

Le *Deuxième prélude* de Chopin
dans
***Sonate d'automne* de Bergman**

Ingmar Bergman est sans doute le cinéaste musicien par excellence. Dans presque tous ses films, la musique joue à un moment ou un autre un rôle bien différent de celui qu'on lui attribue en général, d'accompagnement voire d'illustration. Il a en outre, réalisé une mise en scène de *La Flûte enchantée* (1975) de Mozart, proche de tout ce dont on peut rêver. Dès 1950, dans *Vers la joie*, la *Neuvième symphonie* de Beethoven occupait une place primordiale dans la vie d'un musicien broyé par l'amour et la vie, mais que la fin du film n'écrase pas sous le poids du désespoir. Un demi-siècle plus tard, la *Sarabande* de la *Cinquième suite* pour violoncelle seul de Bach illumine un testament^[1] où l'amertume ne l'emporte pas sur la tendresse, quelle que soit la cruauté du drame. Il a dit à son biographe Peter Cowie, à propos du cinéma et de la musique : « Tous deux jouent directement sur nos émotions, sans passer par l'intermédiaire du cerveau. Et dans un film tout est rythme, inspiration et expiration continues^[2] ».

À mi-parcours d'une vie, se trouve *Sonate d'automne*^[3] (1976-1978), où ce n'est

pas seulement le beau titre qui trahit la présence de la musique. Dans ce face-à-face terrible entre une mère pianiste virtuose (Charlotte, jouée par Ingrid Bergman) et sa fille Eva (Liv Ullmann), se trouvent imbriqués beaucoup d'éléments autobiographiques qui ont rapport avec la vocation d'artiste et la fonction parentale. Tous les faits concernant Bergman, ses femmes et ses enfants, Liv Ullmann et leur fille, aussi bien qu'Ingrid Bergman et la sienne, sont bien connus et je ne les détaillerai pas ici.

Dans la première idée de scénario, Bergman avoue une chose étrange : « Qu'Helena [qui deviendra Eva dans le film] accouche de sa mère était une idée difficile que j'ai malheureusement abandonnée[4] ». Et il y revient encore en parlant du film achevé : « 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. En surface, le film achevé ressemble à son ébauche, mais ce n'est pas du tout ainsi[5] ».

Il semble néanmoins être allé aussi loin que possible dans cette idée « difficile ». À la fin du film, Charlotte est repartie après la terrible scène de reproches faite par sa fille. Eva lui écrit une lettre pour lui demander pardon et, pendant la lecture de la lettre, on voit le visage de la mère empreint d'une expression si tragique mais si belle à la fois – par le miracle d'expression d'Ingrid Bergman –, que l'apaisement du drame reste suspendu dans une ambiguïté confiée à chaque spectateur. Ainsi, quelles que soient les nombreuses réticences exprimées par Bergman à l'endroit de *Sonate d'automne*, il y a montré une fois de plus comment faire oeuvre d'art, et chef-d'oeuvre, en s'immergeant dans les profondeurs de l'âme, même les plus terrifiantes.

Je n'ai pas l'ambition, en quelques lignes, de cerner les redoutables ambiguïtés d'une relation entre une fille et sa mère que le film explore avec une acuité aussi cruelle que tendre. Je voudrais ici me limiter à une scène où la musique tient une place centrale entre les deux femmes, révélant en partie ce qu'il en est de l'amour filial blessé par cet autre amour qui voue trop durement à l'art pour se faire entendre comme maternel. Une scène qui explore ces tréfonds (avant

l'affrontement mère-fille qui fait l'acmé du film), celle où Charlotte demande à Eva de lui jouer le *Deuxième prélude* de Chopin, puis le rejoue elle-même. Il y a là deux interprétations de la même musique, où la simultanéité du son et de l'image crée un contrepoint complexe ; si complexe que l'auditeur-spectateur que je suis risque constamment de s'attacher à un sens au détriment de l'autre. Plus exactement de privilégier le visuel sur l'auditif, quitte à simplifier ce que ce dernier apporte de nuances essentielles à un rapport de forces, trop évident en apparence, entre le professionnel et l'amateur. Or, aussi bien dans la suite du conflit, dans les intentions connues de Bergman et enfin cette idée si étrange d'une fille accouchant de sa mère, ce sont ces deux manières de jouer le *Prélude* de Chopin qui en disent encore plus qu'une image, confondante dans sa subtilité, certes, mais qui ne prend toute sa profondeur que dans l'écoute. Et cette dernière révèle autre chose que ce que l'on voit, parfois jusqu'au contraire et néanmoins intimement complémentaire.

Le scénario, publié par Bergman en 1977, décrit ce qui se passe :

EVA (joue le *Prélude n° 2 en do mineur*[\[6\]](#)).

CHARLOTTE : Ma petite Eva, ma chérie.

EVA : C'est tout ce que tu as à me dire?

CHARLOTTE : Non, seulement j'ai été tellement émue.

EVA (heureuse) : Tu as aimé?

CHARLOTTE : C'est toi que j'ai aimée.

EVA : Qu'est-ce que tu veux dire? Je ne comprends pas.

CHARLOTTE : Tu ne peux pas jouer un autre prélude? Nous sommes tellement bien maintenant.

EVA : Je veux savoir quelles ont été mes erreurs.

CHARLOTTE : Tu n'as pas fait d'erreurs.

EVA : Mais tu n'as pas aimé ma façon de jouer, précisément, ce prélude-là.

CHARLOTTE : Chacun a le droit d'avoir sa propre conception.

EVA : Bien sûr. C'est ça. Et maintenant, je veux connaître la tienne.

CHARLOTTE : À quoi bon?

EVA (hostile) : Parce que je te le *demande*.

CHARLOTTE : Te voilà déjà fâchée.

EVA : Apparemment tu estimes que ce n'est pas la peine de me dire comment tu conçois, toi, ce prélude. Je le regrette.

CHARLOTTE : Eh bien, si tu y tiens absolument. (Avec calme.) Ne parlons pas de l'aspect purement technique qui n'était pas trop mal, tu aurais seulement pu t'intéresser davantage au doigté de Cortot puisqu'il apporte une certaine aide pour l'interprétation. Laissons de côté cette problématique, ne parlons que de la conception.

EVA : Eh bien?

CHARLOTTE : Chopin n'est pas un sentimental, Eva! Il éprouve des sentiments très forts, mais il 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 rêveries. Il faut être calme, il faut être claire et rude. Une température qui est une forte fièvre, mais une expression virile, dominée. Tiens, simplement les premières mesures. (Elle joue.) Ça fait mal, mais je ne l'expose pas. Puis, une brève accalmie. Mais elle est presque aussitôt dissipée et la douleur revient *identique*, ni plus forte ni moins forte. 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. Ce deuxième prélude doit être joué d'une façon presque *laide*. Il ne doit laisser place à aucune complaisance, jamais. Il faut que ça *sonne mal*, comme une épreuve péniblement surmontée. Donc, comme ça, écoute. (Elle joue la pièce une deuxième fois.)

EVA : Je comprends.

CHARLOTTE (presque humble) Ne m'en veux pas, Eva.

EVA : Pourquoi est-ce que je t'en voudrais? Au contraire.

CHARLOTTE : Pendant quarante-cinq années de ma vie, j'ai travaillé ces horribles préludes. Ils renferment encore des tas de secrets, de choses incompréhensibles. Mais je n'ai pas l'intention de baisser les bras.

EVA : Quand j'étais petite, je t'admirais follement. Après, pendant un certain nombre d'années, j'en ai eu assez de toi et de tes pianos. Je crois que maintenant, je recommence à t'admirer, mais d'une autre façon.

CHARLOTTE (sarcastique) : Il y a donc de l'espoir.

EVA (grave) : Vraiment, oui[7].

Dans le film, les deux actrices sont doublées par la pianiste Kābi Laretei[8]. Chaque exécution est différente, bien sûr, mais en quoi? Il se peut que la pianiste se soit exprimée plus longuement à ce sujet, mais je n'ai trouvé qu'une phrase dans le livre de Peter Cowie : « Kābi joua deux fois le prélude, à la manière "d'un simple amateur avec sa conception stéréotypée de Chopin", puis comme un

pianiste professionnel^[9] ». Si la phrase entre guillemets devait traduire fidèlement la pensée de l'interprète, je ne peux m'empêcher de trouver cela troublant. Ne serait-ce qu'à cause de la fin de la scène, telle qu'elle figure dans le scénario, quoiqu'on ne la trouve plus dans le film. Viktor est le mari d'Eva, ce pasteur un peu prosaïque, mais bon et qui a l'a sauvée de ses plus grands tourments, qui l'aime profondément sans être sûr d'être aimé en retour.

VIKTOR : J'ai trouvé l'analyse de Charlotte séduisante, mais l'interprétation d'Eva m'a paru plus émouvante.

CHARLOTTE (avec un rire heureux) : Pour cette déclaration, Viktor a droit à un baiser!

VIKTOR (embarrassé) : Je n'ai dit que ce que je pensais.

Je crois alors nécessaire d'écouter d'abord ces deux interprétations du *Prélude* de Chopin, sans regarder l'écran et en m'efforçant de ne pas me laisser impressionner par le contexte dramatique.

Eva adopte un mouvement un peu allant, pour éviter que le son des valeurs longues de la main droite ne se perde. Elle donne aux croches régulières de la main gauche une légère pulsation, toujours pour faire vivre la mélodie. Elle décale parfois l'attaque du chant par rapport à la basse et fait un peu attendre une ou deux fois le premier temps de la mesure. Toujours dans le même souci d'expression. Mais rien de tout cela n'est exagéré à aucun moment, comme on l'attendrait d'un « simple amateur » ou d'une « conception stéréotypée de Chopin ». La fin est très en mesure (et non *sostenuto*, comme indiqué), l'*arpeggiando* de l'accord final très serré (comme marqué par Chopin).

Charlotte prend un tempo plus lent. Sa main gauche se dessine absolument régulière et impassible, dès le début et pendant tout le morceau. Tempo plus lent et rigueur de la main gauche créent deux plans dissonants, au lieu d'une mélodie et de son accompagnement. Elle ne fait jamais rien attendre (sauf la modulation à la mesure 8). Il n'y a aucun décalage entre les mains, aucun *rubato*. Seule marque de liberté qui peut surprendre, les appoggiatures sont longues et non

brèves comme chez Eva. De même, l'*arpeggiando* final s'étale aux deux mains. Mais toute la fin est bien *sostenuto*. Il y a incontestablement quelque chose de plus noble et de plus angoissant dans la manière dont joue Charlotte. Et cela est conforme à ce qu'elle a dit du morceau et de Chopin. Qui devrait être l'opinion de Bergman lui-même, influencé ou non par Kābi Laretei.

À ce point, je me demande si l'un ou l'autre connaissait le texte de Gide, qui semble aussi inspirer les propos de Charlotte.

« Ce *Prélude* n'est-il pas laid, misérable et désespéré, presque grotesque et discordant », disait [quelqu'un], qui ne laissait pas d'attribuer à l'état maladif de Chopin les prétendues imperfections de ce très court morceau.

Discordant, certes, il l'est entre tous, et l'on ne peut pousser plus loin la dissonance. Il semble vraiment que Chopin tende à y aller jusqu'au bout de lui-même, jusqu'en des régions où l'être intime se désaccorde. Et ce qui rend la désharmonie de ce morceau plus saisissante, c'est qu'elle apparaît toute fatale et découler nécessairement de la donnée première. Il semble que Chopin se soit posé, ici comme souvent, un problème : qu'arriverait-il si... ? La partie supérieure (disons, pour plaire à certains : le chant), très simple, très calme, n'a rien en elle-même qui ne puisse aboutir à la paix, à l'harmonie; mais la basse poursuit sa marche fatale, sans souci de la plainte humaine. Et de ce désaccord, disons, si vous voulez : entre l'homme et la fatalité, naît une angoisse que je ne sache pas que la musique ait jamais, auparavant ou plus tard, mieux exprimée. Je dois avouer que moi-même, malgré toute mon admiration pour Chopin, j'ai mis longtemps à apprécier ce morceau. Il m'apparaissait surtout bizarre, et je ne voyais guère le parti qu'en pouvait tirer l'exécutant. C'est précisément, je le comprends aujourd'hui, qu'il n'y a aucun *parti* à en tirer. Je crois qu'il le faut jouer sans aucune recherche *d'effet*, très simplement, mais avec une netteté implacable et parfaite. [...]

Non seulement la partie de la main gauche ne peut, ne doit pas être considérée comme un accompagnement, mais, au contraire, il semble que le haut et le bas soient en lutte. Et quand, à l'extrême fin du morceau, quelque sérénité résignée semble possible, c'est que la basse fatale, après une brève reprise, s'est définitivement retirée.

Oh! non, certes, ce n'est pas là un morceau de concert. Il ne peut, me semble-t-il, que déplaire au public quel qu'il soit. Mais, joué à demi-voix pour soi seul, on n'en peut épuiser l'émotion indéfinissable et cette sorte d'épouvante presque physique, comme devant un monde entrevu, d'un monde hostile à la tendresse et d'où l'affection humaine est exclue^[10].

Alors, pourquoi la façon de jouer d'Eva semble-t-elle si naïve à Peter Cowie ?

« Comme une élève studieuse », dit encore un autre commentateur^[11]. Cela tient évidemment à l'image qui vient se superposer au son. Mais seulement certaines images, celles qu'ont vue les deux biographes : Eva, en profil perdu qui met en valeur sa natte et ses lunettes, un peu rétractée, jetant de brefs coups d'oeil à la partition, se balançant légèrement, mettant sa main devant sa bouche à la fin.

Ce n'est pourtant qu'une partie des cadrages qui alternent pendant qu'elle joue. Le reste du temps, la caméra se pose de face sur le visage d'Ingrid Bergman, à la fois émue, un instant tendrement souriante, toujours belle et profondément attentive, au bord des larmes. Sans la moindre marque de désapprobation. Le passage d'une femme à l'autre crée exactement ce qui va se formuler chez Charlotte : « J'ai été tellement émue », avant qu'elle ne précise : « C'est toi que j'ai aimée ».

Et qu'elle développe, avec un rien de condescendance, sa vision du *Prélude*. D'ailleurs, lorsqu'elle ira trop loin, parlant de « vieille bonne femme sentimentale », attaque la plus directe à sa fille, Bergman la quitte et montre à ce moment Viktor, qui se détourne d'un air presque résigné, comme si c'était lui qui prenait la blessure. Lui qui disait dans la première version du scénario qu'il avait trouvé Eva plus émouvante.

Ce qu'on voit pendant que joue Charlotte n'est pas moins subtil. Elle est constamment présente, montrée sous son profil cadré à droite, sans la moindre expression de pathos. Mais sur ce premier plan, se détache Eva en fond, vue de face cette fois, d'une tristesse qui noie ses yeux et alourdit ses lèvres, le regard fixé sur sa mère, comme fascinée et apeurée en même temps ; puis, baissant la tête pour la relever plus triste encore. C'est tout l'accablement de son « Je comprends », qui joue continuellement d'une Liv Ullmann presque laide, en dialogue avec le superbe profil d'Ingrid Bergman.

Ainsi la nature des images et les changements de plan d'un personnage à l'autre, la première fois ; l'immobilité de la caméra prenant ensemble les deux visages la

deuxième fois ; tout cela crée un contrepoint visuel qui rend l'interprétation de Charlotte exactement à l'image de ce qu'elle est, une grande artiste, malgré tous ses travers mesquins, superficiels ou durs. Et son *Prélude* peut sembler dès lors cent fois plus grand que la modeste exécution d'Eva ; laquelle est loin d'être indifférente, pourtant. Dans la scène suivante, elle parle de son fils mort, mais qui vit encore en elle dans cette chambre d'enfant où rien n'a changé ; alors Bergman fait rayonner la beauté de Liv Ullmann, lorsqu'elle dit à sa mère du mouvement lent de la *Sonate op. 106* de Beethoven : « Tu ne peux pas t'empêcher de sentir que tu te déplaces dans un monde sans limites, dans un immense mouvement que jamais tu ne pourras percer ou explorer[12] ». Ce qui ne saurait émaner d'une « élève studieuse ».

On voit donc comment Bergman avait subtilement joué du son et de l'image, dans cette scène magnifique et terrible en même temps. Mais comment il a refusé, et Kåbi Laretei avec lui, de caricaturer le jeu d'Eva, ce que croient pourtant ceux qui risquent de voir le film sans bien écouter la musique. En oubliant sans doute cette phrase : « C'est un film pour deux actrices, deux violoncelles plutôt, parce que le son en est grave[13]. » Et les deux interprétations différentes du *Prélude* de Chopin ont chacune ici leur beauté, parce que les deux personnages du drame ont chacun sa part de noblesse ou de grandeur, de mesquinerie ou de laideur. Cela qui marque toute la vision bergmanienne de maître dramaturge, aimant toujours le moindre de ses personnages, et qu'il a si bien formulé à propos de *Sonate d'automne*, justement : « Je souhaite vivement parler de l'intégrité de tout être humain. C'est étrange, cette dignité, cette intégrité que possède chaque individu, et sur laquelle il construit ses relations avec les autres, comprenant les tensions, les malentendus, la tendresse, les rencontres, les échanges d'émotions, les ruptures et ce qui s'ensuit[14] ».

*

Gide avait dit de la musique que le cinéaste a choisie pour cette scène : « On n'en peut épuiser l'émotion indéfinissable et cette sorte d'épouvante presque physique, comme devant un monde entrevu, d'un monde hostile à la tendresse et

d'où l'affection humaine est exclue ». Bergman a décidé d'en faire entendre deux interprétations qui s'affrontent, dans un moment d'épouvante où se jouent l'hostilité et la tendresse, sans accentuer l'une au détriment de l'autre, montrant un instant l'abîme de ce monde entrevu par Gide, mais en transcendant par l'image l'humanité si parlante de la musique créée par Chopin, au point qu'elle peut s'incarner en deux interprétations différentes. Entre lesquelles il nous devient impossible de trancher, si nous interrogeons et la musique et le film, sans vouloir « en épuiser l'émotion indéfinissable »...

[1] *Saraband*, DVD MK2.

[2] Peter Cowie, *Ingmar Bergman*, trad. Mimi et Isabelle Perrin, Paris, Seghers, 1986, p. 346.

[3] DVD Les films de ma vie.

[4] Ingmar Bergman, *Images*, trad. C. G. Bjurström et Lucie Albertini, Paris, Gallimard, 1992, p. 314.

[5] *Ibid.*, p. 320.

[6] Erreur de traduction : le *Prélude* est en *la* mineur.

[7] Ingmar Bergman, *Sonate d'automne*, traduit du manuscrit suédois de l'auteur par C. G. Bjurström et Lucie Albertini, Paris, Gallimard, 1978, p. 26-28.

[8] Qui été la femme de Bergman de 1959 à 1965 et la mère de son fils Daniel.

[9] Peter Cowie, *op. cit.*, p.345.

[10] André Gide, *Notes sur Chopin*, Paris, L'Arche, 1983, p. 39-41.

[11] Joseph Marty, *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 177.

[12] Ingmar Bergman, *Sonate d'automne*, *op. cit.*, p. 31.

[13] Bergman dans le *Press book* du film, cité par Joseph Marty, *op. cit.*, p. 179.

[14] Bergman à John Simon, cité par Peter Cowie, *op. cit.*, p. 342.