



**Les corps et les visages dans le film
Sonate d'automne d'Ingmar Bergman**

Dans l'œuvre de Bergman, il est souvent question de la mort, de la maladie, de la vie sans Dieu, ainsi que de l'amour, au sens large. Mais ce qu'elle illustre aussi, c'est la difficulté des rapports entre les êtres humains. Comment réussir à s'exprimer, à communiquer, et par-là comment parvenir à se faire entendre et à vivre ensemble. Les personnages bergmaniens sont seuls, dans la souffrance, parce que dans la recherche d'une vérité, leur vérité. La quête existentielle qui hante le cinéaste, ses obsessions, jalonnée d'angoisses et de peurs, influe tous ses films.

Sonate d'automne, réalisé en 1978, nous dépeint l'affrontement entre une fille et sa mère qui ne s'étaient pas revues depuis sept ans. En effet, Eva (Liv Ullmann) invite Charlotte (Ingrid Bergman), sa mère, qui vient de perdre son compagnon, à venir passer quelques jours au presbytère paisible et retiré qu'elle habite avec son mari pasteur, Viktor. Les retrouvailles sont joyeusement exaltées, mais on perçoit rapidement des irritations et des rancunes. Jusqu'à ce qu'une nuit, Eva, réveillée par les cris de sa mère, cette dernière ayant fait un cauchemar, la rejoigne dans le salon et laisse finalement échapper, sous l'effet du vin, toute sa colère et sa haine envers elle. Charlotte écoute, anéantie par le flot de paroles accusatrices de sa fille. Et c'est au tour de la mère de parler. Chacune des deux donnant sa propre vision de leur histoire commune et pourtant sensiblement différente, mais aussi confiant des vécus jusque-là pas révélés. Au petit matin, la mère a quitté le lieu de la confrontation et la fille lui écrit une autre lettre, lui demandant pardon et lui disant qu'il n'est pas trop tard.

Il serait intéressant d'approfondir un peu plus le mal qui les accable. La fille reproche à sa mère ses absences, sa distance et sa froideur, son manque d'amour. En fait, Charlotte a aimé sa fille, mais l'a mal aimée, ou plutôt n'a pas su l'aimer. On apprend qu'elle attendait de sa fille qu'elle la protège, qu'elle l'aime comme la mère qu'elle n'a pas eue. En psychologie, il s'agit de la parentification¹. Parce que ses propres parents ne l'ont jamais touchée, Charlotte a demandé compensation à Eva. « *Je sais que je voulais que tu prennes soin de moi* » dit-elle à sa fille. Mais cette dernière n'était qu'une enfant ne pouvant pas lui donner ce qu'elle attendait. « *Touche-moi au moins. Serre-moi dans tes bras* ». Il y a bien cette idée d'une « maternité inversée »². Pour Bergman, il s'agissait de rendre compte de l'accouchement d'une mère par sa fille. « *Il y a quelque chose d'énigmatique dans cette affirmation que la fille accouche de sa mère. Il y a là un sentiment que je n'ai pas eu la force de mener à son terme* »³. On pourrait tout de même ajouter qu'Eva, d'une certaine manière, accouche de sa mère dans le sens où Charlotte prend conscience des besoins qu'elle a imposés à sa fille, ce qui lui permet de (re)naître et de devenir adulte. Quant à Eva, parce qu'elle a enfin pu parler, que sa mère l'a entendue, et réciproquement, elle peut finalement pardonner et grandir à son tour.

Bergman dit, en 1972 : « Je travaille uniquement sur cette tâche minuscule qu'est l'être humain. C'est lui que j'essaie de disséquer, d'analyser de plus en plus intimement, pour

¹ Catherine Ducommun-Nagy, *Ces loyautés qui nous libèrent*, Editions Jean-Claude Lattès, Paris, 2006, p. 64

² France Farago, « La mort comme propédeutique à la vie », *Etudes Cinématographiques*, n° 45, octobre 1999, p. 38

³ Ingmar Bergman, *Images*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 320

en découvrir les secrets »⁴. Et pour cela, Bergman filme des corps, qui se débattent, qui s'affrontent, qui souffrent pour réussir à parler, à exister dans ce qu'ils ont de plus vrai. Des corps qui renferment la parole, libératrice une fois exprimée, salvatrice, comme c'est le cas dans *Sonate d'automne*. C'est par le corps que tout se traduit, que tout (ou beaucoup) se dit, lui qui détient tous les secrets, qui cristallise tous les enjeux. Mais s'il a été dit que les corps s'affrontent, on pourrait ajouter qu'ils se confrontent plutôt, les uns avec les autres, dans leurs similitudes et leurs différences.

Les deux personnages principaux féminins, parce qu'il y en a un troisième que nous l'évoquerons ultérieurement, sont radicalement différents dans ce que leur corps donne à voir et dans ce qui les caractérise.

Eva, la quarantaine, a une démarche maladroite, hésitante, incertaine. On a l'impression, avant même l'arrivée de sa mère, qu'elle est une enfant qui cherche son chemin. Son corps est comme enfermé, retenu, pas libre de s'exprimer pleinement. D'une certaine manière, Eva ne semble pas s'affirmer, être affirmée. D'ailleurs, une fois sa lettre écrite, au début du film, elle la fait lire à son mari, tel un enfant qui a besoin de l'approbation de l'adulte (car il est beaucoup plus âgé qu'elle). Sa tenue vestimentaire est simple, sobre, et pas vraiment féminine. Sur son visage sans fard, elle porte également des lunettes rondes qui accentuent ce côté puéril. Plus tard, lors de l'affrontement avec sa mère, ses nattes sont retombées et c'est alors « réellement » la petite fille meurtrie qui parle, qui jette à la figure de la mère tout ce qu'elle n'a jamais pu lui dire, tout ce qu'elle a gardé en elle et qui la fait tant souffrir. Mais il y a aussi la façon dont elle parle, ce que le visage montre, des mimiques, des moues, des sourires, eux aussi très enfantins.

Charlotte, elle, est élégamment habillée, impeccablement coiffée et maquillée. Elle prend un grand soin de son image, peut-être aussi parce qu'elle est une femme célèbre. Tout chez Charlotte est contrôlé, tout doit être maîtrisé, il ne semble avoir que peu de place pour les hésitations et les débordements. Alors que la fille, ou plutôt son corps, paraît statique, la mère est dans le mouvement, ou du moins dans l'illusion du mouvement. Elle s'agite beaucoup, tant dans la gestuelle que dans la parole. Au début du film, en tout cas. On peut penser d'ailleurs aux promenades qu'elle ne cesse de proposer : une façon de fuir ce à quoi elle ne veut pas être confrontée, ce qu'elle ne veut pas entendre. Elle souffre aussi d'un terrible mal de dos, récurrent si on en croit la planche de bois mise par Eva sous le matelas de sa mère avant qu'elle n'arrive. Un mal qui pourrait traduire tout ce qu'elle a somatisé, un mal qui l'a empêchée, qui l'empêche toujours de jouer au piano, et qui serait peut-être aussi une punition pour ses désertions.

Le troisième personnage féminin est la deuxième fille de Charlotte, Helena. Eva l'a recueillie chez elle pour s'en occuper, ce dont la mère n'est pas au courant quand elle arrive, elle pensait qu'elle résidait toujours dans l'institut spécialisé où elle l'avait placée, et qui la trouble passablement. On comprend ici qu'elle ne lui rend pas visite souvent. Helena est

⁴ Joseph Marty, *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, Les Editions du Cerf, collection « Septième Art », Paris, 1991, p. 49

atteinte d'une maladie dégénérative, paralysée et incapable de communiquer, si ce n'est par des onomatopées que seule Eva arrive à comprendre. Cloîtrée dans sa chambre, Helena ne dispose plus de son corps qui la maintient alitée. Un corps qui crie de ne pouvoir parler, de ne pouvoir être entendu par sa mère. D'une certaine manière, et toute proportion gardée, elle pourrait ressembler à sa sœur dans le sens où il s'agit de son corps malade qui l'emprisonne, douloureusement. On pourrait ajouter aussi qu'Helena est réduite à l'état d'enfant, orpheline parce que sa mère l'a abandonnée, ce que lui reproche Eva, car entièrement et indéfiniment dépendant de l'aide de sa sœur, une mère de substitution peut-être aussi.

Si Bergman filme des corps, admirablement incarnés ici par Liv Ullmann et Ingrid Bergman, il s'approche au plus près des visages. Il dit, en 1958 : « Notre travail commence avec le visage humain. La possibilité de s'approcher du visage humain est l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma »⁵. Un gros plan d'un visage, c'est comme un être mis à nu. Une nudité qui le débarrasse de tout superflu. Une vérité qui ne peut plus se cacher derrière un mensonge, un masque, qui se déchire dans les tourments. On pense alors à Charlotte étendue par terre qui parle pour la première fois de son enfance sans amour, sans tendresse maternelle, et de la musique comme refuge affectif, comme tremplin pour les émotions. En fait, elle n'est plus par terre, mais à terre, le masque est tombé, a disparu sous ses pleurs. En filmant les visages de si près, Bergman sonde l'être humain et accède à son âme. Selon Cyril Neyrat, c'est même plus encore, voire autre chose : « La découverte de Bergman, c'est que le visage n'ouvre pas sur la vérité d'un individu, mais sur le vide de l'âme, le terrifiant silence d'un monde sans Dieu. Le visage n'est qu'un masque plaqué sur la mort »⁶. Car si le visage peut se démasquer, il se masque aussi, dans le sens où beaucoup des gros plans bergmaniens sont « un visage de face, offert dans un cadrage précis, serré, symétrique – vidé d'émotion et d'expression »⁷. Comme Liv Ullmann, à la fin du film, mais aussi Ingrid Bergman, même si en ce qui la concerne son regard traduit de l'émotion.

Arrêtons-nous à la séquence du Prélude en la mineur de Chopin. Chacune des deux femmes en donne sa version, son interprétation. On a ici la démonstration poignante de la différence qui sépare les deux femmes, de la divergence de sensibilité. Derrière la musique, se joue un tout autre morceau, qui sera achevé plus tard. Les deux femmes sont d'abord assises côte à côte face au piano. C'est le pasteur qui les regarde et c'est à travers lui que nous les voyons. Puis la mère laisse la place à sa fille, s'asseyant sur la chaise placée derrière elle et Eva commence à jouer.

Ce premier plan, un plan poitrine, mais aussi ceux qui suivent et cela jusqu'à la fin du morceau est un subjectif de Charlotte regardant Eva. Le premier contre-champ sur Charlotte a la même valeur, il en sera ainsi jusqu'à la fin du morceau. Quand la caméra filme à nouveau Eva, on passe à un plan rapproché, signifiant par là qu'elle est engagée dans cette musique qui devient sienne un instant, et il en sera ainsi durant toute son interprétation. Il faut aussi

⁵ « Deux grands modernes », *Les Cahiers du Cinéma*, Hors-série 2007, Paris, 2007, p. 11

⁶ Ibid

⁷ Jacques Aumont, *Ingmar Bergman, « Mes films sont l'explication de mes images »*, Editions Cahiers du Cinéma, collection « Auteurs », Paris, 2003, p. 157

souligner qu'il s'agit de plans fixes uniquement. La caméra, en effet, ne lâche pas ses personnages au profit de mouvements, et cela probablement afin de ne pas perdre ce qui est en train de se jouer. Elles ne sont d'ailleurs jamais dans un même plan. Mais toutes les deux sont placées sur la gauche dans le cadre, ce qui n'apparaît pas comme une coïncidence. Il y a l'idée ici du miroir fille-mère, mais aussi de la médaille aux deux faces. La composition du cadre reste sobre, sans éléments extérieurs pouvant venir troubler notre regard ainsi que ce moment. Bergman joue aussi sur une durée différente. C'est comme s'il laissait le temps opérer, les plans sont assez longs. Ils semblent suivre le rythme de la partition.

On est frappé ici aussi par les corps des personnages, par leur position. Eva a le corps en avant, se balance, est courbée, et son regard accroche souvent la partition afin de la suivre. Son jeu est en effet hésitant. Il y a ici l'image d'une petite fille qui s'applique à jouer pour sa mère, ce qui se confirme également par la moue enfantine d'Eva. Quand elle termine son morceau, on revient sur un plan poitrine, on sort de son interprétation. Elle a alors un geste qui lui aussi l'infantilise : elle porte sa main sur sa bouche et elle baisse sa tête. Comme un enfant attendant les remarques avec appréhension, et une certaine gêne aussi.

Charlotte, vêtue d'une robe rouge vif et un collier de perles, elle est là en représentation, qu'elle va d'ailleurs terminée quand elle se mettra au piano, est immobile. Seule sa tête bouge. Si les deux femmes sont situées à gauche du cadre, il faut également noter que la position de leur corps diffère. En effet, alors que le corps d'Eva, on l'a vu, se positionne en avant, celui de Charlotte est penché vers la droite, notre gauche, donnant par-là un effet opposé. On pourrait alors penser que la mère est en retrait, comme si elle voulait s'éloigner de sa fille, de ce qu'elle livre par la musique. La tête de Charlotte bouge, suit le rythme de la mélodie, mais son corps montre autre chose, ainsi que son visage. Elle est émue (mais elle ne pleure pas) et en même temps c'est comme si elle souffrait. Charlotte voit une petite fille qui joue sans pudeur. Elle est mal à l'aise avec les émotions, la douleur, qui se dégagent du jeu de sa fille. Par le biais de la musique, Charlotte pourrait comprendre sa fille, mais elle s'y refuse, n'est pas encore prête.

Quand Eva a terminé, le contre-champ sur Charlotte est plus serré. « Ma petite Eva », dit-elle seulement, toujours émue. On s'attendrait à plus. Va-t-elle livrer ce qu'elle ressent ? Mais elle demeure dans l'incapacité de dire plus et donc de donner, voire d'une certaine manière d'aimer. Car sa fille s'est livrée, partageant sa souffrance, communiquant par les notes, les mots suivront, plus tard, et Charlotte ne peut pas encore lui offrir la réciprocité.

C'est au tour de Charlotte de jouer et de proposer sa version du Prélude. Elle se lève, et la caméra la suit, dans un léger panoramique. Elle s'assoit à côté de sa fille, face au piano. Elles sont maintenant dans un même plan. « Chopin, c'est la passion, pas le trémolo. Ce n'est jamais de la sentimentalité », dit-elle à Eva quand elle commence sa leçon, sa démonstration. Sous-entendu, la façon de jouer de sa fille. Puis, elle continue : « Ce prélude est une douleur retenue, pas un songe creux ». La douleur retenue, c'est bien évidemment elle, et le songe creux, en rapport avec la prestation de sa fille. Mais encore, « (pour) le jouer, il faut être calme, clair, incisif. (...) Il souffre, mais ne le montre pas. (...) Il faut une maîtrise totale ». Là aussi, en expliquant Chopin, elle parle d'elle-même, sans le savoir. Elle ne le peut pas, puisqu'elle fuit tout ce qui est en lien avec l'intériorité au profit d'une extériorité constante.

Eva est figée, elle reçoit les coups, les yeux sur la partition et sur les mains de sa mère (on ne les voit pas). Elle ne regarde presque jamais Charlotte.

« Comme ceci, tu vas voir », finissant son explication et se libérant de la partition. Elle n'en a pas besoin, elle, la pianiste. Après un gros plan sur sa main gauche, la caméra remonte, glisse, le long de son bras et filme son visage, presque impassible, grave, en gros plan et en légère plongée. Vient ensuite le gros plan sur les visages des deux femmes. Un plan-séquence magnifique qui dure quasiment jusqu'à la fin du morceau. Les deux faces qui se confrontent sans se confondre, dans un temps comme suspendu. Charlotte de profil et Eva de face. Un cadre qui partage l'image entre deux visages (comme dans *Persona*, mais en moins radical). Sur le visage d'Eva, de la tristesse. Sa bouche en esquisse le trait. Les yeux sont humides, même si le regard semble vide. Une profonde douleur : la révélation d'une petite fille, humiliée, qui ne sera jamais comme sa mère, qui ne lui ressemblera jamais, malgré tous ses efforts. Le miroir fille-mère que nous avons évoqué précédemment se brise. « Eva n'est plus l'écho de sa brillante mère. D'abord, parce qu'elle joue la première. Ensuite parce que la caméra ne les prend plus en face à face mais côte à côte, confrontées toutes deux au même tiers qui les rassemble pour mieux les séparer : le clavier et la partition »⁸.

Comme le Prélude a commencé, il se termine : par un gros plan, cette fois sur les deux mains de Charlotte, un subjectif d'Eva. Notons, au passage, qu'il s'agit des mains de l'ex-femme de Bergman, qui était pianiste. Comme pour ses autres films, le caractère autobiographique est présent dans *Sonate d'automne*. Ses relations familiales difficiles, entre autres, ont probablement inspiré cette histoire, inconsciemment, car Bergman écrit dans son livre *Images* qu'elle a jailli soudain, en quelques heures. Sans savoir pourquoi. De plus, la petite fille interprétant Eva jeune est la propre fille de Liv Ullman, qui n'est pas pianiste mais actrice, célèbre de surcroît. Le film entre également en résonance avec la vie d'Ingrid Bergman qui a quitté son mari, et sa fille Pia, pour rejoindre Roberto Rossellini, bien que « l'idée de travailler avec Ingrid Bergman était ancienne mais elle ne donna pas naissance à cette histoire »⁹.

Mais revenons à la fin de cette leçon, et plus particulièrement à la fin de cette séquence. Bergman la termine en plan large. Eva reste assise au piano, son mari sur le fauteuil (l'accoudeur) et Charlotte reprend sa place initiale, sur la chaise. Ils sont au fond du cadre et tous les trois surcadrés, par l'encadrement de la porte coulissante. Une mise en abîme des personnages qui revient plusieurs fois dans *Sonate d'automne*.

Il y a ici l'idée de regarder, mais encore, celle du film qui est en train de se faire. On l'avait évoqué un peu plus haut, le pasteur nous représente, nous spectateurs, par la façon dont il est placé et la direction de son regard, que l'on devine par la position de sa tête. C'est lui qui nous introduit à Eva, à son histoire avec sa mère, et c'est par lui que tout s'achève : « Quelque fois, je regarde ma femme sans qu'elle sache que je suis là ». Au début du film cependant,

⁸ Joseph Marty, Op. cit., p. 180

⁹ Ingmar Bergman, Op. cit., p. 314

Viktor s'adresse à nous, il regarde face caméra. Cela peut-être « plus pour établir avec (nous) une complicité (...) que pour créer une atmosphère étrange à la Brecht »¹⁰. Mais tout comme le spectateur, le pasteur reste impuissant face à ce qui se trame. Il n'est que le témoin muet, lui, l'homme de la parole (qui ne parvient pas à se faire entendre d'Eva). Quand Charlotte donne sa représentation, il se lève, embarrassé et mécontent de ce qu'il voit, et surtout entend, car il connaît sa femme, l'aime sans restriction, et sait ce qu'elle ressent à ce moment. Mais il ne dit rien, il n'intervient pas.

Par ailleurs, ce plan large nous donne l'impression qu'on regarde un tableau, une peinture, par le drapé de la robe de Charlotte, par l'harmonie des couleurs, mais aussi par l'agencement des corps dans l'espace, dans le cadre. Les couleurs émanant plus vivement étant le rouge de la robe de Charlotte, placée au milieu du cadre, puis le vert de celle d'Eva. Les personnages importants de la scène sont bien visibles. Et de cette scène du (ou d'un) quotidien résulte également une sensation du temps suspendu, de vague à l'âme. Le calme avant la tempête.

Le morceau orchestré si sobrement par Bergman est un récit universel, qui touche par sa justesse, voire qui bouleverse. *Sonate d'automne*, on l'a vu, est un film des corps et des visages, et c'est bien à travers son corps qu'on le ressent et dans son coeur qu'on le reçoit. Le film lui-même est un visage, notre visage.

¹⁰ Ingmar Bergman, *le cinéma, le théâtre, les livres*, sous la direction de Roger W. Oliver, Editions Gremese, Rome, 1999, 192 p.

BIBLIOGRAPHIE

Autobiographies

BERGMAN Ingmar, *Images*, Editions Gallimard, Paris, 1992, 407 p.

BERGMAN Ingmar, *Laterna magica*, Editions Gallimard, collection « Folio », Paris, 1987, 380 p.

Monographies

AUMONT Jacques, *Ingmar Bergman, « Mes films sont l'explication de mes images »*, Editions Cahiers du Cinéma, collection « Auteurs », Paris, 2003, 253 p.

MARTY Joseph, *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, Les Editions du Cerf, collection « Septième Art », Paris, 1991, 231 p.

Ingmar Bergman, le cinéma, le théâtre, les livres, sous la direction de Roger W. Oliver, Editions Gremese, Rome, 1999, 192 p.

Autres ouvrages (cinéma)

ASSAYAS Oliver et BJÖRKMAN Stig, *Conversation avec Bergman*, Editions Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Paris, 2006 (2^{ème} édition), 125 p.

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, collection « Essais », Paris, 1992, 219 p.

Articles de périodiques

BOLAND Bernard, DANEY Serge, « Sonate d'automne », **dans** *Les Cahiers du Cinéma*, n° 295, décembre 1978, p. ?

FARAGO France, « La mort comme propédeutique à la vie », **dans** *Etudes Cinématographiques*, n° 45, octobre 1999, pp. 19-51

« Deux grands modernes », **dans** *Les Cahiers du Cinéma*, Hors-série 2007, Paris, 2007, pp. 2-55

Revue de presse

TREMOIS Claude-Marie, « Une mère, une fille, deux violoncelles et trois mouvements », **dans** *Télérama*, 11 octobre 1978

LAZLO Michel, « Sonate d'automne », **dans** *Rouge*, 20 octobre 1978

BENAYOUN Robert, « Le dernier film d'Ingmar Bergman », **dans** *Le Point*, 9 octobre 1978

GRISOLIA Michel, « La nuit la plus longue », **dans** *Le Nouvel Observateur*, 18 octobre 1978

DE BARONCELLI Jean, « Sonate d'automne », **dans** *Le Monde*, 23 octobre 1978

HEYMANN Danièle, « Sonate d'automne : la nudité du chef-d'œuvre », **dans** *L'Express*, 7 octobre 1978

COPPERMANN Annie, « Sonate d'automne », **dans** *Les Echos*, 16 octobre 1978

TEISSEIRE Guy, « Sonate d'automne : Bergman entre l'amour et le désespoir », **dans** *L'Aurore*, 12 octobre 1978

Autre ouvrage (hors cinéma)

DUCOMMUN-NAGY Catherine, *Ces loyautés qui nous libèrent*, Editions Jean-Claude Lattès, Paris, 2006, 257 p.