

**La musique classique et la mise en Tragique du récit narratif
dans *Sonate d'Automne* (1978) d'Ingmar Bergman
Classical Music and The Tragic Setting of Narrative in *Autumn Sonata*
(1978) by Ingmar Bergman**

Dr. CHERNI Moncef¹

¹École Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma - Gammarth
Université de Carthage, chernimoncef@yahoo.fr

Reçu le:18/04/2024

Accepté le:04/06/2024

Publié le:26/12/2024

Résumé:

Cet article focalise l'analyse esthétique sur la présence de la musique classique et les rapports qu'elle entretient avec l'évolution tragique du récit narratif dans un film de Bergman, *Sonate d'Automne* (1978). Il débute par étudier la présence diégétique dans ce film de la Sarabande pour violoncelle de Johann Sébastien Bach et tente, dans l'intention de dialectiser cette étude, de contraster l'emploi par Bergman de cette pièce avec son emploi d'une autre pièce de ce même compositeur allemand dans un autre de ses films. Ensuite, cet article examine minutieusement la présence du Prélude pour piano de Frédéric Chopin dans *Sonate d'Automne* (1978) et ce en fort rapport avec l'évolution tragique du récit narratif de ce film.

Mots clés: Ingmar Bergman, musique classique, récit narratif, Bach, Chopin.

Abstract:

This article focuses the aesthetic analysis on the presence of classical music and the relationship it has with the tragic evolution of the narrative in a film by Bergman, *Autumn Sonata* (1978). It begins by studying the diegetic presence in this film of Johann Sebastian Bach's Sarabande for cello and attempts, with the intention of dialectizing this study, to contrast Bergman's use of this piece with his use of another piece of this same German composer in another of his films. Next, this article carefully examines the presence of Frédéric Chopin's Piano Prelude in *Autumn*

Sonata (1978) in strong connection with the tragic evolution of the narrative of this film.

Keywords: Ingmar Bergman; Classical Music; Narrative Story; Bach; Chopin.

Auteur correspondant : CHERNI Moncef, Email: chernimoncef@yahoo.fr

Introduction:

La musique fait pleinement partie de la vie de Bergman dès sa plus tendre enfance, constituant ainsi l'une de ses grandes passions, aussi chère pour lui que le cinéma ou le théâtre. Son père, le pasteur Henrik Bergman, jouait du piano et de nombreux amis de la famille étaient adeptes du violon et du violoncelle. Bergman lui-même a pris des cours de piano dans son enfance et a toujours été fasciné par le vieux piano dans la grande maison de sa grand-mère maternelle. Plus tard, il commence à assister à l'opéra, où il revient semaine après semaine, éprouvant dès l'âge de huit ans une grande ferveur pour Richard Wagner. En vieillissant, ses goûts se sont épanouis et élargis. Sa petite collection de disques a compté désormais des grands noms tels que Johann Sébastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Béla Bartók et autres.

Il est ainsi naturel que la musique classique soit fortement présente dans l'œuvre cinématographique de Bergman. Toutefois, les premiers films du cinéaste, datant des années quarante et cinquante se distinguent en fait par la présence d'une musique originale (des compositions musicales commandées) principalement composée par le musicien suédois, Erland von Koch (1910 – 2009). Celui-ci a collaboré en tant que compositeur de la musique originale dans les films bergmaniens suivants : ***Crise*** (1946) – ***Il pleut sur notre Amour*** (1946) – ***L'Eternel Mirage*** (1947) – ***Musique dans les Ténèbres*** (1948) – ***Ville Portuaire*** (1948) et ***La Prison*** (1949). Outre Erland von Koch, un autre compositeur, arrangeur et chef d'orchestre suédois, Erik Nordgren (1913 - 1992) a composé la musique de plus d'une soixante films suédois, dont quatorze des œuvres les plus célèbres de

***La musique classique et la mise en Tragique du récit narratif
dans Sonate d'Automne (1978) d'Ingmar Bergman.***

Bergman *La Fontaine d'Aréthuse* ou *La Soif* (1949) – *Cela ne se produirait pas ici* (1950) – *Jeux d'Été* (1951) – *L'Attente des Femmes* (1952) – *Un Été avec Monica* (1953) – *Sourires d'Une nuit d'Été* (1955) – *Le Septième Sceau* (1957) – *Les Fraises Sauvages* (1957) – *Au Seuil de la Vie* (1958) – *Le Visage* (1958) – *La Source* (1960) – *L'Œil du Diable* (1960) – *À travers le Miroir* (1961) et *Toutes ces Femmes* (1964).

Quant aux films de Bergman, à partir des années soixante, ils témoignent souvent d'une présence remarquable de la musique classique préexistante. En général, l'œuvre cinématographique de Bergman se caractérise par la présence d'une musique diégétique et d'« une musique de fosse »¹.

Pour ce cinéaste, en termes d'expressivité, « *la musique n'est pas soumise aux images. Elle les égale* » (Törnqvist, 2007, p.2). La justification en est idéologique : Bergman pense que les mots dissimulent et camouflent. Parler, pour lui, est synonyme de masquer, nier et mentir. La vérité se trouve souvent dans le langage corporel - gestes, mimiques, regards - et aussi dans la musique. En outre, la langue dispose d'une grande substance raisonnable, réfléchie et méthodique alors que la musique s'adresse d'abord à nos émotions et exprime nos sentiments et nos passions.

« *Capable de nous faire voyager dans cet espace d'émotions par les modes, le rythme, les timbres, l'intensité (...), la musique peut faire battre nos cœurs au rythme de nos émotions.* » (Therrat & Martin, 2022), chargée vivement d'émotions, la musique s'avère irrationnelle, « *irraisonnable* » peut ainsi parvenir à dévoiler les secrets et les mystères de l'âme et exprimer ce que les mots ne peuvent traduire.

Et où la langue cherche à séparer et à désolidariser et aspire à aliéner, à altérer et à abimer, la musique unit, assemble, raccorde et harmonise. Avec l'aide de Kåbi Laretei ² Bergman avoue qu'il a énormément appris sur la musique. Il dit en 1962, trois ans après leur mariage: « *Elle m'a aidé à trouver la forme de la « pièce de chambre »* ». Le cinéaste compare son travail de réalisateur ou metteur en scène de théâtre à celui d'un chef

d'orchestre qui interprète une notation musicale. « *Quand vous écrivez un scénario (dit-il) vous écrivez, pour ainsi dire, une partition. Ensuite tout ce que vous avez à faire c'est de disposer la musique sur les pupitres et de laisser jouer l'orchestre.* » (Bergman, Images, ma vie en films , 1994 , p. 249) Dans un extrait très cité, datant de cette époque, il déclare encore : « *Je voudrais dire qu'il n'existe pas d'art qui ait plus en commun avec le cinéma que la musique. Les deux affectent directement nos émotions, sans passer par l'intellect. Et un film est essentiellement un rythme (...)* Toujours depuis mon enfance, la musique a été ma grande source de récréation et de stimulation, et souvent j'éprouve un film ou une pièce musicalement.» (Bergman, Œuvres, 1962)

Le présent article constitue le troisième chapitre inclus dans la cinquième partie d'une thèse en Sciences du Cinéma et de l'Audiovisuel. La thèse, en six parties³, intitulée : « ***La mise en scène du Visage dans le cinéma d'Ingmar Bergman*** », toujours en préparation depuis 2019, à l'université de Carthage en Tunisie, tente de porter un éclairage sur les particularités de la mise en tragique du/des visage(s) en fort rapport avec le récit filmique et ses composantes (les Personnages, le Temps et l'Espace narratifs) et ce dans quatre films soigneusement sélectionnés de Bergman.

Cet article prend alors ***Sonate d'Automne*** (1978) de Bergman, pour objet d'analyse esthétique⁴, une approche considérée comme ouverte permettant des allers-retours entre le texte et le contexte. L'aspect autobiographique enrichira et dirigera notre analyse dans la mesure où la vie privée de Bergman traverse pleinement son œuvre cinématographique. Les propres expériences et les souvenirs intimes de ce cinéaste sont en fait omniprésents dans sa filmographie C'est-à-dire que nous ne considérerons pas ce film de Bergman comme « *un message* » ou discours clos, perçu par le spectateur, (comme dans le cas de l'analyse purement sémiologique), mais nous tenterons de l'interpréter en tant que « *systèmes* » textuels ouverts au niveau d'appréhension « *créatoriel* » transcendant ainsi son niveau « *diégétique* » vers un niveau « *filmographique* ».

Sonate d'Automne (1978) réorganise les rapports établis au sein du couple primordial, celui de la mère et de sa fille. Charlotte (Ingrid Bergman), la mère est une pianiste virtuose qui vient retrouver sa fille Eva (Liv Ullmann) qui est mariée à Viktor (Halvar Bjork), un pasteur luthérien et qui, après la mort accidentelle de son fils Erik, a recueilli Helena (Lena Nyman), sa sœur cadette infirme. Les deux femmes se trouveront contraintes de se révéler leurs véritables sentiments. Au niveau narratif, le visionnage actif de *Sonate d'Automne* (1978) nous a permis de remarquer que son récit narratif se conforme parfaitement au « schéma classique quinaire » (Todorov, 1968 – n°12) suggéré, entre autres, par le narratologue et sémiologue Tzvetan Todorov.

Nous en dégageons ainsi les cinq moments narratifs suivants :

- 1) **Un bref moment initial défini par une situation d'équilibre :** (La lecture de la lettre dans laquelle la fille aînée, Eva, invite sa mère, à lui rendre visite)
- 2) **Un moment modéré caractérisé par l'intervention d'un élément perturbateur :** (L'arrivée de la mère au presbytère)
- 3) **Un moment modéré, déterminé par une lente péripétie qui mène progressivement au dénouement de l'intrigue :** (La scène du piano et le cauchemar qui tire la mère de son sommeil)
- 4) **Un long moment représentant le climax, le point culminant du récit :** (La violente confrontation verbale mère / fille au milieu de la nuit)
- 5) **Un bref moment final, défini par un retour à une nouvelle situation d'équilibre :** (La fuite de la mère en train et l'errance de la fille, seule, dans le cimetière).

Au niveau de la musique, *Sonate d'Automne* (1978) propose une musique diégétique classique. Il s'agit d'un extrait de la Sarabande du Suite pour violoncelle no. 4 en Mi bémol majeur du compositeur allemand Johann Sébastien Bach et un autre extrait du Prélude pour piano n°2 en La mineur du compositeur polonais, Frédéric Chopin.

Nous focaliserons l'analyse esthétique dans cet article sur la présence de cette musique classique en tant que l'art des sons et les rapports qu'elle entretient fortement avec l'évolution tragique du récit narratif dans *Sonate d'Automne* (1978). Nous commencerons par analyser la présence diégétique d'une pièce de Johann Sébastien Bach dans *Sonate d'Automne* (1978). Et dans l'intention de dialectiser cette analyse nous tenterons de la développer, la comparer ou plutôt la contraster à l'analyse de l'emploi par Bergman d'une autre pièce de ce même compositeur dans un autre de ses films, *Persona* (1966). Ensuite, nous analyserons la présence du Prélude pour piano de Frédéric Chopin dans *Sonate d'Automne* (1978). Nous essayerons ainsi d'étudier, la présence de cette pièce musicale classique et ses rapports avec la mise en tragique du récit narratif de ce film. Ce qui nous permettra d'identifier les fonctions dramatiques et esthétiques que joue cette musique classique par rapport à l'évolution tragique du récit narratif de ce film.

1. La musique classique dans le cinéma de Bergman :

L'utilisation de la musique classique préexistante dans l'œuvre cinématographique de Bergman est paradigmatique. Une bonne partie de cette œuvre contient, à un degré plus ou moins grand, ce genre de musique. À partir de 1963 (*Le Silence*), à quelques exceptions près, la musique classique signale une présence prédominante et joue un rôle important. Sa présence temporaire s'avère considérablement réduite. Et bien que dans *Le Silence* (1963) la musique classique soit brève, ce film annonce quelque part le recours de Bergman à ce genre de musique dans sa filmographie (à quelques exceptions près par exemple *L'Heure du Loup* (1968)).

En effet, Bergman se dispense progressivement dans ses films qu'il réalise dans les années soixante et soixante-dix, de compositions musicales commandées (à quelques exceptions près) et a recours aux compositions classiques notamment celles de Bach et de Chopin, et dans une moindre mesure, celles de Händel et de Schumann. Bien que ces musiciens appartiennent à des courants musicaux différents, voire opposés, le contraste esthétique généré n'est pas dans la mise en antithèse des courants

***La musique classique et la mise en Tragique du récit narratif
dans Sonate d'Automne (1978) d'Ingmar Bergman.***

artistiques parce que le cinéaste peut l'avoir dans le même courant et avec le même compositeur.

Et même Bergman en utilisant, entre 1946 et 1963, les compositions de Nordgren et celles de Von Koch, la musique classique préexistante a également sa place dans les films de cette période comme son premier film ***Crise*** (1946) incluant des pièces de Robert Schumann ou de Johann Strauss. En général, Bergman emploie très souvent dans ses films cette musique parce qu'elle répond certainement aux considérations de la diégèse (prise ici au sens que lui a conféré Gérard Genette, c'est-à-dire: récit (véhicule narratif)) (Jacques Aumont, 1983, p. 80). Cette musique est due souvent à une logique circonstancielle par rapport à l'évolution narrative du film ou parfois à une volonté de caractériser certains personnages lorsque ses personnages sont souvent des musiciens professionnels et ce sur un plan strictement diégétique. Toutefois, cette musique demeure, à d'autres occasions, un accessoire c'est-à-dire non diégétique.

Par ailleurs, il est intéressant d'évaluer l'effet découlant de l'utilisation de cette musique préexistante lorsqu'elle est associée dans le même film à d'autres musiques. Nous en avons un bon exemple dans ***L'Heure du Loup*** (1968) où l'on entend une musique composée par Lars Johan Werle (qui fait partie de la modernité du XXème siècle) en plus d'une Sarabande de Bach jouée au clavecin ainsi qu'un fragment de l'opéra de Mozart, ***La Flûte Enchantée***. La musique classique dans ce film constituerait un contrepoint saisissant à la modernité de la musique. Ce type de mélange des musiques pourrait créer une rupture dans l'unité stylistique et pourrait néanmoins constituer un « *contraste esthétique-musical séduisant* ».

Il est d'ailleurs paradoxal de voir Bergman, ce grand moderne,⁵ avoir dans les films qu'il réalise dans les années soixante et soixante-dix, une prédilection aux classiques. C'est le cas du ***Silence*** (1963), ***Persona*** (1966), ***Le Rite*** (1969), ***Cris et Chuchotements*** (1973), ***Face à Face*** (1976), ***Sonate d'Automne*** (1978) et autres films.

2. La musique de Bach dans les films de Bergman, un emploi ambivalent :

D'abord, Bach est le musicien classique auquel Bergman a eu le plus recours. Ensuite, Bach a toujours composé chacune de ses partitions pour la plus grande gloire de Dieu. Même sa musique instrumentale qui manque de paroles religieuses, il la considérait comme une forme de louange à Dieu. Ce compositeur baroque envisageait, que toute vocation et activité de l'Être humain doivent être focalisées sur la louange de Dieu. Son dévouement ne se limite pas à ses cantates d'église avec l'acronyme « *Soli Deo Gloria*,» (dont Bach écrit les initiales « *S.D.G* » à la fin de toutes ses compositions ecclésiastiques et qui se traduit « *Gloire à Dieu Seul* »). La devise s'applique avec la même force à ses concertos, partitas et suites instrumentales.

De ce fait, la forte présence de la musique de Bach dans les films de Bergman pourrait ainsi se justifier à priori, par le fait qu'au sein du patrimoine culturel protestant,⁶ la figure de ce grand musicien possède une place exceptionnelle et exerce une grande influence dans des pays comme l'Allemagne ou la Suède même. De plus, par le fait que Bergman, fils d'un pasteur protestant (luthérien), a vécu depuis son enfance dans un climat religieux, auquel il aurait renoncé à sa puberté, sans jamais arrêter de le questionner dans sa vie et ses œuvres⁷. Dans ce sens, les pièces musicales de Bach permettent à Bergman de générer profondément les significations à caractère religieux.

Et enfin, par le fait que nombreuses compositions musicales de ce musicien servent, elles seules, évidemment, à produire le plaisir esthétique dans ce cinéma de Bergman qui s'avère un cinéma subjectif, « *un cinéma du sujet* » prenant, en conception et en représentation, le sujet comme développement de « *subjectivation, d'humanisation ou d'inhumanisation* », en bref, comme devenir du visage ⁸.

En l'occurrence, dans *Sonate d'Automne* (1978), dans l'un des flashbacks, on voit *Léonardo* (*Georg Lokkeberg*), le partenaire de la mère, assis sur une chaise, jouant au violoncelle, la Sarabande de Bach, pendant que, l'autre fille cadette, infirme, *Helena* (*Lena Nyman*), prise de face,

**La musique classique et la mise en Tragique du récit narratif
dans *Sonate d'Automne* (1978) d'Ingmar Bergman.**

assise sur une chaise face à lui, en écoutant sa musique si tendre et si triste. Des invités, pris de face, assis sur des chaises derrière *Helena*, regardent *Leonardo*, en souriant avec ravissement. Cet extrait de Bach est une musique diégétique. Par ailleurs, les notes du violoncelle adhèrent à l'état d'esprit blessé du personnage d'*Eva* qui se souvient d'un passé pénible et triste où l'affection, la tendresse et la bienveillance de la mère étaient absentes.

Dans la mesure où le présent article s'inscrit théoriquement et méthodologiquement en pleine théorie cinématographique. Il a nécessité néanmoins des incursions dans la théorie littéraire ou plutôt la musicologie qui est une discipline complexe pour laquelle nous ne sommes pas bien outillés. De ce fait, interpréter le musical comme vecteur du « *Tragique* » ou du « *Gai* » avec ses propres outils d'analyse et de critique ne nous serait pas possible. Nous avons donc été contraints d'interpréter la présence de cette musique impure (fonctionnelle, puisque subordonnée et soumise à l'image) de manière purement subjective.

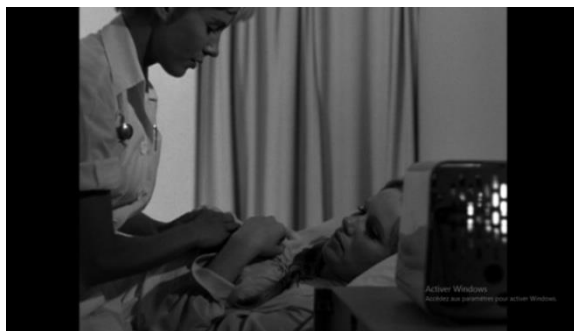


Nous pouvons ainsi avancer qu'à ce moment du film, la musique de Bach apporte aux personnages ce qui leur manque justement et nous entendons par là ces sentiments tendres et affectueux de l'amour.

Source : Photogramme issu du film *Sonate d'Automne* (AVI) - Ingmar Bergman (réalisateur) – 1978 - 88 mn – Filmedis (distributeur).

Dans *Persona* (1966), *Élisabeth Vogler* (*Liv Ullmann*), célèbre actrice au théâtre, s'interrompt brusquement au milieu d'une tirade de la pièce *Électre* d'Euripide. Elle se trouve subitement privée de sa voix. Elle reste trois mois ainsi abattue, affaiblie et prostrée. Après avoir brièvement résidé en hôpital où elle attend récupérer de sa crise d'aphasie, bien que ce ne soit pas à cause d'une blessure physico-psychique mais psycho-

émotionnelle, car en dessous se cachent des troubles de sa personnalité. *Élisabeth Vogler* est confiée aux soins de l'infirmière *Alma* (*Bibi Andersson*) qui communique avec elle même en ne s'attendant à aucune sorte de réponse verbale. Elle allume la radio pour la distraire, et voilà que nous trouvons le seul exemple (à l'exception de l'exemple de la cloche avant le générique de l'ouverture) de musique diégétique tout au long du film.

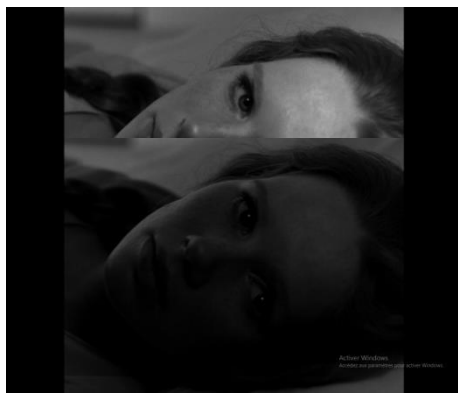


Il s'agit alors de Bach, plus précisément le deuxième mouvement, Adagio, du Concerto pour violon en Mi majeur.

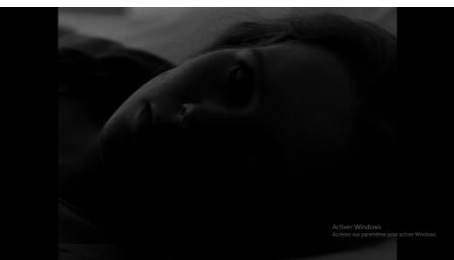
Source : Photogramme issu du film *Persona* (DVD) - Ingmar Bergman

(réalisateur)– 1966 - 84 mn - Artistes Associés (distributeur).

Dans *Persona* (1966) dont toute la musique suit la trace de la modernité avant-gardiste, l'écoute d'une pièce baroque de Bach génère un effet esthétique saisissant et favorise ainsi une appréciation particulière du film. Cette scène célèbre du *Persona* (1966) où *Élisabeth Vogler* écoute de la musique à l'hôpital, une musique qui se veut adoucissante et apaisante, est une scène qui n'est pourtant ni réconfortante, ni rassurante. L'éclairage, entre autres, s'assombrit de plus en plus et le visage de la femme apparaît, vers la fin de cette scène, perdu, peiné et se noyant peu à peu dans l'obscurité de sa solitude. Cette musique qui est censée détourner *Élisabeth* de ses tourments mentaux s'avère en revanche une musique sombre et tragique, plongeant profondément la patiente dans ses malheurs et sa souffrance.



***La musique classique et la mise en Tragique du récit narratif
dans Sonate d'Automne (1978) d'Ingmar Bergman.***



Source : Photogrammes issus du film **Persona** (DVD)
- Ingmar Bergman (réalisateur)- 1966 - 84 mn -

Artistes Associés (distributeur).

Notons, en effet, que la musique de Bach dans **Persona** (1966), s'oppose à l'utilisation de l'œuvre de ce grand compositeur tout au long de la filmographie de Bergman, comme **Le Silence** (1968) où nous entendons les Variations Goldberg, ou **Cris et Chuchotements** (1973) où les deux sœurs, *Maria* (Liv Ullmann) et *Karin* (Ingrid Thulin) se touchent affectueusement sur une Sarabande de la suite pour violoncelle seul n°5 en Do mineur ou encore **Sonate d'Automne** (1978) où la Sarabande pour violoncelle de Bach est entendue dans un moment d'unité.

Et pour conclure Bergman a généralement utilisé Bach pour signifier une plénitude, un épanouissement, « *une possible intégrité transcendante* » mais dans **Persona** (1966) se confirme une autre exception à cet emploi.

D'autre part, le pieux luthéranisme qui se dégage de la musique de ce grand compositeur s'avère, sans doute, le contrepoint idéal pour creuser dans la philosophie de Bergman. Et c'est bien la situation dans **Persona** (1966) d'Élisabeth Vogler (**Elizabeth** est un dérivé du prénom **Elisheba**. D'origine hébraïque, ce dernier se traduit par «*Dieu est plénitude*»), dont le choix est de s'isoler dans son silence non pas à cause de l'angoisse devant « *le silence de Dieu* », une conviction déjà admise par Bergman dans les années soixante⁹, mais à cause des contrariétés de la communication affective entre les êtres humains. En effet, cette musique de Bach distille habituellement l'amour de Dieu pour les hommes mais aussi elle fait partager progressivement cet amour entre les hommes, comme s'ils sont frères ce qui exprime certainement une part capitale du message divin.

En outre, Bergman utilise également la musique de Bach dans cette scène du **Persona** (1966) pour montrer des personnages qui avant la dureté et la cruauté du moment présent de leurs vies, se réfugient dans le plaisir de la dégustation de l'art comme catalyseur, relégation au second plan, de toutes leurs misères. La tendresse et la grâce des notes de cette pièce de Bach viennent caresser l'âme battue par sa propre hystérie, une musique qui - pour paraphraser Charlotte Renaud quand elle parle de cette même scène - est un langage, contrairement à *Élisabeth* qui ne ment pas. (Renaud, 2011)

Par ailleurs, nous soulignons dans le cadre de l'autobiographie que la musique de Bach occupe une place importante dans la vie privée de Bergman lui-même et nous pouvons en rendre compte distinctement en lisant ses mémoires autobiographiques, **Laterna Magica**: «*Dimanche nous sommes Erland Josephson (l'un des acteurs «fétiches» du réalisateur) et moi dans mon bureau parlant de Jean-Sébastien Bach. Le professeur venait de rentrer du voyage, pendant son absence, sa femme et deux de ses enfants étaient morts. Il écrit dans son journal : «Mon Dieu, ne me laisse pas perdre ma joie.» Aussi loin que je me souviens, j'ai vécu avec ce que Bach appelait sa joie. Il m'a sauvé des crises et des misères et cela a fonctionné aussi fidèlement que mon cœur.»* (Bergman, *Laterna magica*, 1987, p. 53)

Les exemples extraits de la vie privée de Bergman, qui illustrent son appréciation et sa profonde gratitude pour ce grand compositeur allemand sont nombreux. Nous en proposons deux :

-Bergman n'hésite pas à signer fréquemment les scénarios de ses films avec les initiales **S. D. G** (**Soli Deo Gloria**, c'est-à-dire «*Gloire à Dieu Seul*») comme faisait Bach à la fin de chacune de ses compositions.

-Bergman interrompant au début des années soixante sa carrière cinématographique pendant une année entière pour se consacrer pleinement à étudier, avec son épouse Kåbi Laretei, la vie et l'œuvre de Bach.

À la fin de ce chapitre, il convient de noter les circonstances historiques de la collaboration artistique, au niveau de la mise en scène théâtrale et au niveau de la réalisation des films, entre Bergman et les allemands.

Soupçonné d'évasion fiscale (il est ensuite totalement disculpé), Bergman décide de quitter la Suède, il séjourne en Allemagne

*La musique classique et la mise en Tragique du récit narratif
dans Sonate d'Automne (1978) d'Ingmar Bergman.*

pendant neuf ans, il s'installe depuis 1976 à Munich, le théâtre de la ville, le **Residenztheater**, lui propose un poste de metteur en scène. La collaboration avec les comédiens allemands ne s'est pourtant pas faite sans difficultés en raison notamment de difficultés linguistiques. Bergman, fort de la reconnaissance acquise y compris en Allemagne – il obtient **Le Prix Goethe de la ville de Francfort** en 1976 - Il réussit à monter au total onze spectacles dont la pièce de Strindberg, *Le Songe* et *Mademoiselle Julie*, *Les Trois Sœurs* (1978) de Tchekhov, *Tartuffe* (1979) de Molière, *John Gabriel Borkman* (1985) d'Ibsen ainsi que des autres pièces contemporaines, comme *Le Naufrage du Titanic* de Hans Magnus Enzensberger. Les mises en scène de Bergman en Allemagne s'avèrent parfois, osées et audacieuses. L'une d'elles, *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, est projetée au public et s'est arrêtée dans le camp de concentration nazi de **Dachau** après un parcours en autobus.

Pour le grand écran et parmi une importante filmographie qui comporte quarante-quatre films réalisés par Bergman au cours d'une longue carrière de six décennies, ce cinéaste a réalisé, lors de son séjour en Allemagne, deux films dont la production ou la coproduction est allemande : le premier est un film allemand, *L'Œuf du Serpent* (1977) et le second est germano-suédois, *Sonate d'Automne* (1978). Ce dernier qui fait l'objet d'analyse dans cet article, a reçu la récompense du meilleur film européen par Les **Bodil** qui sont les premières et les plus anciennes récompenses danoises. Il a eu aussi le Prix du meilleur film étranger au **Golden Globes** en 1979. Par ailleurs, Ingrid Bergman et Liv Ullmann qui interprètent dans ce film, ont reçu le Prix **David di Donatello** de meilleures actrices étrangères ainsi que celui de l'Association Américaine de Critiques de Cinéma en 1979.

Il convient également de noter que dans *Sonate d'Automne*, le maître suédois intègre à son équipe pour la première et la seule fois sa compatriote la grande actrice *Ingrid Bergman* (1915 - 1982) qui présente avec *Greta Garbo* le plus lumineux talent suédois de classe internationale.

C'est ce qui a fait que le public, la critique et les spécialistes de cinéma attendaient avec impatience la sortie de ce film en octobre 1978 pour constater cette coopération artistique unique entre ces deux « *monstres sacrés* ».

3. Le Prélude de Chopin dans *Sonate d'Automne* (1978) :

Il s'agira dans cette partie de l'article d'interpréter le Prélude de Chopin joué dans la scène du piano (**Début** : 25 :36 – **Fin** : 32 :34 – **Durée** : 6 mn et 58 s) faisant partie de la sixième séquence (durée : 10 mn et 20 s) de *Sonate d'Automne* (1978).

Le Prélude de Chopin dans *Sonate d'Automne* (1978) est l'un des moments musicaux les plus connus et les plus importants de toute la filmographie de Bergman. C'est le moment où *Charlotte* (*Ingrid Bergman*) demande à sa fille *Eva* (*Liv Ullmann*) de jouer pour elle. La mère a hâte d'entendre les progrès de sa fille aînée au piano. *Eva*, confrontée à la situation délicate de jouer devant sa mère qui est une pianiste d'élite, hésite parce qu'elle est vraiment timide et peu sûre d'elle-même, mais elle décide finalement d'opter pour les Préludes de Chopin qui semblent des partitions compliquées. Elle interprète le Prélude no 2 en La mineur. Bien que son interprétation soit valable, elle est évidemment très loin de la perfection, exprimée à travers les corrections interprétatives faites par la mère, des corrections qui dépouilleraient le jeu instrumental de la fille de toute sensibilité à l'égard de la pièce. Ainsi, sous la fausse euphorie de la mère envers l'interprétation de sa fille, celle-ci demande à sa mère de s'asseoir devant le piano et lui montrer comment jouer ce morceau de Chopin. Il convient de noter ici que Käbi Laretei a supervisé toute la scène. De plus, c'est elle qui a joué deux fois le prélude de Chopin, « *la première fois comme il pourrait être interprété par un amateur naïf avec une conception stéréotypée de Chopin, puis comme l'aurait fait un pianiste professionnel.* » (Cowie, 1986 , p. 326)

La mère accepte donc et part pour l'exécution¹⁰. Avant de commencer, elle jette un œil à la partition et commente que ce morceau n'implique pas une difficulté technique excessive, bien qu'il soit convenable de prêter attention au mouvement des doigts sur lequel Alfred Cortot¹¹ concentre son travail technique et interprétatif. La mère ne joue pas intégralement le prélude, elle en joue les fragments les plus caractéristiques et pendant qu'elle joue, elle commente le prélude en quelques mots qui méritent d'être exposés ci-dessous :

« Chopin était émotif, Eva, pas sentimental. Il y a un gouffre entre l'émotion et la sentimentalité. Le prélude que tu as joué parle d'émotions refoulées, pas de rêveries. Il faut être calme, clair et austère. Prends les premières clés. (La mère commence à jouer.) Ça fait mal, mais il ne le montre pas. (Elle se repose). Puis un bref soulagement. (Elle reprend le jeu instrumental.) Mais presque immédiatement, cela disparaît et la douleur persiste. Pas plus intense, pas moins. (Elle reprend le phrasé principal). Une modération constante et complète. (Elle interrompt le jeu instrumental). Chopin était fier, sarcastique, impétueux, tourmenté et très masculin. Ce n'était pas une vieille femme sentimentale. Ce prélude, il devrait toucher presque moche. Ça ne doit pas séduire, ça doit sonner mal. Crée ou enregistré avec succès. Donc, je vais vous montrer. » (Et la mère finit par exécuter le morceau dans son intégralité).

Le contexte esthétique de ces propos plonge dans un problème esthétique fondamental de la discipline musicologique. La question est précisément les possibilités sémantiques de la musique instrumentale. Bien que *Charlotte* semble très sûre lorsqu'il s'agit de déchiffrer le contenu émotionnel de ce prélude et de le transformer en mots, elle ajoute après avoir conclu son exécution : **« J'ai travaillé avec ces préludes pendant quarante-cinq ans. Ils ont encore des secrets, des choses que je ne comprends pas. »** Ces « choses » dont parle *Charlotte* et qu'elle admet ne pas encore comprendre ne réfèrent évidemment pas à des aspects techniques, mais au manque de compréhension sémantique.

Frédéric Chopin est connu comme « *le poète du piano* ». Il a composé vingt-quatre Préludes. Ces préludes sont arrangés suivant le cycle ascendant des quintes jusqu'à parcourir les vingt-quatre tonalités possibles du système musical et recréer dans chacune un climat émotionnel différent. La musique de Chopin, dit-on souvent, correspond à l'idéal caractéristique esthétique du *Romantisme* dans ses débuts.

Loin de prétendre engager un débat sur les propriétés sémantiques de la musique, nous nous contentons, dans le cadre de cet article, de présenter quelques brèves notes sur la pensée esthétique correspondant à cet idéal du *romantisme* primitif.

Au début du XIX siècle (environ vers 1798), l'inexpressivité de la musique instrumentale, son asémanticité (son caractère asémantique) cesse d'être considérée comme désavantageuse et préjudiciable. Au contraire, grâce à cette inexpressivité sémantique, la musique atteint les profondeurs du sentiment humain. Elle atteint, en effet, ce que les mots n'y parviennent pas. *Charlotte*, dans *Sonate d'Automne* (1978), admet, après avoir joué le prélude de Chopin, qu'elle n'en a pas encore découvert les secrets complexes. Cette conviction du personnage rejoint cette pensée esthétique. Et à la fin de cette partie, nous ne pouvons manquer de se demander qu'est-ce que ce prélude de Chopin symbolise particulièrement dans un film ? Bien que Chopin n'ait officiellement donné aucune sorte de qualification, aucun épithète à chacun de ses préludes, plus tard le pianiste allemand, chef d'orchestre et compositeur de l'époque romantique, Hans Guido Von Bülow (1830 - 1894) s'en est occupé. En raison de l'énorme valeur et de la transcendance de Chopin au sein de l'histoire de la musique classique, chacun de ses préludes est associé à une série de sensations qui finissent par faire partie du cycle du piano. Ce prélude, qui fait l'objet de notre analyse dans cet article, est qualifié par Von Bülow comme « *prémonition de la mort* ». Et ce film, *Sonate d'Automne* (1978) comme beaucoup d'autres films de Bergman, serait une œuvre noyée dans la mort : la mort du plus jeune fils d'Eva et du Viktor; la mort récente de *Leonardo* (*Georg Lokkeberg*), le partenaire de *Charlotte*. Mais aussi, la mort imminente d'*Helena* qui se voit vivre les pires moments de sa tétraplégie. Et surtout,

les mots d'Eva à la fin du film, quand elle se promène seule dans le cimetière local au milieu du temps maussade de cet automne de la terre scandinave, qui sont : « **Je ne peux pas mourir maintenant. J'ai peur de me suicider** », comme si l'aile noire de la mort planerait au-dessus de sa tête. Ce terrible pressentiment serait intensifié par les événements récents après l'échec complet des retrouvailles avec sa mère, ces retrouvailles, qui se voulaient affectueuses, se sont rapidement transformées en un terrible conflit évoluant en crescendo vers le drame.

4. La scène du piano et la mise en tragique du/des visage(s):

Nous analyserons dans cette partie la scène du piano qui est la seule scène où nous voyons la fille (d'abord) et la mère (ensuite) jouant de la musique. Nous ferons ressortir l'importance dramatique de cette scène. Et pour le faire, nous dirigerons l'analyse esthétique dans une double direction : D'abord, nous déterminerons l'emplacement de la scène par rapport au récit narratif du film. Ensuite, nous analyserons la manière avec laquelle Bergman à filmer, dans cette scène, l'exécution instrumentale, notamment les visages des deux actrices-instrumentistes au moment où elles jouent au piano. Nous décrirons, en effet, l'échelle des plans, les angles de prise de vue, les mouvements de la caméra adoptés pour mettre en image l'instrumentiste ainsi que l'instrument (le piano)

4.1. La scène du piano et l'évolution narrative du film :

Si dans l'introduction de cet article, nous avons divisé le récit de ce film, selon le schéma classique quinaire suggéré par T. Todorov, en cinq moments narratifs et ce dans l'intention de mieux en montrer l'évolution narrative, nous avons à présent tendance à considérer la construction de ce film, selon la forme classique de la sonate musicale, en trois mouvements, afin de développer progressivement le rapport de la mise en image des visages des deux actrices-instrumentistes avec leur mise en tragique.

Dans *Sonate d'Automne* (1978), Bergman travaille, ainsi également, en musicien. Il compose une « sonate » cinématographique.

Le **Dictionnaire Encyclopédique Hachette** indique que le mot « sonate » « *(de l'italien sonare « exécuter par un instrument »)* est une composition musicale destinée à un ou deux instruments, telle la sonate pour piano seul ou la sonate pour violon (pour violon et instrument à clavier). » (La « sonate » désigne également) « *la forme musicale typique des premiers mouvements des sonates des XVIII et XIX siècles et des genres apparentés.* » (Dictionnaire Encyclopédique Hachette (Grand format), 2001)

Ce qui nous intéresse dans la définition du terme « sonate », c'est que la sonate musicale a une forme classique bien définie. Elle comporte trois ou quatre mouvements : le premier généralement en forme sonate avec un tempo modéré; le deuxième utilisant plusieurs formes avec un tempo lent ; et le mouvement final, faisant également appel à plusieurs formes, mais rapide. Le quatrième mouvement est un menuet précédant le mouvement final.

De même ***Sonate d'Automne*** (1978) est un film construit, selon la forme classique de la sonate musicale, en trois mouvements : le premier est sous la forme d'un « *allégo* » vif et rapide des retrouvailles entre la mère et ses filles; le second mouvement prend la forme d'un long « *andante* » des accusations, des explications et des confessions; le dernier mouvement a la forme d'un rapide « *allégo* » final du départ précipité.

Sonate d'Automne (1978) est « un film pour deux actrices, pour deux violoncelles plutôt, parce que le son en est grave », (Marty, 1991 , p. 179) a commenté Bergman dans le Press Book. La fille et sa mère, point par point opposés (la jeune / la vieille, la mystique / la matérialiste, l'introvertie / la femme du monde, la généreuse / l'égoïste) ou encore « *La mère sûre d'elle, nomade, insouciant et bonne vivante ; la fille timorée, enferrée dans sa maison, tenue par les responsabilités et la tristesse* » (Santi, 2013) sont alors les instruments de cette sonate. Elles jouent tantôt en solo, tantôt en duo, en contre point ou à l'unisson.

La mélodie est exposée dans le ton initial, un ton vif et rapide, puis les mouvements s'enchaînent en crescendo : un ton de la « *dominante* » (l'interprétation musicale faite avec brio par la mère), puis un ton de la fille (le procès nocturne, qui se déroule à huis clos dans le salon, dans lequel la

filles se voit comme un juge), puis un ton, en forme de rondo (le refrain étant figuré par le montage alterné qui fait apparaître *Helena*, à intervalles réguliers, à la fin de la dixième séquence du film), enfin les mouvements s'apaisent et s'adoucissent, sous la forme d'un allégro final.

Cette relecture du film, en le reconstruisant, à l'instar d'une sonate musicale, en trois mouvements, devient, ainsi transparente. Mais ce qui nous intéresse dans cette approche possible du film, c'est de penser et d'appréhender le fait que la mise en image de visages des deux actrices-instrumentistes prend part au dégagement et à l'intensification de la tension dramatique au niveau du récit narratif du film.

La scène du piano succède dans le film celle, dans laquelle la mère est représentée seule, agitée et excitée dans sa chambre. La femme parle à voix haute et furieuse à soi-même, en bougeant énervement dans le lieu et en fumant avec colère une cigarette. La mère, à travers cette scène extériorise sa haine violente et son dégoût profond envers ses filles : elle en parle méchamment et n'hésite pas à regretter profondément sa venue en visite auprès d'elles. La femme se montre également égoïste et puérile : elle éprouve une indifférence marquée envers ses filles et manifeste un souci impérieux de soi et une inquiétude uniquement pour sa propre quiétude.

Et la scène du piano précède dans le film, celle où nous voyons la mère et la fille, dans la chambre d'*Erik*, le fils de celle-ci, noyé dans l'eau du puits la veille de ses quatre ans. La fille, en parlant à sa mère du petit garçon qu'elle a perdu, fait une dernière tentative pour se rapprocher d'elle, pour lui expliquer sa foi quasi mystique en un autre monde, en une autre réalité. Confidences inutiles que la mère écoute d'une oreille distraite et qu'elle interrompt brutalement.

En effet, à travers la scène du piano, à ce niveau du récit, les grandes lignes du drame sont déjà suggérées et esquissées. Les scènes suivantes vont, par conséquent, permettre à Bergman de le nouer et le faire éclater. *Eva*, la fille qui a hérité de sa mère le goût de la musique, s'est mise au piano. Elle interprète le Prélude n°2 en do mineur de Frédéric Chopin. *Charlotte*, la mère ne la quitte pas des yeux. Elle sirote son café et semble,

un court instant, prise par la musique. Une fois que la fille achève sa performance, elle supplie sa mère de lui donner son avis. Au début, la mère la complimente avec de gentilles paroles, mais elle s'assoit aussitôt au piano à la place de sa fille et à partir de là, c'est la technicienne professionnelle qui commente et agit. Elle n'hésite pas à affirmer que sa fille n'a pas su jouer Chopin et qu'elle ne l'a pas comprise. Puis, la mère à son tour joue le même prélude. Son visage a l'air froid, sec et « *fermé* ». Son visage n'extériorise rien. Il n'exprime rien. La fille apparaît assise à côté de la mère en regardant d'abord les doigts de celle-ci jouant sur le clavier à la perfection puis elle lève ses yeux et regarde le visage de sa mère. La fille semble fascinée, séduite et envoûtée par la présence de sa mère mais en même temps elle a l'air troublée et confuse, comme si elle se demande dans un grand bouleversement: **«Comment une telle femme froide, égoïste, narcissique pourrait-elle exprimer une telle beauté et une pareille splendeur?»** C'est assez troublant pour la fille qui essaie de jouer Chopin sans jamais atteindre la perfection et témoigne de sa mère, qui l'a beaucoup faite souffrir et énormément torturée, jouant le même morceau avec une grande magnificence et qui ne s'abstient encore de l'anéantir et de l'écraser. C'est vraiment le comble de l'humiliation qui amènera la fille à exploser dans une violente confrontation verbale en face de sa mère.

Ce qu'exprime en fait la musique et ce qui se reflète sur les visages rapprochés des deux femmes, ce sont deux mondes opposés, deux sensibilités antagonistes, deux attitudes contradictoires devant la vie.

«Chopin, tu comprends, (dit la mère), était fier, sarcastique, très viril. Il dominait sa souffrance. Chopin, c'est la passion, ce n'est pas le trémolo, la pleurnicherie.» C'est avec brillance que la mère a conçu le Prélude. Mais en affirmant sa virtuosité par le brillant commentaire qu'elle a fait, la mère a, absolument anéanti sa fille.

Ainsi, la scène du piano, par son emplacement au sein du récit et par la contradiction et l'opposition qu'elle opère entre les deux femmes, au niveau de l'interprétation musicale, contribue certainement au dégagement et à l'intensification de la tension dramatique au niveau du récit.

4.2. L'exécution instrumentale et la mise en tragique du récit :

Nous tenterons, dans cette partie d'analyser la manière avec laquelle Bergman a mis en image l'exécution instrumentale. Cette analyse nous permettra de mettre en évidence que cette manière de filmer est notamment une mise en souffrance des visages des deux actrices-instrumentistes ce qui contribue finalement à la mise en tragique du récit narratif du film.

Michel Chion a remarqué que la représentation d'une exécution instrumentale est un vrai et vieux défi pour le cinéma puisqu'il s'agit de montrer quelqu'un qui est entièrement absorbé dans une tâche de production de sons dont le lieu de naissance n'est pas directement son corps. Il s'agit vraiment de « *filmer un travail* ». Or, « *le travail, quel qu'il soit, est rarement montré en continuité au cinéma, il est toujours morcelé.* » (Chion, 1985 , p. 184)

Bergman a filmé la fille jouant au piano par le biais de quatre brefs plans rapprochés. La durée totale de ces plans est approximativement 43 secondes. Le cadrage conserve, à chaque fois, la même grosseur et la composition de ces plans est également la même. La caméra en mettant en image l'instrumentiste, même si elle se fixe sur plus qu'un axe de prise de vue, elle reproduit pourtant un point de vue quasi stable. Elle reproduit, en effet, la même image du visage de la fille, pris toujours de profil et ne montre plus rien de l'instrument (le piano).

Par ailleurs, le cinéaste a filmé différemment la mère jouant le même Prélude de Chopin. Il a représenté l'instrumentiste ainsi que l'instrument par cinq différents plans : le premier est un plan rapproché qui fait apparaître la mère et sa fille, assises côte à côte, au piano. Le second, un insert qui représente les mains de la pianiste en train de jouer avec virtuosité sur le clavier du piano. Le passage au plan suivant se fait par le biais d'un travelling vertical du bas en haut. Le troisième plan est un gros plan qui révèle le visage de la pianiste, pris légèrement de profil. Le quatrième plan est un long plan rapproché qui dure presque cent secondes (100 s) et montre le visage de la mère et celui de la fille, pris de profil. Et le dernier plan est

un insert qui représente les mains de la pianiste d'abord jouant, puis cessant de jouer et enfin se levant lentement du clavier.

Par conséquent, la caméra bergmanienne, dans sa mise en image de l'exécution instrumentale faite par la fille, représente uniquement l'instrumentiste, sans rien montrer de l'instrument (le piano), alors que la caméra, dans sa mise en image de l'exécution faite par la mère représente également l'instrumentiste notamment son visage, mais aussi l'instrument. De plus, la caméra dans sa mise en image de la fille, se fixe sur un point de vue presque stable, tandis qu'elle change de points de vue, dans sa mise en image de la mère et du piano.

Dès lors, la contradiction et l'opposition entre la mère et sa fille sont parfaitement mises en évidence, à travers la scène du piano, non seulement par l'écart, la différence d'interprétation et les divergences de sensibilité entre les deux femmes, mais aussi par les deux mises en cadre (physiques) différentes, avec lesquelles Bergman a filmé l'exécution instrumentale. Ici, nous insistons, encore une fois, sur le fait que le conflit mère/fille qui évolue en crescendo est le producteur central du drame du récit.

Par ailleurs, la caméra bergmanienne, en filmant la fille suivant un point de vue quasi stable n'arrive plus, certainement à faire oublier les autres possibles. Et en voyant la fille filmée, à chaque fois de la même manière, et même en discontinuité, on se sent vraiment la tête ficelée sur son siège, on aimerait bien bouger, reculer, s'approcher, changer.

Mais aussi, la caméra de Bergman, en filmant l'exécution instrumentale faite par la mère, se promène des mains de la pianiste à son visage, comme si elle hésite sur le lieu à filmer. En même temps, elle fait éprouver un sentiment d'indiscrétion que l'on n'éprouve pas dans un concert auquel on assiste en direct. Dans ce même sens Michel Chion a remarqué que, contrairement à la voix humaine qui a le pouvoir d'habiter tout l'espace, le son instrumental « *d'un côté reste rivé à son lieu d'émission, lequel en même temps ne se laisse pas si facilement localiser, et de l'autre ne se réduit pas à cette localisation.* » (Chion, 1985 , p. 184).

D'autre part, la mise en image de l'instrumentiste et de l'instrument, à travers la scène du piano, ressemblerait en fait à la recherche maniaque

d'un objet égaré. Quand la caméra se fixe sur les mains de la mère, c'est alors qu'on aimerait voir son visage, et réciproquement. Plus encore, « *quand on filme un instrument, quelque chose se passe en continu, un bloc de travail et d'expression musicale.* » (Chion, 1985 , p. 185) La caméra bergmanienne, en filmant l'exécution instrumentale faite par la mère, tourne indiscretement autour de ce « *bloc de travail et d'expression musicale,* » en opérant des changements de points de vue qui ne peuvent qu'accuser « *le morcellement* » et la « *discontinuité* » qu'ils introduiraient.

5. La représentation du/des visage(s), au jeu instrumental et la mise en tragique du récit :

Nous essayerons, dans cette dernière partie, de montrer que la mise en image de visages des deux actrices-instrumentistes, au moment où elles jouent de la musique, prend également part à cette mise en tragique du récit. Michel Chion souligne encore que « *l'instrumentiste n'est pas censé faire ce travail (de production de sons) à part soi, mais communiquer à travers lui au moment où il le fait.* » (Chion, 1985 , p. 184) Il distingue, en effet deux extrêmes dans le jeu instrumental au cinéma : « *le style extraverti* » et « *le style introverti* ». Dans le premier, qui est propre aux jazz ou aux variétés, « *l'instrumentiste, au même temps qu'il joue, assume et compose le spectacle de ses gestes, de ses mimiques.* » (Chion, 1985 , p. 186) En revanche, dans le style introverti, qui est propre notamment à la musique occidentale classique, « *l'instrumentiste est censé être tout à son jeu, en oubliant la figure qu'il fait.* » (Chion, 1985 , p. 186)

Le jeu de la fille, ainsi que celui de la mère, dans cette scène du piano, relèvent parfaitement de ce second cas, dans la mesure où leurs visages, au moment où elles jouent au piano, sont complètement inexpressifs. Aucune mimique, n'est produite sur ces visages qui se limitent au degré zéro du jeu. Les deux actrices-instrumentistes se contentent, ainsi de jouer, sans assumer et composer le spectacle musical par l'expression mimique de leurs visages.

La mise en image de ces visages produit néanmoins un important effet dramatique accroissant la tension tragique émise par ces visages.

Mais comment expliquer cet effet ?

Pour répondre à cette question, nous réfléchissons sur cette représentation du jeu instrumental dans deux niveaux différents :

En premier lieu, cette manière de l'exécution instrumentale n'est vraiment troublante que parce qu'elle représente des visages, complètement absorbés par le jeu instrumental. Nous sommes justement en présence de deux visages, profondément perdus dans l'extase de jouer, nous sommes, en effet, nous-mêmes spectateurs, perdus également dans la contemplation de ces visages détachés de ce monde sensible.

En second lieu, il serait pertinent d'établir un lien entre la personnalité de Chopin et celle de la mère. En fait, cette manière de filmer l'exécution instrumentale met parfaitement en image la douleur retenue dont le Prélude de Chopin parle. « **Quelqu'un souffre mais il n'en montre rien** » commente la mère, en interprétant ce qu'elle joue. Elle ne fait, justement qu'interpréter la partition de sa vie : comme Chopin, le compositeur « **était fier, sarcastique, très viril** » et comme « **il dominait sa souffrance** », la mère, l'exécutant, souffre certainement, mais elle n'en montre rien. La perte de compagnon de ses treize dernières années cause, entre autres, sa souffrance mais son visage inexpressif, au moment où elle joue au piano, retient cette souffrance vécue et ne l'extériorise plus. Si la mère arrive à empêcher sa souffrance de se manifester sur son visage, elle n'est pas, assurément, arrivée à faire en sorte qu'elle ne souffre plus. Et si son visage apparemment noyé profondément dans l'extase de jouer, se noie plutôt dans sa souffrance vécue.



La musique classique et la mise en Tragique du récit narratif dans Sonate d'Automne (1978) d'Ingmar Bergman.

Source : Photogrammes issus du film *Sonate d'Automne* (AVI) - Ingmar Bergman (réalisateur) – 1978 - 88 mn – Filmedis (distributeur).

Le jeu instrumental d'Eva, ainsi que celui de Charlotte, relèvent du « style introverti » accroissant la tension tragique émise par leurs visages « *inexpressifs* ».

Conclusion:

En conclusion de cet article, nous tenons à rappeler que l'œuvre cinématographique de Bergman inclut la présence d'une musique diégétique et d'« *une musique de fosse* ». Les premiers films, datant des années quarante et cinquante, se distinguent par le recours fréquent à l'emploi d'une musique originale commandée. En revanche, Bergman dans ses films des années soixante et soixante-dix, éprouve une prédilection aux classiques alors que son cinéma s'avère « *un cinéma moderne* ».

Ses films, à partir de cette période, témoignent donc d'une présence remarquable de la musique classique préexistante notamment la musique de Bach, celle de Chopin, de Händel et de Schumann. Et pour être plus précis, Johann Sébastien Bach est le musicien classique auquel Bergman a eu le plus recours. Cela se justifie à priori, par le fait qu'au sein du patrimoine culturel protestant la figure de ce grand musicien possède une considération exceptionnelle et exerce une grande influence. À cet égard, nous rappelons encore que Bergman, fils d'un pasteur protestant, a vécu depuis son enfance dans un climat religieux qu'il l'a constamment questionné dans sa vie et ses œuvres.

Dans *Sonate d'Automne* (1978) qui faisait l'objet d'analyse dans cet article, Bergman a choisi un Prélude de Chopin qui s'harmonise avec la diégèse du film. Par ailleurs, dans ce film les propos interprétatifs que la mère énonce à cette pièce de Chopin plongent dans les possibilités sémantiques de la musique instrumentale.

Sur le plan narratif, le récit de *Sonate d'automne* (1978), se conformant au schéma classique quinaire, serait également un film construit, selon la forme classique de la sonate musicale, en trois mouvements. Dans ce récit, la scène du piano, par son emplacement narratif, par l'opposition qu'elle opère entre les deux femmes, au niveau de l'interprétation musicale et par les mises en scène différentes de l'exécution instrumentale, contribue au dégagement et à l'intensification du tragique du récit. De plus, dans cette scène du piano, la mise en image du jeu instrumental qui semble être « introverti » produit également un énorme effet tragique.

Enfin, il faut remarquer que l'étude de la musique classique et la mise en tragique du récit narratif dans *Sonate d'automne* (1978) de Bergman ouvre de larges horizons pour opérer d'éventuelles comparaisons pour dégager les croisements et les divergences entre le recours par Bergman à la musique classique à des fins dramatiques et le recours à cette musique préexistante par d'autres cinéastes, appartenant à la même époque moderne, tels que Roman Polanski ou Stanley Kubrick ou Orson Wells ou même Miloš Forman. En outre, cette contribution laisse entrevoir des pistes fécondes pour se concentrer suivant la même démarche esthétique sur l'étude de l'adaptation de ce film en pièce théâtrale par Françoise Fabian et Rachida Brakni ou en opéra par le compositeur finlandais Sébastian Fagerlund.

8 - Notes :

¹ - La musique diégétique ou « la musique d'écran », désigne toute musique faisant partie de l'action, c'est-à-dire toute musique que les personnages du film peuvent entendre ou jouer eux-mêmes par opposition à la musique incidente (*extra diégétique*) ou « d'ambiance » que Michel Chion l'appelle aussi « *musique de fosse* » en référence à l'opéra.

Voir (Chion, 1985)

² - *Käbi Laretei* : pianiste estonienne concertiste de renom. Elle et Ingmar Bergman se sont rencontrés à la fin des années 1950, se sont mariés en 1959 et ils ont divorcé en 1969.

**La musique classique et la mise en Tragique du récit narratif
dans *Sonate d'Automne* (1978) d'Ingmar Bergman.**

Et bien que leur mariage soit effectivement terminé en 1966, **À travers le miroir**, le film que Bergman a réalisé en 1961 y est dédié.

³- Dans les trois premières parties de la thèse, l'analyse filmique est principalement dirigée sur les matières visuelles, c'est-à-dire sur les éléments de l'image exprimant une mise en scène du visage en fort rapport avec l'évolution narrative du récit, la représentation du Temps et celle de l'Espace. Quant à la quatrième et la cinquième parties, la recherche est focalisée sur les matières du son (notamment les dialogues des personnages par rapport au jeu d'acteurs) ainsi que la musique de/dans les films en fort rapport avec la mise en continuité et la mise en tragique du/des visage(s). Le présent article est le troisième chapitre, inclus dans cette cinquième partie. Et à l'égard de la dernière partie de la thèse, elle implique le recours « *conjoint* » aux matières sonores et visuelles et ce dans l'intention de dépasser le niveau « *limité* » de l'interprétation esthétique de la mise en scène du visage dans les films du corpus vers les horizons d'une approche philosophique et une approche psychanalytique qui visent à établir les corrélations entre le visage, comme objet de réflexion et de représentation dans le cinéma de Bergman et le Visage, comme concept (ainsi que le concept du Regard), tel qu'ils ont été pensé et appréhendé par des philosophes (Sartre, Merleau-Ponty et Levinas) et des psychanalystes (Freud et Lacan).

⁴ - Bien qu'il n'existe pas d'esthétique constituée du cinéma, mais des débats de nature esthétique ont porté, dès ses débuts, autour de questions majeures. Le cinéma a pris une place dans le domaine culturel et dans le cadre des loisirs. En fait, son caractère exceptionnel vient de ce qu'il est à la fois industrie et commerce autant que production artistique. En effet, il n'a pas été d'abord accepté tel qu'un art (mais comme technique ou comme distraction), sa particularité artistique a fréquemment été signalée. « *En particulier, on l'a pour cela confronté et comparé à des arts reconnus : la musique (Gance), la peinture (Bazin, Aumont, Bonitzer), le théâtre (Pagnol), à chaque fois en mettant en valeur une caractéristique particulière du cinéma : le rythme, le cadrage, la parole, la scénicité, etc.* » (Marie, 2001 , p. 71)

⁵ - La *modernité cinématographique* est le nom d'une époque que l'on date conventionnellement le début avec la fin de la Seconde Guerre mondiale et l'apparition du « *néoréalisme italien* » (Précisément, ***Voyage en Italie*** réalisé par Roberto Rossellini en 1953 constitue le premier film « *moderne* ») et que l'on souligne qu'elle s'épanouit vivement avec « *la nouvelle vague* ». La modernité cinématographique n'est pas uniquement une question de forme. Elle se produit certainement dans les progrès techniques et dans les formes renouvelées de réalisation (tournage en plein air - utilisation des couleurs vives ...). Mais elle se développe également dans l'audace des sujets (l'érotisme - la liberté sexuelle- la violence – la mort - la religion..), l'acerbité de certaines critiques, la remise en cause générale des conceptions. **Voir :** (Bousser, 2021).

⁶ - Notons que le *protestantisme* est la religion la plus importante au nord de l'Europe, dans les Pays nordiques (Danemark, Finlande, Islande, Norvège et Suède), dans les pays

baltes, le nord de l'Allemagne, en Grande-Bretagne et en Irlande du Nord. D'importantes minorités se trouvent aussi aux Pays-Bas, en Suisse, en Hongrie, et dans le sud de l'Allemagne.

⁷ - Nous renvoyons à cet égard à la thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, intitulée : « **Le cadre et la substance de la pensée bergmanienne ; l'influence de l'enseignement ecclésiastique sur l'encadrement** ». Dans cette thèse, soutenue en décembre 2015, Leila Montazeri, la chercheuse analyse trois œuvres de Bergman (*Les Fraises Sauvages* (1957), *À travers le miroir* (1961) et *Persona* (1966)) qu'elle trouve représentatives. Elle montre que le cadrage choisi par Bergman dans ces films renvoie à sa pensée intime, pensée qui a été fortement surdéterminée voire formatée par la religion protestante. La chercheuse s'attache tout au long de sa thèse à démontrer la spécificité de cette pensée bergmanienne et comment l'image de dieu et la pensée religieuse font partie intégrante des œuvres de ce cinéaste. **Voir** : (Montazeri, 2015)

⁸ - Nous avons montré dans un article de 20 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. **Voir** : (Haouala, 2023).

⁹ - Bien que certain aspect de cette conviction soit exprimé dans la scène où nous voyons l'infirmière *Alma*, allongée dans un hamac, en train de lire quelques phrases de son livre à *Élisabeth*, ces phrases exposent la tragédie de l'Être Humain de se savoir seul dans l'Univers, et expriment le malaise de ce néant qui l'attend à la mort. *Alma* demande à *Élisabeth* si elle se sent de cette façon, et celle-ci lui répond en hochant la tête.

¹⁰ - Ce sont les propres mots de Bergman qui, à un niveau anecdotique, nous donnent une idée sur la relation du réalisateur avec l'actrice (*Ingrid Bergman*), en plus de nous montrer comment la pièce marque un avant et un après dans le film: « *Ingrid Bergman (...) a entendu le prélude de Chopin qui constitue l'aboutissement de la première partie du film. La fille le joue d'abord, puis la mère : « Mon Dieu, et ce morceau est tellement ennuyeux qu'on va le jouer deux fois. Mais Ingmar, tu n'as pas raison dans la tête, le public va dormir. » (...) Ingrid Bergman joue une célèbre pianiste. Tous les pianistes, sauf peut-être Rubinstein, ont eu des maux de dos. Un pianiste qui a mal au dos se couche généralement à plat sur le sol aussi longtemps qu'il est. Je voulais qu'Ingrid s'allonge sur le sol dans l'une des confrontations. Elle s'est mis à rire* »

Voir : (Bergman, *Laterna magica*, 1987, pp. 196 - 197)

¹¹ - *Alfred Cortot* (1877 - 1962) est un pianiste, chef d'orchestre et professeur français, il est l'un des grands virtuoses et théoriciens de la première moitié du XXe siècle, caractérisé par un raffinement technique, axé sur l'expressivité maximale du ressenti. Il est ainsi apprécié pour sa « *vision poétique* » des œuvres pour piano romantiques, particulièrement celles de Frédéric Chopin, Camille Saint-Saëns et Robert Schumann. En tant que l'un des célèbres interprètes du piano de ces trois grands maîtres, il produit des éditions imprimées (de leurs œuvres pour piano), remarquables d'avoir inclus de

La musique classique et la mise en Tragique du récit narratif dans Sonate d'Automne (1978) d'Ingmar Bergman.

commentaires méticuleux et attentifs sur les problèmes techniques et les questions d'interprétation.

Liste bibliographique :

• Livres :

- Bergman, Ingmar, (1994). *Images, ma vie en films*, Gallimard, Paris.
- Bergman, Ingmar. (1987). *Laterna magica*, Gallimard, Paris.
- Bergman, Ingmar. (1962). *Œuvres*. Éditions Robert Laffont, Paris.
- Chion, Michel. (1985). *Le Son au Cinéma*, Éditions de l'Etoile, Paris.
- Cowie, Peter. (1986). *Ingmar Bergman Biographie critique*, Éditions Seghers, Paris.
- *Dictionnaire Encyclopédique Hachette* (2001), Hachette, Paris.
- Jacques Aumont, Bergala Alain, Marie Michel et Vernet Marc (1983). *Esthétique du film*. Paris, Armin Colin, Collection « Cinéma Broché ».
- Marty, Joseph. (1991). *Ingmar Bergman une poétique du désir*, Éditions du Cerf , Paris.

• Thèses:

- Montazeri, Leila : Le cadre et la substance de la pensée bergmanienne ; l'influence de l'enseignement ecclésiastique sur l'encadrement . Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles –Université de la Nouvelle Sorbonne – Paris, France, 2015.

<https://theses.fr/2015USPCA192>

• Article du Journal :

- Haouala, Henda et Cherni, Moncef. (2023). « Le « Tragique » du temps dans L'Heure du Loup (1968) d'Ingmar Bergman » . *Afaq Cinémaia*, Oran, Algérie, Volume : 10, N° 1, pp. 47 - 66.

<https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/158/10/1/227785>

- Therrat, Héloïse et Martin, Mathieu. (2022). « Musique : les émotions donnent le « LA » ». *Pop's Sciences Mag 10* – Université de Lyon, PP. 38 –42.

https://doi.org/https://popsciences.universite-lyon.fr/le_mag/musique-les-emotions-donnent-le-la/

- Todorov, Tzvetan. (1968). « La grammaire du récit ». *Langages*, Paris, 3^{ième} année, n°12, pp. 94 – 102.

https://doi.org/https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2355

- Törnqvist, E (2007). « Le rôle de la musique dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman »- In *Bulletin de l'AFAS* (Association Française des Archives Sonore, Orales et Audiovisuelles), N° 31, été-automne 2007, pp. 2-16.

<https://doi.org/https://journals.openedition.org/afas/1499>

• Sites web :

- Bird, Michael. (1996). *"Music as spiritual Metaphor in cinema of Ingmar Bergman"*

<https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/833/755>

Consulté le 20 Février 2022.

- Bousser, Nicolas. (2021). "*Modernité cinématographique au carrefour des années 1960*".

<https://www.coupefileart.com/post/modernité-cinématographique-au-carrefours-des-années-1960>

Consulté le 10 Avril 2022.

- Renaud, Charlotte. (2011). "*Un amour non partagé de la musique*".

<https://www.ingmarbergman.se/en/universe/unrequited-love-music> (consulté le 17 Février 2022.)

- Santi, Agnès. (2013) "*Critique : Sonate d'Automne*"

<https://www.journal-laterrasse.fr/sonate-dautomne-2/>

(Consulté le 15 Mai 2024.)