



"

La mise en cadre du visage et le Tragique du récit narratif dans *Sonate d'Automne* (1978) d'Ingmar Bergman

The framing of the face and the tragic narrative in Ingmar Bergman's *Autumn Sonata*

Moncef CHERNI*,
École Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma- Université de Carthage (Tunisie),
[E-mail chernimoncef@yahoo.fr](mailto:chernimoncef@yahoo.fr)

Date de soumission :06.02.2024
Date d'acceptation :10.04.2024
Date de publication :10.01.2025

Ex PROFESSOR

Volume 10 / Numéro 01 / Année 2025

* - Auteur correspondant.

Résumé

Sonate d'Automne d'Ingmar Bergman est un film qui s'inscrit en plein univers artistique de son auteur, il se proclame ainsi d'une profonde réflexion sur le visage qui souffre. Par ailleurs, le récit narratif de ce film de 1978 se conforme bien au « schéma quinaire » suggéré par T. Todorov.

Cet article commence par découper ce film en cinq différents moments narratifs définis par l'évolution des événements du récit. Ensuite, en se basant sur l'évolution narrative du récit filmique, il constitue les traits caractéristiques des principaux personnages représentés et suit l'évolution des rapports établis entre eux. Enfin, à travers une comparaison déterminée par les critères du cadrage et du montage entre les différentes représentations du visage tout au long du film, l'article essaye alors de mettre en évidence la contribution de la mise en cadre du visage à sa mise en souffrance et au tragique du récit narratif du film.

Mots-clés : Ingmar Bergman ; Récit narratif ; Personnage ; Tragique ; Cadrage ; Montage.

Abstract

Autumn Sonata by Ingmar Bergman is a film which is part of the artistic universe of its author, it thus proclaims itself a deep reflection on the suffering face. Furthermore, the narrative story of this 1978 film conforms well to the « quinary schema » suggested by T. Todorov.

This article begins by dividing this film into five different narrative moments defined by the evolution of the events of the story. Then, based on the narrative evolution of the filmic story, it constitutes the characteristic features of the main characters represented and follows the evolution of the relationships established between them. Finally, through a comparison determined by the criteria of framing and editing between the different representations of the face throughout the film, the article then attempts to highlight the contribution of the framing of the face to its suffering, and the tragedy of the film's narrative.

Keywords: Ingmar Bergman; Narrative story; Character ; Tragic; Framing; Editing.

Url de la revue :

<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/484>



INTRODUCTION

Depuis sa naissance le cinéma raconte, jusqu'à devenir l'un des grands servants de récits des temps modernes. Quelques années après la première séance de « *l'invention* » des frères Lumière,ⁱ le cinématographe est devenu *la plus formidable machine à produire de l'imaginaire, à raconter des histoires, à produire de l'émotion*. C'est le constat qu'établit le sociologue et philosophe Edgar Morin dans son ouvrage, publié en 1956 : **Le cinéma ou l'homme imaginaire.**ⁱⁱ

Le théoricien de la littérature française Gérard Genette accorde au terme « *récit* » le sens de « *la succession d'événements réels ou fictifs qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc.* »ⁱⁱⁱ Ce sens convient ainsi à *l'histoire*.

Cette « *simple suite d'événements* » signifie tout ce que le poète raconte en s'exprimant en son propre nom, sans chercher à nous faire admettre que c'est un autre qui parle (c'est le cas de *la mimesis*). Si le théâtre, conformément à cette catégorisation, est un genre mimétique, imitatif, parce qu'il raconte en faisant voir des actions ; tandis que le récit épique serait dans l'ensemble diégétique avec des parts de *mimesis* au moment où le narrateur cède la parole aux personnages. « *Le cinéma est comme l'épopée un genre mixte (Gaudreault), qui représente des actions mimétiques mais superpose à ce premier niveau de « monstration scénique » l'organisation de filmage et du montage, actes pleinement narratifs, marquant le statut diégétique du discours filmique.* »^{iv}

En outre *la diégèse* ^v selon G. Genette est d'abord l'histoire comprise comme un tout fictif dont les fragments s'arrangent et s'harmonisent pour constituer un ensemble, *une globalité*. Il faut dès lors la saisir comme le signifié définitif du récit. Ensuite, sa signification est plus large que celle de l'histoire qu'elle finit par englober. De plus peut-on parler d'*univers diégétique* qui englobe aussi bien la suite des faits, leur cas supposé (géographique, historique ou social) que l'ambiance d'émotions ou de motivations dans lesquelles elles naissent et se manifestent. Le récit est l'énoncé dans son authenticité et sa réalité, le texte narratif qui se charge de l'histoire à raconter. Toutefois cet énoncé, qui n'est constitué dans le roman, que de langue, contient au cinéma des images, des paroles, des mentions écrites, des bruits et de la musique, ce qui rend déjà la construction et la composition du récit filmique plus complexes. Selon les auteurs de **l'Esthétique du film**^{vi}, *le récit filmique est un énoncé qui se présente comme un discours, puisqu'il implique à la fois un énonciateur et un lecteur-spectateur*.

Par ailleurs, le spécialiste de la littérature italienne, Paul Larivaille (1974)^{vii} constate que l'histoire, en tant qu'enchaînement des faits et des actions aboutissant au dénouement, se réduit dans toute œuvre de fiction selon un schéma quinaire (ayant pour base le nombre cinq) :

1. Avant - État initial - Équilibre ;
2. Provocation - Détonateur - Déclencheur ;
3. Action ;
4. Sanction - Conséquence ;
5. Après - État final - Équilibre.



Bref, selon ce schéma, le récit se définit comme l'évolution d'un état à un autre par la *transformation* (étapes 2, 3 et 4):

Dans la même perspective, le narratologue et sémiologue Tzvetan Todorov a écrit : « *Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisode dans un récit ; ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre.* »^{viii}

Ce schéma suggéré, entre autres, par T. Todorov contient pareillement cinq étapes ou phases: équilibre, perturbation, prise en compte de la perturbation, action pour mettre fin à la perturbation, retour à l'équilibre. La troisième phase peut instaurer une inversion de la première et de la cinquième, et la quatrième phase une inversion de la deuxième. On peut également y découvrir l'idée inexprimée et implicite d'un cycle, la dernière phase se définissant comme un retour à la première. Il existe ainsi dans ce schéma du récit l'idée d'un cycle dans la mesure où sa dernière phase rejoint systématiquement le commencement. Et de ce fait la structure narrative suggérerait une totalité, une intégralité et par conséquent une boucle.

Ayant une carrière d'environ six décennies (1946-2003) de cinéaste mais aussi de metteur en scène, le suédois Ingmar Bergman, qui « *fait l'hiver du théâtre et l'été du cinéma* » est certainement le cinéaste qui a le plus insisté sur le lien fondamental qui unit le cinéma avec le visage.

Par ailleurs, le cinéma de Bergman s'inscrit en plein univers « *tragique* »^{ix}. Toute son œuvre traduit justement le drame intérieur de l'homme et les tourments de son âme et réfléchit effectivement sur la souffrance morale qui semble anéantir le sens de la vie.

Ainsi, la technique et l'esthétique de Bergman s'articulent fortement autour du gros plan du visage qui souffre. Le Tragique, au sens du funeste et celui du fatal domine, en effet, l'univers de ce cinéaste.

Le visionnage actif de *Sonate d'Automne* (1978) nous a permis de constater que le récit narratif dans ce film de Bergman se conforme parfaitement au « *schéma quinaire* » suggéré par T. Todorov.

En premier lieu, nous commencerons le travail par découper ce film en cinq différents moments narratifs définis par l'évolution des événements du récit. Nous effectuerons le découpage du film sur la base de cinq unités narratives en examinant particulièrement le cadrage, le montage et le son que nous considérons comme les critères de segmentation les plus « *rentables* » quant à notre analyse.

En second lieu, nous nous baserons sur la mise en évidence, par la division des unités narratives, de la progression dramatique, pour constituer les traits caractéristiques des principaux personnages représentés. Nous décrirons leurs aspects physiques, ainsi que leurs traits de caractère. Nous suivrons, également l'évolution des rapports établis entre eux, à travers les cinq différents moments de la progression narrative du récit.

Et en dernier lieu, nous examinerons, tout au long du film, tous les plans où la représentation du visage est significative et ce pour pouvoir établir une comparaison déterminée par les critères du cadrage et du montage entre les différentes

représentations du visage, dans les cinq différents moments narratifs du film. Cette comparaison nous permettra de mettre en évidence la contribution de la mise en cadre du visage à sa mise en souffrance et par conséquent au tragique du récit narratif du film.

I- DÉCOUPAGE DU RÉCIT DU FILM EN CINQ MOMENTS NARRATIFS :

Pour analyser ultérieurement la mise en image du/des visage(s), à fin d'appréhender sa contribution à la mise en tragique du récit, nous optons pour un découpage du film en cinq grands moments narratifs.

Nous justifions ce choix, tout à fait objectif, par le fait que ces cinq moments narratifs du récit sont parfaitement déterminés par cinq représentations physiques différentes du/des visage(s) par rapport au cadre. Nous dégageons ainsi les moments narratifs suivants :

- 1) **Un bref moment initial défini par une situation d'équilibre.**
(la lecture de la lettre dans laquelle la fille 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 dans le cimetière)

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.

I.1. Le premier moment narratif :

Au début et à la fin du film, *Viktor*, le mari d'*Eva* explique ce qui se passe, non pas pour lui-même, mais pour le spectateur auquel il s'adresse, l'œil fixé à la caméra. Dès lors, Bergman construit le récit de son film avec le pasteur *Viktor*. Il s'agit d'un personnage mineur, donc un constituant secondaire du récit, mais c'est une présence qui intrigue dans l'univers diégétique créé par le film. *Viktor* est un personnage aimable, intelligent, non agressif, bon, serviable et par conséquent, légèrement inefficace, peu influent et peu imposant. Il est l'homme calme, patient, obéissant et raisonnable. Il est, aussi l'époux sage et sympathique d'*Eva*. Mais aussi, il est avant tout le narrateur du récit filmique, il s'adresse directement à chaque spectateur, en établissant avec lui un face à face, une situation de vis-à-vis. Il le confie toute l'histoire, tout en occupant, au début et à la fin du film, un côté de la moitié inférieure du premier plan, avec sa femme *Eva*, qui occupe la moitié supérieure de l'arrière-plan. Donc,



Viktor est le narrateur du récit, aussi, il s'intègre occasionnellement, dans la dimension diégétique du film, pour jouer un rôle beaucoup plus humble. Ce qui fait que le spectateur, se concentre tant sur sa présence en tant que narrateur, que sur son apparition en tant que personnage fictionnel. De ce fait, sa voix narratrice par rapport à sa position à l'égard de l'histoire est « *intradiegétique* »,^x dans la mesure où elle réalise son propre récit, elle parle depuis un monde diégétique déjà existant. Ainsi, sa voix par rapport à son degré de figuration est « *homodiegétique* »^{xi} dans la mesure où elle n'est pas étrangère aux événements qu'elle narre, elle fait partie, en tant que personnage du monde diégétique raconté.

Le premier moment narratif du film, nettement défini par une situation initiale d'équilibre, représente le personnage d'*Eva*, la femme de *Viktor*, la fille aînée de *Charlotte* et la seule sœur d'*Helena*.

Eva se manifeste tel un mort-vivant, se cherchant à naître, telle *Ève*, la première femme qui est au commencement de la vie. « *Il faut apprendre à vivre, je m'y exerce tous les jours,* »^{xii} a écrit dans son premier livre.

Le premier moment narratif du film souligne son absence au monde et insiste sur sa naissance qui n'est pas encore faite. À ce sujet, on remarque que l'actrice *Liv Ullmann* ne représente pas un personnage, mais elle suggère à la caméra un corps qui n'est ni abouti, ni accompli, ni structuré, ni organisé, avec ses pommettes rougissantes, ses lèvres de bébé, ses lunettes de fer cerclées et ses tresses nouées sur la tête, elle s'avère timide, hésitante et paniquée, mais aussi elle est sans âge, comme arrêtée entre la vie et la mort.

I.2. Le second moment narratif :

Le second moment narratif, déterminé par l'intervention d'un élément perturbateur, représente l'arrivée de la mère et les scènes de retrouvailles. La mère et ses deux filles se retrouvent, enfin, après une séparation de sept ans.

Ce moment narratif, représente, en effet, le personnage de la mère et celui de sa fille cadette *Helena*. La mère est une égoïste possessive et cupide, qui vit retranchée dans son narcissisme et fusionnée dans son égocentrisme. En vérité, elle ne s'est jamais avérée en présence effective d'une autre personne. Si elle est sans cesse passionnée de fuir et de s'éloigner, ce n'est pas pour réellement fuir son être et trouver quelqu'un d'autre, mais pour éviter à confronter ce qu'elle est véritablement. Elle l'exprime elle-même clairement : « *bien sur, s'il le faut, je peux faire étalage d'âme...Ma propre image m'épouvante...Je ne me souviens d'aucun visage, même pas du mien.* »^{xiii} Le souci et la contrariété de soi, définissent toutes ses attitudes et ses réactions. Ainsi, en arrivant chez sa fille, elle raconte l'agonie du compagnon de ses treize dernières années, *Leonardo* (*Georg Lokkeberg*).

Toutefois, qu'a-t-elle pris conscience de sa mort ? Elle a autant montré des ennuis et des désagréments qu'elle a eus que des maux et des souffrances dont elle a été simple observatrice. Elle a simplement retenu dans sa mémoire, l'odeur d'un corps mourant, les travaux de réparation devant l'hôpital, le bruit violent des marteaux piqueurs et la chaleur accablante. Tous les détails physiques et matériels, en extériorité et en extranéité à la souffrance de *Leonardo* sont notés. Elle a continué d'être complètement passive, indifférente et insensible devant son mal : lorsqu'il lui a demandé de sortir, elle a été déjà à l'extérieur.

Comme réponse, *Eva* fait savoir sa mère que *Helena*, sa jeune sœur infirme est chez elle. *Charlotte* aurait dû le savoir, puisque des lettres en avaient mentionné. Mais elle résiste à entendre. Elle ne sait pas encore parler. À *Eva*, elle dit : « *je n'ai pas la force de... voir (Helena)... (La voir) pour moi, c'est tout ce qu'il y a de plus désagréable mais je n'ai pas le choix.* »^{xiv} À *Helena*, elle dit : « *Lena, ma petite fille. Viens que je t'embrasse. J'ai souvent pensé à toi. J'y ai pensé tous les jours.* »^{xv}

Helena est la seule sœur d'*Eva* et la seconde fille de *Charlotte*, une misérable créature immobilisée dont le corps est paralysé, le cerveau atteint et qui ne peut plus s'exprimer que par des cris inarticulés et des hurlements arrachés à sa gorge.

Eva, nous l'avons déjà dit, n'a pas été encore née. *Helena*, non plus. Elle a le corps asthénique, amorphe, inconsistant et mou, elle se trouve, en effet incapable de se tenir debout, de se dresser, telle une poupée de son. D'ailleurs, elle nous a été montrée sur un divan parmi des animaux en peluche. Elle n'est ni femme, ni enfant. Elle n'est que ce corps défait, détruit, démoli et informe.

D'autre part, *Charlotte*, la mère a tout le temps mal au dos, qu'elle frotte habituellement. *Helena*, est « *noyée* » dans un corps incohérent, un corps sans squelette, un corps invertébré. Ainsi, *Helena* est le fantôme de sa mère, son ombre, son reflet, une pale copie, une reproduction terne d'elle, mais aussi, un double sans parole, une imitation muette de sa sœur *Eva*.

En outre, *Eva* cherche une parole qui l'établirait dissemblable, différente, autre que sa mère. Celle-ci est incapable de lui attribuer cette parole qui lui délivre et libère. Elle ne parle que par refus, infirmation et dénégation. Face à ce langage altéré, corrompu et pervers, on comprend l'aphasie d'*Helena*, seule réponse inévitable aux mensonges de sa mère, et on comprend pareillement ses cris indistincts, inarticulés, confus et incompréhensibles qui témoignent d'une communication impossible entre sa mère et sa sœur.

I.3. Le troisième moment narratif :

Le troisième moment narratif du film, est une lente péripétie menant progressivement au point ultime du récit, au climax. Il commence par la scène, dans laquelle *Charlotte* est représentée seule, agitée, excitée et irritée dans sa chambre, en parlant à voix haute à soi-même et en fumant nerveusement une cigarette. Il représente, également la scène du piano, où nous voyons *Eva* et *Charlotte* jouer le même prélude de Chopin et il se termine par la scène où nous voyons *Charlotte*, tirée, terrifiée et effrayée de son sommeil par un cauchemar au milieu de la nuit.

En fait, ce moment narratif détermine l'évolution en crescendo du rapport conflictuel mère/fille. Ce rapport qui évolue, progressivement pour aboutir à un tragique et violent antagonisme (climax).

Pour *Charlotte* les mots sont dépourvus de sens, parce que faux et vrai incessamment s'unissent et se fusionnent. La femme se sert de toutes les images et les signes, comme le montre la scène où elle se vêt d'une robe rouge pour le dîner au lieu de porter le deuil attendu.

D'ailleurs, ce que la fille reproche le plus cruellement (et le plus justement) à sa mère, c'est de jouer la comédie. « *Le pire, c'était quand tu souriais et que tu étais en colère. Quand tu haïssais papa et que tu l'appelais « mon chéri ».* Quand je te fatiguais et que tu me disais « *ma petite*



filles adorées ». Rien ne collait. »^{xvi} Car ce mensonge et cette hypocrisie ne sont pas simplement destinés aux autres, mais surtout à elle-même. Elle cherche à se mentir à soi-même, à se tromper car « le talent (qui consiste) à voir le sens de la réalité (lui) fait défaut (comme) à la plupart des gens. »^{xvii}

Eva se fait prier pour faire du piano. Le même prélude en do mineur de Frédéric Chopin est joué d'abord par la fille, puis par sa mère. La fille veut satisfaire, plaire et ressembler à sa mère. Celle-ci est captivante, absorbante, dévoreuse par son éclat, son éblouissement, sa séduction et son narcissisme. Mais, en fait, *Eva* n'est pas le reflet et l'écho de sa magnifique et brillante mère. D'abord, parce que c'est elle, qui a interprété la première. Ensuite, parce que la caméra ne les saisit pas l'une en face de l'autre, visage contre visage mais l'une à côté de l'autre, confrontées toutes les deux au clavier du piano et à la partition.

Eva joue un peu maladroitement, un peu malhabilement le prélude de Chopin dont *Charlotte* critique l'interprétation : « *Chopin n'est pas un sentimental (...)* Entre sentiment et sentimental, il y a un abîme. Le prélude que tu as joué parle de douleur retenue, pas de rêverie. Il faut être calme, il faut être claire et rude. Une température qui est une forte fièvre, mais une expression virile, dominée (...) Toujours absolument maître de lui. Chopin était fier, sarcastique, emporté, douloureux, exacerbé et très viril. Ce n'était, donc pas une vieille, bonne femme sentimentale. »^{xviii}

Finalement, *Charlotte* s'assied au piano, referme d'un glorieux geste la partition et joue avec maîtrise et perfection en exprimant d'un ton pompeux, sentencieux et emphatique la dissemblance entre le sentiment et la sentimentalité. Il est clair que l'exécutant projette sur le compositeur sa propre personnalité. Ce qui est, d'ailleurs, tout à fait conforme et normal.

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. Son visage inexpressif, au moment où elle joue au piano, retient cette souffrance vécue et ne l'extériorise plus.

Charlotte se sent plus à l'aise, plus apaisée et réconfortée pour interpréter les souffrances de Chopin, transformées par la sublimation dans l'œuvre musicale, que pour comprendre la souffrance vécue qu'elle évite et fuit, comme en confirme, entre autres, son comportement devant son ami *Leonardo* et sa fille *Helena*. Quant à *Eva*, elle confond et mêle ce qui provient et résulte à l'existence, en tant que réalité vécue, avec ce qui se rapporte aux affections, ce qui concerne les sentiments et leur transformation artistique. Pour elle, la souffrance, non exprimée par la médiation de l'art, est relative au sensible, au sentimental.

Cette scène du piano témoigne de l'échec de la communication entre les deux femmes. Leurs visages sont filmés en plan rapproché. *Charlotte* au piano de profil, *Eva* de face à sa droite, légèrement en retrait. Elles ne sont pas en face à face mais côte à côte. Cette image où *Eva*, séduite, charmée et éblouie par l'élégance, le charme et l'enchantement de sa mère, souffre terriblement, révèle l'impossibilité d'une communication véritable entre les deux femmes.

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 dont sa fille vient de présenter une interprétation. 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.

Enfin, le cauchemar qui tire *Charlotte* de son sommeil au milieu de la nuit signale un profond changement : une main prend la sienne lorsqu'elle se réveille, effrayée, en criant. Le toucher se présente comme une métaphore de l'entrée en contact, un symbole de l'approche véritable et une allégorie de la pure proximité qu'elle n'a jamais eue.

I.4. Le quatrième moment narratif :

Le quatrième moment narratif du film représente le climax, le point culminant du récit défini par la violente confrontation verbale entre la mère et sa fille. Les masques glissent et les visages surgissent dans leur plus tragique nudité pour faire apparaître les douloureux secrets familiaux au grand jour.

La longue séquence qui a lieu pendant la nuit et qui rassemble les deux femmes signale, en effet, une séparation dans leur relation. *Eva* et sa mère sont enfin confrontées dans un face à face décisif. Cette séquence est d'abord à mettre cinématographiquement en parallèle avec la scène du piano. La caméra ne les filme plus l'une à côté de l'autre mais elle les fait cette fois-ci l'une en face de l'autre. Ce choix n'est pas certainement insignifiant : il indique bel et bien que seule la situation de vis-à-vis, permettant un regard et une parole qui conservent la distance, est bénéfique, et dont l'influence est avantageuse. Car le face à face représente le lieu de la brisure du miroir. Jusque-là, le corps de *Charlotte* a été pour *Eva* un exemple à suivre et c'est la mère qui existait, bougeait et parlait à travers la fille. Désormais, celle-ci cesse d'être fait et détruit ce corps imaginaire. L'abandon de cette enveloppe corporelle enfermant et emprisonnant est rendu manifeste et perceptible par la scène où l'on voit *Charlotte*, terrassée, allonger par terre, semblable à une morte. *Eva* commence à naître à la vue et à l'écoute de sa mère.

Eva parle et plus elle avoue et s'exprime, plus elle se défait de la représentation de son corps qui reflète celui de sa mère. Elle se manifeste et s'affirme comme différente et distincte par le langage. Elle dialogue avec *Charlotte*, et ce dialogue, qui s'établit distingue, sépare et met à part. C'est comme s'il tranche résolument le cordon ombilical.

Dans le face à face nocturne, – la nuit intensifie et aggrave l'antagonisme – *Eva* semble être un juge qui fait le procès de sa mère. Elle met en question sa liberté spontanée dont l'autonomie et la pratique de l'autorité ont été désastreuses et catastrophiques pour elle et sa sœur. *Charlotte* n'a plus en valeur que son avantage personnel. Sa vie d'artiste reconnue, résulte de l'encouragement et l'intéressement,

de désir impérieux et irrésistible d'être, de l'inquiétude pour sa propre quiétude. Son souci de soi a crû excessivement sous la forme d'une intégration abusive, d'une absorption vampirique, d'un changement intolérable au pour soi de tout ce qui lui était extérieur et étranger y compris ses filles. *Eva* le lui exprime ainsi : « *Depuis mon enfance, je subissais ton lavage de cerveau (...) au fond, Helena et moi, tu nous détestes, tu es irrémédiablement enfermée en toi, encombrée de ta personne (...) Des gens comme toi sont des dangers mortels, il faudrait vous enfermer pour vous empêcher de nuire.* »^{xix}

Elle ajoute aussi : « *Une mère et une fille, quel effroyable amalgame de sentiments, de confusion et de destruction (...) Il faudra que les infirmités de la mère soient transmises à la fille, que la fille paye pour les déceptions de la mère, que le malheur de la mère soit le malheur de la fille* »^{xx}. Ainsi, l'attache les voue à l'embarras, au malheur et à la honte. Elle ne sert qu'à les opprimer, les asservir et les assujettir. Elles sont, toutes les deux, infirmes, engourdies, absolument insensibles pour tout ce qui concerne les sentiments.

C'est leur propre image que leur renvoie la fille handicapée. Ce corps paralysé ne fait néanmoins qu'exprimer l'impuissance émotionnelle et affective de sa mère et de sa sœur, comme ses hurlements et ses grognements sont l'équivalent de leur incapacité à communiquer et à se faire comprendre.

« *Je n'avais pas de mots, tous les mots, chez nous, c'est toi qui les avais pris (...) Je me méfiais de ce que tu disais. Je comprenais d'instinct que tu ne pensais presque jamais ce que tu disais,* »^{xxi} reproche la fille à sa mère en rappelant le passé, et en ce qui se rapporte au présent : « *Tes paroles valent pour ta réalité à toi et les miennes pour la mienne. Si nous échangeons nos mots, ils perdront toute valeur.* »^{xxii} Ce que soulignent, encore deux images : l'enfant crie, et personne ne répond et le papillon qui cogne à la vitre, et personne n'ouvre la fenêtre.

Eva, évoque son enfance malheureuse, pénible et douloureuse devant sa mère. Et, *Eva* enfant se présente par la médiation de plusieurs brefs et silencieux flash-back qui illustrent la longue tirade dénonciatrice et accusatrice de la femme en vis-à-vis de sa mère.

Ce qui caractérise le rapport de l'enfant à ses parents est la sécheresse, la froideur et l'indifférence qui se manifestent dans l'absence complète de communication verbale, ainsi que le terrible manque d'attouchement, de caresse et de contact. La mère extériorise une indifférence, une insensibilité et un désintérêt accentués à l'égard de sa petite fille. Elle ne fait apparaître aucune émotion et ses sentiments, censé être vifs et chaleureux, ne s'expriment pas et sont froids et secs.

Certes, la vanité, l'égoïsme, le narcissisme et l'insensibilité de la mère peuvent l'accuser et l'incriminer, mais la mère est, à son tour, victime d'une enfance dépourvue de tendresse. Elle a été, en fait élevée dans un milieu familial rigide, austère et sévère caractérisé par la froideur et l'indifférence de ses parents mathématiciens. Elle a évoqué son enfance sans affection et sans amour, ainsi : « *Je n'ai pas le souvenir que ni (ma mère) ni (mon père) ne nous aient jamais touchés, mes frères et moi, pour nous caresser ou pour nous punir. J'étais, au fond, complètement ignorante de tout ce qui touche à l'amour : tendresse, caresse, contact, chaleur.* »^{xxiii} Le même fait naître le même ! *Eva*, la fille, a vécu une enfance pareille à celle de la mère, une enfance, sans amour maternel.

De ces vécus douloureux de l'enfance, nous discernons une dimension autobiographique qui traverse le film. Rappelons à cet égard que l'expérience de la souffrance détermine, certes l'angoisse de Bergman : Fils d'un pasteur luthérien, il a été, à l'instar d'*Eva* et *Charlotte*, élevé dans un milieu familial dur et sévère en

subissant l'austère éducation Luthérienne. C'est souvent avec amertume, tristesse et regret qu'il se souvient de son enfance. Bergman projette en fait dans ce film des ombres de son enfance : la peur du péché, les mystères de l'amour et de la mort, la compassion comme seule adoucissement et soulagement.

Dans le face à face nocturne où *Eva* fait le procès de sa mère, *Helena* est pleinement présente. Elle se voit, à travers des brefs flash-back, gaie, heureuse, parfaitement calme, parfaitement détendue et il n'y a aucune trace de son infirmité, mais aussi, et comme prévenue, d'une manière inexplicable et incompréhensible, de ce procès qui se passe à huis clos dans le salon de la maison, *Helena* sort à grand peine de son lit et se laisse glisser par-dessus les barreaux jusqu'au plancher, elle se rampe vers la porte sur les coudes et les genoux, tombe sur le flanc, reste essoufflée, ébranlée et émue en écoutant ce qui se dit : *Eva* accuse fermement sa mère d'avoir aggraver la maladie de sa sœur, en la livrant seule à sa douleur. Ainsi, *Helena* témoigne simplement par ouïe de ce procès nocturne qu'elle intéresse également. Et de sa voix enrouée, rude, presque inhumaine, elle demande au secours, sans être entendue. *Helena*, condamnée à entendre et à comprendre, sans être ni entendue, ni comprise, souffre terriblement de cette épouvantable situation. D'autre part, les cris déchirants d'*Helena*, au milieu de la nuit intensifient l'antagonisme entre sa mère et sa sœur. Dans ce même sens, Joseph Marty décrit la présence de ces trois femmes dans le film par : « *Cris, larmes, silence et sueur défont les visages des deux femmes dont l'affrontement est ponctué des cris d'Helena rompant vers elles sans être entendue.* »^{xxiv}

Toutefois, Bernard Boland dans un article publié, en 1978 dans *Les Cahiers du Cinéma* a écrit, en parlant du personnage d'*Helena* dans *Sonate d'Automne* : « *Il me semble (...) que cet être effrayant joue le rôle d'une sorte d'hyperbole de la femme hystérique, celle qui a toujours fasciné Bergman, corps de mort et de sexe et à ce titre recélant une vérité à l'écoute de laquelle doit se trouver l'artiste. Helena à, d'ailleurs, commencé sa maladie après avoir été embrassée (comme mordue) par le musicien Leonardo, l'amant de la mère.* »^{xxv}

Devant le visage hostile, haineux, opposé et accusateur de sa fille, *Charlotte*, humiliée, a honte de sa sévérité, sa cruauté et son austérité. Elle se sent troublée, embarrassée et indignée par sa froideur et son individualisme, et agréée qu'elle a été l'agresseur : « *J'ai été une égoïste, puérile et peureuse* »^{xxvi} avoue-t-elle. L'inquiétude et l'anxiété face à sa fille sont rendues plus intenses par un sentiment de culpabilité. Quelques phrases précisent ce sentiment :

- « - *Eva* : *Il faut que tu comprennes que tu es coupable...*
- *Charlotte* : *Coupable de quoi ?*
- *Eva* : *Je ne sais pas. Coupable.* »^{xxvii}

Cet état de veille, cette conscience de la culpabilité commence à apparaître chez la mère de la gêne et de l'ennui qu'elle ressent après avoir été brutalement accusée. Dès lors, elle prouve dans son opposition avec sa fille, une faiblesse, une passivité et un manque de résistance qui paraît bizarres et curieux car elle s'oppose avec son autorité, sa domination et son prestige habituels. Cette perception grave et tragique de sa propre imperfection, de son manquement et de sa défectuosité paraissent à travers le récit filmique sous des aspects multiples : Tantôt, c'est l'immaturation. « *Je ne suis jamais devenue une adulte.* »^{xxviii} Tantôt, c'est le souhait d'une autre existence : « *Je ne vis pas, je ne suis pas née... Je n'existe pas.* »^{xxix} Tantôt, c'est la méconnaissance absolue : « *Je ne sais pas qui je suis... ça ne m'intéresse pas de savoir qui je suis.* »^{xxx}

I.5. Le dernier moment narratif :

Le dernier moment narratif, représentant une nouvelle situation d'équilibre, commence par deux scènes parallèles absorbant la mère et sa fille dans leur conversation esseulée. Dans le compartiment du train, – qui lui permet de s'échapper au plus vite possible – la mère parle à son ami imprésario *Paul* (*Gunnar Björnstrand*). Celui-ci l'écoute en somnolant et ne lui répond jamais. À la fin de ce monologue, un léger recadrage suit son mouvement de tête vers la glace, qui saisit le reflet de son visage. Au cimetière, où son enfant est enterré, *Eva* parle à la tombe de celui-ci. Mais à qui s'adressent réellement les deux femmes ? Au manque, à l'absence, au vide. Elles s'entretiennent soi-même dans un perpétuel fractionnement, un infini dédoublement. Là, le langage cesse d'avoir sa dimension de communication et d'échange pour ne plus fournir qu'un monologue isolé et fermé sur l'extérieur.

À la fin du film, *Eva* rédige une seconde lettre à sa mère. Son mari *Viktor* commence à la lire à voix haute, suivi par sa femme (alors qu'elle a fini de l'écrire et qu'elle n'en a plus le texte sous les yeux) et la fin s'accompagne du visage de la destinataire, qui ne l'a pas encore reçue.

Nous pensons que cette lettre, perçue comme un signe d'apaisement et de réconciliation, et comme une petite lueur d'espoir que Bergman présenterait à la fin au public, signale, au contraire, que l'antagonisme et le conflit ne sont pas encore finis. Le ton de la lettre est semblable à celui de l'invitation initiale. Ainsi, la fille souhaite retrouver sa mère dans les meilleures intentions du monde (mais il en était de même la première fois) parce que, instinctivement et inconsciemment, la fille n'attend que reprendre ce terrible affrontement dont elle est sortie triomphante et victorieuse.

Dès lors, ce retour à une nouvelle situation d'équilibre pourrait être compris comme un nouveau commencement en mouvement crescendo, menant certainement, progressivement à un nouveau climax. Les deux femmes se trouvent, en effet condamnées à la souffrance perpétuelle de leur répétitif conflit, à un cercle vicieux dont elles se trouvent dans l'impossibilité de s'en sortir.

À travers ces moments narratifs, chaque personnage, est mis en pleine lumière par les traits de son comportement présent et par ce que nous apprenons de son passé. Et à travers cette spécification des personnages se présente la vision tragique dans ce film de Bergman. L'atmosphère morbide dans *Sonate d'Automne* (1978) est produite, en fait, par le mal, qui habite ses personnages :

Eva a été sans cesse insatisfaite, désenchantée et frustrée. Elle a senti, comme autant de blessures et de brûlures, les longues absences de sa mère, sa propre invalidité à répondre à ce qui était attendu et espéré d'elle, l'avortement qui lui a été imposé, la rupture avec un premier amant, un mariage sans amour. La naissance d'un fils a, magiquement, atténué et adouci ses blessures et a estompé ses cicatrices, puis la mort accidentelle de l'enfant a rouvert toutes les plaies et les déchirures et a relancé tous les maux.

Quant à la mère, elle a été élevée, comme nous l'avons déjà dit, dans un milieu familial austère, caractérisé par la froideur et l'indifférence de ses parents. Le piano lui a servi d'intermédiaire, pour extérioriser ses sentiments mais aussi, il lui a servi, une fois passée la vivacité et la fougue de la jeunesse, d'échappatoire pour éviter et fuir toutes ses obligations et ses engagements.



De plus, les deux femmes souffrent de la haine et de l'hostilité profonde, qui les tourmente. « *Pourquoi est-ce que je suis si méchante. Je n'arrête pas de râler,* »^{xxxix} s'est plaint la mère à elle-même, au début du film. « *J'ai été une égoïste, puérile et peureuse,* »^{xxxix} a-t-elle avoué, devant sa fille, vers la fin du film.

Et la fille a nourri une vieille haine, qu'elle n'a pas hésité de l'exprimer, devant sa mère. En fait, elle l'a accusé, cruellement d'avoir détruit sa vie et celle de sa sœur cadette, par son indifférence et son égoïsme. Elle veut que sa mère admette qu'il n'y a pas d'échappatoires possibles et qu'il n'y a pas de pardon.

II- LA MISE EN CADRE DU VISAGE ET LE TRAGIQUE DU RÉCIT NARRATIF

Nous tenterons, dans cette partie d'analyse de montrer que l'intérêt pour les choix de la mise en cadre du visage, dans *Sonate d'Automne* (1978) de Bergman, est fortement déterminé par sa mise en souffrance dans le récit narratif.

II.1. En termes de la grosseur du plan:

Bergman a tourné *Sonate d'Automne* (1978) presque, entièrement en gros plans. Il ne s'agit pas, comme nous l'avons indiqué dans l'introduction de l'article d'une singularité dans la mesure où Bergman se concentre, dans toute son œuvre cinématographique, sur les visages des acteurs, en accordant la prépondérance aux gros plans. C'est ainsi que ce film s'inscrit, thématiquement et esthétiquement, en plein cinéma bergmanien. Pourtant, ce film abonde, également en plans rapprochés, en plans moyens, voire en plans d'ensemble.

Pour mettre en évidence la contribution de la mise en cadre du visage, en termes d'échelle de plans, à sa mise en souffrance dans le récit du film, nous suivrons l'évolution de la grosseur de plans adoptée, dans les cinq moments narratifs du film.

Le premier moment narratif adopte, le plus souvent, un cadrage large, dans la mesure où il est filmé, en grande partie, en plans larges (plans d'ensemble + plans moyens). Or, ces plans, en définissant le décor, déterminent certainement l'évolution des personnages dans l'espace diégétique. Ce sont des plans descriptifs, mettant en image l'espace occupé par les personnages et décrivant, ainsi l'équilibre qui caractérise la situation narrative initiale du récit.

La grosseur du cadre, dans le second moment narratif du film, diminue par rapport à la grosseur adoptée, dans le moment narratif précédent. Ce second moment est en fait cadré, en grande partie en plans très serrés (gros plans + plans rapprochés). Or, ces plans qui se définissent par rapport au visage, représentent absolument le personnage dans sa seule réalité intérieure. Ils se concentrent sur la représentation du visage fatigué et mal à l'aise de la mère pour mettre en évidence le drame intérieur du personnage. Il s'agit, en fait, des plans psychologiques et dramatiques, qui mettent, alors en image le déséquilibre déterminé par le trouble, l'agitation et la perturbation qui affectent la progression narrative, à cause de l'intervention d'un élément perturbateur dans le récit filmique.

Le cadrage, dans le troisième moment du film, change encore de dimension, dans la mesure où sa grosseur augmente (évidemment par rapport au moment narratif précédent). En général, ce troisième moment du film est cadré, en grande partie, en



plans larges (plans moyens + plans d'ensemble). Or, ces plans, en décrivant les personnages et leurs évolutions dans l'espace, diminuent, certainement la tension dramatique au niveau du récit. Ainsi, le cadrage desserré adopté, dans ce moment du film, est fortement tributaire de la tension dramatique adoucie et menée, temporairement au calme. Autrement dit, l'échelle de plans adoptée, dans ce moment du film, correspond parfaitement à l'équilibre, défini par l'ordre, le calme et la stabilité qui caractérisent la troisième situation narrative du récit.

La mise en cadre, en termes d'échelle de plans, dans le quatrième moment du film se concentre sur les gros plans des visages. En fait, ce moment du film qui détermine le climax du récit, adopte, en grande partie, un cadrage très serré. Il s'agit, justement d'un moment où la tension tragique atteint son maximum et où le cadre est souvent complètement envahi et pleinement rempli par un ou deux visages. Le choix de ce cadrage très serré est, ainsi imposé par une mise en cadre de la forte tension tragique dégagee.

Les nombreux gros plans et plans rapprochés, par leurs emplois, dans ce moment du film, méritent parfaitement leurs qualifications de plans psychologiques et dramatiques. Nous sommes, justement en pleine mise en gros plans d'un drame intense.

La grosseur du cadre, dans le dernier moment du film, augmente (toujours par rapport à celle adoptée, dans le moment narratif précédent). En fait, le dernier moment du film, qui détermine le retour à une nouvelle situation narrative d'équilibre, est filmé, en grande partie, en plans larges (plans d'ensemble + plans moyens). Le choix de ce cadrage est ainsi dicté par l'apaisement, défini par le retour au calme et à la stabilité, qui caractérise la situation narrative finale. Il s'agit, justement, d'un cadrage desserré, adoucissant et apaisant l'intensité tragique du récit.

II.2. À travers le rythme de la succession des plans crée par le biais du montage:

La définition technique du montage est simple : « *il s'agit de coller les uns à la suite des autres, dans un ordre déterminé, des fragments de film, les plans dont on a préalablement déterminé également la longueur.* »^{xxxiii}

Le montage désigne en fait trois étapes successives dans la réalisation d'un film : 1) la sélection des « *rushes* » ; 2) leur mise bout à bout ; 3) leur raccordement rythmique et expressif.

Avant de mettre en évidence la contribution de la mise en image du visage, à travers la succession des plans, par le biais du montage, nous décrirons, dans cette partie d'analyse, l'effet rythmique produit par le montage, dans les cinq différents moments narratifs du film.

- Le montage induit à travers la succession des plans dans le premier moment narratif, un rythme fondé sur la grande lenteur dans la mesure où les plans qui forment ce moment sont peu nombreux, longs et par conséquent eux-mêmes lents. Ce rythme très lent correspond alors au calme, à l'ordre et à la stabilité qui caractérisent la situation initiale d'équilibre dont le premier moment narratif du film fait la représentation.



- Le montage produit dans le second moment narratif un rythme très rapide (évidemment par rapport au rythme produit dans le premier moment narratif du film). Les plans qui forment le second moment du film sont extrêmement hachés, dans la mesure où ils sont nombreux et courts. En fait, ce rythme très rapide produit dans ce second moment narratif correspond également au trouble, à l'agitation et à la perturbation qui affectent la progression narrative du récit, au cours de ce moment, à cause de l'intervention d'un élément perturbateur (l'arrivée de la mère au presbytère).

- Le montage crée dans le troisième moment narratif un rythme lent (toujours par rapport aux rythmes produits dans le premier et le second moments narratifs du film). Bien que les plans qui forment ce troisième moment du film soient nombreux (cent treize plans), le rythme crée, à travers la succession de ces plans est, comme nous avons signalé, est lent, dans la mesure où ces plans nombreux sont longs et par conséquent eux-mêmes lents. Ce rythme lent crée par le montage correspond certainement à la lente péripétie que représente le troisième moment du film. La lenteur du rythme accompagne absolument la lente progression narrative vers le dénouement de l'intrigue et convient, en effet, au calme et à la stabilité qui caractérisent le troisième moment narratif et qui précèdent au grand déséquilibre, définissant le quatrième moment du film.

- Le montage induit dans le quatrième moment narratif un rythme très rapide, dans la mesure où les plans qui composent ce moment sont très nombreux et extrêmement courts et par conséquent eux-mêmes rapides (toujours par rapport aux plans du premier, du second et du troisième moments du film). Ce rythme très haché, produit par le montage intensifie en fait l'antagonisme entre la fille et sa mère. La rapidité du rythme accroît certainement la violence et la cruauté des sentiments pénibles éprouvés, à travers la longue confrontation verbale entre les deux femmes, empêche également toute réconciliation, tout apaisement et s'oppose à toute attitude pardonnable. C'est ainsi que le rythme très haché adopté correspond à la violence et à l'intensité du climax, dont le quatrième moment du film détermine les caractéristiques.

- Le montage produit dans le cinquième et le dernier moment narratif du film, un rythme très lent dans la mesure où ces plans qui se succèdent sont peu nombreux et longs et par conséquent, eux-mêmes lents. La lenteur de rythme dans ce dernier moment narratif correspond donc à l'apaisement qui caractérise la situation dramatique, dans ce moment final de la progression narrative. Ce rythme très lent accompagne le retour au calme et le retour au nouvel équilibre qui définissent la situation narrative finale.

II.3. À travers la construction des gros plans et/ou des plans rapprochés en champ-contrechamp:

Nous déterminerons, dans cette section analytique, la contribution pleine et entière de la mise en image du visage, à travers la succession des plans, par le biais du montage, à sa mise en tragique.

Pour mettre en évidence la mise en tragique du visage, à travers la succession des plans, par le biais du montage, nous avons observé, minutieusement, toutes les représentations où il y a une succession des gros plans et/ou des plans rapprochés, dans tous les moments narratifs de *Sonate d'Automne* (1978). Nous remarquons que :



- Le premier moment narratif montre uniquement une seule représentation où un gros plan du visage de *Viktor*, pris de face, est suivi d'un gros plan du visage d'*Eva*, pris également de face.
- Le second moment narratif fait apparaître vingt-trois différentes représentations où il y a, à chaque fois, une succession des gros plans et/ou des plans rapprochés.
- Le troisième moment narratif révèle trente cinq différentes représentations où nous trouvons des gros plans et/ou des plans rapprochés qui se succèdent.
- Le quatrième moment narratif représente soixante-seize différentes représentations où nous observons des gros plans et/ou des plans rapprochés qui se succèdent.
- Le cinquième moment narratif montre quatre différentes représentations où nous avons, à chaque fois, une succession des gros plans et/ou des plans rapprochés.

Ces données quantitatives, nous permettent de constater que la succession des gros plans et/ou des plans rapprochés, par le biais du montage est importante dans le troisième moment narratif, le moment qui définit la péripétie menant progressivement au dénouement de l'intrigue. Cette succession des plans très serrés est beaucoup plus importante dans le quatrième moment narratif, le moment qui définit le climax qui est le point culminant du récit.

Mais comment expliquer ce rapport du recours au montage pour faire succéder des gros plans et/ou des plans rapprochés à la mise en tragique du visage ?

Le recours au montage pour produire une rapide succession des gros plans, ainsi que des plans rapprochés, représentant toujours un ou plus qu'un visage, permet la construction des scènes cadrées en plans très serrés et pris en *champ-contrechamp*. Il s'agit, en fait des plans qui s'opposent dans la mesure où le *contrechamp* est par définition « une figure de découpage qui suppose une alternance avec un premier plan alors nommé « champ ». Le point de vue adopté dans le *contrechamp* est **inverse** de celui adopté dans le plan précédent, et la figure formée des deux plans successifs est appelée « *champ-contrechamp* ». »^{xxxiv}

Or, ces gros plans et ces plans rapprochés qui s'opposent représenteraient, des visages qui s'opposent pareillement. Ce sont les visages nus de la mère et de sa fille, qui sont mis en plein antagonisme, par le biais du montage, constructeur des gros plans et des plans rapprochés en *champ-contrechamp*. Ainsi, à un gros plan du visage de la fille, un visage haineux, hostile dont le regard est accusateur et la voix furieuse est impitoyable, succède un gros plan du visage de la mère, un visage torturé, souffrant dont les yeux rougis et gonflés par les larmes, ne voient plus et dont la bouche muette, ne trouve plus les mots pour se défendre.

En effet, l'antagonisme entre la fille et sa mère est intensifié par le biais du montage. Or, le montage, en construisant les gros plans et les plans rapprochés des visages des deux femmes en *champ-contrechamp*, permet leur mise en vis-à-vis et, en effet, leur violente opposition et leur intense conflit.

II.4. À travers l'alternance des événements passés et présents :

De plus, le montage intervient dans la mise en tragique du récit, non seulement en faisant succéder des gros plans et/ou des plans rapprochés de visages mis en plein conflit, mais aussi, en faisant alterner des événements appartenant au temps passé, cadrés toujours en plans larges (en plans d'ensemble et en plans moyens), avec les



événements présents, pris souvent en plans très serrés (en plans rapprochés et en gros plans) :

- En arrivant chez sa fille, la mère raconte l'agonie de son compagnon, *Leonardo*. Sa tirade est illustrée par quatre brefs et silencieux flash-back, qui montrent des événements appartenant au passé proche du personnage. Tous ces flash-back sont pris en plans d'ensemble. Or, ces plans faisant apparaître la mère, fatiguée et gênée dans la chambre de l'hôpital, où *Leonardo* est hospitalisé, sont alternés avec des gros plans montrant le visage fatigué, troublé et mal à l'aise de la femme.

- En accusant sa mère d'avoir détruit son enfance, la longue tirade accusatrice d'*Eva* est illustrée par sept courts et silencieux flash-back, qui représentent des événements issus du passé lointain du personnage. Ces flash-back sont cadrés, tous, en plans d'ensemble. Ceux-ci, faisant apparaître *Eva* enfant qui souffre terriblement de sa solitude et représentant, également la mère qui manifeste une indifférence marquée et une grande froideur envers sa petite fille, sont alternés avec des gros plans étalant le visage d'*Eva* femme, un visage haineux dont le regard violent et impitoyable et la voix furieuse et excitée accusent cruellement la mère.

- Aussi, en accusant sa mère d'avoir empiré la maladie de sa sœur cadette, *Helena*, la longue tirade d'*Eva* est, également illustrée par sept courts et silencieux flash-back qui représentent des événements appartenant au passé proche du personnage et qui sont, tous, pris en plans d'ensemble. Ces plans, montrant *Helena* gaie, heureuse, parfaitement calme, parfaitement détendue, sont alternés avec des gros plans, représentant le visage d'*Eva*, un visage calme et confiant dont le regard pur et serein et la voix certaine accusent violemment la mère d'avoir aggraver la maladie de sa sœur, par le fait de rester, complètement indifférente face à sa douleur.

En somme, les événements qui appartiennent au passé (proche ou lointain) des personnages, et qui sont cadrés en plans larges s'alternent avec les événements qui appartiennent au présent des personnages, et qui sont, toujours cadrés en plans serrés. Cette alternance est construite par le biais du montage qui produit, ainsi un effet d'« *homogénéité temporelle* », permettant à ces actions issues de temporalités disjointes d'apparaître comme successives, ainsi qu'un effet d'« *homogénéité spatiale* » qui fait en sorte que ces plans filmés en différents lieux, semblent une fois montés référer à un même lieu.

Le passé des personnages est convoqué par dix-huit différents flash-backs qui illustrent ce qui se dit au présent, et par conséquent l'expliquent et le justifient. Ainsi, le présent dialogue avec le passé par le biais du montage, constructeur du flash-back.

Joseph Marty, soulignant la présence importante du flash-back dans l'œuvre cinématographique de Bergman a écrit : « *le flash-back – si souvent utilisé – permet à la conscience du héros de vivre au présent un passé mort. Suscitant une « résurrection », il provoque une relecture et dynamise de nouveauté l'aujourd'hui.* »^{xxxv}

Dans ce même sens, Jean-Luc Godard, considérant Bergman comme « *le cinéaste de l'instant* », a écrit en 1958, dans un article intitulé « *Bergman et la Renaissance de cinéma* », que la caméra bergmanienne « *cherche une seule chose : saisir la seconde présente dans ce qu'elle a de plus fugitif et l'approfondir pour lui donner valeur d'éternité. D'où l'importance primordiale du « flash-back », puisque le ressort dramatique de chaque film de*



Bergman n'est constitué que par une réflexion de ses héros sur le moment et sur leur état présent. »^{xxxvi}

En alternant des événements passés, cadrés en plans larges, définissant, en effet, les personnages par rapport à l'espace, dans lequel ils évoluent avec des événements présents, cadrés en plans rapprochés et en gros plans, mettant, par conséquent, en images les pensées noires et les sentiments pénibles de ces personnages, le montage contribue, alors à la mise en tragique du récit, dans la mesure où il convoque un passé triste, (filmé en plans larges) qui vient expliquer et justifier un drame présent (filmé en gros plan).

CONCLUSION

En conclusion de cet article, nous soulignons le fait que la mise en cadre, en termes d'échelle de plans évolue dans *Sonate d'Automne* (1978) en fort rapport avec la progression narrative du récit. Ainsi, le premier moment du film qui correspond à une situation narrative initiale d'équilibre est filmé en ayant le plus souvent recours à un cadrage large, tandis que le second moment, défini par une situation narrative déséquilibrée, à cause de l'intervention d'un élément perturbateur dans le récit, est, en revanche cadré, en grande partie, en plans très serrés. Le troisième moment du film, déterminé par une lente péripétie, et par conséquent, par une situation narrative équilibrée, est filmé, en grande partie, par le biais d'un cadrage large (desserré par rapport à celui adopté, dans le moment narratif précédent), alors que le quatrième moment du film où la tension tragique du récit atteint son maximum, est cadré, en grande partie en plans très serrés. En effet, il s'agit d'un moment narratif qui se concentre, fortement, en terme d'échelle des plans, sur les gros plans d'un ou de plus qu'un visage pour pouvoir en dégager son drame. Le cinquième et le dernier moment narratif, qui correspond au retour à une nouvelle et finale situation d'équilibre, est filmé, par le recours, le plus souvent, à des plans larges. Ainsi, le cadrage, dans ce moment du film se desserre.

L'évolution de la mise en cadre, en termes d'échelle de plans, dans les cinq moments narratifs du film, met ainsi en évidence la contribution de la mise en gros plans des visages au tragique du récit. Ce cadre resserré, ne représentant qu'un ou plus qu'un visage, produit, ainsi un énorme effet tragique.

En outre, l'effet rythmique produit par le biais du montage, à travers la succession des plans dans *Sonate d'Automne* (1978), est en pleine correspondance avec la progression narrative du récit. Plus précisément, ce rythme est lent lorsqu'il s'agit d'une situation narrative d'équilibre et il est, en revanche haché, lorsqu'il s'agit d'un déséquilibre qui affecte l'évolution narrative du récit.

Mais aussi, le montage permet une double représentation du visage qui dramatise le récit filmique. D'abord, il oppose les visages représentés, à travers la construction des gros plans en champ-contrechamp en créant ainsi une mise en vis-à-vis, une mise en opposition et une mise en antagonisme de ces visages nus qui souffrent terriblement. Ensuite, il alterne des événements passés, cadrés en plans larges avec des événements présents, cadrés en gros plans. Il alterne, ainsi un passé triste avec des visages souffrant pour permettre à ce passé d'expliquer et de justifier le tragique de ces visages représentés.

de ces visages représentés.

ⁱ - La première séance du cinématographe des frères Lumière (Louis (1864-1948) et Auguste (1862-1954)) a eu lieu le 28 décembre 1895, au salon indien du Grand café à Paris, devant 33 spectateurs payants. Le programme a compris des films d'une minute environ. De cette « invention » découle, en fait, une autre histoire, celle des sciences et des techniques. (Voir : *Cinéma, Dictionnaire encyclopédique Larousse (en ligne)*- larousse.fr <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/cin%C3%A9ma/33988#754486>) consulté le 22/avril/2020)

ⁱⁱ - MORIN Edgar (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire : essai d'anthropologie*, Éditions de Minuit, Paris, 255 p.

ⁱⁱⁱ - AUMONT Jacques et MARIE Michel (2001), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, Paris, p 172.

^{iv} - *Ibid*, p 52.

NOTES

^v *Diégèse* : est prise 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 Palton, *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.

^{vi} - AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc (1983), *Esthétique du film, Op Cit*, p 76.

^{vii} - LARIVAILLE Paul (1974), « L'analyse morpho-logique du récit », *Poétique*, n°19, 1974, pp 368 – 388.

^{viii} - TODOROV Tzvetan (1968), « La grammaire du récit » Fait partie d'un numéro thématique *Linguistique et littérature*, sous la direction de Roland Barthes- *Langages*, 3^{ème} année, n°12, p 96.

^{ix} Nous employons le terme « *tragique* » au sens de ce qui est funeste, fatal, alarmant. Un personnage tragique semble soumis au destin, à la fatalité ; il est emporté par ses passions ou subit un conflit intérieur proche de la folie. Le tragique mène le protagoniste à une fin irrévocable, contre laquelle il va lutter jusqu'au bout mais en vain. Le tragique mêle des sentiments forts et exacerbés par celui qui lutte contre son destin. La passion et la haine se confondent dans une tension qui retranscrit la menace omniprésente de la fatalité, qui tomberait soudainement et accomplirait la destinée. Le tragique n'est pas seulement le malheur mais « *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.

^x - À ce niveau du récit, le narrateur exerce sa fonction première, celle de narrer, de présenter une histoire, c'est-à-dire des personnages qui évoluent dans un univers séparé, avec un temps et un lieu propres. Nous nous le trouvons donc au *niveau intradiégétique*, puisque nous sommes à l'intérieur de la diégèse, de plain-pied avec les personnages. *Le narrateur intradiégétique* est un personnage de la diégèse et s'adresse aux personnages du récit. Dans *Les Mille et Une*

Nuits, « Schéhérazade est une narratrice intradiégétique parce qu'elle est déjà, avant d'ouvrir la bouche, personnage dans un récit qui n'est pas le sien; mais puisqu'elle ne raconte pas sa propre histoire, elle est en même temps narratrice hétérodiégétique » - Cité par : GENETTE Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, p 56.

^{xi} - Le narrateur est *homodiégétique* lorsqu'il est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Dans ce cas, s'il n'est pas un simple témoin des événements, mais le héros de son récit, il peut aussi être appelé narrateur *autodiégétique*.

^{xii} - BERGMAN Ingmar (1978), *Sonate d'automne* – traduit du Suédois par BJURSTROM Carl Gustaf et PONS Maurice, Gallimard, Paris, p 8.

^{xiii} - *Ibid*, pp 60 – 61.

^{xiv} - *Ibid*, p 15.

^{xv} - *Ibid*, p 16.

^{xvi} - *Ibid*, p 46.

^{xvii} - *Ibid*, p 61.

^{xviii} - *Ibid*, pp 27 - 28

^{xix} - *Ibid*, pp 56 – 57.

^{xx} - *Ibid*, pp 15 – 16.

^{xxi} - *Ibid*, p 46

^{xxii} - *Ibid*, p 48

^{xxiii} - *Ibid*, p 59.

^{xxiv} - MARTY Joseph (1991), *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, Éditions du Cerf, Paris, p 177.

^{xxv} - BOLAND Bernard (1978), « Sonate d'automne d'Ingmar Bergman », *Cahiers du Cinéma*, n° 295, décembre 1978, p 49.

^{xxvi} - BERGMAN Ingmar (1978), *Sonate d'automne*, *Op. Cit*, p 68.

^{xxvii} - *Ibid*, pp 67- 68.

^{xxviii} - *Ibid*, p 61.

^{xxix} - *Ibid*, p 60.

^{xxx} - *Ibid*, p 71.

^{xxxi} - BERGMAN Ingmar (1978), *Sonate d'automne*, *Op. Cit*, p 20.

^{xxxii} - *Ibid*, p 68.

^{xxxiii} - AUMONT Jacques et MARIE Michel (2001), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, *Op. Cit*, p 133.

^{xxxiv} - AUMONT Jacques et MARIE Michel (2001), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, *Op. Cit*, p 40.

^{xxxv} - MARTY Joseph (1991), *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, *Op. Cit*, p 46.

^{xxxvi} - GODARD Jean-Luc (2003), « Bergman et la Renaissance du cinéma » - *Cahiers de Cinéma*, n°583, Octobre 2003, p 90.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

i. Livres :

- AUMONT Jacques et MARIE Michel, (2001), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan Paris.
- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc, (1983), *Esthétique du film*, Armin Colin (Collection « Cinéma Broché »), Paris.
- BERGMAN Ingmar (1978), *Sonate d'automne*, traduit du Suédois par BJURSTROM Carl Gustaf et PONS Maurice, Gallimard, Paris.
- COMTE-SPONVILLE André, (2001), *Dictionnaire Philosophique*, PUF(Collection : Perspectives Critiques), Paris.
- GENETTE Gérard, (1983), *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris.



- MARTY Joseph, (1991), *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, Éditions du Cerf, Paris.
- MORIN Edgar, (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*, Éditions de Minuit, Paris.

ii. **Article du Journal :**

- BOLAND Bernard (1978), « Sonate d'automne d'Ingmar Bergman », *Cahiers du Cinéma*, n° 295, pp 48- 49.
- GODARD Jean-Luc (2003), « Bergman et la Renaissance du cinéma », *Cahiers de Cinéma*, n°583, p 90.
- LARIVAILLE Paul (1974), « L'analyse morpho-logique du récit », *Poétique*, n°19, pp 368 – 388.
- TODOROV Tzvetan (1968), « La grammaire du récit », *Langages*, 3^{ième} année, n°12, pp 94-102.

iii. **Sites web :**

- *Cinéma, Dictionnaire encyclopédique Larousse* [En ligne], larousse.fr, <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/cin%C3%A9ma/33988#754486>, (consulté le 22/avril/2020)

ANNEXES

ILLUSTRATION EN PHOTOGRAMMES DE LA SPÉCIFICATION DES PERSONNAGES DU FILM :



(Séquence n°1 moment narratif n°1)

Bergman construit son récit filmique avec le pasteur *Viktor*. Celui-ci est le narrateur du film, il s'adresse directement à chaque spectateur, en établissant avec lui un face à face, une situation de vis-à-vis. Il lui révèle toute l'histoire.



(Séquence n°1 moment narratif n°1)

Le visage d'*Eva*, un visage d'adolescente attardée avec ses nattes bien nouées sur la tête, ses lunettes de fer cerclées, sa bouche de bébé, ses joues rougissantes. La femme, malheureuse, hésitante, insatisfaite et angoissée, semble sans âge, comme immobilisée entre la vie et la mort.



Séquence n° 2 Moment narratif n°2)



(Séquence n° 4 Moment narratif n°2)

Affection des retrouvailles, douces étreintes, tendres caresses et embrassade, une représentation du « *visage-persona* » : le visage cache, dissimule, enferme et masque les véritables sentiments. Il faut retirer le persona et mettre le visage à nu pour dévoiler et faire apparaître l'imperceptible et rendre visible l'invisible.



(Séquence n°3 moment narratif n°2) Le

miroir, qui reflète, l'image nette de la mère en premier plan, et celle légèrement floue de la fille à l'arrière plan, n'est pas encore brisé. *Eva* veut satisfaire et plaire et cherche à ressembler à sa mère. Elle en est distante et éloignée. Elle n'est qu'une imitation, qu'une ombre de *Charlotte*, pour avoir tenté d'être une autre *Charlotte*.



(Séquence n° 4 Moment narratif n° 2)

La mère frottant fréquemment son dos qui l'a toujours faite souffrir. Sa fille, *Eva* voudrait un appui, un soutien. Elle aurait besoin d'un tuteur, mais la colonne vertébrale fait défaut.



(Séquence n° 4 Moment narratif n° 2)

Helena, quasiment muette et étouffée dans un corps mou, invertébré, semble être un double muet de sa sœur *Eva* qui cherche encore une parole libératrice, mais aussi *Helena* est une pale copie de sa mère qui frotte souvent son dos.



(Séquence n°5 moment narratif n°3)

Le faux et le vrai se mêlent toujours chez La mère. La femme se sert de tous les signes : elle décide de porter sa robe rouge pour le dîner, au lieu de porter le deuil.



(Séquence n°6 moment narratif n°3)

La mère et sa fille, assises au piano. Elles ne sont pas en face à face, mais côte à côte. Leurs visages sont filmés en plan rapproché. Charlotte au piano de profil, Eva de face à sa droite. Celle-ci, envoûtée et séduite par sa mère qui a le charme et le charisme des personnes narcissiques souffre terriblement.



(Séquence n° 9 Moment narratif n° 3)

Le cauchemar qui tire la mère de son sommeil, effrayée, terrifiée au milieu de la nuit : une main prend la sienne et la caresse, lorsqu'elle se réveille subitement en criant. Le toucher se montre comme métaphore de l'entrée en contact et en intimité que la mère n'a jamais eue.



(Séquence n° 10 Moment narratif n° 4) Le passé enfantin d'Eva est représenté à travers des brefs et silencieux flash-back,

replongeant la petite *Eva*, dans la froideur de sa solitude. Élevée dans l'ignorance complète de tout ce qui touche à l'amour, *Eva* accuse cruellement sa mère d'avoir détruit sa vie par son indifférence et son égoïsme



(Séquence n° 10 Moment narratif n° 4)

Le piano a servi pour la mère d'intermédiaire pour extérioriser ses sentiments, mais aussi, il lui a servi de prétexte pour échapper à tous ses devoirs et engagements envers sa famille.



(Séquence n° 10 Moment narratif n° 4)

Seul le face à face est avantageux et favorable : il permet une situation de vis-à-vis, faisant engager un regard et une parole qui brisent le miroir. Jusque-là, la mère a été pour sa fille, un modèle parfait à suivre. Désormais, la fille, se manifeste et s'affirme comme différente et dissemblable, par le travers du langage.



(Séquence n° 10 Moment narratif n° 4)

Eva apparaît comme un juge qui fait le procès de sa mère. Un procès qui se déroule la nuit, à huis clos dans le salon de la maison.



(Séquence n° 10 Moment narratif n° 4)

Eva parle et plus elle s'exprime, plus elle se propose et s'affirme comme autre que sa mère. Sa parole la sépare, la disjoint, la différencie et la distingue. Sa parole tranche le cordon ombilical.



(Séquence n° 10 Moment narratif n° 4)

Les yeux accusateurs et incriminants de la fille font la mère honte de sa vanité et de son égoïsme. La mère, fuit désespérément et misérablement le visage hostile, rancunier et haineux de celle-ci.



(Séquence n° 10 Moment narratif n° 4)

Charlotte, terrassée, couchée par terre, accouche en souffrant terriblement. *Eva* (en hors-champ) commence à naître sous le regard et l'écoute de sa mère.



(Séquence n° 10 Moment narratif n° 4)

Le visage de la mère recevant l'hostilité originelle et originale de sa fille, est un visage tourmenté, torturé, souffrant: les yeux, gonflés et rougis par les larmes, ne voient plus. La bouche ne trouve plus les mots pour se défendre. Un visage dont les larmes et les maux ont altéré, dénaturé et défiguré les traits.



(Séquence n° 10 Moment narratif n° 4)

Helena reflète l'image de sa mère et celle de sa sœur : ce corps paralysé ne fait toutefois qu'exprimer l'infirmité affective et émotionnelle de sa mère et de sa sœur, comme ses hurlements sont semblables à leur invalidité à communiquer et à se faire comprendre.



(Séquence n° 11 Moment narratif n°5)

Au cimetière, *Eva* parle à son enfant mort. Elle feint de parler à l'autre et s'entretient soi-même. Ici, le langage cesse d'avoir sa dimension expressive pour ne plus produire qu'à un monologue isolé et fermé sur l'extérieur.



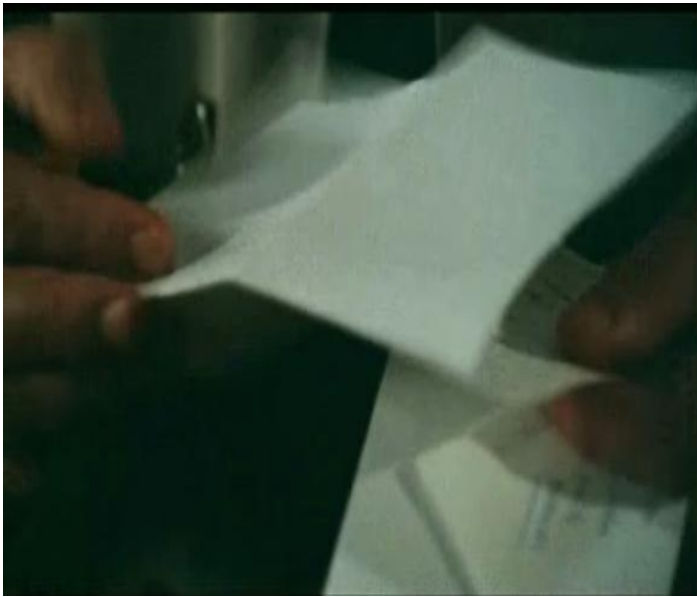
(Séquence n° 11 Moment narratif n°5)

Dans le compartiment du train, la mère (en hors-champ) parle à son ami imprésario *Paul*, qui dort et ne dit aucun mot. Ainsi, la femme, à l'instar de sa fille, s'entretient soi-même, dans un infini dédoublement.



(Séquence n° 11 Moment narratif n°5)

La mère se sent encore et toujours triste et désespérée. La violente confrontation verbale avec sa fille, et dont elle en est sortie humiliée et honteuse l'a condamné à un mal continu.



(Séquence n° 12 Moment narratif n°5)

La lettre finale, perçue comme signe d'apaisement et de réconciliation, indique, en revanche que la lutte n'est pas encore finie : c'est un nouveau commencement d'un nouvel antagonisme. Là s'affirme parfaitement l'idée du cycle émanant du schéma narratif proposé par T. Todorov: le dernier moment du récit de *Sonate d'Automne* (1978) rejoint le commencement. Et de ce fait la structure narrative du film suggère une boucle.

POUR CITER L'AUTEUR :

CHERNI Moncef, (2025), « La mise en cadre du visage et le Tragique du récit narratif dans *Sonate d'Automne* (1978) d'Ingmar Bergman », Ex Professo, V10, N01, pp. 156- 183, Url : <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/484>