

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le tragique de l'espace narratif dans *Cris et Chuchotements* (1973) d'Ingmar Bergman

Cherni Moncef

École Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma - Gammarth, chernimoncef@yahoo.fr

Reçu le: 10 /01 /2024.

Accepté le: 30 /03 /2024.

Publié le: 20 /06 /2024

Résumé :

L'espace narratif du film est l'un des primordiaux agissants du récit filmique. Cet «actant» qui fait partie de la narrativité maintient constamment avec les personnages du film une réciprocité de sens et de valeurs. Cet article tente de retracer minutieusement la construction « physique » de l'espace narratif dans *Cris et Chuchotements* de Bergman. Il essaye d'interpréter la mise en mouvement du/des personnage(s) dans le manoir « tragique » qui constitue le seul espace diégétique de ce film de 1973. Cet article commence alors par opposer l'extérieur et l'intérieur du manoir et contraster leurs représentations à plusieurs niveaux. Il précise ensuite que quatre couleurs dominent cet espace narratif du film pour ainsi mettre en valeur la symbolique de chacune de ces couleurs et établir les rapports que ces symboliques entretiennent avec les personnages du film. Puis, il trace les schémas simplifiés de la trajectoire des différents personnages du film pour montrer que le récit de ce film est « centripète ». En outre, il contraste symboliquement l'espace « apollinien » et « dyonisiaque » pour montrer qu'il s'agit dans ce film d'un espace apollinien. Enfin, cet article opère une analyse de la mise en mouvement du/des personnage(s) dans l'espace narratif en se basant sur le mouvement de la caméra et/ou des personnages. Cette analyse détermine en effet les rapports si compliqués entre les personnages du film.

Mots clés : Espace narratif, Tragique, Mouvement, Solitude, Mort, Contraste, Corps, Responsabilité.

Abstract:

The narrative space of the film is one of the essential agents of the filmic narrative. This « actant » which is part of the narrativity constantly maintains a reciprocity of meaning and values with the characters in the film. This article attempts to carefully trace the « physical » construction of the narrative space in Bergman's *Cries and Whispers*. It tries to interpret the movement of the character(s) in the « tragic » mansion which constitutes the only diegetic space of this 1973 film. This article then begins by contrasting the exterior and interior of the mansion and contrast their representations on several levels. It then specifies that four colors dominate this narrative space of the film to thus highlight the symbolism of each of these colors and establish the relationships that these symbols have with the characters in the film. Then, it draws simplified diagrams of the trajectory of the different characters in the film to show that the narrative of this film is « centripetal ». In addition, it symbolically contrasts « apollonian » space and « dyonisiac » space to show that this film is an apollonian space. Finally, this article analyzes the movement of the character(s) in the narrative space based on the movement of the camera and/or the characters. This analysis in fact determines the complicated relationships between the characters in the film.

Keywords: Narrative space, Tragic, Movement, Solitude, Death, Contrast, Body, Responsibility.

Introduction

André Gardies distingue quatre types d'espace liés au cinéma constituant alors les objets des quatre parties de son ouvrage (Gardies, 1993 – 222 p). Ces espaces sont: *l'espace cinématographique*, celui dans lequel le spectateur reçoit le film : la salle de cinéma, les écrans, *l'espace diégétique* qui est construit par le film, *l'espace narratif* qui constitue la spatialité des personnages et *l'espace du spectateur* qui forme la spatialité produite par les choix de communication. Parmi ces quatre espaces, nous nous intéresserons dans cet article à étudier la construction de l'espace diégétique et la mise en scène de l'espace narratif en rapport avec la mise en mouvement du/ des personnages dans *Cris et Chuchotements* (1973) d'Ingmar Bergman.

D'abord, l'espace diégétique est ce qui s'offre à la vue et à l'ouïe du spectateur : des lieux comme une plaine, une montagne, une ville, une maison, une prison, etc. Gardies distingue entre l'espace et le lieu. Reprenant ainsi la célèbre dualité, de Ferdinand De Saussure, il pose alors le postulat que le lieu est à l'espace ce que la parole est à la langue — le lieu, «*parole de l'espace*» (Gardies, 1993 - P 86), écrit-il. Le lieu «*actualise*» ou «*figure*» l'espace, qui est un système abstrait, il lui confère une réalité palpable. L'espace dérive du «*cognitif*», le lieu se rapporte au «*perceptible*» (Gardies, 1993, p. 90). Nous concevons par exemple l'espace du Western, mais ce que nous regardons palpiter dans la diégèse, ce sont ses lieux : le bar, la banque, la prison...

L'auteur montre à travers des longues analyses convaincantes que l'espace diégétique établit une construction, à laquelle œuvre, évidemment, le film en modelant et façonnant les lieux, mais à laquelle aussi travaille de façon active le spectateur, en impliquant et associant à son regard un savoir extérieur au film — ces «*lieux communs*» que nous portons dans notre conscience.

Quant à l'espace narratif, il est l'espace-lieu comme l'un des primordiaux agissants du récit filmique. Cet «*actant*» qui fait partie de la narrativité, Gardies l'élève au même niveau du personnage avec qui l'espace maintient constamment une réciprocité de sens et de valeurs. En effet, il stimule et dynamise le récit. De ce point de vue, «*ce qui fonde le réseau des déplacements du héros, c'est moins le déterminisme de la consécution que la nécessité de se rendre en des lieux spécifiques pour y acquérir les valeurs dont il a besoin pour sa quête*» (Gardies, 1993, p.149). L'espace narratif est donc lié à la spatialité des personnages, à leur mouvement, changement et évolution dans l'espace. Dans les espaces diégétiques, les personnages accomplissent des «*itinéraires*» incluant un lieu précis et délimité de départ et un autre d'arrivée. Ces parcours narratifs permettent l'élaboration de «*schémas narratifs*», ou de «*cartes narratives*». En effet, le déplacement des personnages est la circonstance indispensable et préalable pour que les forces agissantes du récit se rencontrent. Gardies voit encore trois formes de déplacement:

- *le trajet*, ou le passage d'un point à un autre, rassemblant deux espaces.
- *le parcours*, présent çà et là dans le récit de l'errance.
- *l'itinéraire*, présent dans le récit de quête.

Plus loin encore, le géographe français Jacques Lévy vient de nouveau, dans un article de vingt-deux pages, sur la distinction opérée par Gardies entre espace diégétique et espace narratif en la clarifiant : à l'opposé, l'«*espace narratif*» ne tient pas compte de ces logiques et fait évoluer et changer les personnages comme si l'environnement était fait au rythme et par rapport à l'action. L'espace diégétique débute quand, précisément, cette géographie assume pleinement l'organisation et devient, par ses contraintes mêmes, une ressource pour améliorer le scénario (Lévy, 2013)

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans Cris et Chuchotements (1973) d'Ingmar Bergman

Retracer minutieusement la construction « physique » de l'espace diégétique dans *Cris et Chuchotements* de Bergman, nous permet d'interpréter la mise en mouvement du/des personnage(s) et le tragique de l'espace narratif dans ce film de 1973 dans trois directions :

En premier lieu, nous commencerons par opposer l'extérieur et l'intérieur de la grande demeure familiale qui représente le seul espace narratif du film et donc contraster leurs représentations à plusieurs niveaux.

En second lieu, nous préciserons d'abord que quatre couleurs dominent cet espace narratif du film constituant ainsi sa palette chromatique, nous mettrons en valeur la symbolique de chacune de ces couleurs et nous essayerons d'établir les rapports que ces symboliques entretiennent avec les personnages du film et donc avec leur mise en image. Ensuite, nous tracerons les schémas simplifiés de la trajectoire des différents personnages du film ce qui nous permettra de confirmer que le récit du film est « *un récit centripète* ». Enfin, et en se référant à une catégorisation qui prend l'espace dans un sens plus symbolique en contrastant l'espace « *apollinien* » et l'espace « *dyonisiaque* », nous montrerons que l'espace narratif dans *Cris et Chuchotements* (1973) se conforme plutôt à un espace apollinien.

En dernier lieu, nous opérerons une analyse de la mise en mouvement du/des personnage(s) dans l'espace narratif en se basant sur le mouvement de la caméra et/ou des personnages. Nous procéderons à notre analyse, en considérant d'abord qu'*Agnès* la jeune moribonde (Harriet Andersson), est le personnage central du film, nous exposerons en effet le mouvement de ses sœurs, *Maria* (Liv Ullmann) et *Karin* (Ingrid Thulin) ainsi que celui de la servante *Anna* (Kari Sylwan) en sa présence, au-dedans et au dehors du manoir, ainsi pour pouvoir déterminer les rapports des deux sœurs et celui de la servante à ce personnage qui constitue le centre d'intérêt du récit narratif du film.

1. La construction de l'espace diégétique dans Cris et Chuchotements :

1.1- Contrastes intérieur/extérieur de l'espace diégétique du film:

Dans *Cris et Chuchotements* (1973), Ingmar Bergman questionne le rapport de ses personnages à la mort, il s'interroge sur la relation avec ce plus grand et plus profond des mystères. Le film construit une expérience d'émotions, de troubles mais aussi une épreuve de méditation et réflexion. Cette œuvre majeure nous emporte à bras le corps dans un vis à vis avec l'agonie et nous emmène dans un cœur à cœur avec ce que la mort fait apparaître. Les événements se repèrent, sans grande précision de temps et sans exactitude de lieu, vers la fin du siècle dernier, dans une belle demeure bourgeoise où *Agnès*, célibataire de trente quatre ans, meurt d'un cancer de l'utérus, *Karin* et *Maria*, ses sœurs, rejoignent à son chevet la servante, *Anna*.

Les premières images du film sont nettement dominées par la fraîcheur et l'humidité de la couleur verte : le parc immobile, le silence extrême, au lointain quelques corbeaux qui croassent; le soleil sans éclat à travers la brume ; le manoir au fond du parc. Dans ce « *château* », les pendules, soigneusement représentées, fusionnent leur tic-tac. Le temps, perçu dans toute sa dimension, dans son ampleur et sa menace met son empreinte mystérieuse et énigmatique sur la magnificence du monde.

Plus précisément, l'action se situe dans le château de Taxinge-Näsby, devenu aujourd'hui une attraction touristique. Ce château imposant se trouvait au moment du tournage du film dans un état de délabrement avancé. Le vaste manoir et son parc immobile près de Mariefred (qui est une petite localité, se situant sur le lac *Mälaren*, au sud-ouest de *Stockholm*) constituent le seul décor du film.

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans Cris et Chuchotements (1973) d'Ingmar Bergman

Dans ce spacieux et majestueux château tapissé de rouge mais dépourvu d'amour et vide de tout sentiment sincère, *Agnès*, une jeune femme atteinte de cancer, ne trouve de consolation et n'éprouve de réconfort qu'entre les bras de sa servante, *Anna* qui, vers la fin du film, gardera symboliquement, le journal intime de sa maîtresse, après son décès, alors que ses sœurs, *Karin* et *Maria*, indifférentes, égoïstes et renfermées sur elles-mêmes, qui ne se soucient que de leurs intérêts matériels.

L'intérieur du manoir, avec ses différents composants et la manière dont il est mis en image se différencie, se distingue et voire s'oppose à son parc extérieur et à la manière dont il est représenté. Dès lors, opposer ces deux espaces et contraster leurs représentations semblent significatifs. En effet, nous remarquons que ces deux espaces diégétiques du film pourraient être contrastés aux niveaux suivants :

- En termes de la grosseur de plan: Conformément à la spécificité du choix technique du cinéma de Bergman qui s'appuie originellement sur les gros plans du/des visages, la mise en image des personnages du film et leurs évolutions dans l'espace du manoir se fait essentiellement à travers un cadrage serré où les plans rapprochés dominent, en nombre et en durée et spécifient ainsi l'échelle des plans utilisée dans la mise en scène de cet espace intérieur tout au long du film, tandis que la représentation des personnages dans l'espace du parc, à l'extérieur du manoir, est notamment, à travers un cadrage large où les plans généraux et les plans d'ensemble sont plus nombreux et plus longs par rapport aux plans rapprochés utilisés dans la mise en scène de cet espace extérieur dans les quatre séquences qui le représentent.

- En termes de rythmes et de la profondeur du champ : La seule scène qui compose la septième séquence du film (Début : 12 :44 – Fin : 13 :46- Durée : 1 mn et 2 s) ainsi que la scène (Début 1 :26 :04 – Fin : 1 :27 :21 – Durée : 01 mn et 17s) faisant partie de la dernière séquence du film (séquence n° 21 (Début : 1 :25 :02- Fin : 1 :27 :28 - Durée : 2 mn et 26 s), sont les seules scènes dans lesquelles les personnages apparaissent dans le parc du manoir. Ces deux scènes filmées à l'extérieur sont au rythme lent et plutôt continu * par rapport au rythme haché et interrompu relatif aux scènes filmées à l'intérieur. Ce rythme lent à l'extérieur simule ainsi l'état de détente, d'apaisement et d'harmonie caractérisant l'ambiance du lieu et l'état d'âme des personnages qui s'y trouvent de même que le rythme accéléré imite le trouble, l'agitation, l'angoisse et l'émotion marquant le climat de l'espace intérieur du film. Les deux scènes filmées à l'extérieur ne sont pas alors fragmentées, elles sont plutôt continues et ininterrompues dans la mesure où les quatre plans qui composent chacune d'elles, sont peu nombreux et eux-mêmes lents par rapport aux plans représentant l'intérieur. Par conséquent, la profondeur du champ créée dans ces deux scènes précitées est grande et importante par rapport à celle produite dans les scènes filmées à l'intérieur, qui s'avère une profondeur diminuée, affaiblie et anéantie en raison du recours fréquent au montage. La disparité de rythmes entre les scènes filmées à l'espace intérieur et celles filmées à l'extérieur se ressent en prenant en outre en considération le contenu des images. En fait, ces images sont « pondérées » par leurs continus. À durée égale, les gros plans qui sont à foison dans les scènes de l'intérieur « pèsent » davantage pour l'œil et apparaissent plus longs que les plans d'ensemble des scènes de l'extérieur, donc ils produisent leurs effets plus vite.

- En termes d'éclairage : si nous ne voyons le parc du manoir que le jour avec une magnifique lumière naturelle, nous voyons son intérieur à la lumière naturelle filtrée par les rideaux des fenêtres pendant le jour mais aussi en ayant recours à l'éclairage artificiel durant la nuit.

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans Cris et Chuchotements (1973) d'Ingmar Bergman

- En termes des personnages apparus dans chaque espace : tous les personnages féminins et masculins du film apparaissent dans l'espace intérieur du manoir, alors qu'aucun des personnages masculins n'apparaît dans son parc. Plus précisément, nous ne voyons dans cet espace ouvert que la mère, les trois sœurs et la servante. --
- En termes des mouvements de la caméra associés à ceux des personnages : si la caméra se meut de gauche à droite pour accompagner le lent mouvement de la mère se promenant dans le parc. Elle se déplace aussi dans la même direction de droite à gauche pour accompagner la lente marche des quatre femmes. Et la caméra se meut en avançant lentement au moment où le personnage est immobile. En effet, nous ne dégageons que la seule forme d'**Accompagnement** (Mouvement Externe (Mouvement de la caméra) = Mouvement Interne (Mouvement des personnages)) produite par l'association des mouvements de la caméra (Mouvements Externes) à ceux des personnages (Mouvements Internes) dans le parc, à l'extérieur du manoir. Tandis que la caméra se meut quasiment dans tous les sens pour représenter les personnages à l'intérieur du manoir. Elle se meut horizontalement (de droite à gauche et de gauche à droite) comme elle se déplace verticalement (de bas en haut et de haut en bas), elle se meut en avant comme elle recule en arrière. Généralement, nous dégageons des formes d'**Accompagnement** (Mouvement Externe = Mouvement Interne) et celles d'**Opposition** (Mouvement Externe - Mouvement Interne) produites par ces mouvements de la caméra associés à ceux relatifs aux personnages à l'intérieur de cet espace narratif.
- En termes de temps narratif : alors que l'intérieur du manoir représente la scène d'événements qui se produisent dans le présent ainsi que d'autres événements sous la forme de flashbacks appartenant au passé récent et au passé lointain, par contre, le parc, à l'extérieur du manoir est l'espace d'événements uniquement sous la forme de flashbacks appartenant au passé lointain (la mère déambulant dans le parc) et d'autres appartenant au passé récent (les quatre femmes se promenant dans le parc, vers la fin du film). Plus loin encore, ce contraste entre ces deux espaces narratifs au niveau du temps événementiel est également confirmé selon les saisons liées à chaque espace : quatre saisons représentées en se succédant et en créant également un contraste entre l'espace intérieur et l'espace extérieur du récit narratif du film : d'abord, l'été avec ses brumes matinales du parc. Ensuite, l'automne qui précède la mort d'*Agnès* ainsi que sa mort en hiver, deux saisons consécutives au cours desquelles les événements se déroulent à l'intérieur de l'espace du manoir. Et enfin, le souvenir de la jeunesse dans le parc, à l'extérieur et c'est au printemps.
- Selon la thématique dominante du récit dans chaque espace : alors que l'intérieur du manoir représente l'espace d'un récit extrêmement dominé par le tragique (l'agonie d'*Agnès*, ses cris, ses gémissements, ses pleurs, sa solitude et ses tourments, l'angoisse et la peur de ses deux sœurs, la tristesse et l'affliction de la servante...) en revanche, le parc du manoir représente, l'espace d'un récit dominé par les bons souvenirs, c'est l'espace où *Agnès* se voit sereine, épanouie et gaie, entourée de ses sœurs et d'*Anna*. Toutes les jeunes femmes se voient vêtues de blanc comme des anges. En bref, l'intérieur qui prédomine l'espace narratif du film s'avère un espace tragique alors que l'extérieur qui se représente peu dans le film se révèle à l'opposé un espace de joie et de plaisir.
- Selon les couleurs dominantes dans chaque espace : les couleurs de l'intérieur contrastent avec celles de l'extérieur : le rouge sur les murs, sur les tapis, sur les chaises, sur les robes, dans les fondus enchainés... Cette couleur rouge est en opposition avec sa complémentaire le vert de l'extérieur, la couleur des paysages d'automne ** nordiques. De plus, le noir, en tant qu'absence

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans *Cris et Chuchotements* (1973) d'Ingmar Bergman

totale de lumière, contraste avec le blanc, en tant que somme de toutes les couleurs. Le noir des robes des quatre femmes à l'intérieur du manoir et le blanc de leurs robes dans le parc, à l'extérieur.

1.2- Couleurs et personnages dans l'espace diégétique du film :

Quatre couleurs sont dominantes dans l'espace diégétique du film. Le rouge, le vert, le noir et le blanc constituent la palette chromatique du *Cris et Chuchotements* (1973) et se voient clairement contrastées dans ce film. Nous essayons alors de mettre en valeur la symbolique de chacune de ces couleurs et d'établir les rapports que ces symboliques entretiennent avec les personnages du film.

- D'abord, le rouge qui rappelle constamment la mort imminente et inéluctable d'*Agnès*, de par son cancer de l'utérus. Mais aussi il évoque l'amour de *Maria* pour le Dr. *David* (Erland Josephson), le sang sur les mains de *Karin* après qu'elle se soit mutilée le vagin. Le rouge rappelle aussi le sang sur la poitrine de *Joakim* (Henning Moritzen) qui a tenté de se suicider en se poignardant avec un couteau. Par ailleurs, le rouge, couleur du théâtre, fait du manoir une scène sur laquelle se déroulent les événements tragiques du film. Le rouge est encore associé à la femme, au sang menstruel au ventre maternel, en ce sens, le manoir de *Cris et Chuchotements* (1973) se transforme en un immense ventre dans lequel se débattent ces quatre femmes. Cette idée est longuement développée par : (Gado, 2007). À ces significations, nous ajoutons que le rouge est fréquemment associé, suivant la psychanalyse, aux états d'hystérie.

Tous ces symboliques dérivés de la couleur rouge trouvent une justification dans l'ensemble du film, sauf que Bergman a déclaré dans de nombreuses interviews qu'il croyait dans son enfance que l'âme humaine était comme une sorte de dragon, qu'elle était complètement rouge à l'intérieur. Il croyait encore que l'intérieur de l'âme était une patine humide aux reflets rouges. De ce point de vue, cette couleur chaude est étroitement associée dans les œuvres cinématographiques de Bergman à tout ce qui est spirituel et métaphysique. En l'occurrence, Bergman affirme, lors d'une conférence de presse qu'il tient après la projection de *Cris et Chuchotements* en 1973 au Festival de Cannes: «*Il y a quelques années, j'eus la vision d'une grande pièce tendue de rouge, dans laquelle trois femmes toutes vêtues de blanc chuchotaient entre elles.*» (Cowie, 1986, p. 295)

À l'opposé du rouge qui domine l'espace intérieur du film, il y a son complémentaire, le vert qui domine le paysage du parc, à l'extérieur. Cette couleur s'étalant au paysage extérieur s'explique par la couleur de la nature nordique en automne. À cet égard, nous rappelons que l'intégralité du film a été tournée en automne (septembre et octobre 1971).

Certes, le parc du manoir représenté, dans la plupart des scènes montrant l'espace extérieur, se voit un parc agréable dont la vue est plaisante et la promenade est exquise, dans lequel la mère, les trois sœurs et la servante apparaissent toutes vêtues des belles robes d'un blanc éclatant en s'amusant et en riant, ce parc exprimant le plaisir et le bonheur est cependant représenté brièvement dans la deuxième séquence du film (Début : 01 :57 – Fin : 09 :25- Durée : 7 mn et 28 s) lorsqu'*Agnès* qui est la seule d'ailleurs à voir l'extérieur du manoir, ouvre la fenêtre, découvre subrepticement ce parc en hiver, un parc qui se voit cette fois-ci désert, silencieux et assombri, ses arbres semblent désolés et son lac, en arrière-plan est sombremenent immobile, un parc offrant un paysage triste et mélancolique, simulant à présent l'état de celle qui le regarde par la fenêtre, *Agnès* qui se sent gravement malade, désespérée et affligée. C'est alors l'hiver qui suit cet automne du plaisant et joyeux parc comme c'est la maladie insidieuse d'*Agnès*, sa solitude, son désespoir et sa souffrance à qui succèdent son bonheur et sa gratitude, en compagnie de ses sœurs et de sa servante.

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans *Cris et Chuchotements* (1973) d'Ingmar Bergman

En plus du rouge et du vert, il y a aussi le noir qui se définit optiquement par la valeur de lumière la plus foncée due à l'absence ou l'absorption totale des rayons lumineux.

En occident, le noir est souvent relié à la peur et au désespoir. Il évoque surtout le sombre, la mort et le deuil. Il est étroitement associé à la tristesse, au vide et à l'obscurité.

Dans *Cris et Chuchotements* (1973), le noir se voit notamment dans les robes de deuil que portent les deux sœurs et la servante après la mort d'*Agnès*, intensifiant ainsi la dimension mortuaire dans l'espace du manoir. Il renvoie aussi au désespoir de la moribonde qui sent sa mort approcher et se trouve incapable de l'assumer. Le noir fait également référence au vide profond qui fait la cruelle solitude et l'isolement d'*Agnès*. « *Reste avec moi jusqu'à ce que l'horrible soit fini... C'est si vide autour de moi,* » dit la morte, ressuscitée à la vie, d'une voix faible et brisée, en s'adressant à sa sœur *Karin*.

De plus, la couleur noire évoque également l'obscurité du manoir pendant la nuit lorsque nous entendons le vent hurler à son extérieur et lorsque les cris et les hurlements de l'agonisante retentissent brisant son angoissant silence. Le manoir sombre pendant la nuit fait ainsi peur. Il semble même terrifiant et effrayant. Cette peur qui possède terriblement *Maria* vers la fin de la dix-neuvième séquence du film (Début : 1 :11 :18 - Fin : 1 :21 :00- Durée : 9 mn et 42 s), celle de la *Résurrection*, lorsque nous voyons la jeune femme courir rapidement autour du manoir, frappant aux portes fermées et hurlant de frayeur dans une hystérie intense parce qu'*Agnès*, sa sœur morte et ressuscitée, l'a touchée et embrassée. Par ailleurs, le noir fait également échos à l'autorité, à l'austérité et à la rigueur ce qui nous renvoie dans le film aux personnages du pasteur *Isak* (Anders Ek) et ses deux assistantes (*Greta Johanson* et *Karin Johanson*).

À l'opposé du noir, nous trouvons dans *Cris et Chuchotements* (1973), le blanc. Il s'associe principalement dans le film au parc du manoir, où nous voyons la mère et les trois sœurs accompagnées de la servante, toutes vêtues de robes d'un blanc éclatant et même les parapluies que portent les trois sœurs dans le parc et les chapeaux sur leurs têtes sont de couleur blanche. Le blanc imite clairement ces courts moments de bonheur, de sérénité et de satisfaction que ces personnages féminins éprouvent dans cet espace ouvert. D'autre part, le blanc, symbole de pureté, de propreté et d'innocence, mais aussi gage de fidélité et d'authenticité et attribut de sagesse et de simplicité, est étroitement lié dans l'espace intérieur du manoir au personnage de la servante, *Anna*. Il fait en effet référence à sa tenue qui paraît terne et éteinte, à son tablier de domestique à sa chemise de nuit, ainsi qu'à sa chair éclatante et ravissante. Ces symboles et significations que porte la couleur blanche dans l'espace intérieur du manoir sont justifiés dans les intentions et les actes de la servante, ce que nous essaierons de prouver ultérieurement dans le présent article.

1.3- Trajectoire spatiale des personnages et espace symbolique du film :

Le manoir tragique et son parc joyeux et plaisant constituent alors l'espace central du récit filmique. Les schémas simplifiés de la trajectoire des différents personnages du film confirment un récit *** tendant à rapprocher ses personnages, les attirer et les diriger vers le centre de leur trajectoire spatiale, « *un récit centripète* » s'opposant alors au « *récit centrifuge* » qui quête en revanche à éloigner ses personnages et les écarter vers les périphériques spatiaux les plus lointains. Nous signalons à cet égard que « *centripète* » et « *centrifuge* » sont deux notions que nous empruntons encore à André Gardies.

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans *Cris et Chuchotements* (1973) d'Ingmar Bergman

Nous notons dans le récit du film, que la sœur malade *Agnès*, la servante *Anna* et la mère, n'ont pas, toutes les trois, quitté le manoir qui représente l'espace central du récit vers d'autres périphériques spatiales (proches ou lointains), et donc la trajectoire de ces personnages ne permet pas l'agrandissement de volume et de la surface de l'espace, ni en même temps elle ne cause pas ses rétrécissements.

De même, nous constatons que *Maria* et son mari *Joakim* ainsi que *Karin* et son mari *Frederick* (Georg Ahlin) en plus du Dr *David*, du pasteur *Isak* et de ses deux assistantes ont tous effectué une trajectoire dont le mouvement est du périphérique (d'autres espaces qui pourraient être proches ou lointains) vers le centre, qui est le manoir. La progression de ces personnages dans ce cas diminue le volume et la surface de l'espace en rapprochant ses éléments, l'espace narratif se trouve en effet resserré. Le récit filmique dans *Cris et Chuchotements* (1973) est ainsi un « *récit centripète* »

Les études filmiques de l'espace prennent aussi le concept dans un sens plus symbolique. Ainsi le professeur du cinéma et le critique français, Henri Agel met en contraste « *l'espace dilaté* », un espace étalé, déployé et répandu et « *l'espace contracté* », un espace restreint, resserré et condensé où « *contraction et dilatation à l'écran sont essentiellement liées au volume d'air lumineux* ». (L'un est) « *apollinien centré et replié sur lui-même* », (l'autre est) « *dyonisiaque**** et offre un récit déployé en éventail.* » (Marie, 2001- PP 70 -71) Ainsi, en se référant à cette catégorisation, l'espace du récit narratif dans *Cris et Chuchotements* (1973) semble être un espace apollinien, un espace resserré, limité et diminué, un espace décru, rétréci et enfermé sur lui-même. Mais aussi un espace fragmenté, réparti, classé, « hiérarchisé », un espace soumis à l'ordre social et s'appliquant strictement à ses normes. À cet égard, nous évoquons le grand décalage entre la chambre de la servante, parue dans trois séquences du film, paraissant petite, modeste, simple et sommairement meublée, un espace appartenant et représentant ainsi la classe sociale défavorisée des domestiques alors que les autres pièces du manoir semblent spacieuses, somptueuses, luxueuses, reflétant ainsi la richesse bourgeoise et représentant l'espace de la classe privilégiée des maîtres bourgeois.

2- La mise en mouvement des personnages par rapport au personnage central :

2.1- Agnès (Harriet Andersson), esseulée et sans espoir, subissant sa mort inassumable :

Dans l'obscur et mélancolique manoir, tapissé de rouge, la mort pénètre aussitôt en scène. Le temps amplifié par les multiples sonneries d'horloge met en opposition son immuable, exact et régulier tictac aux inspirs et expirs ébranlés, aux gémissements, aux hurlements et aux étouffements. *Agnès* est atteinte d'un cancer de l'utérus et son agonie débute. *Cris et Chuchotements* (1973) nous astreint à subir physiquement, au plus intime de notre chair, l'approche progressive de la mort. Tous les procédés techniques ont été orchestrés pour exprimer, intensivement, l'inéluctable qui fait le tragique du personnage en face de la mort. Bergman va au-delà de la représentation allégorique de la mort, telle qu'elle se figurait dans *Le Septième Sceau* (1957)***** Dans ce film, la mort n'a plus figure humaine. Il n'y a plus d'intermédiaire adoucissant et apaisant entre elle et nous. Le film devient la scène exclusive de l'inévitable et qu'aucune échappatoire possible ne soit attribuée à ceux qui l'assistent. L'agonisante est vue allongée sur son grand lit, résignée à sa mort imminente et

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans *Cris et Chuchotements* (1973) d'Ingmar Bergman

certaine et la caméra s'avance sans broncher. Elle touche, effleure et frôle le corps malade, elle explore, sonde et scrute le regard horrifié, les lèvres desséchées, craquelées et crevassées par la fièvre, les doigts qui s'agacent et se crispent. Sans autre procédé que le plan rapproché et le gros plan, Bergman exprime extrêmement en retirant les masques, il révèle et met à nu sans relâche.

Il convient de noter dans la mesure où nous proposons d'aborder *Cris et Chuchotements* (1973) selon une approche esthétique qui est une démarche ouverte permettant des allers-retours entre le texte et le contexte, c'est-à-dire que nous ne considérons pas ce film de Bergman comme « *un message* » ou discours clos, perçu par le spectateur comme dans le cas de l'analyse purement sémiologique mais nous tentons de l'expliquer en tant que « *systèmes* » textuels ouverts et dans la mesure où la vie privée de Bergman, ses propres expériences et ses souvenirs intimes traversent souvent et pleinement son œuvre cinématographique, nous soulignons dans le cadre de l'autobiographie que Bergman commence *Cris et chuchotements* (1973) alors qu'il est durement éprouvé par la mort de sa mère (*Karin Bergman* née Åkerblom) intervenue quatre ans plus tôt (précisément le 13 Mars 1966) et par sa séparation récente avec *Liv Ullmann* avec qui il vit cinq ans (de 1968 à 1973) et a une fille, *Linn Ullmann* qui joue dans ce film le rôle de la petite fille de *Maria* et *Joakim*. Ce caractère autobiographique approfondit certainement le caractère tragique du film et en augmente l'intensité. Il viendrait, ainsi, ajouter plus de tragédie aux personnages de ce film comme si les maux qui habitent Bergman leur étaient transférés ou plutôt projetés sur eux. En outre, Bergman confesse dans son autobiographie intitulé **Les meilleures intentions** (Bergman, 1992, 483p), comment il a essayé de récupérer le visage de sa mère dans presque chaque personnage féminin représenté à travers ses films. En ce sens, nous pourrions alors avancer que *Cris et chuchotements* (1973) s'avère une tentative de Bergman de rechercher encore le visage de sa mère dans les visages de ses actrices dans l'intention de le retrouver, le reconquérir et ainsi l'immortaliser. De ce point de vue, la présence féminine dans l'œuvre cinématographique de Bergman exprimerait un désir caché de quête de la mère et représenterait encore plus une forme de *reconnaissance****** et d'appréciation à son égard.

Dans *Cris et chuchotements* (1973), cet essai d'explorer physiquement le temps de l'agonie souligne vivement la souffrance et la solitude d'*Agnès* face au définitivement inassumable. Dans une courte interruption, Bergman affirme : « *La mort est l'ultime solitude, et c'est justement cela qui est important.* » (Bergman, 1994, p. 54)

Au début du film, dans sa deuxième séquence (Début : 01 :57 – Fin : 09 :25- Durée : 7 mn et 28 s), *Agnès* se réveille les yeux bordés de rouge et aussitôt elle est violemment saisie d'une convulsion de douleur. La première phrase qu'elle écrit dans son journal explicite: « *Il est tôt, lundi matin, et je souffre* » (Bergman, 1994, p. 17). La souffrance physique l'attaque sans lui permettre de fuir et de reculer. Les cris, les hurlements et les pleurs expriment bel et bien cette impossibilité de recul qui fait toute la vivacité et la gravité de la souffrance et le terme de toute maîtrise. Dans les moments horribles de la crise, au moment où la moribonde est brutalement agitée par un tremblement, les hurlements passent profondément à travers le silence du manoir. Ils traduisent le besoin d'une évasion impossible. Prisonnière de ses crises convulsives déchirantes, enfermée dans son mal inexorable, *Agnès* est directement exposée à sa douleur, y est immédiatement en proie et ne peut pas s'échapper à cet instant final de sa vie défini par la souffrance. Chaque crise montre la respiration de manière étouffée succédée par de violentes contractures musculaires qui déforment les bras et

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans Cris et Chuchotements (1973) d'Ingmar Bergman

altèrent les jambes de la patiente. « *Les symptômes d'étouffement augmentent* » (Bergman, 1994, p. 33), marque le scénario. Le personnage suffoque comme s'il n'arrivait pas à sortir de soi, à se libérer du fardeau de son existence affirmée par la réalité physique de son corps torturé. Éprouver, endurer et subir la souffrance réduisent ainsi le personnage à soi-même et intensifient son effroyable isolement et sa terrible solitude. Les cris et les pleurs extériorisés révèlent autant sa débilité, sa faiblesse, son impuissance et sa passivité que son isolement et sa solitude.

Vis à vis de l'élançement de l'agonie et face à la mort qu'il avertit, *Agnès* ne dispose plus d'aucun pouvoir. Son appel sans espoir – « *Est-ce que vous pouvez m'aider ? Aidez-moi ?* » (Bergman, 1994, p. 34) - exprime distinctement que la mort est un fait inévitable qui vient et que l'on ne peut supporter. *Agnès* ne va pas à la mort, mais c'est celle-ci qui s'achemine progressivement vers elle, s'approche pied à pied d'elle. La moribonde subit, au sens fort du terme, l'avènement de la mort. Telle est certainement la confession des larmes versées abondamment en pleine douleur.

Il y a les gémissements et les cris et il y a les murmures et les chuchotements. Au moment de la mort qui déforme, altère, refuse et repousse toute exception, toute retenue, *Agnès* se livre à la sobriété, s'en remet au plus grand dépouillement. Son visage est tout à fait faible, complètement divulgué. Il est découvert, dépouillé, nu, dénué et sa nudité exprime son indigence, son manque, sa renonciation, son abandon et sa résignation. Le visage de la mourante révèle son enfermement et son isolement et étale sa solitude et sa disposition à se soumettre à l'ultime esseulement qu'est la mort. Mais, à la fois, au milieu du film, dans sa quatorzième séquence (Début : 34 :07 – Fin : 45 :20 - Durée : 11 mn et 13 s), le visage d'*Agnès* émet, depuis son lit, une sollicitation : « *Aidez-moi !* », à ses sœurs et sa servante qui sont autour d'elle. La progression dans le temps de l'agonie et le rapport à la mort du personnage représentent la vraie épreuve : la révélation des visages contraint les cœurs à abandonner les apparences dénuées de réalité, à renoncer aux masques et à quitter les tromperies et les faux-semblants. En ce moment de juger la vérité, quelles réponses fournissent les deux sœurs et la servante à cet appel qui signifie l'amour, rejette l'apathie et défend l'indifférence ?

2.2 - Les deux sœurs:

- Karin (Ingrid Thulin):

Karin est mariée à *Frederik*, un homme riche, mais âgé, apathique, froid et dont les actes tendent vers l'appropriation et la possession. Elle a eu des enfants mais son époux ne lui suscite que la déplaisance, le dégoût physique et le mépris. Dans la seizième séquence du film (Début : 49 :31 – Fin : 59 : 13 - Durée : 9 mn et 42 s) qui se déroule le soir où il manifeste, d'une façon inattendue, le désir et l'appétence qu'il ait d'elle, pendant le dîner, *Karin*, renverse brusquement son verre de vin sur la table, le verre se brise en éclats et tache la nappe blanche. Dans son cabinet de toilette où la servante *Anna* l'aide à se déshabiller, elle garde un éclat de verre. Devant son miroir, elle chuchote : « *Tout n'est qu'un tissu de mensonges !* » (Bergman, 1994, p.30) Et ne peut subir le regard silencieux de la servante qui brise l'image envoûtante, séduisante des reflets égocentriques et narcissiques, *Karin* la regarde furieusement, la gifle violemment avant de la renvoyer. *Karin* se mutilé alors le sexe avec le débris de verre. Elle rejoint son mari, dans leur chambre à coucher et lui montre, victorieuse et triomphante, qu'elle n'est plus disposée. En souriant, elle lève sa main ensanglantée, s'essuie la bouche, se salit le visage avec du sang et fait jouer sa langue. Dans cette séquence, *Karin* est aussi austère et violente avec sa servante *Anna* dont elle repousse les soins et abandonne les gestes qu'avec *Frederik* son conjoint qu'elle dégoûte et rejette atrocement. Dans les

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans Cris et Chuchotements (1973) d'Ingmar Bergman

deux cas, elle abomine être touchée. Et pourtant, elle doit se blesser sérieusement soi-même pour échapper à l'approche, au toucher ou à l'étreinte des autres : c'est avec son propre sang qu'elle se défend et se prémunit et c'est aussi moyennant son sang versé qu'elle se dissimule et se cache. Ce sang évoque singulièrement les murs, les tapis, les rideaux, les chaises rouges du manoir et suscite une mise en parallèle avec celui d'*Agnès* dévorée implacablement par le cancer. La maladie insidieuse et la proximité de la mort isolent et séparent *Agnès* de celles qui l'entourent, l'en écartent et l'en met à distance. Le masque du sang et le décor rouge de la maison expriment un enfermement définitif en soi. Cette couleur rouge traduit incessamment la malédiction et le châtement du personnage – « *Il n'y a pas de salut* » conclut *Karin* fermement vers la fin de la dix-huitième séquence du film (Début : 1 :04 : 29 - Fin : 1 :11 :18 - Durée : 6 mn et 49 s)

– la solitude de *Karin* est possiblement plus grande, plus profonde que celle d'*Agnès*.

Par ailleurs, et dans le cadre de son propos sur le personnage de *Karin* et son mari *Frederik* dans *Cris et Chuchotements* (1973), Jacques Aumont fait référence à une présence distinguée de l'autobiographie dans ce film de Bergman en écrivant : « *Frederik, le diplomate de Cris et Chuchotements, dont la femme Karin se venge adéquatement en faisant saigner son sexe de manière épouvantable. Or, ces deux personnages portent une fois de plus les prénoms du père et de la mère de Bergman : ce qui est dit d'eux est donc à lire, transposé, du mariage des parents – mais le sang, la blessure, cette violente parodie de castration de déjà castrée par la nature, l'air de dégoût stupéfait et de mépris vaguement angoissé de l'homme, tout cela excède l'autobiographie même ironique et méchante : c'est un exorcisme.* » (Aumont, 2003, p. 40-41)

- **Maria** (Liv Ullmann) :

À côté de *Karin*, il y a *Maria*. Elle est aussi douce, sensuelle et voluptueuse que *Karin* est aigue, froide et sèche. Mariée à *Joakim*, un homme riche, elle a une petite fille. *David*, le médecin, a été son amant. Son époux l'ayant découvert, tente de se suicider d'un coup de couteau dans la poitrine. C'est pourquoi, la liberté et la disposition sexuelles de *Maria* ne peuvent être contrastées à la frigidité et la sécheresse de *Karin*. À l'opposé, en enfuyant toutes deux leurs époux et en s'y échappant, leurs situations deviennent assimilables. *Maria* suscite et déclenche une nouvelle mutilation. Vers la fin de la douzième séquence (Début : 26 :37 – Fin : 30 :24 - Durée : 3 mn et 47s), *Joakim* tient des deux mains un grand couteau, plongé dans sa poitrine. Une grande tache de sang apparaît sur le côté gauche de sa chemise blanche. Il essaie de se tenir avec son bras gauche sur le bureau, il chancelle, laisse tomber le couteau par terre. Il glisse en frottant son bras gauche contre la table puis finit par s'asseoir par terre, s'adossant au bureau, il regarde, effrayé, ses mains ensanglantées. Cette tentative de suicide au couteau nous renvoie à la blessure de *Karin*. Voracement dévoreuses d'époux et extrêmement admiratives et amoureuses d'elles-mêmes, de leurs images réfléchies, les deux sœurs alimentent un amour exclusif de leurs propres personnes, un amour narcissique qui se cherche et s'applique dans les miroirs. Encore et toujours, nous sommes en présence de la solitude. *Maria* trouve-t-elle donc dans le Dr *David* la présence effective de l'Autre ?

Il s'en faut de beaucoup. La scène faisant partie de la onzième séquence du film (Début : 20 :18 – Fin : 26 :37- Durée : 6 mn et 19 s) est authentiquement originale et émouvante où nous voyons *Maria* et *David* ensemble devant un miroir en témoigne cruellement : elle est filmée comme tant de confessions chez Bergman. *Maria* seule d'abord regarde le reflet de son visage. La voix-off du docteur décrit son visage en disant : « *Ton teint est pale, tu te maquilles. Ton large front, si pur est*

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans Cris et Chuchotements (1973) d'Ingmar Bergman

griffé au-dessus des sourcils. Tu ne le vois pas sous cet éclairage. Mais ça se voit en plein jour. » Il passe ensuite derrière elle et son visage apparaît dans le cadre derrière celui de *Maria*, légèrement au-dessus, il lui parle alors de son égoïsme et ils se reconnaissent semblables : « *Peux-tu vraiment voir tout cela sur mon visage ? (...) Je sais où tu le vois (...) Tu le vois en toi-même. (...) C'est parce que nous nous ressemblons tant, toi et moi.* » (Aumont, 2003, p. 45)

Et enfin *David* résume les ressemblances dans « *l'égoïsme, la froideur, l'indifférence* ». Il apparaît en arrière-plan telle une résonance, un double, une image reproduite de *Maria*. Nous ne pouvons imaginer mise en scène plus narcissique. Affectueuse, tendre, ravissante, charmante, mais égoïste, égocentrique et indifférente, *Maria* n'a que l'intention hésitante de l'amour. Elle semble incapable de se réaliser en un don plein et entier. Comme le spécifie le théologien et historien français, Guy Bedouelle : « *Par sa sentimentalité et sa sensualité elle a pris de l'amour le goût et le vocabulaire sans en atteindre la réalité puisqu'elle n'a aucun besoin de se faire pardonner.* » (Bedouelle, 1985, p. 103)

Et face au visage faible, fragile et vulnérable d'*Agnès*, comment agissent-elles les deux sœurs ? Dans la dix-neuvième séquence du film (Début : 1 :11 :18 - Fin : 1 :21 :00- Durée : 9 mn et 42 s), celle de « *la Résurrection* », *Agnès*, ressuscitée, pleure comme un enfant. *Anna* l'entend la console et lui apporte un réconfort : « *Ce n'est qu'un rêve.* » « *Non, ce n'est pas un rêve. Pour vous c'est peut-être un rêve, mais pas pour moi* » (Bergman, 1994, p. 58), répond la morte qui se sent fatiguée, refroidie et entourée par le vide. Elle a ainsi besoin d'être réchauffée, réconfortée et revivifiée par ses sœurs. Cette vive réponse insiste encore sur la solitude du personnage devant la mort. Celles qui témoignent de l'agonie d'*Agnès* ne sauront jamais ce que la souffrance vaut pour la décédée elle-même. Les deux sœurs sont, de ce fait, appelées à se rendre, en dépit d'elles – Quoi de plus incompréhensible et incroyable en effet qu'une morte ramenée à la vie ? – à l'épreuve du face à face avec la nudité suppliante et implorante d'*Agnès*. Mais *Karin* et *Maria* ne savent que nier et refuser en dévoilant ce qui intoxique et corrompt leur vie. « *Je ne t'aime pas !* », crie impassiblement *Karin* qui se retire, précipitamment. Son visage a l'air fâché et bouleversé. Ses regards semblent durs, elle dit fermement : « *Personne ne fait ce que tu me demandes. Je vis et je ne veux rien avoir à faire avec ta mort.* » Elle ajoute fermement : « *Ce que tu me demandes est répugnant.* » À ce moment-là, nous entendons *Agnès*, en hors-champ, pleurer et gémir. *Karin* ouvre alors avec force les volets de la porte de la chambre de la morte et se retire, toujours effrayée par les contacts. Face à *Agnès*, *Karin* ne fait qu'identifier et réaliser sa propre mort et voit sur les traits du visage altéré et dénaturé de sa sœur l'angoisse et l'épouvante de mourir qui la saisissent et la possèdent étroitement, elle-même. Cette anxiété et cet effroi la resserrent fermement et l'acculent à elle-même. Le souci de soi s'avère ici entièrement à l'œuvre.

Quant à *Maria*, avide d'affections, assoiffée de tendresses et impatiente pour les caresses et les baisers, elle dit : « *Enfants, quand nous avons peur, nous nous blottissons dans les bras l'un de l'autre...* » (Bergman, 1994, p. 63) Nous la voyons dans la chambre de la morte, assise sur le bord du lit, parlant d'une voix tendre. Son visage a l'air triste alors qu'elle regarde le cadavre de sa sœur en hors-champ. Elle sourit légèrement, regarde avec passion. Et lorsqu' *Agnès* lui demande, d'une voix-off brisée et fatiguée de s'approcher. *Maria* se met à pleurer, sa main semble tremblante. Nous voyons aussi dans le cadre, les mains d'*Agnès* touchant les joues de *Maria* avec leurs paumes. Celle-ci ferme les yeux, pleure abondamment. Et quand la morte embrasse sa joue, *Maria* crie fortement

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans Cris et Chuchotements (1973) d'Ingmar Bergman

et se lève rapidement. Mais *Agnès* entoure son cou avec ses mains, s'accroche à elle fermement. Elle sort de son lit. *Maria* essaie alors de s'en débarrasser. Le corps d'*Agnès* tombe par terre. *Maria* se tourne vers la porte de la chambre, la frappe fortement avec la paume de sa main. Ses cheveux semblent éparpillés. *Agnès* qui devient allongée sur le sol, tente à nouveau de s'accrocher à *Maria*, qui se retourne en hurlant hystériquement, regarde le cadavre de sa sœur, recule vers la porte, colle son dos contre celle-ci, en ouvre le volet gauche et sort de la pièce en courant autour du manoir, elle frappe aux portes fermées avec la paume de sa main en hurlant dans une hystérie intense.

Dès lors, la douce *Maria*, assoiffée de tendre toucher, finit par s'enfuir effrayée lorsqu'*Agnès*, morte, la touche. Et les expressions d'amour et d'affection qu'elle a confessée, finissent par être des mots sans corps, privés de chair, des mots désincarnés.

Maria, comme *Karin*, n'a pas répondu à l'appel du visage solitaire et sans défense d'*Agnès*. La tentation de négliger totalement leur sœur et de l'abandonner simplement à ses tourments a vaincu leur résistance du mal. Et il est possible de soutenir que *Karin* et *Maria* trempent dans les tourments de leur sœur. Elles sont complices de sa mort doublement vécue. *Agnès* ne meurt pas simplement d'un cancer. Elle s'incline et expire à cause de l'indifférence, de l'apathie et de la répugnance de ses sœurs qui, en la fuyant, en s'écartant d'elle et en niant la responsabilité imposée par la rencontre du visage, la dévisagent.

L'écrivain et intellectuel français, Jean-Marie Domenach a écrit que *Cris et Chuchotements* « c'est l'histoire d'une Résurrection manquée », (Domenach, 1973, p. 688) voulant dire que l'amour de *Karin* et *Maria* n'est pas suffisamment grand et profond pour restituer la vie à *Agnès*. Mais l'éventualité d'une résurrection n'avait pas seulement pour sujet *Agnès*, atteinte par la mort clinique. La résurrection manquée est avant tout celle de *Karin* et de *Maria*, ignorantes du sentiment et d'émotion, incapables d'aimer véritablement et suffoquées par leur existence creuse. Plus mortes que la morte, elles ne la ramènent pas à la vie, ne la revivifient pas et sont vouées, sans pardon ni salut, à la solitude perpétuelle. Le cancer qui ronge l'utérus d'*Agnès* ne la concerne pas uniquement elle. Le manoir tapissé de rouge, atteint par les symptômes de la maladie maline, peut être conçu comme une métaphore de l'utérus, un organe stérile, condamné et destiné à la mort. *Karin* et *Maria* ne pourront pas procréer et mettre au monde : elles ont détruit les circonstances préalables même de rencontrer l'autre, le recevoir et l'accueillir. Et Bergman n'a-t-il pas indiqué à propos de la couleur rouge dominante dans le film : « Il doit s'agir de quelque chose d'interne, car, depuis mon enfance, je me suis toujours représenté l'intérieur de l'âme comme une membrane humide en teintes rouges. » (Collet, 1973, p. 753).

L'avant dernière séquence du film (séquence n° 20 - Début : 1 :21 :00- Fin : 1 :25 :02- Durée : 4 mn et 2 s.) est aussi manifestement révélatrice. *Karin* et *Maria* rejoignent leurs foyers bourgeois. Leurs époux, qui n'ont eu qu'un rôle marginal et ignoble, dont l'influence est négligeable et qu'on ne voit exister vraiment que lorsqu'ils sont à table pour manger et boire et quand ils règlent les affaires d'argent. Ils prouvent en même temps leur égoïsme, leur ingratitude et leur cupidité. Ces bourgeois, qui dans leur existence matérielle ne manquent de rien, évitent autrui, le fuient, s'en écartent et, bien loin de lui offrir les biens et la fortune qu'ils ont, essaient d'amplifier leur arrogance, d'agrandir leur jouissance et d'augmenter leur plaisir. Ces hommes et ces femmes continuent ainsi dans leur pure intériorité. Ils restent chez eux, enfermés dans leur égoïsme profond, retirés dans leur propre

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans Cris et Chuchotements (1973) d'Ingmar Bergman

existence et cloîtrés à l'écart du monde. Leur lieu habité, se restreint à devenir une réclusion, un lieu d'emprisonnement, un enfermement.

Le cheminement de *Karin* et de *Maria* se conforme, par antonomase, à *la forme de l'Odyssée* : le personnage bourgeois, égoïste, voué à la quête de ses propres intérêts, revient à lui-même, après s'être éloigné, en n'obéissant pas à l'appel d'amour émis par le visage torturé et esseulé de la sœur. Tout comme le roi *Ulysse*, qui, après avoir participé à la guerre de Troie, met dix ans à revenir dans son île d'Ithaque, pour y retrouver son épouse *Pénélope* et son fils *Télémaque*, ignorant et se détournant, à chaque fois, de toutes les tentations affectueuses de rester que lui offraient les nombreux personnages mythologiques (comme la nymphe *Calypso*, la princesse *Nausicaa*, la magicienne *Circé* et les sirènes,) qu'il a rencontrés au cours de son long voyage de retour sur mer.

2.3- La servante Anna (Kari Sylwan):

Bergman ne met pas, dans l'intrigue de son film, *Agnès*, la sœur agonisante puis morte face seulement à ses deux sœurs *Karin* et *Maria*, il y a aussi la servante, « *Anna ou la vraie vie.* » (Passek, 1973, p. 41) La vraie vie quasiment toujours absente mais dont le profil nous importe au plus haut niveau. *Anna* ou le silence, le mutisme, la discrétion, la retenue, l'allure que la caméra la range en arrière-plan et la rend floue quand elle la prend dans l'ombre des trois sœurs. Elle est la seule à n'avoir de couleurs que celle, terne, éteinte et neutre, de son habit ou celle, vive, éclatante et ravissante de sa chair conférée et offerte. La servante qui, à la fin du XIXe siècle, ne pouvait pas choisir ses actes et ses affaires, ni même décider de sa propre vie. Cet écart, cette discordance sociale devient l'image même de l'irrégularité et du déséquilibre du face à face. Le scénario nous fournit un renseignement précieux sur son statut: « *Toute jeune, elle a eu une fille et Agnès s'est occupée d'elle et de l'enfant.* » (Bergman, 1994, p. 16) *Anna* n'a pas choisi d'être la servante de la maison au service des trois autres femmes. Elle ne suggère, ni n'entreprind, ni n'initie. Elle n'est pas l'initiative du mouvement vers les autres. Et dans la mesure où le film se développe après ces événements jamais visualisés auparavant, c'est comme si elle admettait et se soumettait à une hiérarchie, une conformité, un ordre avant même que celui-ci ait été formulé dans un présent compréhensible. En ne mettant pas en image l'arrivée de la domestique auprès de sa maîtresse, Bergman suggérait que la soumission et l'obéissance d'*Anna* à *Agnès* sont censées d'abord être situées dans un avant du temps qui n'est ni représentable, ni par conséquent récupérable.

Le bien manifesté, voulu et sollicité dans le visage d'*Agnès* préexiste, devance *Anna* et l'engage sans pouvoir être repéré en un lieu ou situé à un temps déterminé. *Anna* ne choisit pas d'être mêlée, concernée, d'être responsable, elle est impliquée et engagée contre son gré, elle se retrouve retenue malgré elle, elle semble être l'otage des autres.

La moribonde, négligée et délaissée à la solitude dans ce vide de l'agonie, se sent de plus en plus esseulée et horriblement tourmentée. Son visage torturé supplie *Anna*, la sollicite, l'implore pour qu'elle l'aide à affronter sa cruelle solitude, supporter et accepter sa mort inéluctable. Dans tous les moments de crise, *Anna* entoure *Agnès* la caresse et l'étreint, elle la tranquillise, la console et la reconforte. Ainsi la treizième séquence du film (Début : 30 :24– Fin : 34 :07 - Durée : 3mn et 43 s.) dans laquelle *Anna* se trouve avec *Karin* dans la chambre d'*Agnès* qui somnole, en est une bonne illustration « *Soudain elles sentent confusément la proximité de la mort.* » (Bergman, 1994, p. 32) *Karin* quitte aussitôt la pièce. Et comme nous l'avons indiqué plus tôt, face à la moribonde, *Karin*, de la même manière que sa sœur *Maria*, ne fait qu'apercevoir sa propre mort reportée et consulte sur le visage défait de l'agonisante cette angoisse de mourir qui l'étouffe, elle-même. Mais *Anna*

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans Cris et Chuchotements (1973) d'Ingmar Bergman

s'assoit sur le bord du lit d'Agnès, retire son châle de laine, enlève ses chaussures, se penche sur la moribonde, pose sa paume sur son front et embrasse tendrement sa lèvre. Elle va même jusqu'à déboutonner sa robe blanche, révéler son sein, se glisser dans le lit pour la réchauffer en lui chuchotant « *des mots (...) réconfortants, la berce (...) la soutient.* » (Bergman, 1994, p. 32)

Il serait significatif de noter ici que le plan rapproché poitrine qui représente *Anna*, sein nus, penchée sur *Agnès*, serrant son visage dans ses bras et embrassant son front est un long plan compte tenu de la durée moyenne des plans du film, puisqu'il dure vingt-trois secondes (Séquence n°13-Plan de 33 :43 au 34 :06 - Durée du plan : 23 secondes). Ce plan où la caméra est fixe, les deux femmes représentées sont presque immobiles et où nous n'entendons que le bruit-off du vent hurler à l'extérieur, met en valeur la présence pleine et entière de la servante au service de sa maîtresse.

Anna et *Agnès* s'endorment alors dans les bras l'une de l'autre. « *Elle est toujours présente,* » (Bergman, 1994, p. 16) indique le scénario, en parlant de la servante. Comme si son engagement plein et entier pour servir *Agnès* l'empêche d'exister réellement pour elle-même et la fait s'identifier à sa maîtresse.

Anna prend instantanément en charge *Agnès* en la recevant et l'accueillant. Et, à chaque fois, ses manières d'être et de faire qu'elle produit dans le plus simple moyen et humble façon lui font contraste avec les normes et la somptuosité de la bourgeoisie. *Anna* n'a vraiment que son corps, sa chair. C'est que son engagement, son dévouement et sa fidélité pour *Agnès* s'imposent immédiatement, sans mesurer et considérer ses propres moyens à mettre à la disposition de sa maîtresse. Geste qui ne calcule pas, dons généreux qui ne comptent pas et qui introduisent dans un chemin de perte, sans attente d'éventuelle récupération. Dès qu'*Agnès* appelle *Anna* en lui demandant « *Viens ici, Anna* », (Bergman, 1994, p. 32) la domestique répond toujours et sans cesse par « *Me voici !* » *Anna* se propose, se donne sans limite, s'offre soi-même à sa maîtresse, elle est un donneur qui ne calcule pas et qui s'écoule et s'étale sans se restreindre, elle se répand démesurément dans une passivité plus passive que la toute passivité. Elle ouvre incessamment ses bras pour accueillir *Agnès* et le don excessif et démesuré de ses soins offerts gratuitement déclenche la destruction du fondement du donnant-donnant. À l'opposé des deux sœurs de la moribonde qui simulent d'ignorer son visage et font semblant de le méconnaître, *Anna* se tient toujours près d'elle, à ses côtés, la soutenant sans comptes, la rassurant et l'apaisant et tout en ne se repliant pas pour mesurer son propre don par rapport au don de sa maîtresse.

Tant de fois dans le film, nous la voyons, la nuit, se lever et veiller – veiller sur *Agnès*, la surveiller et prend soin d'elle. Ces images indiquent qu'*Anna*, la responsable est un personnage vigilant, éveillé par et pour sa maîtresse. Le devoir d'*Anna* à l'égard d'*Agnès* la réveille de son sommeil, la rappelle de ses activités et l'ouvre à sa responsabilité qu'elle ne pourrait récuser. *Anna* n'a pas ainsi le temps de rétablir, de se remettre, se reprendre, se récupérer pour soi-même en tant qu'un principe de souci continu et incessant. L'éveil d'*Anna*, au milieu de la nuit, par et pour *Agnès* est vigilance, attention, souci et inquiétude. *Anna* au service d'*Agnès* s'avère insomniaque, plutôt un personnage se privant soi-même, volontairement du sommeil.

Tous les plans dans lesquels elle apparaît, s'appliquent à insister sur sa présence physique, sa chair éclatante, adoucissante et rassurante. *Anna* n'hésite pas à faire tomber son châle de laine sur le sol, à enlever ses chaussures, à soulever ses bas épais, à déboutonner sa chemise blanche de nuit et à révéler son sein pour réchauffer *Agnès* et apaiser la tension de son corps soumis affreusement à la souffrance.

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans Cris et Chuchotements (1973) d'Ingmar Bergman

D'un point de vue psychanalytique, nous pouvons en outre relire cette scène: l'affection de la servante *Anna* s'avère sincère et il ne faut pas oublier que cette jeune femme a perdu sa petite fille, ce qui a dû l'affecter profondément. *Anna* se met alors dans le lit d'*Agnès* avec la poitrine découverte pour la réconforter comme si elle est une petite fille. Et quant à *Agnès*, sa vie a été marquée par les carences affectives d'une mère absente, peu affective et souvent inaccessible. Nous pouvons donc avancer que, suivant une interprétation psychanalytique de la scène mentionnée, *Agnès* cherche sa mère dans la figure de la servante *Anna* et celle-ci cherche à son tour sa fille dans la figure d'*Agnès*. En effet, *Agnès*, traverse selon Freud *une phase régressive*, une phase la conduisant à un retour à un stade de développement antérieur plutôt que de gérer ses impulsions inacceptables de manière plus adaptative. Quant à *Anna*, à travers *la compensation freudienne* comme mécanisme de défense psychologique, elle compense sa tristesse, son vide et sa faiblesse à cause de la mort de sa fille en s'appliquant à prendre soin de sa maîtresse. Se concentrer sur cette «force» la rend équilibrée, particulièrement fière et l'aide à oublier ou à cacher les «ombres» dont elle souffre. De cette façon, *Anna* pourrait conserver une image positive d'elle-même.

Dans ce huis-clos composé de femmes, nous pourrions soutenir, sous réserve, que *Cris et Chuchotements* (1973) déploie un monde féminin sans présence réelle et influente d'hommes, un monde habité dans l'un de ses coins par la perversion et tenté par l'homosexualité. Cette remarque pourrait être défendue en considérant exclusivement les personnages de *Karin* et de *Maria*. En effet, nous voyons les deux sœurs vers la fin de la dix-huitième séquence du film (Début : 1 :04 : 29 - Fin : 1 :11 :18 - Durée : 6 mn et 49 s) dans un plan rapproché poitrine, alors que la caméra se déplace lentement tantôt de droite à gauche et tantôt de gauche à droite, nous les voyons alors représentées de profil, assises l'une en face de l'autre, souriant joyeusement. Leurs yeux semblent impatients et passionnés, elles parlent abondamment. Nous voyons bouger leurs lèvres mais nous ne les entendons pas. Leurs mains se voient entrelacées et nous les voyons s'embrasser les lèvres dans un intime et très rapide baiser. *Karin* apparaît caresser doucement les cheveux blonds et toucher doucement le front de *Maria*, et celle-ci, se voit, tout en mouvant ses regards passionnés et avides, caresser également le cou et la joue de sa sœur avec le dos de ses doigts

Par contre, cette interprétation ne saurait rendre compte des rapports entre *Agnès* et *Anna*, construits sur la responsabilité à l'égard de l'autre et soutenus par l'engagement, des rapports s'exprimant par des mots d'amour et de tendresse et introduisant vivement le corps au plus intime et au plus souffrant de la chair.

Entreprendre, agir, faire pour l'autre, donner : afin que le « *me voici !* » ne demeure pas l'expression creuse, hésitante qui manque de volonté et sans conscience d'une belle âme. Par ailleurs, la rondeur d'*Anna*, si l'on peut dire, indique que ce personnage « *mange bien* », un bon vivant, qui éprouve de la jouissance de vivre, savoure la vie, la goûte avec délices et en exprime en effet une satisfaction heureuse. C'est dans et à travers le corps que se forme et se développe le rapport d'*Anna* à sa maîtresse, un corps qui ne cherche plus à persister, à résister et à s'obstiner dans son existence, mais qui, dans une seconde passivité, se propose, se présente et se donne sans se prémunir et se préserver. *Anna* s'offre elle-même.

Vers la fin de la dernière séquence du film (séquence n° 21 (Début : 1 :25 :02- Fin : 1 :27 :28 - Durée : 2 mn et 26 s.), nous voyons *Anna* bercer doucement et agréablement *Agnès* et ses sœurs sur la vieille balançoire à côté du grand arbre. Cette scène qui représente le corps dépouillé, dénudé de la servante berçant la moribonde exprime bien l'idée du donner sans retour et montre nettement

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans *Cris et Chuchotements* (1973) d'Ingmar Bergman

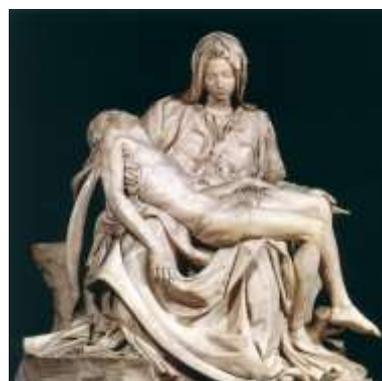
l'intrigue du rapport entre *Anna* et *Agnès*, entre le corps ouvert et offert de la servante et celui à nourrir et à désaltérer de la maîtresse. Le corps même d'*Anna* est introduit, dans ce rapport servante-maîtresse, par celui d'*Agnès* dans un contraste par rapport aux règles et au luxe bourgeois. En outre, ce corps faisant l'objet d'un don généreux et gratuit, finit par être embelli et exquis et, à la fois, témoignera progressivement des échecs et des pertes de la part de deux sœurs, *Karin* et *Maria*. Dans *Cris et Chuchotements* (1973), le corps bredouille, bégaie son propre langage, demandé avec douceur ou exigé sans détour, invité et accueilli ou abandonné et rejeté. De ce point de vue, il serait pertinent de confronter les deux sœurs à *Anna*. *Karin* nie et refuse fermement qu'on la touche (Fin de la séquence n° 17 (Début : 59 : 13 – Fin : 1 :04 : 29 - Durée : 5 mn et 16 s). Ses « *grandes mains maladroites* » et couvertes de sang désobéissent à l'affection, interdisent les caresses et résistent à l'attachement. Elles n'ont même pas hésité à gifler violemment la servante simplement parce qu'elles lui envoyaient des regards curieux et interrogateurs (Séquence n° 16 (Début : 49 :31 – Fin : 59 : 13 - Durée : 9 mn et 42 s)

Les mains minces, sensibles et soignées de la sœur cadette quêtent, en revanche, d'embrassements, des câlins, « *de caresses stupides.* » (Bedouelle, 1985, p. 104) Mais des mains qui semblent toucher avec affection, ne la sentent pas vraiment, des mains qui caressent sans y croire, des mains aussi artificieuses, menteuses, trompeuses que celles de l'aînée qui giflent brutalement. La vingtième séquence du film (Début : 1 :21 :00- Fin : 1 :25 :02- Durée : 4 mn et 2 s), celle qui vers sa fin représente la séparation entre *Karin* et *Maria* révèle que sans geste véritable de tendresse, sans don sincère d'affection, tous les mots d'amour restent creux, simulés et mensongers. Dans les deux cas, les mains sont tendues pour prendre, posséder et s'appropriier ou bénéficier, jouir et profiter. Par contre, les mains rougies d'*Anna*, mains faibles et fragiles, mains fatiguées et contusionnées, symbolisant le don démesuré de son être. Le vrai rapport à l'autre suppose un corps vif, animé, expressif, une chair exposée et offerte sans limite. Le toucher vrai est un appel, une invitation, une exposition à l'autre et le corps généreux est l'espace même du faire et du donner pour l'autre.

Le marquant plan rapproché de 23 secondes, à la fin de la treizième séquence du film (Début : 30 :24– Fin : 34 :07 - Durée : 3mn et 43 s) représentant *Anna* offrant à *Agnès* son sein et son giron. Sans hésiter, ni se retarder, la servante s'approche, se déshabille pour permettre à la moribonde un contact vrai avec sa chair bienfaisante et la prend dans ses bras pour la réchauffer et atténuer la tension de son corps.



« *La Pietà* » pourrait servir dans la relation *Anna* – *Agnès*, à valoriser, chez *Anna*, une figure de la grâce maternelle et une image de l'amour éternel.



La Pietà, sculptée entre 1498 et 1499, une statue en marbre de Michel-Ange de la basilique Saint-Pierre du Vatican à Rome.

Nous pensons que cette fascinante *Pietà*, évoquant l'œuvre de sculpture de la Renaissance de Michelangelo, à laquelle de nombreux critiques ont fait référence, pourrait servir dans le cadre de notre analyse de la relation *Anna – Agnès*, à mettre en valeur, chez *Anna*, une figure de la grâce maternelle et une image de l'amour éternel qui défie l'inéluctabilité de la mort. Tel que Joseph Marty l'a délicatement dégagé: « *Pas toutes les Pietà certes. Mais celle que Bergman sculpte dans le blanc blafard des lignes et de la chair, comme celle de Carrare de Michel-Ange au Vatican, est une mère donnant chaleur, paix et amour. Un être de chair offrant la force de passer dans ce lieu sans lieu, au-delà de toute représentation, que seul l'amour peut approcher.* » (Marty, 1991, p. 160). De plus, nous soulignons encore que la position des corps des deux femmes dans le plan de « *La Pietà* », montre bien que la servante tient la tête d'*Agnès* entre ses jambes comme s'il s'agit d'une position qui évoquerait la sortie de l'utérus lors de l'accouchement. *Anna* donnerait donc naissance à *Agnès* à la vue et à l'ouïe des spectateurs.

Ainsi, le visage et le corps de la mère se repèrent et le don fondamental du rapport *Anna - Agnès* est un don maternel de l'amour. Le corps maternel est sensible et fragile, un corps vigilant et attentionné, il veille sur le bien-être de celui qu'il défend, qu'il préserve et dont il est le prisonnier, l'otage. Ce net pur et vertueux lien dénie et réfute à fond l'idée qu'il puisse y avoir des relations homosexuelles entre *Anna* et *Agnès*. L'amour de la servante est un amour innocent, chaste et immaculé, un amour sans volonté de profiter des plaisirs de la chair, un amour sans *Éros*, dénué d'intérêts sensibles, ne cherchant pas à se servir charnellement d'*Agnès*, à en tirer profit ou à le posséder. « (*Anna*) *apporte l'amour et la tendresse (...) aux autres (...) Elle ne réclame rien en échange. Elle aime dans l'esprit de l'Épître aux Corinthiens. Et pour moi c'est cela qui est important,* » (Stig Bjorkman, 1974, p. 343 - 344) affirme Bergman qui a la ferme intention et qui aspire à récupérer l'image de sa mère à partir de la vision dans laquelle il a vu des femmes vêtues en blanc apparues dans une pièce peinte en rouge. C'est comme si Bergman s'élance dans la matrice de l'amour qui saigne comme au moment d'un accouchement. Et si « *Anna joue un rôle très exactement parallèle à celui de la mère qui donne la vie* » (Amiel, 1973, p. 36), c'est que la mort d'*Agnès* au ventre gonflé par son cancer est représentée comme un douloureux enfantement. Grâce à *Anna*, la couleur rouge se transforme en feu qui brûle. Vers la fin de la deuxième séquence du film (Début : 01 :57 – Fin : 09 :25- Durée : 7 mn et 28 s), elle met des morceaux de bois dans la cheminée et souffle si fort sur le poêle endormi que le rouge vif des braises vivifiées apparaît sur son visage. *Anna* respire un feu d'amour qui réchauffe, rassure et console, une flamme ardente qui défie la mort et la transcende. « *Le véritable salut n'a de sens que si l'amour lui donne son vrai sens (...) L'image de la mort ne triomphe pas. C'est la vie qui l'emporte.* » (Passek, 1973, p. 42) *Anna* ou l'amour est plus fort que la mort. La dernière séquence du film (Séquence n° 21 (Début : 1 :25 :02- Fin : 1 :27 :28 - Durée : 2 mn et 26 s) confirme, dans ses images finales, que le don de la servante fait revivre la magnificence harmonieuse des quatre jeunes femmes, toutes, en blanc dans le vert rafraichissant d'un parc exquis d'automne.

Il est vrai que ces quatre jeunes femmes s'avèrent très typées : *Karin* est la sécheresse, la froideur et l'insensibilité, *Maria* figure la sensualité passionnée et effrénée et *Anna* signifie l'approchement de l'autre, un corps ouvert et offert répondant au visage esseulé et torturé de sa maîtresse, une présence soulageant la solitude d'*Agnès* face à sa mort imminente et inéluctable. *Anna* permet ainsi le passage dans l'inconnu et la traversée « *des rives du Styx* »***** Elle se soucie de la mort de sa

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans *Cris et Chuchotements* (1973) d'Ingmar Bergman

maitresse. Tout le film insiste fortement sur son mouvement, souligne sa présence et accentue son engagement et sa responsabilité. Cette mise en relief cherche-t-elle à favoriser le personnage, l'avantager et à le privilégier par rapport aux autres ? Certainement, oui. Toutefois, la signification de cette mise en relief nous semble plutôt plus forte encore. Elle cherche à dire que la servante nait elle-même et son unicité se confirme et se justifie au cœur de sa relation avec la mort de sa maitresse.



Le manoir tapissé de rouge, serait une métaphore de l'utérus, un organe stérile.



Anna ou le mutisme, la retenue, l'effacement est la seule à avoir sa chair ouverte et offerte.

Conclusion:

En conclusion de cet article, nous insistons sur le mouvement de la caméra et celui des personnages par rapport à la construction de l'espace diégétique dans *Cris et Chuchotements* (1973), nous insistons alors qu'*Agnès* est le personnage central du film et que le mouvement de la caméra, ainsi que celui des autres personnages en sa présence dans cet espace du manoir, sont ce qui construisent l'espace diégétique du film, établissent le face à face, le visage contre visage entre elle et chaque personnage et définissent en effet les rapports de ces personnages à elle.

Agnès est la sœur mourante qui apparaît souvent immobile ou quasi immobile, elle semble dans la plupart des plans inactive et inanimée. La caméra se meut, le plus souvent, en sa présence, avance vers elle, rétrécissant ainsi le cadre, représentant son visage nu, esseulé et souffrant en plans rapprochés. En fait, *Agnès* ne va pas à sa mort imminente et inéluctable, mais c'est plutôt la mort qui s'approche progressivement, d'elle, va, pas à pas, vers elle.

Quant aux deux sœurs, *Karin* et *Maria*, elles se déplacent souvent dans l'espace du manoir en présence de leur sœur mourante. Dans la plupart du temps, la caméra se déplace horizontalement (de droite à gauche et de gauche à droite) pour accompagner leur mouvement qui semble tantôt lent, tantôt précipité. Les dernières séquences du film qui réunissent les trois sœurs montrent clairement

La mise en mouvement du/des personnage(s) et le Tragique de l'espace narratif dans Cris et Chuchotements (1973) d'Ingmar Bergman

que *Karin* et *Maria* ignorent le visage esseulé et torturé de leur sœur. Elles s'en éloignent et s'en écartent en l'abandonnant, angoissée et effrayée, subissant sa mort inassumable.

Quant à la servante *Anna*, représentée en arrière-plan, rendue toujours floue dans l'ombre des trois sœurs, nous la voyons, en présence d'*Agnès*, tant de fois se déplacer, à pas précipités, dans l'espace du manoir. Nous la voyons souvent se diriger vers la caméra fixe, s'approcher d'*Agnès* qui apparaît affreusement agonisante sur son lit. *Anna* qui apparaît éloignée, écartée par la caméra en présence de *Karin* et *Maria* est en fait puissamment présente, proche de la moribonde, à ses côtés, atténuant sa tension, la réconfortant et la consolant. Toutefois, sa relation avec sa maîtresse, atteignant le plus haut point de l'humanité, indique fortement sa passivité et sa vulnérabilité, à travers sa position face aux règles de la bourgeoisie et par sa chair donnée et offerte sans limites à sa maîtresse et insiste surtout sur son engagement, sa responsabilité et la sincérité de ses intentions et ses actes contrastant ainsi avec l'égoïsme, l'indifférence et les tromperies des deux sœurs.

Notes

* Chacune des deux scènes filmées à l'extérieur, au parc du manoir, contient 4 plans. Les détails de la durée des plans de la première scène sont le premier plan : 8 secondes, le deuxième : 12 secondes, le troisième : 29 secondes et le quatrième : 13 secondes. Quant aux plans de la deuxième scène le premier plan dure 4 secondes, le deuxième : 17 secondes, le troisième : 16 secondes et le quatrième : 40 secondes.

** Notons que le tournage de *Cris et chuchotements* (1973) s'est étalé sur 42 jours, du 07 septembre au 29 octobre 1971, c'est-à-dire en plein automne.

*** Le mot *récit* désigne trois sens distingués qui lui sont donnés par Gérard Genette (1964): le premier sens est « l'énoncé narratif qui assure la relation d'un événement ou d'une série d'événements »- il est pris ici dans son second sens qui est « la succession d'événements réels ou fictifs qui font l'objet de ce discours et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc... » Ce sens que nous adoptons, dans cet article, correspond brièvement à l'histoire- le troisième sens du mot *récit* est la *narration*.

(Cité par : Jacques Aumont et Michel Marie : *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* – Paris- Nathan - 2001- p 172.)

**** Relatif à *Apollon*, le dieu grec du soleil et des arts. Il symbolise la raison, la clarté et l'ordre, considérés comme caractéristiques de l'« esprit grec ».

Relatif à *Dionysos*, le dieu grec de la vigne, du vin et de l'ivresse. Il symbolise la folie, la démesure et l'enthousiasme.

***** Les événements de ce film se déroulent au XIV^e siècle où un chevalier (*Max Von Sydow*) et son écuyer (*Gunnar Björnstrand*) rentrent en Suède après avoir passé dix ans aux croisades. L'homme d'armes rencontre en chemin un individu mystérieux, vêtu d'une longue cape noire : c'est la Mort (*Bengt Ekerot*). Il lui propose une partie d'échecs afin de retarder l'inéluctable échéance et trouver des réponses à ses interrogations métaphysiques.

***** Nous soulignons ici l'analogie entre *naissance* et *re-connaissance*.

***** Dans la mythologie grecque, *Charon*, le nocher des Enfers fait sur les marais de l'*Achéron*, traverser aux âmes des morts, le *Styx* qui est un affluent de la haine séparant le monde terrestre de celui des Enfers. *Charon* les fait traverser ce fleuve infernal dans une barque, contre une obole.

3. Liste Bibliographique

- Amiel, M. (1973). « Au Seuil de la vie » . *Cinémas 73 – n°181* , pp. 35 – 38.
- Aumont, J. (2003). *Ingmar Bergman, mes films sont l'explication de mes images* . Paris : Cahiers de Cinéma.
- Bedouelle, G. (1985). *Du spirituel dans le cinéma*. Paris : Les Éditions du Cerf .
- Bergman, I. (1992). *Les meilleures intentions*. Paris : Gallimard.
- Bergman, I. (1994). *Cris et Chuchotements*. Paris : Gallimard (Folio, n°2620).
- Collet, J. (1973 , décembre). « Choix de films » . *Études* , pp. 745-760.
- Cowie, P. (1986). *Ingmar Bergman Biographie critique*. Paris : Éditions Seghers.
- Domenach, J.-M. (1973 , novembre). « La résurrection manquée » . *Esprit* , pp. 688-690.
- Gado, F. (2007). *The passion of Ingmar Bergman*. Durham (Angleterre): Duke University Press.
- Gardies, A. (1993). *L'espace au cinéma* . Paris : Meridiens Klincksieck.
- Lévy, J. (2013). « De l'espace au cinéma » . *Annales de géographie- vol 694 – n° 6* , pp. 689-711.
- Marie, J. A. (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Nathan .
- Marty, J. (1991). *Ingmar Bergman une poétique du désir* . Paris : Éditions du Cerf.
- Passek, J-L. (1973). « Une sonate en rouge majeur » . *Cinéma 73 – n°181* , pp. 38 – 43.
- Stig Bjorkman, M. T. (1974). *Le cinéma selon Bergman (entretiens)* . Paris : Seghers (« cinéma 2000 ») .