

Parole/Mutisme du/des visage(s) et mise en tragique du récit narratif dans deux films d'Ingmar Bergman (*Sonate d'Automne* (1978) et *Le Silence* (1968))

Speech/Mutism of the face(s) and tragedy of the narrative in two films by Ingmar Bergman (Autumn Sonata (1978) and The Silence (1968))

Moncef CHERNI

École Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma- Gammarth.
Université de Carthage / Tunisie
E-mail : chernimoncef@yahoo.fr

Reçu: 10/ 05/ 2024;

Accepté: 03/ 08/ 2024,

Publié: 06/ 09/ 2024

Résumé

Le présent article vise à porter un éclairage sur la particularité de la mise en scène du visage dans son rapport à l'évolution tragique du récit narratif et ce en contrastant la parole de ce visage à l'absence de sa parole dans deux films d'Ingmar Bergman. Il focalise l'analyse dans une double direction : D'abord, il examine les dialogues qu'offrent **Sonate d'Automne** (1978), un film qui s'avère très dialogué dont les personnages parlent longuement et s'expriment en trop de mots. Ces personnages ont lucidement recours au verbe pour s'affronter et disent finalement leurs drames. L'article met alors en évidence le fait que les paroles véhiculées par ces personnages expriment bel et bien le conflit mère/fille qui évolue en mouvement crescendo à travers le récit du film. En revanche, l'article, en soulignant que **Le Silence** (1963) est un film peu dialogué, bref et concis, montre que la réticence à parler de ses personnages les empêche de se rencontrer et de se comprendre. Elle grossit l'écart entre eux et intensifie leur rupture et finit ainsi par les emprisonner et les condamner à la solitude. Ce silence qui règne dans ce film constitue le tragique de son récit

Mots clés : Ingmar Bergman, Paroles, Conflit, Mutisme, Solitude, Tragique.

Abstract

This article aims to shed light on the particularity of the staging of the face in its relationship to the tragic evolution of the narrative story by contrasting the speech of this face with the absence of its speech in two films of Ingmar Bergman. It focuses the analysis in a double direction: First, it examines the dialogues offered by **Autumn Sonata** (1978), a film which turns out to be very dialogue-heavy in which the characters speak at length and express themselves in too many words. These characters lucidly use words to confront each other and finally tell their dramas. The article then highlights the fact that the words conveyed by these characters indeed express the mother/daughter conflict which evolves in crescendo movement throughout the film's narrative. On the other hand, the article, by emphasizing that **The Silence** (1963) is a film with little dialogue, brief and concise, shows that the reluctance to talk about its characters prevents them from meeting and understanding each other. It widens the gap between them and intensifies their rupture and thus ends up imprisoning them and condemning them to solitude. This silence which reigns in this film constitutes the tragedy of its story.

Keywords: Ingmar Bergman, Words, Conflict, Mutism, Loneliness, Tragic.

Introduction

Le visage mis en scène au cinéma est cette surface d'images où le sens se développe pour se mouvoir et se communiquer, un visage souple, mou, élastique qui permet le transfert des marques chargés de sentiments et de pensées. Un visage regardant, lui-même continuellement regardé, figuré et représenté par un visage fictionnel, imaginaire, exprimant du plan à plan et dans le plan en valeur d'une communication, d'un échange, d'un partage de visage à visage. Il est ainsi un appui narratif en faveur du récit et un support énonciatif qui exprime dans l'Espace/Temps.

Et il s'agit notamment d'un visage parlant. Il est alors muni d'une autre dimension énonciative, engagée à faire circuler le langage par la voix. Ainsi, le visage du cinéma est ce visage regardant et parlant, c'est-à-dire un visage doté « *des matières de l'expression* », qui est fait pour énoncer, émettre et parallèlement pour entendre (recevoir). De ce fait, le regard (l'œil) et la parole (la bouche) doivent incessamment s'y mouvoir et y fonctionner.

La bouche parle. Mais réellement, une bouche ne parle pas : c'est la voix qui transmet la parole, pas la bouche. Celle-ci émet assurément du son. La particularité de ce visage parlant, c'est précisément que la bouche y devienne imaginée, « *fantasmée* » en tant que l'endroit d'émission d'une parole, comme le siège visible d'un invisible.

Le présent article vise à porter un éclairage sur la particularité de la mise en scène du visage dans son rapport à la mise en tragique du récit narratif et ce en contrastant la parole de ce visage à l'absence de sa parole dans deux films d'un cinéaste qui a focalisé une bonne partie de son œuvre sur le visage comme objet de réflexion et de représentation.

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 sans doute le cinéaste qui a le plus insisté sur le lien fondamental qui unit le cinéma avec le visage pour exprimer des significations tragiques.¹

Le visionnage actif de *Le Silence* (1963) nous a permis de remarquer que c'est un film peu dialogué, bref et concis. Les personnages qu'il représente s'expriment souvent en peu de mots tandis que *Sonate d'Automne* (1978) s'avère un film très dialogué dont les personnages parlent longuement et s'expriment en trop de mots. De ce fait, la mise en contraste de ces deux films de Bergman en matière des paroles des personnages représentés (en fort rapport avec la mise en tragique du récit narratif) serait ainsi une tentative avantageuse. En effet, nous dirigerons l'analyse dans une double direction : D'abord, nous essayerons d'examiner les dialogues qu'offrent *Sonate d'Automne* (1978) et ce pour mettre en évidence le fait que les paroles véhiculées par les voix des personnages de ce film expriment parfaitement le conflit mère/fille. Nous tenterons précisément de montrer que les personnages du film ont lucidement recours au verbe pour s'affronter et disent finalement leurs drames.

Ensuite, nous tenterons de montrer en revanche que le mutisme des personnages dans *Le Silence* (1963) ou plutôt leur réticence à parler les empêche de se mettre en communication et de se réconcilier. Elle grossit l'écart et l'éloignement entre eux et intensifie ainsi leur rupture. Le silence

des mots qui pèsent sur les personnages de ce film les emprisonne et les condamne à la souffrance dans la solitude. Ces personnages du *Silence* (1963) réduits au mutisme, s'avèrent contribuant pleinement, par leur absence de paroles, à la mise en tragique du récit filmique.

I. *Sonate d'Automne* (1978), un film de chambre à quatre voix

Ce film de 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.

Bergman qualifie *Sonate d'Automne* (1978) d'un film de chambre en référence explicite à *la musique de chambre*. Celle-ci se définit comme « *une musique instrumentale destinée à des petits ensembles vocaux et instrumentaux, à raison d'un exécutant pour chaque partie (...) C'est une composition des pièces vocales à trois, quatre et cinq voix, adaptées à des groupes instrumentaux.* »² Dans ce sens, *Sonate d'Automne* (1978) se révèle une composition cinématographique à un ensemble limité de voix. « *C'étaient* (dit Bergman à propos d'*À travers le Miroir* (1961), *Le Silence* (1963) et *Sonate d'Automne* (1978)) *des films de chambre. On répartit un certain nombre de thèmes entre un nombre extrêmement restreint de voix et de personnages.* »³

Dans *Sonate d'Automne* (1978), ce sont quatre personnages, quatre voix qui véhiculent explicitement le récit : le pasteur, *Viktor*, sa femme, *Eva*, la mère *Charlotte* et l'autre fille muette et paralysée, *Helena*.

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. Bergman construit le récit de son film avec ce personnage. Il s'agit en fait d'un personnage mineur, donc un constituant secondaire du récit, mais c'est une présence qui intrigue dans l'univers *diégétique*⁴ créée par le film. Il est avant tout le narrateur du récit filmique, il s'adresse directement à chaque spectateur et le confie toute l'histoire. Et il s'intègre occasionnellement, dans la dimension diégétique du film, pour jouer un rôle beaucoup plus humble. De ce fait, sa voix narratrice

par rapport à sa position à l'égard de l'histoire est «*intradiégétique*»⁵, parce qu'elle réalise son propre récit, elle parle depuis un monde diégétique déjà existant.

Le pasteur entreprend donc le récit. Il est en même temps un regard et une voix. Mais une voix-off. Il ne parvient pas à parler à sa femme, c'est au spectateur qu'il s'adresse. Il le prend à témoin. Sur l'image silencieuse de sa femme, sa voix intervient. Il tente de parler, de glisser un monologue entre la mère et sa fille, il «*inter-dit*». Les voix des deux femmes occuperont en entier le film, l'envahiront. Et *Viktor* sera soumis au silence et au regard anxieux dans la pénombre. Tout à fait, comme *Helena*, la sœur cadette d'*Eva*, réduite aussi au mutisme. Elle tente vainement de prononcer (confusément) sa douleur et finit par hurler sa solitude et crier son isolement.

I-1- L'évolution du conflit mère/fille dans le lieu de la parole

Nous suivrons alors l'évolution en crescendo du conflit mère/fille mis en langage par le biais des paroles des deux femmes.

Dès la première image du film, *Eva* écrit à sa mère pour l'inviter à passer quelques jours auprès d'elle. Cette lettre révèle qu'*Eva* est investie comme sujet parlant. Elle est d'ailleurs un écrivain, douée certainement de la maîtrise du langage. Par opposition à cette remarque, nous montrerons plus tard que la jeune femme est, réellement, sans parole. En fait, elle cherche encore une parole qui la situerait dissemblable, différente, une parole qui lui permettrait, d'affronter à égalité, d'être en vis-à-vis à sa mère.

La mère, en arrivant chez sa fille, parle de son ami *Leonardo* (*Georg Lokkeberg*) qu'elle vient de perdre. En réalité, si elle parvient à parler et à s'exprimer nettement et explicitement, c'est parce qu'elle a été, dès le début, appelée à la parole, parce qu'elle a reçu la possibilité même de parler. La lettre qu'elle a reçue exprime certainement un appel et une convocation à la parole. Ainsi, la parole du visage est, avant tout et à la fois, offerte et reçue. La mère parle mais elle ne parle que par dénégations. Son mensonge et sa manipulation des mots se manifestent dès sa «*chaleureuse*» retrouvaille avec sa fille. Pour elle, les mots sont démunis de sens car faux et vrai se mêlent toujours. 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.*»⁶ 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. »⁷ Elle s'est servie, par ailleurs de tous les signes et a employé à la perfection des images qui trompent: elle s'est teinté les cheveux en blonds pour se consoler et ne pas être accablée de souffrance et elle s'est habillée d'une robe rouge pour le dîner, au lieu de porter le deuil.

À un moment du film, nous voyons la mère, seule dans sa chambre, se parlant à voix haute : ce n'est pas un monologue intérieur. C'est plutôt l'équivalent de l'ancien monologue théâtral, auquel les auteurs dramatiques ont abandonné depuis longtemps. Ainsi, la mère en soliloquant, elle fait l'expression articulée, claire, perspicace, presque trop lucide de son humeur et son état d'âme. Par le biais de ce monologue, nous avons appris que la mère se sent piégée, coincée entre sa mauvaise conscience, son sentiment de culpabilité et le système de protection, le procédé de défense qu'elle a attentivement construit pour héberger et préserver son art de toutes perturbations et entraves humaines. Le piano lui a servi en ce sens d'échappatoire pour éviter et fuir toutes ses obligations et ses engagements.

Le conflit exprimé par la parole entre la mère et sa fille est visiblement pressenti, à travers la scène du piano. *Eva*, pour flatter sa mère, lui joue un Prélude de Chopin, mais son jeu de piano manque d'éclat et semble insuffisamment inspiré. *Charlotte* s'installe au piano et devant une *Eva*, incapable de parler parce que séduite, émerveillée et fascinée jusqu'à la pétrification et la paralysie, explique que Chopin doit se jouer sans tremblement, ni sentimentalité, ni sensiblerie. L'image, où nous voyons *Eva*, de face, envoûtée par sa mère qui possède la séduction des personnes narcissiques, souffre terriblement parce qu'elle est encore incapable de parler, inhabile de s'exprimer, témoigne justement de ce qui la contrarie et l'empêche de rencontrer véritablement sa mère. Jusque-là, *Eva* n'existe carrément pas parce qu'elle est à eu à souffrir de son absence de parole, parce qu'elle est victime du mutisme qui anéantit son différence, fait disparaître sa distinction et entrave, en effet, sa rencontre véritable avec sa mère : la fille ne peut précisément se manifester et s'affirmer comme autre, différente, distincte parce que la parole lui manque encore. Et c'est la mère qui meut et parle à travers la fille. Le corps de la mère s'avère une référence, un modèle pour la fille. Et celle-ci n'est encore qu'une pale copie, une terne

reproduction, une image sans éclat de sa mère ou plus exactement elle est un double parlant de sa sœur *Helena*, dont le corps ne s'exprime que par des cris et des hurlements arrachés à sa gorge, un corps sans langage pour avoir si bien entendu et compris la mère.

Eva cherche encore une parole qui l'établirait autre et la rendrait un vis-à-vis de sa mère. Celle-ci est incapable de lui attribuer cette parole décisive. Elle ne parle que par refus et dénégation. Face à ce langage altéré et corrompu, on comprend l'aphasie d'*Helena*, seule réponse inéluctable aux mensonges de sa mère et on comprend pareillement ses cris indistincts, inarticulés et incompréhensibles qui témoignent d'une communication impossible entre sa mère et sa sœur aînée.

Eva et sa mère se rencontrent finalement dans un face à face décisif et déterminant. Elles s'affrontent violemment dans le lieu de la parole qui n'exprime plus désormais la fascination, l'attraction, l'envoûtement et la confusion spéculaire et séduisante. En revanche elle devient l'expression de l'antagonisme et l'affrontement, l'image de la rivalité à égalité et la représentation sonore de l'éclatement du drame. Le conflit mère/fille mis en pleine violence par le langage, indique avant tout qu'*Eva* vient de couper le cordon ombilical, elle vient de naître, commence à authentiquement exister puisqu'elle vient d'être investie de la Parole, de s'affirmer comme sujet parlant. Nous nous interrogeons alors sur les caractéristiques de cette nouvelle naissance, faite grâce à la possession de la parole.

I-2- La défiguration du visage-persona de la fille par la parole

Le *persona* est le nom du masque porté par les acteurs dans la tragédie antique. Le terme est repris par le psychanalyste suisse, Carl Gustav Jung qui le définit ainsi : « *un complexe de la personnalité : l'individu adopte consciemment une personnalité artificielle ou masquée, contraire à ses traits de caractère, pour se protéger, se défendre ou pour tenter de s'adapter à son entourage (...) C'est l'image idéale de l'individu tel qu'il devrait et voudrait être.* »⁸ Le *persona* de Jung est comme un « *masque social* », une image, créée par le moi, qui parvient parfois à envahir, empiéter et usurper l'identité réelle, authentique de l'individu.

Dans ce sens, *Eva* souffre absolument de ce «*complexe du persona* ». Elle en est consciente en l'avouant explicitement ainsi: «*Je ne savais plus qui j'étais puisque, à chaque instant, j'avais l'obligation de te plaire (...) Je disais ce que tu voulais que je dise, je répétais tes gestes, tes mouvements pour recevoir ton satisfecit. Il n'y avait pas une minute où j'osais être moi-même, même quand j'étais seule, puisque j'étais en désaccord violent avec tout ce qui était à moi.* »⁹ *Eva* dévoile ses secrets, les expose, elle les ignorait avant qu'elle soit surprise à s'engager à énoncer, à se livrer à la parole, de sorte que ses secrets inconnus sont prononcés avec les mots, grâce à son masque «*Porte-voix, le visage « laisse « passer le son »*»¹⁰. Nous soulignons à cet égard qu'avec Bergman le visage, en tant que partie antérieure de la tête de l'homme, est l'écran où la vie intérieure, l'intimité, les secrets de chaque personnage se révèlent et se dissimulent. Le visage expose et exprime tout autant qu'il cache, se voile, déguise et camoufle. Ainsi, il n'est pas simplement le masque qui recouvre et qu'il conviendrait d'enlever pour atteindre ce qui se trouverait au-delà. Le visage bergmanien a plus précisément les attributs de l'instrument de *Thespis*, *Persona* des Latins, *Prosôpon* des Grecs qui, en même temps, montrent et cachent.

Changeant les aspects et les expressions et modifiant constamment ses élaborations artistiques, Bergman fait ainsi révéler l'imperceptible et rend visible l'invisible.

De ce point de vue, le persona dans *Sonate d'Automne* (1978) assume la fonction d'un porte-voix, «*il laisse « passer le son » (...) au travers de ce qui le canalise pour faire entendre ce qui sans lui ne serait jamais perçu.* »¹¹ Le persona fait naître la parole d'*Eva*, pour ainsi révéler son existence authentique et démasquer son être dissimulé. «*Grâce au persona, le personnage devient une personne.*»¹² Le persona, par la parole, constitue ainsi l'humanité même d'*Eva*. Celle-ci parvient enfin à parler. Elle parle et la fausse image plastique de son visage se dégrade et se détériore. Plus elle s'exprime, plus elle se délivre de son masque. Le visage de l'adolescente étouffée, oppressée et éteinte et l'image immobilisée de la collégienne, figée comme coincée entre deux limites du temps, l'être sans âge, se brisent sous les coups de la parole. De ce fracassement de la forme plastique de son visage

en éclats et de la décomposition de ses traits, naît *Eva*, jaillit la personne humaine.

À ce moment-là, *Eva* peut rencontrer véritablement sa mère. Et désormais, il s'agit d'une « vraie » rencontre de plus en plus violente et de plus en plus pénible pour la mère. Cette première rencontre du visage dépourvu de son masque, découvert et nu d'*Eva* constitue ainsi pour la mère un ébranlement, une agitation, un choc qu'aucun propos, dans les paroles échangées précédemment, ne prédisposait. Ce visage parlant commence à trembler et fragiliser les certitudes, à secouer et affaiblir les constantes que la mère croyait avoir acquises aux dépens de sa fille. Ce nouveau visage parlant commence en effet à briser le miroir.

I-3- La brisure du miroir par les coups de la parole

En fait, *Eva* voulait plaire et cherchait à ressembler à sa mère. Celle-ci a été, en effet un modèle pour sa fille et c'est elle qui mouvait et parlait à travers sa fille. Désormais, celle-ci se débarrasse de ce corps enfermant, s'en évade et s'en libère pour se proposer, se présenter et s'affirmer comme autre tout à fait dissemblable et ce par le biais de la parole. Plus la fille s'exprime et plus elle se détache de la représentation de son corps, reflet de celui de sa mère. Par là-même est signifié le primat de l'écoute de la mère dominant sa vision : la fille parle à sa mère en la regardant fixement, mais le visage de celle-ci qui fuit incessamment les yeux haineux et s'éloigne de la voix accusatrice de la fille ne laisse pas, de ce fait le temps suffisant de le regarder à la façon dont on contemple une image, un tableau ou un paysage. Face au visage de la fille et en subissant ses paroles abondantes, la mère se révèle donc une interlocutrice avant d'être vue ou connue.

Avant le face à face, les deux femmes ne peuvent plus se parler et ne peuvent plus, ainsi s'affronter. Le mensonge de *Charlotte* ne rencontrait personne et *Eva*, reflet de sa mère, ne pouvait être son interlocutrice. Or, le langage suppose absolument la présence d'interlocuteurs fondamentalement différents. La parole d'*Eva*, qui vient à présent de naître en tant qu'expression de son visage, énonce la singularité et l'originalité de la fille qui parle, par rapport à sa mère qui écoute. En s'exprimant, *Eva* s'affirme, donc comme autre et forme par conséquent le deuxième pôle, indispensable pour que le

conflit mère/fille existe et se concrétise. (Ce conflit, comme tout conflit, suppose la présence, au moins, de deux pôles opposés).

Dans le face à face nocturne – la nuit renforce le drame-, *Eva* apparaît comme un juge qui fait le procès de sa mère. Il s'agit d'un procès exprimé parfaitement par le verbe. Les accusations verbales d'*Eva* expriment un affrontement et une lutte pour la reconnaissance. *Eva* met en question la spontanéité de la liberté de sa mère dont l'autonomie et l'exercice du pouvoir ont été désastreux pour elle et sa sœur cadette.

Accusée par *Eva* d'égoïsme et d'indifférence, *Charlotte* se sent de moins en moins sûre d'elle, elle prend douloureusement conscience de son échec en tant que mère. Mais aussi, subissant la violence verbale de sa fille, la mère se sent embarrassée par sa liberté même.

Par ailleurs, le conflit mère/fille dans le lieu de la parole se confirme d'autant plus qu'il est contrasté, à la fin du film, par deux scènes parallèles qui enfoncent la mère et sa fille dans la solitude de leur conversation. Dans le compartiment du train, la mère parle à son ami imprésario *Paul* (*Gunnar Björnstrand*) qui gesticule et ne lui répond jamais. Au cimetière, *Eva* parle à son enfant mort. Mais à qui s'adressent vraiment les deux femmes ? Elles s'entretiennent soi-même dans un infini dédoublement. Ici, le langage perd sa dimension d'expression, dépossède sa fonction communicative pour ne plus produire qu'un monologue fermé sur l'extérieur, un monologue exprimant explicitement le drame des personnages : « **Je me sens toujours une étrangère** » a-t-elle dit la mère à la fin du film. Quant à la fille, elle se livre à son angoisse suicidaire : « **J'ai peur de me suicider. Peut-être qu'un jour, Dieu voudra se servir de moi et alors, il me délivrera de ma prison. Il faut que je sois prête.** »

L'analyse, que nous venons de développer de l'évolution du conflit mère/fille dans le lieu de la parole nous permet de souligner, encore une fois, l'importance de la parole dans l'établissement du conflit entre les deux femmes et par conséquent dans le fait de contribuer à l'évolution tragique du récit, de nouer et d'en faire éclater le drame. Plus précisément, cette parole s'avère narrativement très importante parce qu'elle contribue dans une triple direction à dramatiser le récit: d'abord, elle permet à la fille d'arracher le

masque de son visage et d'affirmer son être authentique pour pouvoir affronter violemment sa mère. Ensuite, cette parole permet également à la fille de briser le miroir, de ne plus être le reflet de sa mère et de pouvoir ainsi, constituer l'autre pôle dans le conflit mère/fille. Et enfin, la parole permet, encore à la fille de faire le procès, à huis clos, de sa mère, d'exprimer ses accusations en extériorisant sa vieille haine profonde et son dégoût violent et cruel envers l'accusée, sa mère.



Eva, envoûtée par sa mère, souffre parce qu'elle est encore incapable de parler. Jusque-là, *Eva* n'existe pas parce qu'elle est encore victime du mutisme.



Face au visage parlant de la fille, la mère se révèle donc une interlocutrice, avant d'être vue ou connue.



Face à l'envahissement du film par les voix des deux femmes, *Viktor* est réduit au silence dans la pénombre. Exactement, comme *Helena*, réduite aussi au mutisme. Elle tente en vain de bredouiller sa douleur et finit par hurler sa solitude.

II- *Le Silence* (1968), l'incommunicabilité et l'incompressibilité

1-1 *Le Silence* (1963), une parole manquant, empêchant toute rencontre

Le Silence (1963) nous révèle la rupture, l'éloignement et le mal décisif et inéluctable de deux sœurs, *Anna* (*Gunnel Lindblom*) et *Esther* (*Ingrid Thulin*), dans *Timoka*, une ville étrangère et mystérieuse où elles sont soumises à se reposer après une gêne pénible d'*Esther*, l'aînée. Dans le huis clos étouffant d'un hôtel dépeuplé et sous le regard enfantin de *Johan*

(*Jorgen Lindstrom*), le fils de la cadette, l'incommunicabilité, l'indicibilité et l'incompréhensibilité parviennent à son comble. Uniques, le dégoût, la rancœur et le mépris dominent désormais dans un terrible mutisme profond où les sentiments et les émotions se confondent et se troublent, les pensées et les impressions se perturbent et bouleversent.

La première phrase du film, dite par *Johan*, est une demande d'expliquer, un souhait d'éclaircir: « **Qu'est-ce que ça veut dire ?** », en indiquant des mots visualisés sur une vitre du train. Cette question, il l'énonce à sa tante *Esther*, spécialiste des langues, traductrice, diplômée qui n'a pour réponse que: « **Je ne sais pas** ». Au commencement, nous témoignons de l'ignorance sombre, de l'impossible réponse. De plus, l'endroit est ignoré, inconnu et incompris. Nous ignorons quel pays nous explorons, quelles limites les personnages franchissent. « *Timoka* » essaye *Anna*, succédé d'un «**je crois**» vague et indécis lorsqu'encore *Johan* pose de nouveau la question. Elle ne sait pas, pas plus qu'*Esther* devant cette langue énigmatique qui n'est ni du français, ni de l'anglais, ni de l'allemand, ni du russe, ni du suédois. Elles se retrouvent enfermées, emprisonnées dans un monde où il n'y a plus du savoir, plus de compréhension.

Le petit *Johan*, vis-à-vis le mystère de l'inconnu, est constamment en souhait. Il est dans le désir d'apprendre. Il espère la connaissance pour apaiser sa peur, atténuer ses angoisses et tempérer ses tourments. Il est ainsi fasciné, enchanté et séduit par les mots. Il rebit, mâche et avale les mots à la fin du film que sa tante lui a laissés, écrits dans une lettre. Le verbe est intéressant, captivant, séduisant et au même temps angoissant, terrifiant et menaçant. À un moment du fil, l'enfant s'amuse avec cette langue ignorée et incomprise en présentant son spectacle de marionnettes à *Esther*, il admet en ayant des larmes sur les joues que ses personnages parlent une langue étrange parce qu'ils ont peur. Face à cette soif de savoir, à cette faim de connaissance, les adultes ne peuvent dissimuler leur inaptitude à répondre, leur ignorance parce qu'ils sont, désormais, privés d'enfance et de tout ce qu'elle inclut : l'innocence, la pureté, la simplicité, la découverte, la conviction, la croyance, l'ambition, le désir, le vœu...

Esther, la traductrice, exerçant continuellement et rigoureusement sur le mot et son sens n'arrivera pourtant qu'à en saisir trois : «*KASI*» : la main qui représente le toucher, «*NAJGO*» : la figure qui reflète la personne et au même temps son masque et «*HADJEK*» : l'âme qui est le centre des pensées, des émotions et l'origine des plaisirs, des bonheurs et des souffrances. En bref, c'est le vocabulaire de l'amour et des sentiments qui lui manque. Elle est l'intellectuelle aux diplômes, triste, déçue, désenchantée et frustrée. Elle est fanée, séchée du cœur tels que ses poumons épuisés et détériorés, étouffants et asphyxiants de la privation vitale de substance affective et sentimentale. Elle avoue vers la fin du film en confessant au maître de l'hôtel (*Hakan Jahnberg*) « **Je ne voulais accepter mon rôle. Maintenant, ça va trop loin dans la solitude. On adopte des attitudes et on s'aperçoit qu'elles ne mènent à rien.** »

Quant à *Anna*, elle n'est pas contrainte et dérangée par l'ignorance et l'incompréhension du langage. À l'opposé, elle s'avère commodément et aisément s'y confondre et s'y mêler. Elle sort agréablement dans ce monde étranger, achète le journal, entre dans un cabaret-théâtre. Elle couche sans gêne et sans contrainte avec un homme qu'elle ne connaît pas et avec qui elle ne peut parler. D'ailleurs, elle a l'air qu'elle s'en réjouisse, elle se console et s'égayé de cette impossible parole, elle préfère plutôt les regards affectueux, distingue mieux les caresses et les étreintes. « **Je suis bien avec toi. C'est bien qu'on ne se comprenne pas,** » avoue-elle au serveur du bar (*Birger Malmsten*). Dès lors, *Anna* n'a pas la valeur et l'importance du langage ce qui empêche et condamne un échange possible des paroles. En fait, *Anna* se trouve incapable de converser réellement avec *Esther*. Les deux sœurs sont emprisonnées dans le même mal, souffrants terriblement de l'impossibilité d'être en accord et en harmonie avec le sens de la vie. Bergman, face à cette incommunicabilité, paraît suggérer à un certain moment une éventuelle résolution. Un seul mot arrive à franchir deux univers en simultané : l'univers de ce pays inconnu avec *Esther* et celui du mépris partagé par les deux sœurs. Ce mot est « *Bach* ». Un simple mot s'étendrait à tout, concernerait tout, embrasserait tout. Un mot capable de traverser toutes les limites, de créer un repos, de produire un retour à la sérénité. « *Bach* » serait donc le seul espoir possible pour cesser le silence, rétablir la rupture et briser l'isolement, comme si la musique (et implicitement l'Art) est l'unique intermédiaire

désormais pour communiquer et se rencontrer. En lui attribuant cette position parfaite et accomplie, Bergman rétablit et réintègre l'emprise usée de l'œuvre d'art.

Le fait d'être attentives et accaparées par la musique fut néanmoins bref et étroit pour les deux femmes. *Anna* l'a légèrement décrite de « **jolie !** » Ce n'était qu'un court moment de renouveau, de regain avant que le tragique s'éclate inéluctablement. La haine est plus forte, plus violente. *Anna* écrase dans l'immédiat sa cigarette, se redresse, *Esther* éteint le transistor, *Johan* porte un regard subitement anxieux, la trouble progresse, la tension monte, les plans s'accélèrent et ainsi la tragédie se déclenche promptement. La musique n'est plus. Elle, aussi, est pareillement perdue et disparue. Ne pouvant se parler et se comprendre. La solitude s'impose aux personnages comme une situation cruelle de l'existence. Et les deux sœurs sont ainsi vouées au silence et à l'isolement, expressions de leur refus et inaptitude de se parler.

II- 2- *Le Silence* (1963), des portes fermées sur une parole perdue

L'enfant passe son temps à errer dans les passages du train tout d'abord puis les couloirs de l'hôtel : deux espaces qui lui sont étrangers, dans un temps flottant et sans ancrage précis. Il s'applique à des loisirs solitaires : il joue à la marelle, à cache-cache, imite des bruits d'avion, s'amuse avec son ombre, dessine... Il doit s'assumer et affronter un petit espace clos sur lui-même et ouvert sur un monde réduit qui défile et s'enfuit, un monde où les portes et les fenêtres sont toujours fermées sur elles-mêmes. Dans ce même sens, Jacques Aumont décrit l'exploration de l'espace par *Johan* ainsi : « *Le garçon, abandonné à lui-même, n'aura de ressource que compensatoire. Commence alors sa longue exploration des méandres de l'hôtel, un labyrinthe d'ombre, de tapis, de boiseries, de tableaux, de portes ouvrant sur l'inconnu. (...) Le monde est obscur mais tissé de signes ; s'y repérer demande moins de savoir et de la connaissance (...) que de l'imagination.* »¹³

On s'engage fermement à diviser l'espace, le cloisonner, le compartimenter et le séparer. Et on s'attache incessamment à le diminuer, le restreindre et le rétrécir. La porte, tout comme la fenêtre devient ainsi une pensée qui obsède. Les deux sœurs et le petit *Johan* ressentent tous le besoin de se coller aux portes tantôt pour regarder, tantôt pour écouter leur écart, la limite qui existe entre eux, leurs souhaits non-dits et leurs désirs refoulés.

Esther se réfugie dans les boissons alcoolisées ou se met au travail au moment de lucidité. Elle est seule, isolée et délaissée face au couple *Anna – Johan*. Dans une séquence, elle ouvre la porte de la chambre voisine et perçoit *Johan* et *Anna*, sur les lits, dormants. *Anna* se voit couchée sur le ventre, torse nue, avec à ses côtés, *Johan* recroquevillé sur lui-même (comme s'il se renferme sur soi-même) : non seulement les deux personnages ne se rendent pas compte de la présence d'*Esther* mais leurs positions mettent l'accent sur leur indifférence et leur désintéressement. Cette barrière symbolique (émotionnelle) est consolidée par un obstacle physique infranchissable: la position d'*Esther* face au couple *Anna-Johan* qui se situe derrière les barreaux du lit. *Esther* ne peut même toucher ces deux êtres « proches ». À maintes fois, d'ailleurs, elle essaye de faire des caresses et des attouchements à son neveu qui détourne le visage pour l'éviter et elle finit par lui dire en reproche : «**Il n'ya que ta mère qui a le droit?**» Elle obtient une réaction semblable avec sa sœur qui rejette ses caresses et refoule ses baisers. Vis-à-vis ces déceptions, ces frustrations et ces brisements, il ne reste plus à *Esther* que le plaisir solitaire pour compenser et se consoler. Elle se masturbe. Elle ne trouve qu'un semblant de satisfaction, qu'une illusion de contentement.

Dès le début du film, nous distinguons qu'*Anna* intervient malaisément en aide et assiste à grand-peine à sa sœur aînée, secouée une mauvaise toux et crachant du sang. Les deux sœurs se touchent certainement mais aussitôt, se rejettent et s'éloignent aussi vivement. Dans le train, *Anna* aide *Esther* à s'allonger sur son siège, puis ferme la porte du compartiment et s'assoit, épuisée, dérangée et renversée sur le fauteuil d'en face. C'est comme si *Anna* s'emprisonne elle-même et sa sœur dans le compartiment du train, tout en veillant à mettre son fils à l'extérieur, derrière la porte, le laissant observer ce qui se passe à travers la vitre. Vers la fin du film, au moment de la dispute dans la chambre avec l'inconnu, la position des deux sœurs se manifeste vivement toute leur animosité et tout leur mépris. Cette position les circonscrit et les restreint chacune derrière leurs barreaux. *Esther* pleure face à *Anna* ensuite décide de tolérer et pardonner. *Anna* s'engage donc dans une vive excitation : elle rit, crie, gémit, fond en larmes, se débat pour se dégager de l'homme inconnu qui paraît la suffoquer, fait tomber la lumière pour finir par être asservie aux barreaux du lit. C'est comme si *Anna* rend l'homme

inconnu et le spectateur témoins de sa chute et son unique condition cruelle et inéluctable.

Et avant la fin du film, c'est au tour d'*Esther* de confirmer son propre mal dans une scène faite sur un parallélisme avec celle de sa sœur. À l'approche de sa mort, elle se confesse, elle s'exprime gaiment, voire euphoriquement puis aussitôt elle se retrouve vélocement suffoquée, soumise et emprisonnée derrière les barreaux de son lit. Un homme est là également en la personne du maître de l'hôtel. C'est comme s'il représente le père qui manque. Il regarde *Esther* souffrir. Il demeure là inactif et impuissant. Il semble triste et peiné. Il meut, remue, produit quelques sons et énonce certains mots incompréhensibles. *Esther* meurt et Bergman va encore plus loin dans la représentation de sa solitude et son isolement, jusqu'à montrer la mourante se recouvrir, elle-même, le visage du drap blanc, qui se transforme en linceul, quand la torture atteint sa fin.

Le monde du *Silence* (1963) est un univers du conflit, d'antagonisme, de confrontation déchirante où s'établissent la haine et le mépris entre deux sœurs qui finissent enfermées dans leur mutisme, emmurées dans leur solitude, trempées dans l'amertume de la privation et le mal de leur séparation. Jacques Aumont synthétise en décrivant le monde de ce film en ces termes : « *L'hôtel est un grand corps empoisonné qu'il faut fuir (Esther meurt, étouffant de ne l'avoir pas compris). Fuir absolument, car au dehors il n'y a qu'angoisse et danger : le char énigmatique qui stationne dans la nuit, le cheval famélique tirant sa carriole (...) et cette inquiétante église où on ne sait ce qui peut se passer (...)* Silence du monde, de l'Homme, du père – silence de l'être, qui n'a rien à dire ou, plus probablement, qui parle une langue définitivement étrangère. »¹⁴ L'espace intérieur du film est ainsi hanté par la maladie et la mort imminente. Son espace extérieur est également habité par l'anxiété, la détresse et la menace. Il n'y a donc pas d'échappatoire possible à cet univers intolérable où règne le silence terrible, où les mots sont quasi absents, et même s'ils sont présents, ce sont des mots équivoques, ambigus et incompréhensibles.

II- 3- *Le Silence* (1963), une parole perdue dans le plaisir sexuel trompeur

Dans *Le Silence* (1963), Bergman considère et examine spécifiquement le plaisir sexuel. Il met en image *Esther* et *Anna*, deux sœurs isolées dans l'ambiance accablante et étouffante de *Timoka*, ville de nulle part. Affectées par la souffrance, contraintes de se chercher et de vivre jusqu'à la fin le tourment de n'être que des corps qui souffrent. L'unique moyen d'échapper qu'elles conçoivent à l'isolement, au silence et au mutisme consiste à s'aventurer jusqu'à le plus intime de leur réalité sensible. La séquence de la masturbation rend manifeste la solitude incurable d'*Esther* qui essaye vainement de se libérer, de s'évader de soi-même dans l'extase du plaisir solitaire. Seule dans sa chambre, elle essaie de lire, mais ne parvient pas à rassembler ses pensées. Elle fume plusieurs cigarettes et boit un grand verre d'alcool. Elle reprend sa lecture « *mais ensuite les lettres commencent à changer de place et elle a du mal à suivre les lignes.* »¹⁵ Enfin, elle fait tomber le livre par terre et sort du lit. Ensuite, la sœur aînée tente une nouvelle sortie : elle entre dans la chambre voisine pour trouver sa sœur cadette et son fils endormis. Non seulement les deux dormeurs ne s'aperçoivent même pas de sa présence mais leurs positions corporels témoignent de leur indifférence. De retour dans sa chambre, *Esther* va près de la fenêtre fermée et regarde dans la rue. Emmurée dans l'hôtel, elle observe un homme qui étale un grand store derrière lequel il disparaît et elle témoigne du départ d'une voiture pesamment chargée de meubles et d'ustensiles, tirée par deux chevaux. Cette scène, qui semble insignifiante, est du point de vue sémantique très dense. Derrière les carreaux de la fenêtre, qui ressemblent aux barreaux d'une prison. *Esther* se retrouve seule. Ayant appelé le maître de l'hôtel, elle essaie de lui parler en français, en anglais et en allemand. En essayant de s'entretenir avec lui, *Esther* est vue dans le miroir comme si elle ne conversait qu'avec sa propre image. Au retour du maître de l'hôtel, elle lui offre une cigarette, mais il refuse en s'excusant.

C'est à la suite de cette chaîne de déceptions qu'*Esther* conçoit la solution de la satisfaction dans le plaisir solitaire. Bien que la scène de la masturbation soit brève, elle exige qu'on s'y applique soigneusement pour en appréhender toute la force. Demeurée seule, *Esther* avance la main vers la bouteille

alcoolisée. Elle se dresse, se dirige vers le lit, l'atteint et s'y assoit. Dans ce lent mouvement du fauteuil jusqu'au lit, la caméra fixe quasiment sur tout l'écran, les barreaux des deux lits. En dernier ressort, la malade se renverse dans le lit, sur le dos. Un signal d'alerte résonne violemment et brise le silence qui règne : « *Puis, lorsqu'elle cesse aussi soudainement qu'elle a commencé, le silence reprend, encore plus manifeste,* »¹⁶ précise le scénario du film. Un plan significatif représente *Esther* allongée sur les deux lits : à sa gauche se voient les barreaux étouffants de l'armature en métal ; à sa droite il n'y a que le mur, devant elle, c'est le mouvement de la lumière et des ombres sur les rideaux qui révèlent ces derniers comme une barrière insurmontable, *Esther*, même, s'avère enfoncée dans un gros coussin qui enveloppe tout le haut de son corps. Ce plan résulte d'un rapide panoramique qui produit une plongée, la caméra étant sur le haut du lit. De ce fait, l'objectif écrase le personnage, l'aplatit. C'est ainsi que débute la tentative de s'évader par la masturbation. « *Une tranquillité paresseuse s'est emparée d'elle, elle humecte ses lèvres, appuie sa tête en arrière sur l'oreiller moelleux,* »¹⁷ renseigne encore le scénario. Ce développement nous permet de percevoir le changement ascendant qui spécifie le plaisir d'*Esther*. La femme semble expérimenter et ressentir son appauvrissement et son épuisement. Elle a l'air vidée d'une certaine façon de son essence, se libérée comme dans un état d'exaltation, d'euphorie, se partagée et se dispersée. Toute la séquence souligne cette particularité fondamentale du plaisir.

Pour un bref instant, il est bien manifeste dans le corps du personnage qui s'agite et se remue lentement qu'un défoulement se produit. Cependant la satisfaction accomplie n'a pas été définitivement atteinte : le gros plan du visage d'*Esther* la montre épuisée, brisée, affligée. La femme finit par renverser sa tête sur le côté et pleurer. La caméra entame alors un mouvement de recul et nous revoyons le plan initial avec *Esther* endormie et emprisonnée par les barreaux des armatures, le rideau-barrière et les coussins qui n'ont plus rien de consolant et d'apaisant. *Esther* ne s'est pas évadée de ses tourments et son isolement n'en est que plus douloureux. Le plaisir solitaire se prouve ainsi telle qu'une satisfaction illusoire, une évasion trompeuse et il est mirage, illusion, mensonge. Il ne maintient jamais ses promesses. Ce plaisir par la masturbation n'est pas ici répréhensible et condamnable par son

indignité morale, mais par son mouvement même : il s'avère incapable d'être égal en valeur au besoin d'évasion qui ne peut être ni calmé, ni satisfait.

Par ailleurs, l'expérience sexuelle d'Anna avec l'étranger n'arrive pas certainement à rompre sa solitude et ne parvient pas à vraiment la libérer de son mal. Cette expérience laisse Anna solitaire et isolée tout comme sa sœur aînée. Comme l'écrit Denis Marion : « *La sœur cadette du Silence ne tire de sa rencontre avec un passant rien de plus que l'aînée de sa masturbation.* »¹⁸ La technique bergmanienne met pareillement tout en œuvre pour le représenter. Anna et le serveur du bar entrent dans une chambre de l'hôtel qui les enfonce dans une obscurité totale : « *La chambre est petite mais haute de plafond. Les volets sont fermés, les meubles et les objets apparaissent baignés par une lumière grisâtre. La chaleur est étouffante,* »¹⁹ décrit le script. Ils se déshabillent et l'homme rejoint rapidement Anna sur le lit. Quand la caméra revient dans cette chambre, après une séquence dans la chambre voisine d'Esther, ils ont déjà fait l'amour, mais la sœur cadette regarde par la fenêtre, après avoir ouvert les panneaux. En fait, cette ouverture désigne un envie de s'échapper, un besoin de s'évader que le plaisir sexuel ne lui a pas véritablement procuré. Cette démarche s'avère amplement défendue par les images suivantes : la jeune femme « *reste là à regarder vers le fond d'une cour étroite comme un puits. Tout au fond, en bas, il y a un quadrilatère lumineux, c'est une verrière recouverte d'un grillage et de croisillons de fer.* »²⁰ Cette scène mise en image dans une immense noirceur en raison de la dominante obscurité met l'accent en premier lieu sur la tournure du toit en verre qui renvoie et reproduit clairement l'image d'une prison, ensuite sur le désenchantement manifeste sur le visage d'Anna. Elle voit des ouvriers qui roulent les barils comme « *des tonneaux de Danaïdes* »²¹ : Ne s'agirait-il pas d'une représentation de l'absurde, une allégorie de l'homme voué au cercle infernal auquel il ne pourra jamais échapper ? Et en levant la tête, Anna peut uniquement apercevoir des pans de ciel entourés et encerclés de tous côtés par les façades inquiétantes et effrayantes des immeubles. À cet égard, nous constatons que le montage cherche profondément à constituer une liaison étroite entre le plaisir sexuel et la déception qu'il contient dans son mouvement interne. Bergman va plus loin encore. Il ne se limite pas de révéler la frustration marquée dans le développement même du plaisir, mais il en expose un attribut

fondamental qui est la répétition. *Anna* se retourne et s'avance vers le lit. Elle se couche près de l'homme inconnu, lui caresse le visage, lui touche tendrement les lèvres, pose son visage sur son torse nu et embrasse son épaule. Une nouvelle séquence érotique, non filmée, avait été prévue à ce moment. Ce retour d'*Anna* au plaisir lui apporte certainement l'extase mais le répéter ne la libère pas de ses tourments. L'extase reste à chaque fois fugace et toute évocation de la souffrance se brise répétitivement.

La solitude des deux sœurs se manifeste nettement dans la scène postérieure à ces ébats : *Anna* se penche par-dessus les barreaux du lit en cherchant à offenser *Esther* qui est comme emprisonnée dans une cage en fer. En fait, elles sont toutes les deux enfermées dans une prison et le lit, symbole du plaisir sexuel représente, en réalité l'impossibilité de sortir de ce cercle vicieux. Le plaisir, de toute façon, n'est qu'une évocation trompeuse, qui entraîne un infini recommencement. Et ce plaisir qui se répète pour atteindre la satisfaction ne répond pas, en effet, au besoin essentiel de s'évader de la souffrance. Il est déception continuelle et ne reproduit que l'illusion et la chimère.

L'univers que nous décrit et déploie Bergman, est « *l'enfer du sexe sans amour* ». Tout *Le Silence* (1963) suinte et dégage le sexe et la violence, intimement unis l'un à l'autre. Les sons émis à travers ce film confirment largement cette approche : le monde extérieur, représenté est occupé presque uniquement d'hommes où les cris, les hurlements, les bruits de moteur, les klaxons poussent des rugissements. Des bruits d'avions militaires suivent la scène de masturbation d'*Esther*. À la séquence de sexe dans le théâtre-cabaret succède le bruit d'un marteau piqueur. Beaucoup d'agressions sonores confirment absolument la brutalité du sexe. Les étreintes dans le théâtre-cabaret et celles d'*Anna* avec l'inconnu, se font avec impatience, précipitation, soudaineté et de façon primitive et grossière. Le serveur du bar est prêt à rompre la serrure de la porte qu'il ne peut ouvrir tant son désir est intense et insistant. En outre, les tanks, qui sont omniprésents à travers le récit filmique, sont certainement figure des guerres les plus violentes et les plus sanglantes mais aussi ils seraient vraisemblablement une allégorie des phallus en érection.

En bref, l'absence de communication et le règne du mutisme poussent *Esther* au plaisir sexuel solitaire et entraînent *Anna* au sexe sans amour. Cependant, les deux sœurs, ayant recours à la jouissance sexuelle pour se débarrasser de leur déception et leur mal, ne s'en sont pas réellement évadées, elles s'avèrent plutôt plus aliénées, plus torturées et plus tourmentées. Le sexe que les deux jeunes femmes éprouvent avec toute l'extase qu'il procure, avec toute la violence et la brutalité qu'il manifeste et toutes les tentations de le répéter incessamment n'est pour elles qu'une pure illusion trompeuse, les condamnant ainsi absurdemment au silence et aux tourments.



Dès le début du film, nous sommes dans un monde de l'ignorance, des réponses qui manquent.



C'est la langue du cœur qui manque à *Esther*

Conclusion

En guise de conclusion, la parole dans *Sonate d'Automne* (1978) est significativement importante dans le fait de nouer et d'éclater le drame du récit et ce dans une triple direction : d'abord, elle permet à la fille d'arracher le masque de son visage et d'affirmer son être authentique pour pouvoir affronter sa mère. Ensuite, elle permet à la fille de briser le miroir, de ne plus être le reflet de sa mère et de pouvoir, constituer l'autre pôle dans le conflit mère/fille. Et enfin, elle permet, encore à la fille de faire le procès, à huis clos, de sa mère. En revanche, le monde du *Silence* (1963) est un univers d'incommunicabilité et d'incompréhensibilité. Les deux sœurs finissent enfermées dans leur mutisme et emmurées dans leur solitude. L'absence de communication et le règne du mutisme dans *Le Silence* (1963) poussent *Esther* au plaisir sexuel solitaire et entraînent *Anna* au sexe sans amour. Cependant, les deux sœurs, ayant recours à la jouissance sexuelle pour se débarrasser de leur déception et leur mal, ne s'en sont pas réellement évadées, elles s'avèrent plutôt plus aliénées et plus tourmentées. Le sexe que les deux jeunes femmes éprouvent avec toute l'extase qu'il procure, avec toute la violence qu'il manifeste et toutes les tentations de le répéter n'est réellement pour elles qu'une illusion trompeuse, les condamnant absurdement au silence et aux tourments.

NOTES

¹ Nous avons montré dans un article de vingt pages intitulé: «Le «Tragique» du temps dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman » que ce cinéaste est un cinéaste du Visage. Son cinéma combine la mise en gros plan du/des visage(s) et la thématique du tragique. (Tragique au sens de ce qui est funeste, fatal et alarmant). C'est un cinéma qui s'avère le plus souvent terriblement tragique, s'attachant originellement aux gros plans des visages qui souffrent. Voir : H, Haouala, et M, Cherni (2023). « Le «Tragique» du temps dans *L'Heure du Loup* (1968) d'Ingmar Bergman », in, *Afaq Cinémaia* – (volume : 10, n° 1), pp. 47-66.

² *Dictionnaire Encyclopédique Hachette* (2001) – Paris - Hachette.

³ Cité par: J, Collet (1979). « Sonate d'Automne d'Ingmar Bergman » – in *Encyclopédie Universalis* – Paris – Éditions Encyclopaedia Universalis – pp. 560-561.

⁴ *Diégétique* : le mot est pris ici au sens que lui a accordé Etienne Souriau, c'est-à-dire, tout ce qui est censé se passer selon la fiction que présente le film, tout ce que cette fiction impliquerait, si on la supposait vraie. Voir : J, Aumont et M, Marie (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* - Paris – Nathan – p 52.

⁵ 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*, « *Schéhéraza* 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 : G, Genette (1983). *Nouveau discours du récit* – Paris- Seuil- p 56.

⁶ I, Bergman (1978) (trad du Suédois par C.G, Bjurstrom et M, Pons). *Sonate d'Automne* – Paris - Gallimard – p 15.

⁷ *Ibid* – p16.

⁸ G, Allard et P, Lefort (1984). *Le masque* – Paris – P.U.F – p 25.

⁹ I, Bergman (1978).– *Op.Cit* – p 53.

¹⁰ J, Marty (1991). *Ingmar Bergman, une poétique du désir* – Paris –Éditions du Cerf – p 46.

¹¹ *Ibid*.

¹² *Ibid*- p 47.

¹³ J, Aumont (2003). *Ingmar Bergman, mes films sont l'explication de mes images* – Paris – Cahiers de Cinéma – p 138.

¹⁴ *Ibid* – p 141.

¹⁵ I, Bergman (1972) (trad du Suédois par J, Robnard). *Le Silence, découpage et dialogues* – Paris – Seuil (collection « Points. Films ») – p 29.

¹⁶ - *Ibid* - p 34.

¹⁷ *Ibid* – p 34.

¹⁸ D, Marion (1979). *Ingmar Bergman* – Paris –Gallimard- (collection « Idées ») - p 83.

¹⁹ I, Bergman (1972). – *Op Cit* – p 83.

²⁰ *Ibid* - p 92.

²¹ *Danaïdes* : Filles de Danaos, condamnées à remplir un tonneau sans fond, dans les Enfers. « *Les tonneaux de Danaïdes* » symbolisent une tâche dont on ne peut venir à bout, l'éternel recommencement, l'absurdité d'un événement comme « *la toile de Pénélope* » ou « *le rocher de Sisyphe* ».

Références autobiographiques

[1] Allard, G et Lefort, P (1984). *Le masque* – Paris – P.U.F.

[2] Aumont, J et Marie, M (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* - Paris – Nathan.

[3] Aumont, J (2003). *Ingmar Bergman, mes films sont l'explication de mes images* – Paris – Cahiers de Cinéma.

[4] Bergman, I (1972) (trad du Suédois par J, Robnard). *Le Silence, découpage et dialogues* – Paris – Seuil (collection « Points. Films »).

[5] Bergman, I (1978) (trad du Suédois par C.G, Bjurstrom et M, Pons). *Sonate d'Automne* – Paris – Gallimard.

[6] Collet, J (1979). « Sonate d'Automne d'Ingmar Bergman » – in *Encyclopédie Universalis* – Paris – Éditions Encyclopaedia Universalis – pp. 560-561.

[7] *Dictionnaire Encyclopédique Hachette* (2001) – Paris - Hachette.

[8] Genette, G (1983). *Nouveau discours du récit* – Paris- Seuil.

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

[10] Marion, D (1979). *Ingmar Bergman* – Paris –Gallimard- (collection « Idées »).

[11] Marty, J (1991). *Ingmar Bergman, une poétique du désir* – Paris –Éditions du Cerf.