pour leurs cohérences au sein d'un système général dirigé par le cinéaste. À cet égard, Jacques Aumont illustre cette position dans un des meilleurs travaux français sur Bergman :

Bergman a toujours nourri ces scénarios de ses traits de caractère, souvent en les grossissant. Cette fois, il va au bout de ses obsessions. L'autoportrait est peu flatteur, mais s'est moins pour s'exhiber que pour se voir lui-même<sup>12</sup>.
- 7 Pour Dreyer, l'ouvrage de Jean Sémolué contextualise le cinéaste et présente ses principes cinématographiques<sup>13</sup>. En complément de ces travaux, il importe de concevoir les films de Dreyer et Bergman dans le contexte des studios en Europe du Nord et, par extension, au sein d'une filiation avec le modernisme nordique en général. Comme le remarque Linda Haverty Rugg au sujet de Bergman, il est commun de comprendre un cinéma national – en particulier les cinémas Nord européens – à partir des auteurs. Pourtant, un auteur de cinéma n'est pas nécessairement le représentant de la norme cinématographique nationale et il est souvent plus judicieux de resituer l'auteur dans son contexte pour souligner ses rapports de divergence et d'assimilation avec la norme. Dans le cas de Bergman (cela est aussi observable chez Dreyer), c'est le succès international, qui lui a permis de s'affirmer en tant qu'auteur<sup>14</sup>.
- 8 Aussi bien Dreyer que Bergman ont commencé leurs carrières au sein de studios (respectivement la Nordisk Film et la Svensk Filmindustri) en tant que scénaristes avant de passer derrière la caméra. Au fil de leurs réalisations, les deux ont développé des thèmes et des habitudes stylistiques qui leur étaient propres, mais sans pourtant ne jamais rompre radicalement avec les normes de studios. En ce sens, Dreyer a suivi le modèle du Suédois Victor Sjöström et du Finlandais Mauritz Stiller alors que Bergman a développé son style dans une logique similaire à celles d'autres auteurs modernistes tels que le Suédois Alf Sjöberg ou le Finlandais Matti Kassila. Tous ces cinéastes forment une catégorie cohérente que l'on peut désigner comme des auteurs de studio, cela sur le modèle d'Alfred Hitchcock<sup>15</sup>. À cet égard, le parallèle entre le jeune Bergman et Hitchcock se retrouve dans la manière qu'a eue le Suédois d'apparaître ponctuellement dans ses films<sup>16</sup>. Par la catégorie d'auteur de studio, nous entendons un cinéaste qui a une position privilégiée au sein de l'industrie cinématographique lui permettant de profiter de certains moyens pour développer une œuvre artistiquement exigeante aux objectifs plus esthétiques qu'économiques. Au sujet de Dreyer et Bergman, il est intéressant de constater que l'esthétique minimaliste, dont ils se servent afin de développer leur posture d'auteur s'inscrit dans une continuité propre à une certaine norme cinématographique nordique. En ce sens, ils reproduisent un schéma auteuriste, voire ils constituent une certaine normativité auteuriste propre à l'Europe du Nord.
- 9 Il est effectif que Dreyer n'apparaît pas au premier abord comme un cinéaste bénéficiant d'une position privilégiée au sein de l'industrie cinématographique danoise, en particulier durant la seconde période de son œuvre. Pourtant et à l'instar de Bergman, dont le succès international lui a permis d'affirmer une position à l'échelle nationale<sup>17</sup>, les difficultés de financement de Dreyer ne l'ont pas empêché de faire des films et d'être vu comme un réalisateur majeur du cinéma danois. Plus précisément, l'« auteurisme » de Bergman et Dreyer durant leur période moderniste est l'affirmation

d'une posture dans des logiques cinématographiques suédoises et danoises au cours de cette époque de fin des studios et d'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes. À l'intérieur de la constellation cinématographique nordique, leurs films se comprennent comme des explorations modernistes empreintes d'une culture élitiste nordique dans la lignée du modernisme théâtral d'August Stringberg et de Henrik Ibsen et de l'âge d'or du cinéma muet suédois, dont les représentants les plus connus sont Mauritz Stiller et Victor Sjöström (ces derniers venant d'ailleurs du théâtre).

- 10 C'est d'ailleurs dans la continuité des comparaisons entre cinéma et théâtre que les deux cinéastes se situent. Dreyer n'a jamais cessé de réfléchir son art à l'aune de ses différences avec le théâtre et dans ses capacités à produire un sens qui lui est propre, grâce aux gros plans, aux visages démaquillés et aux timbres de voix. À cet égard, il ne fait que s'inscrire dans la réflexion théorique du rapport entre les deux arts. En cherchant un moyen proprement cinématographique de raconter des drames et d'explorer les relations humaines dans leur essence, Dreyer questionne le rapport au réel. Selon lui, la finalité du cinéma parlant, doté par l'apport technologique des canaux sensoriels visuels et auditifs, se doit de quitter le studio et son imitation de la vie afin d'investir la rue et aller à la rencontre de l'existence véritable. La confrontation des individus avec l'artificialité du processus de captation conduirait à une expression ontologique du réel, c'est-à-dire une révélation du réel dans sa toute sa vérité, ce qui permettrait aux individus de ne pas qu'être représentés, mais d'exister<sup>18</sup>. Quant à Bergman, toute son œuvre est marquée par son autre activité de metteur en scène de théâtre<sup>19</sup>. Par exemple, cela se perçoit spontanément dans la période qui nous intéresse avec *Le Rite* (*Riten*, 1968), qui met en scène des acteurs de théâtre se confrontant à un juge et triomphant dans un jeu de manipulation, de posture et de bons mots. Il y a quelque chose de très personnel dans cette réflexion sur les liens entre théâtre et cinéma qui se développe chez Bergman à la suite de Dreyer.

L'intéressant n'est pas de voir comment Bergman se projette dans ses personnages, mais comment l'existence n'a jamais été autre chose pour lui qu'une mise en scène de lui-même avec d'autres, pris dans un tissu de désirs violents, ambivalents ou contradictoires. [...]

Faire de la mise en scène son métier est une façon de maîtriser le jeu réel (le théâtre de la vie). Écrire des drames, réaliser des films sont un bon moyen de ne pas jouer la pièce d'un autre, et finalement, de sortir du jeu pour mieux le contrôler du dehors.<sup>20</sup>

- 11 En somme, Bergman pousse plus loin une certaine tradition auteuriste nordique en amalgamant les moyens du cinéma, les capacités du théâtre et une obsession du rapport à l'autre. Il y a d'ailleurs une filiation de Stringberg et Ibsen à Dreyer et Bergman, qui peut être continuée jusqu'à Lars von Trier. Construit autour du silence de Dieu, de la parole normative et du motif de femmes torturées<sup>21</sup>, ce lien peut être également complété avec des œuvres récentes d'autres réalisateurs nordiques, tels que le Norvégien Joachim Trier<sup>22</sup>, le Finlandais Klaus Härö ou le Suédois Lukas Moodysson.

## Minimalisme et transcendance

- 12 En plus de l'inscription de Dreyer et Bergman dans une lignée filmique nordique, il se dégage ici une réflexion ontologique fondée sur la relation antagonique entre individus dans une quête désespérée d'une certaine transcendance<sup>23</sup>. On trouve chez les deux cinéastes des tentatives d'interactions humaines, le plus souvent amoureuses, qui

n'aboutissent qu'à une conflictualité et une incompréhension généralisée. Le silence de Dieu, c'est-à-dire l'impossibilité d'un discernement d'un ordre moral transcendant, conduit à des personnages perdus dans leurs paroles, mais aussi dans leurs confrontations de gestes et de regards. Héritée du lignage évoqué auparavant, cette logique est tenue par la mise en scène minimaliste où, le spectateur, pris dans un constant mouvement sobre, observe à distance l'annihilation de l'équilibre précaire dans lequel se tenaient les personnages. Pour compléter cette perspective, il est essentiel d'explorer la manière dont le minimalisme cinématographique de ces films développe une possibilité discursive.

- 13 À l'aune de l'analyse stylistique de Kovács<sup>24</sup>, il est possible de proposer une description générale du minimalisme chez Dreyer et Bergman. Il va sans dire qu'il s'agit ici plus d'une tendance, car la concordance entre les deux cinéastes n'est pas absolue, mais aussi parce que, au sein même de la période, leurs esthétiques respectives sont en constante modulation. Tout d'abord, on constate que les films de Dreyer et Bergman se construisent autour d'un rythme de montage lent avec des ASL (*average shot length*) moyens de 53,6 secondes pour Dreyer et 17,4 secondes pour Bergman. La durée remarquable d'ASL pour Dreyer est due à des plans extrêmement longs dans *Ordet* (le plan le plus long est de 7 minutes)<sup>25</sup> et *Gertrud* (la plus longue durée de plan y est de 9 minutes)<sup>26</sup>. En cela, la période de Dreyer peut se subdiviser en deux pans qui suivent une logique générale, mais avec une recherche esthétique plus approfondie dans les deux derniers films. À la suite de *Barry Salt*, on remarque la même subdivision chez Bergman avec *Persona* (1966) comme ouverture vers une utilisation plus importante de très gros plan et de dispositif de distanciation, mais aussi vers une thématique plus concentrée sur les méandres de la psychologie humaine et des rapports entre personnages<sup>27</sup>. Malgré cette variation, les ASL moyens – complétés par une cohérence esthétique et thématique générale – nous permettent avant tout ici d'identifier le rythme lent chez les deux cinéastes qui laissent leurs plans se dérouler dans la longueur. Cela est à mettre en regard avec la mobilité permanente de la caméra, qui module perpétuellement la structure de plan et suit les interactions entre les personnages<sup>28</sup>. Ces mouvements fluides et lents accentuent l'impression de déploiement de l'espace-temps, d'instabilité constante et de liquidité.
- 14 À cela s'ajoute le jeu des acteurs, dont les mouvements lents, les postures retenues (voire contrites à divers moments), les conversations cérébrales et les regards fuyants ou perdus apportent une impression de pesanteur et d'impermanence. Les corps évoluent malaisément dans l'environnement ainsi que par rapport aux autres. Les personnages sont indéterminés dans leurs aspirations et leur psychologie est souvent complexe, pour ne pas dire chaotique. Cet ensemble est complété à l'image par l'utilisation majoritaire d'un éclairage en clair-obscur et du noir et blanc (on remarque que quand Bergman utilise la couleur, il fait prédominer des teintes froides dans une palette colorimétrique restreinte, donnant une impression naturelle de noir et blanc). Jouant sur les contrastes, les effets de cache et les parallélismes, les deux cinéastes fragmentent leurs plans, complexifiant ainsi leur structure et opacifiant la connaissance que l'on a des personnages. Enfin, avec un travail de modulation de l'éclairage, Dreyer et Bergman couplent des imitations artificielles des variations lumineuses naturelles à des moments introspectifs intenses, ce qui évoque une idée de transcendance.

- 15 Au niveau de la bande-son, les deux utilisent la musique avec parcimonie (celle-ci étant aussi bien diégétique qu'extradiégétique), ce qui rend sa présence plus remarquable. Signifiants connotatifs particulièrement efficaces, les sons de l'environnement sont intégrés avec grand soin et ont un rôle contrastif tel que Dreyer le souhaitait<sup>29</sup>. La parole et les dialogues sont omniprésents, mais ne visent pas à alimenter une intrigue ou accompagner le spectateur dans une certaine narration. Leurs films sont conçus comme une suite d'interactions entre des individus liés entre eux. L'action et la narration sont ainsi réduites au profit d'une posture réflexive, que nous comprenons comme un travail du récit visant à faire réfléchir le spectateur par rapport à la situation diégétique présentée, donc à approcher le film selon une modalité de lecture particulière. La lenteur du récit, découlant des éléments formels évoqués à l'instant, conduit à des dramaturgies indécises et opaques, d'où néanmoins émerge une réflexion sur la condition humaine à travers l'exploration psychologique des relations interindividuelles. Il ne s'agit pas de raconter une histoire, mais de conduire le spectateur à une posture réflexive autour des thématiques abordées dans les films. En somme, la mise en scène chez Dreyer et Bergman sert à une représentation de visages et de confrontations de paroles dans un flux constant et se répétant à jamais<sup>30</sup>.
- 16 Au regard de cela, leurs films sont minimalistes, car ils correspondent au principe de dépouillement en vue de ne garder que des traces évocatrices d'une essence psychologique et transcendante de l'être humain. Plus encore et à l'aune de la proposition de Paul Schrader d'un style transcendantal – c'est-à-dire des actes ou des artefacts humains qui expriment quelque chose de transcendant par le biais de trois étapes (le quotidien, la disparité et la stase)<sup>31</sup> –, on perçoit chez Dreyer et Bergman une volonté de créer, par une mise en scène ascétique, un monde à l'écran qui sollicite intellectuellement en le plongeant dans les méandres de l'âme humaine. Sans rentrer dans le débat d'intégration ou non de Dreyer dans le style transcendantal et en extrapolant avec les films de Bergman, on remarque une tension vers un au-delà idéal marquant la disparité entre les personnages et leurs environnements, ainsi qu'entre eux<sup>32</sup>. Cette tension s'illustre aussi bien dans les moments de crise de Karin dans *À travers le miroir* (*Såsom i en spegel*, 1961) et de Johan dans *L'Heure du loup* (*Vargtimmen*, 1968), mais aussi dans les moments passionnés de Karin dans *Le lien* (*Beröringen*, 1971).
- 17 Plus encore, en recourant au minimalisme pour montrer des quêtes d'une transcendance, Dreyer et Bergman donnent la possibilité, dans un deuxième temps, au spectateur de transcender la narration et ouvrir à une idée de dépassement ontologique. Cette esthétique permet de se concentrer sur les thèmes attenants à la condition humaine et ses liens avec l'idée de Dieu ou d'un ailleurs transcendant. Elle montre une perturbation dans un quotidien, celle-ci étant le plus souvent un changement d'état amoureux ou la perturbation d'un équilibre précaire dans une vie de couple. Face à la condition dégradée, le spectateur est placé dans une position réflexive qui fait écho à la stase, c'est-à-dire le moment de suspension où la tension entre le spirituel et le physique n'est pas résolue, mais est comprise dans le cadre plus large de la transcendance<sup>33</sup>. Ainsi, Dreyer et Bergman proposent un parcours à travers la souffrance humaine et les relations des personnages entre eux ou avec la nature elle-même dès lors qu'ils n'arrivent qu'à en percevoir son absence. En ce sens, le minimalisme sert à ne laisser que le minimum nécessaire afin d'appréhender l'idée d'une transcendance cachée ou perdue pour les personnages.

18 Deux moments sont particulièrement éloquentes : le miracle à la fin d'*Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1955) advenant alors que seule l'enfant devant le cercueil de sa mère croit encore et incite son oncle, Johannes, à permettre la résurrection ; et, à la moitié des *Communiants* (Ingmar Bergman, *Nattvardsgästerna*, 1963), le travelling avant sur Tomas le pasteur, alors que la lumière venant de la fenêtre s'intensifie autour de lui. Chez Dreyer, le miracle révèle la grâce aux personnages qui l'avaient perdue et il recompose les liens brisés ; le film se finissant sur ce moment, nous en sortons en réfléchissant sur cet enjeu de transcendance<sup>34</sup>. Chez Bergman, l'extrait illustre une transcendance plus désespérée, au point où elle sera perdue pour les personnages à partir de *Persona*. Ainsi, durant la première partie de la séquence, Tomas est surplombé par un Christ décharné le regardant douter de Dieu<sup>35</sup> ; puis, dans la seconde partie, la composition du cadre, non seulement réunit Jonas et Tomas et efface le Christ, mais plus encore elle vient faire surplomber le pasteur alors qu'il fait part à son interlocuteur de sa perte de foi et du désespoir d'un monde seulement immanent. Alors que Jonas part pour se suicider (ce qu'on apprend dans la séquence suivante), le changement de lumière et le travelling vers le visage tourmenté de Tomas commencent pour ne s'arrêter qu'au moment où, citant Jésus sur la croix, il déclare : « Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? »<sup>36</sup>. Puis, la caméra entame un travelling arrière alors que Tomas se tourne vers la fenêtre et que son visage disparaît dans la lumière éblouissante. Ici la lumière, que Tomas ne semble pas remarquer, indique la présence du transcendant. Sa puissance vient souligner la perte de la foi du pasteur qui n'y fait pas attention et elle est à mettre en regard contrastif avec la séquence finale (montrant un office) où prédomine l'éclairage artificiel. Nous seuls sommes témoins de cette lumière surnaturelle et sa disparition dans la seconde moitié du film nous conduit à appréhender la condition dégradée des personnages. L'extrait développe ce qui se trouve déjà chez Dreyer et ce qui sera d'ailleurs poussé plus loin dans les films suivants de Bergman, où la présence de la transcendance est de plus en plus cachée.

## Visées cinématographiques

- 19 Ce lignage au sein de l'« auteurisme » nordique permet de déceler trois visées cinématographiques : la figuration de la condition humaine, l'introspection et la transcendance. En cela, elles renvoient à la dialectique kierkegaardienne considérant l'existence comme un mouvement entre l'éthique et l'esthétique menant à la foi<sup>37</sup>. Plus encore, elles sont des symptômes pouvant servir à une partition en différentes tendances minimaliste en Europe du Nord. Ainsi, nous pouvons situer Dreyer et Bergman (ainsi que leurs prédécesseurs et héritiers) du côté psychologique et spirituel du spectre minimaliste cinématographique nord-européen ; de l'autre côté, nous proposons, à l'aune des travaux sur le *Nordic Slow cinema*<sup>38</sup>, d'examiner des auteurs plus engagés socialement se servant du minimalisme pour développer une fonction critique sociale.
- 20 La première visée identifiable chez Dreyer et Bergman figure l'individu confronté à la solitude parmi ses semblables. Cela interroge la manière dont le minimalisme détermine ici les modalités de représentation du rapport conflictuel de l'individu au général. Par exemple, *Jour de Colère* s'ouvre par la chasse et la capture de Marte, vieille femme soupçonnée par l'inquisition d'être une sorcière. Cette condamnation annonce celle d'Anne, accusée à la fin du film d'avoir tué son mari, le pasteur Absalon, pour

vivre son amour avec Martin, son beau-fils. Le parti-pris minimaliste de la scène de torture de *Jour de colère* met en lumière la violence du conflit qu'elle figure. Il est ici représenté dans un dispositif formel jouant d'une opposition plastique dans le traitement des corps avec les inquisiteurs engoncés dans leurs habits et le corps et le visage abîmés par les ans et la torture de Marte<sup>39</sup>. Ils sont filmés dans de longs travellings les unifiant par l'uniformité du mouvement, cela détonnant avec les plans figurant Marte affaissée et tourmentée. Ainsi, elle nous apparaît comme une singularité que l'Église cherche à faire taire<sup>40</sup> et l'inquisiteur Laurentius, droit devant elle ou se penchant pour cueillir son aveu, se place en opposition à un potentiel salut. De même, la réduction formelle s'opère dans le dialogue : Marte est dominée par le verbe, ses réponses se limitant à des affirmations ou négations, alors que Laurentius jouit de la parole porteuse d'autorité. Cette réduction autour de lignes de force et de contrastes plastiques n'est pas sans implications idéologiques. La réduction à l'abstraction dont fait preuve Dreyer enferme les groupes sociaux dans un carcan excluant toute possibilité de dépassement de leur condition. La femme martyre chez Dreyer est mise dans une posture de victime sacrificielle condamnée pour racheter le mal qui existe dans le monde<sup>41</sup>. En refusant de dénoncer Anne d'être la fille d'une sorcière au prix de son absolution, Marte fait le choix de la solitude face au collectif, et donc de la suspension téléologique de l'éthique afin de la préserver au regard du général.

- 21 S'inscrivant à la suite des *Communiants* et de *Persona* et racontant l'histoire d'Eva et Jan, dont le couple sera détruit par une guerre entre deux nations anonymes, *La Honte* (*Skammen*, 1968) illustre la conception bergmanienne de la condition humaine prise dans un équilibre et des rapports interindividuels précaires. Observons ainsi la discussion de couple située dans le premier tiers du film. Alors qu'Eva lui annonce un désir de maternité, qu'elle s'inquiète de leur santé, Jan déconsidère ce désir et minore les émotions d'Eva. Après le premier plan sur Jan, le dialogue est filmé en contrechamp sur Eva, en plan taille et en focale moyenne, alors que lui occupe la moitié de l'image en amorce. Un unique travelling dans l'axe à la fin du dialogue resserre le cadre sur le visage d'Eva et en réduit la portion lui étant dévolue. Le couple est figé dans une posture déterminant la réception de la parole. En effet, Eva livre ses doutes, peurs et désirs liés à sa condition de femme, s'inquiète pour leur santé physique et émotionnelle, minimise ses besoins et surestime ceux de son mari. Au contraire, ce dernier est filmé dans une posture anonyme, refusant l'approbation et l'empathie à sa femme, minorant son infidélité au lieu de la rassurer. Le spectateur est inclus dans le dialogue par un plan imitant la vision humaine et par là se voit imposer un point de vue unique sur le dialogue. Ainsi, la scène décrit une situation stéréotypant et justifiant les rôles genrés. Eva est isolée dans sa condition sans que le film nous invite à adopter le point de vue de Jan. Plus encore, le cadre invite à analyser les paroles et gestes d'Eva sans empathie, ce qui induit une distance et une supériorité du regardant sur le regardé. La fin de la séquence souligne la contradiction de Jan, faisant valoir son libre arbitre tout en se disant déterministe. Face à cela, l'incompréhension d'Eva se trouve soulignée par le travelling avant. Le dialogue se conclut par une réconciliation provisoire et lorsque le couple quitte le champ pour faire l'amour, un panoramique vers le bas montre les fleurs, le vin et les assiettes sur la table alors qu'un gazouillis d'oiseaux et un gloussement se font entendre en hors-champ. En faisant artificiellement table rase des désaccords de la scène, cette fin se comprend comme ironique et surtout invite à dépasser l'immanence et les schémas interindividuels dans lesquels les personnages sont pris. En effet, alors qu'ils semblent déjà avoir l'oubliée, la

discussion persiste dans notre mémoire par le biais de la nature morte qui nous est présentée.

- 22 Les femmes de ces deux séquences évoluent dans des mondes fictionnels qui les confrontent à leur solitude par manque de transcendance. Cette solitude spirituelle se couple à la persécution ou à une négation de leur individualité. Le dispositif minimaliste se donnant comme objectif dévoile une conception de la vie terrestre, où évoluent des personnages auxquels la possibilité d'une transcendance est refusée (Marte finissant brûlée vive et Eva prise entre la guerre et l'échec de son couple). Remarquons enfin que si Bergman enferme son personnage dans un dispositif minimaliste visant à une analyse psychologique qui, de fait, essentialise le sujet, Dreyer use du minimalisme pour figurer le silence de Dieu envers lui, souffrant unilatéralement pour sa possible élévation et pour celle, hypothétique, du spectateur.
- 23 La seconde visée, en l'occurrence l'introspection, se comprend comme un mouvement infini de l'individu en lui-même. Elle trouve un écho dans la posture de resserrement sur l'être qu'implique l'esthétique minimaliste. Illustrant cette perspective, *Gertrud* de Dreyer articule son récit autour des attermoissements amoureux de son héroïne éponyme. S'apprêtant à commettre l'adultère avec le musicien Erland, elle lui confie sa vision de la vie et de l'amour. La mise en scène de ce dialogue fige le cadre, les personnages et leurs regards. Les personnages ne changent guère de posture et sont assis l'un à côté de l'autre, Gertrud se tenant légèrement plus droite qu'Erland. Le regard de ce dernier est dirigé vers le coin inférieur droit de l'image, tandis que celui de Gertrud en fixe le coin supérieur gauche. Le regard de cette dernière est souligné par cet éclairage, dénotant par là le moment d'élévation. De même, le baiser entre Gertrud et Erland – pivot dramatique du film, qui annonce l'adultère et l'impossibilité du retour auprès du mari – est aussi le pivot formel de la construction de la scène, car il est précédé d'un raccord à 180° déstructurant l'espace filmique. Si la figure de symétrie parfaite formée par l'enchaînement des plans dénote un équilibre entre les deux personnages, seul le visage de Gertrud est montré durant le baiser, préparant le désintérêt à venir d'Erland pour cette dernière. L'épure esthétique souligne la posture tragique de Gertrud. La fixité du cadre nous confronte à son intériorité. Les regards, réduits à l'état de lignes de force de la composition, sont voués à s'éviter, imitant ainsi le rêve échappant à la pulsion de vie de Gertrud. Dreyer fait cohabiter au sein de l'épure minimaliste le transport de son héroïne et son impossibilité ontologique en y faisant coexister le besoin d'aimer et celui d'être reconnue dans son amour. Ainsi, la construction de *Gertrud* condamne son héroïne à aimer Erland et à être aimée par Gabriel le poète et à souffrir de ces amours non réciproques<sup>42</sup>. Le minimalisme, en tant que principe esthétique et narratif, détermine l'existence de Gertrud. Sa quête d'amour ne porte ses fruits que dans la conséquence non recherchée de cette quête. Comme l'illustre l'épilogue – où Gertrud, retirée du monde, fait sens de la vie et dépasse ainsi le général par sa résignation –, l'introspection est figurée de manière minimaliste pour nous placer dans une posture réflexive. En induisant une distance avec le sujet filmé, Dreyer nous inclut dans le cheminement intérieur d'une femme.
- 24 De même, dans *Persona*, la posture de déchiffrement actif attendu du spectateur est particulièrement saillante dans une scène figurant la confrontation des deux protagonistes : Elisabet, actrice de théâtre mutique depuis une interprétation d'*Électre*, et Alma, l'infirmière chargée de veiller sur elle. Alors que les deux femmes sont en retraite dans une maison reculée, Alma se prend de sympathie pour sa patiente et lui

révèle des épisodes de sa vie sexuelle et son avortement. Or, après avoir découvert des communications d'Elisabet avec l'extérieur, Alma la confronte sur son mutisme et arrive à la conclusion qu'Elisabet n'est en fait qu'une émanation de son esprit (conclusion que le spectateur peut tout à fait nuancer dans son interprétation, ne serait-ce que par une prise en compte de la construction narrative). La mise en image du dialogue entre les deux femmes s'accomplit de manière symétrique. Au fur et à mesure du monologue d'Alma, le cadre isole peu à peu leurs visages en effectuant des raccords dans l'axe similaires suivis de fondus enchaînés d'une valeur de plan à l'autre, avec le visage filmé de manière frontale. Tandis que la première énonciation nous donne à voir de manière absolue le visage d'Elisabet, comme une plongée progressive dans sa mémoire et son inconscient, la seconde nous rapproche de manière symétrique de celui d'Alma, qui découvre que son réquisitoire contre sa patiente est en fait un travail d'introspection. Le minimalisme de *Persona* est un dispositif de mise en scène dévoilant par la répétition l'inconscient du névrosé. De même que la fixité des plans et des dialogues enferme Gertrud dans un mode de confrontation à elle-même, nous faisant par-là communier dans son introspection, Alma est confrontée de manière frontale à un double d'elle-même, cristallisant sa névrose. Dans les deux cas, l'introspection naît d'une contradiction de l'image minimaliste : la tension entre réduction et répétition. Celle-ci induit chez Bergman et Dreyer une posture de réflexivité sur la forme filmique et une implication intellectuelle du spectateur auprès de personnages en quête de sens. Cependant, si *Persona* introduit la période athée et immanente de l'œuvre de Bergman, *Gertrud* laisse ouverte la possibilité d'une transcendance, bien que son héroïne n'y soit pas destinée.

- 25 La troisième visée du minimalisme chez Dreyer et Bergman consiste, en réponse aux deux précédentes, en une figuration du retour de la foi en l'Homme et de la reconnaissance de l'existence de Dieu. Par ce mouvement le minimalisme interroge ici la possibilité d'une transcendance à l'échelle humaine. À cet égard, le dialogue final entre Minus et son père David dans *À travers le miroir* questionne la nature de Dieu suite à la crise existentielle du fils face à la folie de sa sœur Karin. Lorsque Minus entre dans la pièce, son père regarde d'abord par la fenêtre, puis se tourne vers lui. La fenêtre formant une croix projette une ombre sur la moitié du visage dont l'unique œil visible est tourné vers le bas. Quand le père se retourne vers son fils, s'apprêtant à répondre à son désarroi, la croix se découpe derrière lui sur le ciel. Ces croix traduisent une mobilisation de la foi dans un moment de doute et de quête de sens. Elles disparaissent de la composition durant l'entièreté du dialogue, et ne réapparaissent qu'à la fin lorsque Minus, seul, dit « Père m'a parlé »<sup>43</sup>. Dans ce plan, Minus est placé entre les croix dessinées par les fenêtres. Au fur et à mesure du dialogue, le cadre se rapproche du père et de son fils. Ce resserrement n'est pas ressenti comme un enfermement, mais plutôt comme une délivrance par la spiritualité grâce à l'envahissement du champ par l'extérieur marin baigné de lumière. La transmission de la foi se fait ici dans un moment de doute partagé, Minus et son père s'estimant responsable de la folie de Karin. Le père inocule alors au fils son doute sur la nature de Dieu, ne sachant dire s'il existe à travers l'amour lui-même ou si l'effectivité même de l'amour suffit à prouver son existence. Bergman achève son film sur la tentative d'un père de faire éclore la foi chez son fils. La foi naissante de Minus est permise par la descente aux enfers de sa sœur Karin, condamnée à la folie par le même dieu que David essaye d'enseigner à son fils<sup>44</sup>. Dieu se trouve dans l'acte d'amour d'un père envers son fils, donnant la possibilité

à ce dernier d'avoir la foi. La résilience de Minus et son silence quant aux actions de sa sœur lui permettent d'accueillir en lui-même la parole de son père et la foi en Dieu.

- 26 La scène finale d'*Ordet*, se déroulant lors de la mise en bière d'Inger, use des principes esthétiques minimalistes afin d'imposer à une situation incarnée dans le réel une interprétation déchiffrable par le seul postulat de l'existence de Dieu. Morten, le patriarche, questionne sa foi suite à la perte de sa belle-fille et à l'irréversible folie de Johannes. Peter, rival de Morten, culpabilise d'avoir souhaité sa mort. Mikkel est plongé dans le désarroi, ayant perdu en Inger sa boussole spirituelle, bien qu'il n'en ait jamais partagé la foi. Or, le retour de Johannes dans la cellule familiale et le miracle de la résurrection qu'il accomplit viennent déjouer la logique formelle d'*Ordet* et traduisent le remplacement du doute par une spiritualité retrouvée. Tandis que les scènes antérieures étaient filmées en plan large avec des travellings et panoramiques suivant l'action et le dialogue, les derniers plans sont rapprochés et captent les visages nus des protagonistes. De même, le dépouillement de la pièce, seulement meublée de chaises, du cercueil et d'une pendule arrêtée, concentre le regard sur les personnages et le travail de la lumière. On remarque d'ailleurs un éclairage uniforme avec une lumière blanche et diffuse particulièrement visible dans les plans montrant le cercueil et les fenêtres aux rideaux de tulle<sup>45</sup>. À la fois, elle connote une présence divine et détache les personnages du fond, les réduisant ainsi à l'état de silhouettes dissociées de la réalité de la pièce. L'image crée donc un état d'abstraction plastique et de dépassement du réel par la foi regagnée. Lorsque Johannes adresse à Inger le « Lève-toi »<sup>46</sup> décisif, le montage le superpose à l'image du corps bientôt ressuscité. La parole émane ici d'un hors-champ dépassant le réel de la situation décrite, car inscrit dans un espace purement cinématographique. On observe un raccord dans un mouvement sur Johannes quittant le cadre par la gauche, et Mikkel entrant dans le suivant par la droite et retrouvant Inger ressuscitée, matérialisant la divinité du premier dans la foi obtenue par le second. C'est un retour d'une grammaire filmique tirant parti des acquis formels du style classique qu'a vu naître Dreyer. Le miracle permet un dépassement dialectique des conflits qui structuraient jusqu'alors le récit d'*Ordet*, ce qui se traduit par un enchaînement de plans figurant les personnages réunis deux par deux. Le médecin et le pasteur, tous deux initialement dubitatifs du pouvoir de Johannes, reconnaissent chacun leurs propres limites<sup>47</sup>. Morten et Peter, les patriarches aux fois divergentes, sont réunis dans le cadre pour observer le miracle dans le hors-champ, puis croisent leurs regards lors de la révélation. La souffrance d'avoir perdu sa belle-fille pousse Morten à la miséricorde, le regret d'avoir souhaité la mort d'Inger pousse Peter à la repentance. Mikkel et Inger sont réunis dans le cadre par une structure commune à Dreyer et Bergman, rassemblant des visages dont les regards se fuient. Ce plan figure la désunion passée et la plénitude retrouvée du couple, séparé par leurs fois différentes puis par la mort physique d'Inger et celle, métaphorique, de Mikkel. Cette réorganisation plastique du réel est lourde d'implications idéologiques. Ainsi, les deux patriarches se voient légitimés dans leur fonction par leur rachat moral simultané et leur réconciliation. Peter offre comme dédommagement sa propre fille à Anders, donnant au mariage des aspects de troc entre paysans. De même, la mort/résurrection d'Inger et la crise existentielle de Mikkel permettent une justification du couple, chacun des deux trouvant grâce à l'autre un sens et un enjeu à sa vie.

## Conclusion

27 Par l'analyse de l'esthétique commune des deux cinéastes, nous avons identifié une utilisation du minimalisme comme manière d'articuler trois visées cinématographiques qui tendent vers une vision transcendante du monde. Au-delà des différences entre chacune des œuvres, il nous apparaît que le minimalisme de Dreyer et Bergman perpétue une tradition auteuriste propre à l'Europe du Nord. Celle-ci s'inscrit à la suite du théâtre moderniste, du cinéma muet suédois, voire d'une tradition picturale nordique et se retrouve encore dans plusieurs films nordiques contemporains. Néanmoins, il importe de souligner que l'esthétique minimaliste identifiable dans le cinéma nordique est plurielle et que le principe d'invitation à une posture réflexive ne conduit pas aux mêmes visées. Plus précisément, les films de Dreyer et Bergman illustrent le pan psychologique et transcendant de celle-ci alors que l'on trouve de l'autre côté du prisme des cinéastes qui utilisent le minimalisme pour dévoiler des enjeux sociaux et politiques. Ainsi et pour comprendre la constellation cinématographique nordique, il nous apparaît aujourd'hui important de la cartographier en considérant ses variations esthétiques, les fonctions qui leur sont attenantes et les ancrages socioculturels qui en découlent.

---

## NOTES

1. Olivier Assayas et Stig Björkman, *Conversation avec Bergman*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1990. Cité dans Jacques Mandelbaum, *Ingmar Bergman*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 43.
2. Carl Theodor Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983, p. 69.
3. Christian Metz, « Le Cinéma moderne et la narrativité » in *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 185-221.
4. András Bálint Kovács, *Screening Modernism - European Art Cinema 1950 - 1980*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 7-48.
5. Bien que sonore, l'hybridité et la prévalence d'une structure héritée du muet nous invitent à considérer *Vampyr* (1932) à part.
6. Fredrik Gustafsson, « 14 : Swedish Cinema of the 1940s, a New Wave » in *A Companion to Nordic Cinema*, Mette Hjort et Ursula Lindqvist (éd.), Chichester, John Wiley & Sons, 2016, p. 313-331.
7. Ici aussi, nous excluons un film du corpus, en l'occurrence *Toutes ses femmes* (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*, 1964), car c'est une tentative de comédie que Bergman considérait comme à part de sa filmographie.
8. A. B. Kovács, *Screening Modernism - European Art Cinema 1950 - 1980*, op. cit., p. 161-162 « His minimalist style is based, apart from the bare and confined landscape, on his consciously consistent use of close-ups, which betrays the influence of Dreyer's modernism. Bergman's use of close-ups becomes clearly more consistent in his modernist period, that is, starting with *Through a Glass Darkly*, which seems a compensation for the inexpressive effect of extreme reduction of other elements such as characters and landscape. While Bergman's visual style is unusually dramatic, probably the most dramatic and expressive in late modernism, it remains extremely minimalist rather than theatrical, which is tended to be in his early period. Unlike other

modernist auteurs, he never ceases to use expressionist lighting effect and an extremely dramatic acting style throughout his modern period. ».

9. Barry Salt, « The style of Ingmar Bergman's films », in *New Review of Film and Television Studies*, n° 2, vol. 18, 2020, p. 130.

10. A. B. Kovács, *Screening Modernism - European Art Cinema 1950 - 1980*, op. cit., p. 166 ; Ursula Lindqvist, « 25 : The Art of Not Telling Stories in Nordic Fiction Films » in *A Companion to Nordic Cinema*, Mette Hjort et Ursula Lindqvist (éd.), Chichester, John Wiley & Sons, 2016, p. 547-565.

11. Antoine DeBaecque et Gabrielle Lucantonio (éd.), *La politique des auteurs : Les textes*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.

12. Jacques Aumont, *Ingmar Bergman*, « Mes films sont l'explication de mes images », Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 9.

13. Jean Sémolué, *Carl Th. Dreyer : le mystère du vrai*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

14. Linda Haverty Rugg, « Globalization and the Auteur: Ingmar Bergman Projected Internationally » in *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*, Andrew Nestingen et Trevor G. Elkington (éd.), Detroit, Wayne State University Press, 2005, p. 221-241.

15. Alfred Hitchcock et François Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Paris, Robert Laffont, 1966, p. 16.

16. Arne Lunde, « Ingmar's Hitchcockian cameos : Early Bergman as auteur inside the Swedish studio system », in *Journal of Scandinavian Cinema*, n° 1, vol. 8, 2018, p. 19-33.

17. L. Haverty Rugg, « Globalization and the Auteur: Ingmar Bergman Projected Internationally », op. cit, p. 222-229.

18. C. T. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, op. cit., p. 37-41.

19. Laura Hubner, *Films of Ingmar Bergman : illusions of light and darkness*, New York, Palgrave Macmillan, 2014 ; Marilyn Johns Blackwell, « Modes of Representation in Ingmar Bergman's Gycklarnas afton » in *Evaluating the Achievement of One Hundred Years of Scandinavian Cinema : Dreyer, Bergman, Von Trier, and Others*, John Tucker (éd.), Lewiston, Edwin Mellen Press, 2012, p. 224-257 ; Maaret Koskinen, *Ingmar Bergman : « allting föreställer, ingenting är » : filmen och teatern, en tvårestetisk studie*, Nora, Nya Doxa, 2001.

20. Sylviane Agacinski, *Drame des sexes : Ibsen, Strindberg, Bergman*, Paris, Seuil, 2008, p. 190-191.

21. Linda Haverty Rugg, « 16 : A Tradition of Torturing Women » in *A Companion to Nordic Cinema*, in Mette Hjort et Ursula Lindqvist (éd.), Chichester West Sussex, John Wiley & Sons, 2016, p. 351-369.

22. Sur la relation ambivalente envers le féminisme, une mise en scène valorisant les gros plans de visage dans une tradition moderniste, voir : Marit Myrstad Anne, « Soft strength, mild mystery : Female characters in the films of Joachim Trier », in *Journal of Scandinavian Cinema*, n° 2, vol. 9, 2019, p. 211-218 ; Anne Jerslev, « Joachim Trier's close-ups and autonomous moments », in *Journal of Scandinavian Cinema*, n° 2, vol. 9, 2019, p. 219-225.

23. L. Haverty Rugg, « 16 : A Tradition of Torturing Women », op. cit., p. 356-365.

24. A. B. Kovács, *Screening Modernism - European Art Cinema 1950 - 1980*, op. cit., p. 161-167.

25. Barry Salt, *Cinematics - Ordet*,

[http://www.cinematics.lv/movie.php?movie\\_ID=8999](http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=8999), consulté le 24 octobre 2022.

26. Pm, *Cinematics - Gertrud*, [http://www.cinematics.lv/movie.php?movie\\_ID=734](http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=734), consulté le 24 octobre 2022.

27. Barry Salt, « The style of Ingmar Bergman's films », op. cit., p. 137-140 ; 149.

28. Barry Salt identifie d'ailleurs une certaine modalité de mouvements de caméra couplés de gros plan comme étant des « plans signatures » de Bergman : *ibid.*, p. 143.

29. C. T. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, op. cit., p. 41

30. S. Agacinski, *Drame des sexes*, op. cit., p. 194.

31. Schrader Paul, *Transcendental Style In Film*, New York, Da Capo Press, 1972, p. 64-83. Schrader identifie le style transcendantal chez Dreyer seulement pour *Ordet*, p. 114. Or, il nous semble qu'il

s'attache trop à l'influence du *Kammerspiel* afin de le faire diverger d'une possibilité d'expression de l'altérité transcendante qui lui est chère.

32. *Ibid.*, p. 143-147.

33. *Ibid.*, p. 82.

34. Nous revenons plus en détail sur cette séquence ultérieurement.

35. Jacques Aumont, *Ingmar Bergman*, « mes films sont l'explication de mes images », *op.cit.*, p. 67

36. « Gud, varför har du övergivit mig ? »

37. Søren Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, Paris, Rivages, 2000, p. 107-109 et p. 147-156. Kierkegaard comprend le sacrifice d'Isaac par Abraham comme une métaphore des stades spirituels de l'existence humaine : le premier, l'éthique, décrit l'individu confronté à son devoir social et la nécessité momentanée qu'il a de dépasser le général pour l'accomplissement du bien commun ; le deuxième, l'esthétique, impose le silence et la résignation à l'individu et, placé ainsi dans une posture contraire à l'éthique, celui-ci reconnaît sa propre impuissance, mais fait sens de cette dernière par l'introspection ; le troisième, la foi, est un retour dans le monde que l'individu était prêt à sacrifier en vertu de l'éthique et ce qu'il s'était résigné à perdre grâce à l'esthétique. Ce dernier stade est une révélation de Dieu à l'individu ayant fait le cheminement de l'extérieur vers l'intérieur de son être.

38. Ursula Lindqvist, « 25 : The Art of Not Telling Stories in Nordic Fiction Films », *op. cit.*, 2016, p. 547-565 ; Aymeric Pantet, « Le système minimaliste de critique sociale de Roy Andersson », in *Nordiques*, n° 41, 2021.

39. Raymond Carney, *Speaking the Language of Desire, the Film Work of Carl Th. Dreyer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 149.

40. *Ibid.*, p. 137.

41. L. Haverty Rugg, « 16 : A Tradition of Torturing Women », *op. cit.*, p. 351.

42. Jean Sémolué, *Carl Theodor Dreyer*, *op. cit.*, p. 127.

43. « Pappa talade med mig. »

44. Jean Sémolué, *Carl Theodor Dreyer*, *op. cit.*, p. 92.

45. David Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, Berkeley, University Presses of California, 1981, p. 127.

46. « Stå op. »

47. On notera à ce propos la décision prise par Dreyer de supprimer une réplique de la pièce de Kaj Munk, induisant un doute formulé par le médecin sur la réalité du miracle. Jean-Marie Touratier, *Être humain, Carl Th. Dreyer et Ingmar Bergman*, Paris, Galilée, 2009, p. 35-46.

## RÉSUMÉS

Cet article cherche à articuler les périodes explicitement minimalistes des œuvres de Carl Theodor Dreyer et d'Ingmar Bergman afin d'en dévoiler les similarités esthétiques et d'enjeux. En rappelant le contexte artistique, il vient souligner que les œuvres de Dreyer et Bergman dialoguent entre elles, mais aussi s'inscrivent dans le sillage d'une tradition nordique. Ainsi, l'idiosyncrasie de ces deux auteurs est relativisée et les correspondances esthétiques s'articulant autour d'un principe d'épuration sont dévoilées. L'article montre ainsi que les œuvres de Dreyer et Bergman partagent trois visées, en l'occurrence la figuration de la condition humaine,

l'introspection et la transcendance, qui déploient une compréhension du monde similaire aux deux cinéastes.

This article seeks to articulate the explicitly minimalist periods of the works of Carl Theodor Dreyer and Ingmar Bergman in order to reveal their aesthetic similarities and issues. By recalling the artistic context, it underlines that the works of Dreyer and Bergman are in dialogue with each other, but also in the wake of a Nordic tradition. Thus, the idiosyncrasy of these two authors is relativised and the aesthetic correspondences articulated around a principle of purity are revealed. The article shows that the works of Dreyer and Bergman share three functions, namely the figuration of the human condition, introspection and transcendence, which unfold a similar understanding of the world for both filmmakers.

## INDEX

**Mots-clés** : cinéma nordique, Dreyer (Carl Theodor), Bergman (Ingmar), minimalisme

**Keywords** : Nordic cinema, Dreyer (Carl Theodor), Bergman (Ingmar), minimalism

## AUTEURS

### AYMERIC PANTET

Aymeric Pantet est docteur en études cinématographiques de l'Université Paris Cité, chercheur TIES au *Turku Institute of Advanced Studies* et au Département d'études médiatiques, musicales et artistiques de l'Université de Turku.

### LUCAS BROCHOT

Lucas Brochot est titulaire d'un master en études cinématographiques de l'Université Paris Cité.