Vol. 04, No. 2, pp. 554-576 | DECEMBER 2024
DOI: https://doi.org/10.34118/jskp.v4i02.4030

Article history (leave this part):
Submission date: 2024-06-06
Acceptance date: 2024-12-08
Available online: 2024-12-23
Keywords:
Ingmar Bergman ; Mozart ;;Musique Diégétique ;;Récit narratif ; Dramatique**Funding:**
This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or not-for-profit sectors.
Competing interest:
The author(s) have declared that no **competing interests**exist.
Cite as (leave this part):
Aiche, H. (2024). title. Journal of Science and Knowledge Horizons, 4(01), 315-330. https://doi.org/10.34118/jskp.v4i01.3868

The authors (2024). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution(CC BY NC) (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited

Journal of Science and Knowledge Horizons
ISSN 2800-1273-EISSN 2830-8379

Mozart – Bergman: La présence de l'opéra *La Flûte Enchantée* (1791) dans *L'Heure du Loup* (1966) et la mise en Tragique du récit narratif

Moncef Cherni*

École Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma- Gammarth. Université de Carthage **(Tunisie)**,

chernimoncef@yahoo.fr

- https://orcid.org/0009-0006-5295-334X

Abstract :

This article examines the presence of a short excerpt from Mozart's opera The Magic Flute (1791) in Ingmar Bergman's Hour of the Wolf (1968). This diegetic music is a dramatic and aesthetic element that contributes significantly to the tragic setting of the narrative narrative of this film. The article focuses the aesthetic analysis on the fifteenth sequence of the film that stages the puppet show, representing this short excerpt from Mozart's opera. First, it determines the location of this sequence in relation to the narrative narrative. Then, it examines all the close-ups that depict the faces of the characters as they attend this performance in order to make clear the important contribution of this musical and lyrical excerpt to the tragic setting of these faces. Finally, the article ends by analyzing the dramatic symbolism that this opera represents in this film and by reflecting on the similarities and dramatic contrasts between this opera by Mozart and this film by Bergman.

***Moncef Cherni**

Vol. 04, No. 2, pp. 554-576 | DECEMBER 2024
DOI: https://doi.org/10.34118/jskp.v4i02.4030

Résumé:

Le présent article s'intéresse à la présence d'un bref extrait de l'opéra *La Flûte Enchantée* (1791) de Mozart dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman. Cette musique diégétique est un élément dramatique et esthétique contribuant de manière significative à la mise en tragique du récit narratif de ce film. L'article focalise l'analyse esthétique sur la quinzième séquence du film qui met en scène le spectacle des marionnettes, représentant ce bref extrait de l'opéra de Mozart. D'abord, il détermine l'emplacement de cette séquence par rapport au récit narratif. Ensuite, il examine tous les gros plans qui mettent en image les visages des personnages au moment où ils assistent à ce spectacle et ce pour rendre manifeste l'importante contribution de cet extrait musical et lyrique à la mise en tragique de ces visages. Enfin, l'article finit par analyser le symbolique dramatique que représente cet opéra dans ce film et par réfléchir sur les similitudes et les contrastes dramatiques entre cet opéra de Mozart et ce film de Bergman.

Introduction

La filmographie de Bergman se caractérise par la présence d'une musique diégétique et d'*« une musique de fosse »*.[i] Par ailleurs, les premiers films du cinéaste, datant des années quarante et cinquante se distinguent par la présence d'une musique originale. Il s'agit des compositions musicales commandées, principalement composées par les deux musiciens suédois, Erland von Koch (1910 – 2009) et Erik Nordgren (1913 - 1992). Quant aux films de Bergman, à partir des années soixante, ils témoignent le plus souvent d'une présence de la musique classique préexistante notamment celle de Bach et de Chopin, et dans une moindre mesure, celle de Händel et de Schumann.

L'Heure du Loup (1968) se situe historiquement presque au milieu de la longue carrière artistique de son auteur. C'est un long métrage qui s'étend sur une heure, vingt-huit minutes et quatorze secondes (1h : 28mn : 14s). Au niveau de son découpage technique, le film comporte trente et une séquence dont neuf sont des plan-séquences.

Sur le plan narratif, le film met en scène l'enfermement d'un peintre dans son imaginaire et représente son emprisonnement dans l'irréel. Nous présenterons, ci-dessous, chaque séquence du film et montrerons les événements qui y sont inclus.

Au niveau de la musique, ***L'Heure du Loup*** (1968) comporte une musique originale (non diégétique) du XXe siècle faite par le compositeur moderniste suédois Lars Johan Werle (1926 – 2001). En outre, le film propose une musique diégétique classique. Il s'agit, dans sa 25ième séquence, d'un morceau de Bach, le même entendu dans ***La Honte*** (1968) et ***La Passion*** (1969) et il s'agit également, dans sa quinzième séquence, d'un bref extrait de l'opéra « ***La Flûte Enchantée »*** de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791). Cette œuvre musicale et lyrique dont le titre original en allemand est ***«Die Zauberflöte»*** est un opéra chanté en allemand (*singspiel*), composé sur un livret d'Emanuel Schikaneder. Sa première représentation a eu lieu le 30 septembre 1791 dans les faubourgs de Vienne, au théâtre de Schikaneder. Bergman l'a mis en scène et l'a réalisé en suédois pour la télévision suédoise en 1975. Il déclare à propos de cette œuvre orchestrale et chantée dans un entretien accordé à Jan Aghed: *« Toute ma vie j'ai aimé La Flûte enchantée de Mozart et ce sentiment est devenu de plus en plus profond au cours des années. »* (Aghed 1976).

Nous nous intéressons dans cet article à la présence de ce bref extrait de l'opéra de Mozart dans ***L'Heure du Loup*** (1968). Cette musique diégétique semble être un élément dramatique et esthétique contribuant de manière significative à la mise en *Tragique*[ii] du récit narratif de ce film. Nous essayerons alors de réfléchir sur la

problématique suivante : **De quelles manières cette musique en tant que l'art des sons exprime-t-elle le tragique de l'évolution narrative dans ce film de Bergman ?**

Nous entendons aborder la problématique posée selon l'approche sémiologique envisagée comme une démarche rigoureuse prenant le film comme *« texte filmique qui renvoie à l'existence de plusieurs niveaux d'organisation des codes cinématographiques spécifiques et de codes non spécifiques propres à chaque film. Ces codes sont ceux susceptibles de n'apparaitre qu'au cinéma (échelle de plan, mouvements de caméra, effets spéciaux visuels ou sonores, montage..). Le reste consiste en des codes culturels incorporés au message filmique »* (Cherabi, 2017). L'approche sémiologique prend ainsi pour objets d'un examen attentif, d'une description fine et d'une analyse minutieuse ces codes en les considérant comme « *systèmes textuels*» dont l'appréhension des rapports établis entre eux permet de produire le sens et de construire son horizon. Nous viserons alors à explorer ces codes afin d'en décoder les symboles implicites et en faire émerger les significations latentes pour répondre à la problématique posée.

Nous focaliserons ainsi l'analyse sémiologique sur la quinzième séquence du film qui met en scène le spectacle des marionnettes, représentant ce bref extrait de l'opéra de Mozart. D'abord, nous déterminerons, l'emplacement de cette séquence par rapport au récit narratif. C'est-à-dire sa situation par rapport à la séquence qui la précède, ainsi que par rapport à celle qui la succède. Ensuite, nous examinerons dans cette quinzième séquence tous les gros plans qui mettent en image les visages des personnages au moment où ils assistent à cet extrait de l'opéra. Nous décrirons alors les traits du chaque visage mis en gros plan pour essayer de déterminer comment le personnage se sent[iii]. Ce travail descriptif nous permettra ainsi de rendre manifeste l'importante contribution de ce bref extrait musical et chanté à la mise en tragique des visages des personnages au moment où ils y assistent. Rappelons ici que dans le cadre de notre analyse, la musique est accessoire, plutôt subordonnée et soumise à l'image. Elle est ainsi purement fonctionnelle. Elle est alors appréhendée telle une substance (sonore) dramatique contribuant significativement à la mise en tragique visuel du/des visage(s) et ainsi à l'évolution tragique du récit narratif. Enfin, nous tenterons d'analyser le symbolique dramatique que représente cet opéra dans ce film et nous finirons le travail par réfléchir sur les similitudes et les contrastes dramatiques entre cet opéra de Mozart et ce film de Bergman.

I- L'EXTRAIT DE L'OPÉRA DE MOZART ET LE TRAGIQUE DU RÉCIT NARRATIF DU FILM:

I- 1-L'évolution tragique du récit narratif de *L'Heure du Loup* (1968)

L'Heure du Loup (1968) s'inscrit dans le droit fil de la ligne pessimiste, tragique des films bergmaniens des années soixante. Dans ce premier élément de l'article, nous retracerons narrativement, séquence après séquence, tous les événements de sa *diégèse*[iv] et ce pour mettre en évidence son caractère tragique qui repose notamment sur le détachement de son personnage central, le peintre *Johan Borg* (*Max Von Sydow*), de son réel, son immersion dans les illusions et les hallucinations et son enfermement dans l'imaginaire.

D'abord, ce film commence par cette mention écrite : **«** *Un peintre Johan Borg avec sa femme dans la petite ile frisonne de Baltrum. Alma en lisant le journal intime de Johan découvre les fantasmes de son mari qui sont la base de ce film* **».** (Marty 1991)

Dans la séquence n°1 (**Début** : 01 :01 – **Fin** : 06 :22) qui est un long plan-séquence de 5 mn et 21 s, *Alma* (*Liv Ullmann*), entretenant un face à face avec le spectateur, exprime son bonheur fané avec son mari *Johan*. Les premières scènes manifestent cette entente échangée et révèlent un harmonieux accord. Le peintre et sa femme sont dépeints dans une nature printanière éclatante, réjouie et gracieusement aimable. Dans la séquence n°3 qui est aussi un plan-séquence (**Début** 09 :19- **Fin** : 10 :33- **Durée** : 01 mn :14 s), le peintre essaye de peindre sa compagne enceinte. La séquence n° 4 du film (**Début**: 10 :33 - **Fin**: 11 :15 - **durée :** 42 s) montre *Alma* étalant des draps blancs, au-dehors de la maison. Et aussitôt elle voit son époux s'approcher, elle s'élance vers lui et l'enlace vivement. La séquence n°5 **(Début** : 11 :16 - **Fin** : 15 :33 - **Durée**: 04 mn 17 s) qui se déroule, du point de vue temps, à *« l'heure du loup »* représente *Johan Borg* montrant ses croquis à sa femme. Ce n'est pas *Alma*, sa bien-aimée, qu'il a peinte, mais plutôt ses apparences dénuées du réel, ses fantasmes et ses démons qui deviennent de plus en plus invasifs. Le personnage parait gravement envahi par les troubles et les délires qui le torturent. Dans la séquence n° 6 du film (**Début** : 15 :33 - **Fin** : 21 :28 - **Durée** : 05 mn :55 s), *Alma* découvre le journal intime caché de *Johan*. Après avoir été poussée par une étrange vieille femme (*Naima Wifstrand*), elle lit alors certains de ses textes. Dans la séquence n°9 (**Début** : 23 :40 –**Fin** : 26 :59 - **durée** : 03 mn :19 s), *Véronica Vogler* (*Iingrid Thulin*), l'ancienne amante apparait étrangement au peintre, lui lit une lettre dont les lignes n'expriment également que des illusions et des délires. Dans la séquence n°11 du film (**Début** : 27 :09 -**Fin** : 28 :53- **Durée** : 01 mn :44 s), le conservateur *Heerbrand* (*Ulf Johansson*) poursuit *Johan* avec insistance jusqu'à provoquer sa fureur et inciter sa violence et son agressivité. Le peintre, sans qu'il réponde l'homme, ne serait-ce qu'un seul mot, s'arrête brusquement, le regarde avec grande colère, le gifle

fortement sur la joue et le fait tomber par terre. Dans la séquence n°12 (**Début** : 28 :53 –**Fin** : 31 :53 - **Durée** : 03 mn), sur la table du déjeuner, *Alma* soucieuse d'approvisionner la maison et de gérer les dépenses, demande à *Johan* de revoir les comptes. Mais celui-ci dépose l'argent nécessaire devant elle et referme le carnet sans se soucier de ce qu'il contient. Cette indifférence et ce détachement prouvent encore l'écart qui se creuse et devient plus profond entre le personnage et son réel. La séquence n°13 (**Début** : 31 :53- **Fin** : 32 :23 – **Durée** : 30 s) montre l'accueillante et la chaleureuse bienvenue du couple *Borg* à la somptueuse demeure du baron *Von Merkens* (*Erland Josephson*). Puis le dîner mondain, mis en scène dans la séquence n°14 du film (**Début** : 32 :23 - **Fin** : 36 :57 – **Durée** : 04 mn : 34 s). Un dîner de la haute société au cours duquel les voix et les rires des invités montent si forts. Ensuite la séquence n°15 (**Début** : 36 :57-**Fin** : 42 :27 – **Durée** : 05 mn : 30s) qui met en image le théâtre des pantins, organisé par l'un des invités, *Lindhorst* (*Georg Rydeberg*) à la pièce de la bibliothèque du château : Il s'agit d'une représentation d'un petit extrait de l'opéra « ***La Flûte Enchantée »*** de Mozart. Plus précisément, c'est la finale du Premier Acte où le prince égyptien *Tamino* est abandonné par ses trois guides dans un bosquet à l'extérieur du Temple de la Sagesse. Il se voit refuser deux fois l'entrée au temple. Dans la séquence n°16 (**Début** : 42 :27 –**Fin** : 43 :56 – Durée : 29 s) qui est un plan-séquence, les invités se baladent au parc du château. À la fin de cette séquence, *Heerbrand* (*Ulf Johansson*) raconte aux autres sa rencontre furieuse et brutale avec un homme inconnu, qui est en réalité le peintre *Johan*. Dans la séquence n°18 (**Début** : 44 :20 – **Fin** : 46 :01- **Durée** : 01 mn et 41s), la femme du baron, *Corinne Von Merkens* (*Gertrud Fridh*) accompagne le couple *Borg* à sa chambre pour leur montrer le portrait de *Veronica Vogler* que *Johan* a fait. Ainsi, l'épouse du baron divulgue à *Alma* la relation amoureuse de son mari avec sa belle maîtresse *Veronica Vogler*. Elle lui révèle qu'ils s'aimaient tant. *Alma*, surprise et perturbée, se sent alors offensée. Après cette soirée au château du baron *Von Merkens*, que l'on pourrait qualifier d'une nouvelle production imaginative du peintre référant encore à son auto-humiliation, sa confusion et sa honte, la séquence n°19 (**Début** : 46 :01- **Fin** : 47 :52 - **Durée** : 1 mn et 51 s), qui montre les deux époux sur le chemin du retour chez eux. *Alma* marche devant. *Johan* la suit en trébuchant. Elle lui avoue qu'elle a lu ses notes intimes et qu'elle en a eu peur. La séquence se termine sur *Alma* qui pleure fort et *Johan* ignorant ses pleurs alors qu'il poursuit sa marche chancelante vers la maison. L'isolement et l'emprisonnement du peintre se traduisent clairement dans cette séquence par la détérioration progressive du couple qui ne veut pas ou plutôt ne peut pas se parle. Dans la séquence n° 20 **(Début :** 47 :54 - **Fin :** 49 :47 - **Durée :** 01 mn 53 s), qui se passe également à *« l'heure du loup »*, c'est-à-dire le moment où la plupart des hommes souffrent et « *s'éteignent* », le moment où s'imposent lourdement les obsessions, les hallucinations et les

angoisses, où elles deviennent plus réelles et plus puissantes. Le peintre est en premier temps extrêmement obsédé par une terrible punition qui lui a infligée son père dans son enfance. Un souvenir douloureux dont il avoue avec amertume les détails à son épouse lors de cette ***«*** *l'heure du loup* ». Ensuite le personnage est tourmenté et obnubilé par le meurtre d'un enfant (*Mikael Rundquist*). Il révélé aussi le secret de ce crime odieux à sa femme pendant cette pénible *« heure du loup »*. Les évènements de ce meurtre sont alors mis à l'écran à travers un long flashback de 08 minutes et 44 secondes, représenté dans l'intégralité de la séquence n°21 du film (**Début** : 49 :57 - **Fin** : 58 :41 – **Durée** : 08 mn 44 s). Cette longue séquence montre bien le personnage du peintre déviant extrêmement sous la lourdeur de la colère violente et le délire vers la cruauté du meurtre. La séquence n°22 **(**Début **:** 58 :46 - **Fin :** 01 :05 :16 - **Durée:** 06 mn 30 s) se déroule également à *« L'heure du loup »*. Elle représente la visite que l'on n'attendait pas du conservateur *Heerbrand*. Celui-ci vient donc inviter le couple *Borg* à une petite fête au château, à laquelle l'ancienne amante du peintre *Veronica Vogler* sera présente ce qui trouble de plus en plus et bouleverse *Alma*. Et justement avant de partir, il donne à *Johan* une arme que celui-ci utilisera ultérieurement pour tirer à trois reprises sur sa femme dans l'intention de la tuer. Le peintre croit alors fermement qu'il a tué sa femme. Tous les troubles, les confusions et les tourments liés à ce meurtre qui n'a pas eu lieu prouvent bien que le personnage est devenu victime de ses visions dévorantes qui consument son existence. Après cette pénible *« heure du loup »*, le peintre dans la séquence n°23 du film (**Début** : 01 :05 :16 - **Fin** : 01 :07 :55 - **Durée** : 2 mn 39 **s)**, s'écarte précipitamment de sa maison pour se perdre et s'égarer dans les couloirs semi-obscurs de cette habitation fortifiée du baron où il croise d'abord la comtesse *Gamla Fru von Merkens* (*Gudrun Brost*) qui tente et réussit à le séduire. Puis, le peintre se voit encore et toujours troublé et tourmenté par ses images consumantes, il rencontre dans la séquence n°24 du film (**Début** : 01 :07 :55 - **Fin** : 01 :10 :52 - **Durée** : 2 mn 57s) le baron *Van Merkens* (*Erland Josephson*). Celui-ci se voit marcher sans tomber sur le mur d'une pièce puis sur son plafond. Le peintre rencontre alors la vieille dame qui apparaît vêtue de noir après être apparue dans la séquence n°6 du film vêtue en blanc. Elle se voit enlever, dans cette séquence (n°25 - **Début** : 01 :10 :52 - **Fin** : 01 :13 :14 - **Durée** : 2 mn 22s) un masque en gomme-résine, collé sur son visage ridé qui se déforme aussitôt en visage sans œil droit. La séquence n°26 du film (**Début** : 01 :13 :14 - **Fin** : 01 :16 :09 - **Durée** : 2 mn 55 s) montre les préparatifs du peintre pour rencontrer sa belle amante. Ces préparatifs, avec le maquillage et l'habit, dont l'archiviste *Lindhorst* (*Georg Rydeberg*) se charge, ressemblent plutôt à une sorte de déguisement, de dissimulation du peintre. Dans la séquence n°27 (**Début** : 01 :16 :09 - **Fin** : 01 :20 :44 - **Durée** : 4 mn 35 s) *Johan* retrouve enfin *Veronica Vogler* : il la voit

allongée sur un lit, entièrement recouverte d'un drap blanc. *Johan* dont le regard empli de désir, passe sa main et caresse le corps nu de la femme. Celle-ci (re)prend vie, éclate d'un rire hystérique, se lève précipitamment, se glisse dans les bras de *Johan* et commence à l'embrasser. À la fin de cette séquence, la douce étreinte des deux amants se déforme sous le regard et l'écoute des châtelains, en lutte, même en cannibalisme. Dans la séquence n°30 (**Début** : 01 :21 : 50 - **Fin** : 01 :27 :17 - **Durée** : 5 mn 27 s), qui se déroule dans le marais, *Johan* est soumis, sous le regard effrayé de sa femme, aux agressions physiques et morales des châtelains qui sont en fait ses démons qui le tourmentent : d'abord, *Heerbrand*, le gifle trois fois. Ensuite, La comtesse *Gamla Fru von Merkens* lui blesse gravement le cou avec les épines d'une rose. Enfin, un grand corbeau l'attaque brutalement en coassant fortement. Le peintre se voit ainsi la tête blessée et le sang en jaillit abondamment. *Alma* qui suit les tourments de son époux, se couvre les yeux et crie amèrement au même moment où *Lindhorst* se manifeste brusquement, souriant et jouissant la souffrance de *Johan*. Dans la dernière séquence du film (n°31) qui est un plan-séquence (**Début** : 01 :27 :17- **Fin** : 01 :28 :14 - **Durée** : 57 s) apparait *Alma*, qui se retrouve en fin du compte seule, épuisée et affligée. Elle s'interroge pendant la nuit: « **Est-ce vraiment la femme. Si elle vit longtemps avec un homme, ne finit-elle par être comme lui ? »** Elle finit alors par ressembler à son mari ou plutôt fondue en lui. En réalité elle devient sa reproduction, son image, son écho. Les obsessions et les hallucinations inventées par les confusions, les illusions et les souvenirs douloureux et traumatisants de *Johan* sont désormais ceux d'*Alma*.

I-2- La représentation de l'extrait de l'opéra et l'évolution tragique du récit narratif

À deux reprises, Bergman a mis tout son talent à la faveur de la musique. Dans ***Vers la joie*** (1950), *« le débutant a réussi son premier morceau de bravoure technique en soulignant par des mouvements d'appareil chaque beauté instrumentale de la Neuvième Symphonie* (de Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827)), *tout en opérant la synthèse de la phrase musicale. »* (Marion 1979) Dans ***La Flûte Enchantée*** (1975), *« Bergman réalise en « mettant en images »* ***La Flûte Enchantée*** *de Mozart, l'une des plus belles fusions que le cinéma ait jamais réussies entre la musique et l'image. L'œuvre est vendue à toutes les télévisions du monde. »* (Boussinot 1989) Aussi bien, Michel Chion dans la deuxième partie intitulée « La musique au cinéma » de son ouvrage *Le Son au Cinéma* (1985), remarque que Bergman avec sa ***Flûte Enchantée*** (1975)[v] est celui qui a le mieux exalté les possibilités de puiser dans la tradition de l'opéra-film, il remarque également que *« Bergman avec sa merveilleuse version de l'opéra (…) de Mozart, est celui qui a le plus subtilement joué des conventions de la scène pour en réaliser la transgression magique. »*

(Chion 1985) Sept ans avant qu'il ne réalise sa fameuse version de ***La Flûte Enchantée*** (1975) de Mozart, Bergman référait à cet opéra dans son film ***L'Heure du Loup*** datant de 1968. Pour ce cinéaste, la scène la plus importante de cet opéra *« est l'une de celles où culmine le découragement de Tamino »* (Törnqvis 2007). Comme nous l'avons mentionné, c'est la quinzième séquence de ***L'Heure du Loup*** (1968) qui met en scène le spectacle des marionnettes représentant un bref extrait de cet opéra, un spectacle organisé par l'un des personnages, l'archiviste *Lindhorst* (*Georg Rydeberg*) succédant la quatorzième séquence du film qui représente le dîner mondain au château du baron *Von Merkens* (*Erland Josephson*). Un dîner bruyant, au cours duquel le peintre a tellement bu qu'il s'est enivré. Il se voit très tendu et perturbé, essayant à chaque fois d'élargir le col de sa chemise et cherchant constamment de son regard inquiet et perplexe le visage de sa femme qui s'assoit parmi les invités. Et la séquence représentant l'extrait de l'opéra précède dans le film la seizième séquence qui est un plan-séquence de 29 secondes, dans laquelle, les invités au dîner se promènent au parc du château. Ils marchent à deux et parlent tranquillement. À la fin de ce plan-séquence, le conservateur *Heerbrand (Ulf Johansson*) raconte sa rencontre furieuse et violente avec un homme inconnu, qui est en fait le peintre *Johan Borg* et comment cet inconnu l'a agressé durement. Le conservateur décrit le regard de *Johan*, lors de cette brutale rencontre, de haineux et hostile. En effet, ces paroles accusatrices et scandaleuses indignent *Johan* et l'humilient. Celui-ci semble avoir des remords. Et le plan-séquence se termine sur un gros plan de son visage triste et fatigué. Ainsi, cette quinzième séquence, qui se situe presque au milieu du film, souligne la souffrance du personnage du peintre dont le caractère tragique semble s'accumuler et s'aggraver tout au long du film. Dans cette séquence, la rupture du personnage avec son réel et sa noyade progressive dans ses hallucinations et ses délires sont, à ce niveau du récit nettement, prononcées. À travers cette séquence, les grandes lignes du drame sont ainsi suggérées et esquissées. Les séquences suivantes vont, par conséquent, permettre à Bergman de le nouer et le faire éclater.

I-3- Description de la mise en scène du/des visages Nous avons montré dans un article de vingt pages intitulé: «Le «*Tragique*» du temps dans ***L'Heure du Loup*** (1968) d'Ingmar Bergman » que ce cinéaste est un cineaste du Visage. Son cinema combine la mise en gros plan du/des visage(s) et la thématique du tragique. C'est un cinema qui s'avère le plus souvent terriblement tragique, s'attachant originellement aux gros plans des visages qui souffrent. (Cherni 2023)

La musique diégétique est une composante esthétique de la mise en scène, au même titre que le dialogue ou le bruit. Notre analyse se concentre sur la fonction dramatique de cette musique et sa contribution au tragique du récit. (Bien évidemment la musique est en forte et continue corrélation avec la mise en image). Dans quelle mesure cette musique diégétique influence l'état d'âme des personnages du film et sur l'évolution de sa diégèse ?

Nous décrirons ci-dessous la mise en scène des visages des personnages du film alors qu'ils assistant à l'extrait de l'opéra de Mozart. Ce qui nous permettra encore de confirmer le caractère tragique de cette mise en scène produit significativement par le recours à cette musique diégétique de Mozart.

La scène commence par *Lindhorst (Georg Rydeberg)* qui allume des bougies en préparant le spectacle du théâtre des marionnettes et qui invite les autres invités à en assister. Les invités se sont rassemblés autour de lui. Les lumières sont éteintes. *Lindhorst* prie *Johan* et *Alma* qui se trouvent à l'arrière de s'avancer pour mieux regarder le spectacle. Il tient courtoisement la main d'*Alma*. Aussitôt, *Lindhorst* avance, monte un escalier, regarde la foule des invités d'en haut de la scène et donne le signal du commencement du spectacle en disant : « **musique ».** Le rideau se lève et le spectacle commence. La caméra se meut et se déplace d'un visage à un autre. Comme si elle les ausculte, les explore et les scrute profondément. D'abord, elle représente le visage d'*Alma* qui parait épuisé, frustré et affligé. La jeune femme semble perdre son éclat. Nous entendons, à ce moment du film, les applaudissements –off des autres invités. *Alma* lève son regard et suit attentivement le spectacle qui commence: *Tamino*, le prince égyptien, chante : **« Quelle nuit sans fin. Quand tu seras parti, quand mes yeux reverront-ils l'éclat du matin ?** Le chœur lui répond **: « Bientôt... Bientôt, beau jeune homme. »** Ensuite**,** nous voyons le visage de *Corinne Von Merkens (Gertrud Fridh*) qui fume une cigarette et qui suit attentivement le spectacle. Elle semble prise, ravie et extasiée. Puis, la caméra montre le visage de son époux, *le baron Von Merkens (Erland Josephson)* qui se tient, bouche bé, derrière elle. Son visage a l'air émerveillé, ébahi et sidéré. Après, nous voyons le visage du conservateur *Heerbrand* (*Ulf Johansson*), qui enlève ses épaisses lunettes. Son visage semble affecté et peiné. Nous entendons, en hors-champ, *Tamino* qui chante: **« Dis moi ce qu'il ya dans l'invisible. »** À ce moment, la caméra se meut autour de son axe pour s'immobiliser sur le visage d'*Alma* au même moment où nous entendons, en hors-champ, *Tamino* chanter : **« *Pamina*, est-elle encore en vie ? »** La jeune femme a l'air angoissé, soucieux et troublé. Elle semble perturbée et confuse. Puis la caméra se meut pour représenter le visage de *Johan* : un visage, dont les yeux paraissent fermés, il semble souffrir, un visage angoissé et accablé. Ensuite, la caméra se meut pour mettre en image le visage de *Lindhorst* : un visage

vigilant et concentré dont le regard minutieux se déplace pour surveiller soigneusement les visages des autres invités se trouvant, en hors-champ, en face de lui. Ensuite, le visage d'*Alma*, un visage toujours triste, épuisé et abattu, un visage sombre et éteint, un visage mélancolique et morne. Nous entendons *Tamino* en hors-champ chanter : **« Elle est encore en vie »** puis les applaudissements-off des invités exprimant leur grande admiration pour le spectacle. Nous voyons alors le visage souriant de *Lindhorst*, un visage certain et déterminé qui commente : **« *La Flûte enchantée* est un excellent exemple et je vais le prouver immédiatement. »** Il éteint les bougies en les soufflant. Il parle de *Tamino* en se déplaçant paisiblement dans la pièce : **« Je viens de laisser *Tamino* dans la cour sombre du palais à l'extérieur du Temple de la Sagesse. Et le jeune crie désespérément : *« cette nuit n'a-t-elle pas de fin ? Quand mes yeux voient-ils à nouveau l'éclat du matin ? » »*** *Lindhorst* se tient en face des invités, son regard est scrupuleux, il suit calmement en disant **: « Mozart, gravement malade, ressent le poids de ces mots avec une intensité secrète. »** Il sourit avec ruse. Son regard parait aigu et pénétrant. « **Et le chœur répond : *« Bientôt, beau jeune homme ou alors jamais »* Le plus beau et le plus merveilleux est la musique qui a été composée. »** La caméra montre le visage de *Johan* qui boit du vin. Son regard est désolé et affecté. Puis le visage d'*Alma*, un visage qui semble soumis et résigné. Nous entendons la voix-off de *Lindhorst* ajouter: « ***Tamino* demande : *« Pamina, est-elle encore en vie ? »* Il rêve à l'amour comme à une chose parfaite. Le chœur invisible répond : *« Oui, Pamina vit encore ! »*** » Se voit alors le visage de *Johan* qui parait triste et sombre. Son regard est terne**,** un regard amer et apathique. Nous entendons encore la voix-off de *Lindhorst* : **« Le son est étrange et illogique mais le découpage du morceau est merveilleux.**» Le visage d'*Alma* levant ses yeux, un visage étonné et troublé. Elle regarde devant. La voix-off de *Lindhorst* continue : **« Le son est étrange et illogique mais le découpage du morceau est merveilleux. Écoutez la disposition des syllabes *: Pa-mi-na, Pa-mi-na*.** » Le visage de *Corine Von Merkens* souriant légèrement. La voix-off de *Lindhorst* commenter: **« Ce n'est plus le nom d'une jeune fille, c'est une formule magique, une incantation.»** Puis le visage de la comtesse *Gamla Fru Von Merkens (Bertil Anderberg*) qui se tourne vers *Alma* (en hors-champ), la regarde avec attendrissement et compassion. Le visage d'*Alma*, peu éclairé, plutôt ombreux, semble encore fatigué et triste. Le visage de *Lindhorst*, représenté de profil, parait sombre et quasi obscur, dit en souriant: **« Un court texte naïf dans une œuvre élaborée, un art fort et clair. »** Il interroge, en adressant la question à *Johan* (en hors-champ) : « **Notre artiste n'est-il pas d'accord avec nous ?** » La caméra se meut et se fixe en plan d'ensemble sur tous les invités: Au premier-plan, *Johan* se tient debout, en tenant un verre de vin par sa main gauche et en

posant sa main droite sur l'épaule de sa femme qui la regarde. Le visage d'*Alma* semble gêné et perturbé. Et le regard de *Johan* semble dérangé et perdu. En arrière-plan, le reste des invités regardant *Johan* avec plénitude et admiration. *Johan* réplique d'une manière inarticulée, Il saoule : **« Excuse-moi. Je me qualifie d'artiste, faute de meilleur mot. »** Il abaisse sa main de l'épaule de sa femme et avance lentement en souriant. il continue en disant : **« Dans mon travail créatif, rien n'est clair. C'est plutôt une affaire obligatoire. Ce n'est pas ma faute si je qualifie un veau de cinq pieds d'un monstre. Je n'ai jamais lutté pour ça.»** Puis le peintre se retourne, en faisant face aux autres invités. *Lindhorst* s'approche et se tient en face de lui, en souriant admirablement. *Corine Von Merkens* regarde *Johan* merveilleusement, elle applaudit en disant : « **Quel courage !! Comme il est clair d'esprit !! »** Les autres invités applaudissent magnifiquement. Et *Lindhorst* soulève son verre du vin, touche celui de l'artiste en suggérant un toast en l'honneur du peintre. La comtesse *Gamla Fru Von Merkens* serre *Johan* par derrière, elle l'embrasse sur sa joue et essaye d'essuyer la trace du baiser. Elle fait sortir un mouchoir blanc et essuie la trace de son rouge à lèvres sur la joue du peintre. Celui-ci, ivre, la pousse violemment. Elle crie de douleur. Le peintre couvre son visage entre ses mains. Il ébranle sous l'emprise de l'ivresse. *Alma* se précipite pour le maintenir et essaye de le calmer. *Alma* et *Johan* sortent vers le balcon pour respirer l'air frais. *Johan* trébuche en se penchant sur sa femme. Les autres invités rient d'un air sarcastique en regardant le couple qui sort vers le balcon.

D'abord, le visage d'*Alma* qui parait épuisé et frustré. La jeune femme semble perdre son éclat.

Puis, le visage du *baron Von Merkens* qui se tient, bouche bé, derrière sa femme. Son visage a l'air stupéfié et sidéré.

Après, c'est le visage du conservateur *Heerbrand* (*Ulf Johansson*) qui se voit, un visage qui semble embarrassé et attristé.

La caméra représente le visage d'*Alma* au même moment où nous entendons le chant-off de *Tamino*: **« *Pamina*, est-elle encore en vie ? »** Le visage d'*Alma* a l'air angoissé et troublé. La jeune femme semble confuse et perturbée.

Puis la caméra se meut pour représenter le visage de *Johan* : un visage qui semble souffrir, un visage angoissé, accablé et torturé.

II- FONCTION DRAMATIQUE DE L'EXTRAIT DE L'OPÉRA DE MOZART

II-1- Le symbolique dramatique de l'extrait de l'opéra de Mozart

L'Heure du Loup (1968) présente alors ce fragment de ***La Flûte enchantée*** de Mozart présenté dans le château du *baron Von Merkens*, c'est-à-dire dans une propriété de la mystérieuse bourgeoisie où le couple *Borg* est invité passer une soirée. La scène correspondante de l'opéra est celle dans laquelle *Tamino* se perd devant le Temple de la Sagesse à la recherche de *Pamina*, sans savoir si elle est encore en vie. Pendant que la musique joue, l'un des invités, l'archiviste *Lindhorst*

explique une partie de la scène. Bergman lui-même dévoile les clés de cette séquence en ces propos : *« Dans mon film **L'Heure du Loup**, j'ai essayé de capturer la scène qui m'émeut le plus : Tamino est laissé seul dans la cour du palais. Il fait nuit, il se sent attaqué par le doute et le désespoir. Il crie : « Ô nuit noire ! Quand vas-tu disparaître ? (...)» Le chœur répond pianissimo de l'intérieur du temple : «Bientôt, bientôt ! Ou jamais ! » Tamino : «Bientôt ? Bientôt? Ou jamais ? Donnez-moi une réponse : Pamina est-elle toujours en vie? » Le chœur lointain répond : «Pamina est toujours en vie» »* (Bergman, 1977).

En fait, ces mouvements musicaux renferment deux enjeux à l'extrême limite de la vie : D'abord, le désespoir, l'affliction et le brisement de *Tamino* reflétant certainement l'angoisse de Mozart extrêmement malade[vi]. Le pressentiment de la mort avait déjà touché le jeune musicien autrichien. Dans un instant, de désespoir celui-ci s'écrierait avec impatience : **« Oh, nuit foncée! Quand vas-tu disparaître? Quand vais-je trouver la lumière dans les ténèbres ? »** Le chœur répond de manière ambiguë : **« Bientôt, bientôt ou jamais, jamais.»** Mozart, mortellement malade, crierait une question dans l'obscurité. De cette obscurité, il répondrait à sa propre question - ou recevrait-il une réponse ?

Ensuite, l'autre question : **« Est-ce que *Pamina* est toujours en vie ? »** La musique traduit la simple interrogation du livret en la plus grande des questions : **« L'amour vit-il ? L'amour est-il réel ? »** La réponse vient frémissante, mais pleine d'espoir, à travers un découpage étrange mais merveilleux du nom de *Pamina* : **« *Pa-mi-na* vit toujours »**. Il ne s'agit plus d'un simple nom d'une jolie jeune femme, il s'avère un mot de passe de l'amour : **« *Pa-mi-na* vit toujours. »** L'amour existe, ainsi. L'amour est réel dans le monde des humains. Dans ***L'Heure du Loup*** (1968), la caméra, comme nous l'avons décrit plus haut, fait un panoramique sur tous les invités de la soirée. Elle s'en déplace d'un visage à un autre. Il semble clair que la musique ait la puissance de les calmer après ce dîner bruyant plein de bavardages et de rires éclatants. Aussitôt, la caméra représente le visage d'*Alma* regardant attentivement le spectacle au même moment où nous entendons, en hors-champ, *Tamino* qui chante : **« *Pamina*, est-elle encore en vie ? »**. Puis la caméra se meut pour représenter le visage de son époux, *Johan*. Nous pouvons en constater que *Pamina*, fille de reine de la nuit, représente *Alma*, personnification de l'amour tendre mais sans espoir. Et *Tamino*, le prince égyptien, symbolise *Johan*.

À travers l'introduction de cette musique classique de Mozart, un symbolique très dramatique est produit: Le bref extrait de l'opéra nous montre *Tamino*, un homme perdu et voilà que *Johan* se cherche tout le long du film. Tous ceux qui étaient

invités à la soirée, à l'exception de sa femme, se sont transformés, vers la fin du film, en *« démons »* le tourmentant et le faisant souffrir[vii]. Ces *« démons »* ne font que lui montrer ce qu'il est vraiment et ne veulent jamais l'accepter. *Johan* se voit aussi perdu, égaré et désemparé que *Tamino*. Nous le voyons dans les dernières séquences du film entièrement troublé, désorienté et déconcerté, courant en haletant à travers les longs couloirs quasi sombres du château et cherchant frénétiquement dans ses pièces son ancienne amante, *Veronica Vogler*. Dans les différents endroits où *Johan* passe, il rencontre ces différents *« démons »* personnifiés par cette bourgeoisie décadente qui rappelle curieusement les aristocrates maçonniques, renouant une fois de plus avec l'opéra de Mozart et son lien possible avec la franc-maçonnerie. (Masselis, 2016.) Ces *« démons »* qui cherchent à lui montrer qui est-il vraiment, à lui révéler sa réalité profonde. Si dans l'opéra *Tamino* finit par entrer dans le Temple de la Sagesse, ce château du Baron dans ***L'Heure du Loup*** (1968) ne cesse d'être pour *Johan* l'endroit où il trouverait une sagesse aigre de lui-même.

II-2- *La Flûte enchantée* (1791) de Mozart et *L'Heure du Loup* (1968) de Bergman, similitudes et contrastes dramatiques

Lars Franke écrit en 2006 que l'opéra contenu dans un film se manifeste à trois différents niveaux dans le récit filmique (Franke, 2006) : le *«littéral»* (l'usage comme tel d'un fragment de l'opéra), le *«culturel»* (où l'opéra se retrouve comme un artefact culturel présent dans la vie quotidienne) et le *«dramatique»* (caractérisé par l'adaptation de techniques et de conventions de l'opéra au cinéma). Les trois niveaux sont présentés, à des degrés divers, dans cette séquence du film, toutefois, c'est le niveau dramatique qui semble le plus intéressant, dans la mesure où ***L'Heure du Loup*** (1968) évolue, par ressemblances, similitudes et par oppositions, contrastes avec ***La Flûte enchantée*** de Mozart:

*En termes des personnages

Lindhorst, l'un des démons, commente ***La Flûte Enchantée*** ainsi: « **Un court texte naïf dans une œuvre élaborée, un art fort et clair. Notre artiste n'est-il pas d'accord avec nous ?** » *Johan*, l'artiste peintre, ne peut pas être d'accord et explique que son art est égoïste et plein de motivation maladive. *Tamino* et sa flûte magique représentent ainsi tout ce qui n'est pas *Johan*. Celui-ci n'entre pas dans le Temple de la Sagesse à la recherche de sa bien-aimée mais il parcourt un château délabré où il rencontre *Veronica Vogler*, une amante du passé avec qui il a eu une passion sordide et destructrice. Sa visite au château ne fait que le sombrer davantage dans l'obscurité et le plonger dans l'humiliation que lui infligent des *« démons »* qui vont littéralement le tuer. L'**« homme-oiseau »** (*Lindhorst*) dans

le film est censé être lié à *Papageno* dans ***La Flûte Enchantée*** mais il en est très dissemblable, au moins à cause d'amples différences que les deux personnages présentent au niveau de la physionomie de leurs visages. De plus nous considérons « *Tamino-Johan* » qui est sur le point d'abandonner à jamais son amour « *Pamina-Alma* » pour *Veronica Vogler* (sa « *Reine de la Nuit* ») et sombre dans les ténèbres et la folie.

Par ailleurs, dans la séquence n° **27- (Début** : 01 :16 :09 - **Fin** : -01 :20 :44 - **Durée**: 04 mn et 35 s), il y a la scène dans laquelle *Johan* est amené devant *Veronica Vogler*, il croit d'abord qu'elle est morte, mais avec un rire sardonique, elle se redresse et il découvre alors que ce n'est pas ce qu'il croyait. Cet incident du film ressemble à celui de l'opéra où *Pamina*, la tête couverte par quelque chose en forme de sac, est amenée devant *Tamino* au fond des pyramides. *Johan* est sous le contrôle d'un étrange enchantement, une formule magique ; ne peut jamais trouver *Alma*. Celle-ci, confuse et anxieuse, l'appelle d'une voix pleurante et suppliante dans le marais sombre. Elle l'appelle en vain, car il est perdu, *« anéanti »* et disparu.

Toute la séquence devient, en outre, un dialogue entre le monde humain du temporel et donc d'inquiétude et de doute et cet autre monde de connaissance et de sérénité, en lequel la domination du Temps disparaît. Dans ***L'Heure du Loup*** (1968), se manifeste un accent particulier sur les problèmes liés à l'écoulement du temps. Dans la vingtième séquence du film, nous voyons *Johan* regardant une allumette en feu qu'il porte dans sa main. Le feu consume l'allumette jusqu'à la fin, alors *Johan* la laisse tomber, allume une deuxième puis une troisième allumette. Il ne les allume que pour voir comment elles se consument lentement, pour finalement s'éteindre et le lieu plonge à nouveau dans l'obscurité. « **Bientôt !**» c'est la réponse à *Tamino* lorsqu'il demande : **« Bientôt, bientôt ou jamais ? »** Mais **« Jamais ! »** demeure la réponse pour *Johan*, le personnage du film.

***En termes d'éclairage**

En examinant la mise en image du visage de peintre en fort rapport avec son éclairage tout au long du film, c'est-à-dire en considérant avec attention l'évolution de ce personnage dans l'Espace/Temps et les nuances de la lumière et de l'ombre sur son visage, nous constatons nettement que la représentation « physique » du visage de ce personnage évolue de la clarté, produite par la lumière qui détermine le début du film à la noirceur provoquée par l'obscurité qui spécifie notamment la fin du film. En effet, et en revenant au traçage narratif des événements du film et en se

concentrant sur le rapport de ces événements à la représentation de l'extrait de l'opéra, ***La Flûte Enchantée,*** de Mozart représentée dans la quinzième séquence du film, nous constatons brièvement que ce triomphe de l'ombre sur la lumière à travers l'évolution narrative du film évoque, à contre sens, cette brève représentation de l'extrait de l'opéra. Si la destinée de *Johan* dans ***L'Heure du Loup*** (1968) suit le même destin que celle du prince égyptien *Tamino* dans ***La Flûte Enchantée***, c'est en sens inverse, puisque son voyage le conduit de la clarté édénique vers les ténèbres les plus noires. *Tamino* qui demande avec impatience : « **Quand il apercevra enfin la lumière ? »** est répondu pianissimo par les prêtres, de l'intérieur du temple de la Sagesse : **« Bientôt ou jamais ! »** Il ressortira clairement de ce qui va suivre dans l'opéra que *Tamino* s'est approché de très près de la lumière.

À cet égard, nous avons regardé attentivement la version cinématographique de l'opéra de Mozart**,** ***La Flûte Enchantée*** que Bergman a réalisé en 1975 et nous avons examiné soigneusement la manière particulièrement en termes d'éclairage dont le réalisateur a mis le prince *Tamino* (*Josef Köstlinger*) en scène. Nous pensons en effet qu'il est significatif de souligner que Bergman a certes pensé cette transition de l'obscurité à la lumière symbolisant le cheminement de ce personnage de l'enfer vers le paradis, quand il fait souffler la chandelle fine de cire qu'il tient à la main à l'orateur et qu'ainsi *Tamino* est subitement entouré d'obscurité ; quand il fait pleurer *Tamino*, à peine visible du spectateur et les yeux levés, dans ce vide visuel et sonore que lui-même ressent. **« O sombre nuit ! Quand prendras-tu fin ? »** quand, à la réponse, faite avec l'assurance consolatrice de l'invisible, à voix basse, par un chœur distant, que *Pamina* (*Irma Urrila*) est vivante, il fait réapparaître lentement la lumière, jusqu'à un moment où elle entoure *Tamino* comme d'une auréole ; quand il déplace la camera sur un plan en plongée de *Tamino* regardant vers le haut et remerciant **« ces êtres tout-puissants »** de leurs paroles réconfortantes et rassurantes; et quand il finit, sur *Tamino* jouant de sa flûte magique, un changement à vue de l'obscurité vers la lumière, de l'enfer vers le paradis.

Pour récapituler, nous précisons brièvement qu'à la question : « **Quand il apercevra enfin la lumière ? »** *Tamino* reçoit certainement la réponse réconfortante **: « Bientôt ! »** Tandis que pour *Johan*, le personnage central du film, la réponse finale est la plus inutile s'avère : **« jamais !»**

***Au niveau de l'autobiographie**

Cette « *inverse* » version de l'opéra, finit par impliquer Bergman lui-même en tant qu'artiste parce que *Johan* serait encore une projection de Bergman, qui ne serait pas seulement affecté en tant qu'artiste par les propos de *Johan* sur l'art et l'artiste mais il se trouverait également impliqué dans une comparaison très possible entre lui et Mozart: alors que l'opéra de Mozart est une œuvre en forme de conte de fées, symbole de l'évolution artistique héroïque de la confusion vers la lucidité, l'histoire *«impénétrablement personnelle»*[viii] du film de Bergman témoigne d'un déclin inexorable qui évolue aussi d'une tendresse enfantine et d'une illusion naïve intelligemment comprise à la noirceur des troubles psychiques, du masochisme du travestissement et où Bergman projetterait en outre ses fantasmes œdipiens rusés et tortueux à travers son personnage central, *Johan*[ix]. En outre, et par rapport à la modernité musicale de la bande originale de Lars Johan Werle, dans le marais où *Johan* disparaît vers la fin du film, l'archiviste *Lindhorst* agit enfin comme un « *homme-oiseau* » qui finit par l'anéantir et le cri bourdonnant de la musique dissonant confirmerait l'association avec les oiseaux et certainement avec *Papageno*.[x]

Conclusion

En guise de conclusion, nous soulignons que ***L'Heure du Loup*** (1968) présente une musique diégétique du XVIIIe siècle. C'est un fragment de ***La Flûte Enchantée*** de Mozart présenté, sous forme d'un théâtre des marionnettes. La scène correspondante de l'opéra est celle dans laquelle *Tamino* se perd devant le Temple de la Sagesse à la recherche de *Pamina*. La séquence dans le film, par sa position narrative dans la diégèse et par la manière dont les visages des personnages y sont mis en scène, intensifie la dimension tragique du film. En examinons cette séquence où les personnages regardent cet extrait de l'opéra,

nous n'avons vu que des visages tristes et peinés. Et après cette séquence, les événements du film se sont aggravés et ont évolué en crescendo vers le drame. L'extrait de l'opéra de Mozart s'accorde ainsi à une mise en tragique des visages des personnages, en relation avec leurs voix et les bruits du film. Sa fonction s'avère dramatique: illustration d'une atmosphère tragique exprimée par ces visages épuisés, accablés et torturés

Par ailleurs, ce bref extrait de l'opéra renferme deux enjeux à l'extrême limite de la vie : d'abord, le désespoir et le brisement de *Tamino* reflétant l'angoisse de Mozart extrêmement malade. Ensuite, la question : L'amour existe-t-il ? L'amour est-il réel dans le monde des humains.
En outre, tout le film évolue par ressemblances et par contrastes avec ***La Flûte Enchantée*** de Mozart. Dans l'opéra, *Pamina* représente *Alma*, personnification de l'amour tendre mais sans espoir. Et *Tamino* symbolise *Johan* .

Il serait par ailleurs avantageux d'étudier, selon la même approche sémiologique, le recours par Bergman à un usage different de la musique classique dans un autre de ses films les plus importants et d'en comparer la fonction avec celle dans ***L'Heure du Loup*** (1968). Dans cette perspective analytique, nous évoquons par exemple, que Bergman a utilisé dans ***Cris et Chuchotements*** (1973) une musique classique qui est toujours non diégétique. Il s'agit précisément de la Mazurka pour piano en La mineur n°4, opus 17 de Frédéric Chopin et de la Sarabande de la suite pour violoncelle seul n°5 en Do mineur de Jean-Sébastien Bach. Cette musique par rapport à l'évolution du récit, la construction de l'espace et du temps narratifs et notamment dans sa relation avec les personnages et le développement des rapports entre eux, exprime tantôt une harmonie continue ou plutôt une communion permanente entre eux. (C'est le cas de la Sarabande pour violoncelle de Bach), tantôt une courte harmonie, une brève communion qui laisse présager des rapports conflictuels. (C'est surtout le cas de la Mazurka pour piano de Chopin). Cette musique du ***Cris et Chuchotements*** (1973) qu'elle exprime une communion permanente ou simplement brève assure la fonction de la structuration du montage audiovisuel. Sa continuité auditive arrange et homogénéise la discontinuité visuelle, spatiale (Intérieur et extérieur du manoir qui est l'espace diégétique principal du film) et temporelle (le présent, le passé récent et le passé lointain).

Notes

[i] - *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, Michel (1985). *Le Son au Cinéma* –Éditions de l'Etoile – Paris - 221 P.

[ii] - Le terme *« Tragique »* est employé dans cet article au sens de ce qui est alarmant, grave, funeste et fatal. Un personnage tragique apparait soumis à la fatalité ; il est emporté par ses passions vives ou souffre d'un grave conflit interne qui le rapproche de la folie. Le tragique mène le protagoniste à une fin irrévocable, contre laquelle il luttera jusqu'au bout mais en vain. Ainsi le tragique s'acharne inéluctablement sur le personnage voué au désespoir et à la mort. Le tragique confond des sentiments intenses et extrêmes par celui qui lutte contre son sort. L'émotion ardente, le désir intense et le dégoût profond se mêlent dans un conflit croissant qui incarne la menace inéluctable de la fatalité. Le tragique n'est pas simplement le malheur mais plutôt *« ce qui résiste à la réconciliation »*, le conflit qui demeure *« sans issue satisfaisante entre deux points de vue l'un et l'autre légitimes. »* **Voir :** Comte-Sponville, André (2001). *Dictionnaire Philosophique* - PUF (Collection : Perspectives Critiques) – Paris - p 590.

[iii] - Il convient de noter dans le cadre des expressions faciales, c'est-à-dire les signes visibles sur le visage indiquant ce que ressent une personne, que le psychologue américain, Paul Ekman, né en 1934, a conçu une liste des émotions de base à partir de recherches transculturelle sur une tribu de Papouasie-Nouvelle-Guinée. Il a pu en 1972 définir une première liste de six émotions de base : la tristesse, la joie, la colère, la peur, le dégoût et la surprise. Dans les années 1990, il a élargi sa liste d'émotions à 16. Certaines de ces nouvelles émotions positives et négatives ne correspondent pas à une expression du visage. La liste élargie des émotions de bases sont : l'amusement, la satisfaction, la gêne, l'excitation, la culpabilité, la fierté dans la réussite, le soulagement, le plaisir sensoriel, la honte et le mépris. Dans une certaine mesure, nous dépendrons des résultats de la recherche psychologique menée par Ekman pour déterminer l'état d'âme des personnages du film s'exprimant sur leurs visages. **Voir** : Ekman, Paul (2003). *Emotions Revealed* - Times Books - New York - 285 P.

[iv] - ***Diégèse*** : est prise dans cet article au sens que lui a conféré Gérard Genette, c'est-à-dire: récit (véhicule narratif). Genette revient aux sources grecques du mot *diegesis* : chez Aristote et chez Platon, *diegesis* était avec *la mimesis*, une des modalités de *la lexis*, c'est-à-dire une des façons, parmi d'autres, de présenter la fiction, une certaine technique de la narration. Le sens moderne de « ***diégèse*** » (*diègèsis* : récit) opposé à (*mimésis* : imitation) est ainsi légèrement différent de celui d'origine. **Voir** : Aumont, Jacques - Bergala, Alain – Marie, Michel et Vernet, Marc (1983). *Esthétique du film* – Armin Colin - (Collection « Cinéma Broché ») – Paris - p 80.

[v] - ***La Flûte Enchantée*** (***Trollflöjten***)- Film opéra- d'après l'opéra de Mozart - 1975 - Durée : 135 mn -Version originale (opéra joué et chanté en suédois) sous titrée en Français.

[vi] - Mozart est tombé malade alors qu'il était le 6 septembre 1791, à Prague pour la première de son opéra ***La Clémence de Tito***. Il a poursuivi la préparation de la première de ***La Flûte Enchantée*** le 30 septembre 1791. Sa santé s'est terriblement dégradée deux mois plus tard. Il est resté alité, souffrant d'enflures, de douleurs et de vomissements. Il est décédé, à 35 ans, le 5 décembre 1791. La cause de sa mort n'est pas connue avec certitude. Les chercheurs ont en soumis de nombreuses causes dont le rhumatisme articulaire aigu , l'infection streptococcique, la trichinose, la grippe, l'empoisonnement au mercure et une affection rénale rare.

[vii] - Nous rappelons, avec quelques détails, que vers la fin du film, dans la séquence n°**24,** nous voyons le baron *Von Merkens*, pris de dos, s'avançant, en se couvrant le visage de ses mains. (Nous entendons ses pleurs). Il marche sans tomber sur le mur devant lui puis marche sur le plafond. Sa tête est vers le bas. Comme si la gravité est complètement disparue. *Johan* le regarde avec étonnement. Il lève la tête et ferme un peu ses yeux pour mieux voir.

- Dans la séquence n°**25**, nous voyons la vieille dame au chapeau noir arrachant un masque en gomme-résine couvrant son visage. *Johan* regarde le visage de la vieille femme avec une grande trouble et une grande stupéfaction. Le visage de la vieille femme se voit un visage sans œil droit et dont l'œil gauche est arraché par une main. De ce fait *Johan* se retire dans une peur incroyable et quitte la pièce.

- Dans la séquence n° **26**, nous voyons *Lindhorst* montrant à *Johan* la porte de la chambre où se trouve Veronica Vogler. *Johan* s'approche de la porte et se retourne vers *Lindhorst*. Il est stupéfait et ébahi par deux grandes ailes qui flottent sur le dos de l'homme. *Johan* se retire et se couvre le visage avec ses mains, évitant un corbeau qui l'attaque en croassant fortement.

- Dans la séquence n°**30**, nous voyons *Johan*, se tenant au bord d'une petite rivière parmi les arbres, derrière lui apparaît *Heerbrand* avec ses épaisses lunettes. Johan se tourne vers le conservateur et celui-ci le gifle trois fois. Johan serre ses mains sur sa joue, en souffrant. Dans cette même séquence, apparait aussi la comtesse *Gamla Fru Von Merkens*. Elle s'approche de *Johan*, tenant une rose avec des épines, elle lui blesse gravement le cou avec les épines, en souriant de ravissement. Le sang coule abondamment du cou de *Johan*, qui, serre la blessure avec sa main. Aussitôt, le jeune homme est surpris de voir directement en face de lui un grand corbeau qui ouvre son gros bec puis l'attaque brutalement, lui blessant la tête et le sang en jaillit abondamment.

[viii]- Le lien d'autobiographie que Bergman maintient avec ses œuvres cinématographiques le caractérise distinctement des autres cinéastes. Dans ses écrits et ses entretiens, Bergman a toujours effectué une proximité entre ses films et sa vie personnelle. Maintes historiettes confessées à travers ses films et l'ambiance qui en émane sont puisées dans ses propres vécus, ses expériences personnelles ou ses souvenirs intimes, essentiellement ceux de son enfance qui représente certainement la source de son inspiration. Il convient de souligner dans le cadre de cet article que La punition que le peintre a subie dans son enfance et dont il a évoqué les détails dans la vingtième séquence du film, constitue une référence autobiographique très importante. À cet égard, le théoricien du cinéma Jean Collet a écrit, un mois après le décès de Bergman, dans l'hebdomadaire français chrétien, ***La Vie*** en 2007 ***:*** *« La mort, Bergman aurait pu la désirer pour échapper aux souffrances de l'enfance. Né à Uppsala en 1918, Bergman grandit à Stockholm entre une mère dont il cherche vainement la tendresse et un père pasteur dont il craint les colères. La famille habite à côté de l'hôpital où le père est aumônier. Un jour, le jardinier enferme l'enfant dans la morgue, seul, devant le cercueil d'une femme dont le visage émerge d'un drap blanc. Les yeux entrouverts semblent fixer le petit, épouvanté.»* **Voir** : Collet, Jean (2007) « lngmar Bergman, cinéaste des vivants »- In *La Vie* (n°3235) – 30 Août 2007- Malesherbes Publications – Paris - p. 44.

[ix] - À cet égard, nous renvoyons à Frank Gado dont ces idées constituent la thèse principale qu'il développe amplement sur le cinéaste suédois. **Voir** : Gado, Frank (2007). *The passion of Ingmar Bergman* – Duke University Press – Durham - pp 335 – 355.
(Traduction personnelle de l'anglais vers le français)

[x] - Il s'agit ici d'un bon exemple illustrant le *« principe de ressemblance »*, par onomatopée remplissant bien la fonction descriptive de la musique (non diégétique).

Références bibliographiques

- Aghed, J. (1976 , Janvier). « Ingmar Bergman à propos de La Flûte Enchantée ». *Positif (n°177)* , pp. 5 – 9.

- Aumont, J- Bergala, A – Marie, M et Vernet, M (1983). *Esthétique du film* – Paris : Armin Colin - (Collection « Cinéma Broché »).

- Bergman, I. (1977). *Four Stories : The Touch / Cries and Whispers / The Hour of the Wolf / The Passion of Anna.* London: Marion Boyars.

- Boussinot, R. (1989). *L'Encyclopédie du cinema.* Paris : Bordas.

- Cherabi, N. (2017). « Le Cinéma et l'analyse filmique »- Revue des Sciences Humaines No :46- Mars 2017- pp 109- 122.

- Chion, M (1985). *Le Son au Cinéma* – Paris : Éditions de l'Etoile.

- Collet, J (2007) « Ingmar Bergman, cinéaste des vivants »- In *La Vie* (n°3235) – 30 Août 2007 - pp. 44-47.
- Comte-Sponville, A (2001). *Dictionnaire Philosophique* – Paris : PUF (Collection : Perspectives Critiques).

- Ekman, P (2003). *Emotions Revealed* – New York : Times Books –

- Franke, L (2006). « The Godfather Part III: Film, Opera, and the Generation of Meaning » (Chapitre III en pp. 30 - 45) – London : Routledge.

- Gado, F (2007). *The passion of Ingmar Bergman* – Durham : Duke University Press.

- Haouala. H et Cherni. M (2023, juin). « Le «Tragique» du temps dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman ». *Afaq Cinémaia – (volume : 10, n° 1)*, pp. 47- 66.

- Marion, D. (1979). *Ingmar Bergman.* Paris : Gallimard (collection « Idées »).

- Marty, J. (1991). *Ingmar Bergman une poétique du désir.* Paris : Éditions du Cerf.

- Masselis, J. (2016. , Juin 29). *« La Flûte enchantée, franc-maçonnerie et prélude au féminisme ».* Consulté le Avril 22, 2022, sur radiofrance.fr: https://www.radiofrance.fr/francemusique/la-flute-enchantee-franc-maconnerie-et-prelude-au-feminisme-2557006.

- Törnqvis, E. (2007, été-automne). « Le rôle de la musique dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman ». *Bulletin de l'AFAS (n° 31)*, pp. 2-16.