



Persona est un film suédois d'Ingmar Bergman sorti en 1966.

Elizabeth Vogler, célèbre actrice au théâtre, s'interrompt brusquement au milieu d'une tirade de la pièce Électre. Elle ne parlera plus. D'abord soignée dans une clinique, son médecin l'envoie se reposer au bord de la mer en compagnie d'Alma, une jeune infirmière. Les deux femmes se lient d'amitié. Le silence permanent d'Elizabeth conduit Alma à parler et à se confier. La découverte d'une lettre dans laquelle Elizabeth divulgue cette confession à son médecin provoque alors une crise relationnelle profonde.

#### **Fiche technique**

Titre : Persona

Titre original : Persona

Réalisation : Ingmar Bergman

Scénario : Ingmar Bergman

Production : Ingmar Bergman

Pays d'origine : Suède

Format : Noir et blanc - 1,37:1 - 35mm

Genre : Drame

Durée : 80 minutes

Date de sortie : 18 octobre 1966

Distribution

Liv Ullmann : Elizabeth Vogler

Bibi Andersson : Alma

Margaretha Krook : le médecin

Gunnar Björnstrand : le mari d'Elizabeth

©[http://fr.wikipedia.org/wiki/Persona\\_\(film\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Persona_(film))



PERSONA (1966)  
Réalisation: Ingmar BERGMAN

« Je est un autre » ANALYSE 2004  
PERSONA de Ingmar BERGMAN (1966)  
par Gilles Visy, Université de Limoges

#### Introduction

Lorsque Rimbaud écrivait « Je est un autre », (1) la recherche d'une nouvelle écriture dérivait sur le double, vers un ailleurs qui ne correspondait plus à son âme, mais à une autre dimension : la persona, (2) c'est à dire la personne qui se transforme en personnage, le poète qui devient poésie à l'image du créateur dépassé par sa création. Rimbaud laisse passer le son des vers (personare) (3) au travers de ce qui le canalise pour faire entendre ce qui sans lui ne serait jamais perçu : chez Rimbaud le son parle, chez Bergman l'image dévoile.

La persona des latins, véritable reflet du miroir de l'inconscient, suggère et cache en même temps. Pour le réalisateur, l'autre ne peut être rencontré qu'en présence du moi face au visage et à son expression visuelle et spéculaire. La thématique du double dans Persona est une parabole sur l'art, sur l'écriture cinématographique, expérience rimbaldienne qui se dérobe à l'explication. Ce film est à la fois précis comme la métrique du vers et insaisissable comme une métaphysique poétique. Le thème du double est ressenti comme une obsession, un « Horla », une méditation fascinante due à la situation dramatique et aux procédés techniques qui la mettent en valeur : gros plans et contraste lumineux.

Bergman craint l'absence d'altérité : « Je plonge le regard dans la glace et je scrute mon visage que je connais plutôt bien et je décèle dans ce mélange de sang et de chair [...] deux inconciliables. D'un côté, il y a ce rêve d'être proche, de tendresse, de communion, d'abnégation totale. De l'autre, violence, chiennerie, effroi, menace de mort. »(4) Il s'agit de la négation de l'altérité conditionnée par la thématique du couple et de la condition féminine.

Elisabet Volger est soudainement frappée de mutisme durant la représentation théâtrale d'Electre. Après un séjour en hôpital psychiatrique, elle part au bord de la mer avec son infirmière Alma. Les personnalités des deux femmes se confrontent et s'opposent. L'actrice, jouée par Liv Ullmann est muette, souffre d'une maternité mal assumée, observe et écoute la confession sans retenue d'Alma. Cette dernière, interprétée par Bibi Anderson, est en apparence le complément de l'autre : elle exhibe ses problèmes, parle abondamment et semble ne pas avoir supporté un avortement. Alma devient de plus en plus agressive devant le mutisme de sa malade.

Ces deux femmes qui se ressemblent physiquement s'approprient une personnalité enviée en s'identifiant à l'autre. Tout passe par le jeu des corps et l'expression du visage : masques, miroir et silence, la projection du double est un transfert, une cassure, mais aussi une manipulation affective qui conduit à une destruction quasi anthropophage.

I) Transfert et cassure

Si Bergman considérait le film comme un scénario thérapeutique contre la mauvaise identification, *Persona* dénonce surtout une psychose de l'inaccompli à l'image des deux héroïnes de Jeune fille partagerait appartement.

Déjà, par rapport au cinéma traditionnel, le réalisateur voulait faire de ce film une poésie d'images non avec des mots mais avec des photogrammes, des plans et des séquences. La cassure dans *Persona* se manifeste, d'abord, par l'aspect non conventionnel de l'esthétique de l'image et par une narration de la lenteur qui devient propice au transfert et au double. La forme illustre le fond et vice versa. Ensuite, la véritable brisure repose sur le fait que l'une des femmes veut devenir l'autre sans omettre la réciprocité, ce qui fait de ce film un chassé-croisé d'altérités spéculaires « sur ce que l'on paraît, ce que l'on est vis-à-vis des autres, ce que l'on croit être et ce que l'on est réellement, ce que l'on ne peut pas être et que l'on est malgré soi. »(5) La problématique du film est en définitive la solitude du sujet qui reste vécue comme un enfermement. L'imaginaire des protagonistes, réduit et dévasté par une misère affective, sollicite l'autre de telle manière que le transfert devient inévitable : le reflet dépasse l'image du miroir.

Celui-ci fait sans doute écho à l'une des préoccupations philosophiques du cinéaste : « ce qui importe avant tout dans la vie, c'est d'être capable d'entrer en contact avec un autre être humain. Sans cela, vous êtes mort, comme le sont aujourd'hui tant de gens. »(6) Dans ce film, cette préoccupation est poussée jusqu'à l'extrême. La recherche de l'autre devient un duel, une fusion des contraires qui crée paradoxalement un équilibre esthétique de chair et de lumière fondée sur une arborescence psychique et permanente : « soignant et malade deviennent aussi proche que nerf et chair. »(7) Il est vrai que la lumière ne semble pas innocente. La psyché se reflète sur tout l'écran, les images d'une pureté intense sont soulignées par la surexposition du blanc. Bergman dira : « les personnages n'occupent pas tout l'écran, ils sont inscrits dans une blancheur. »(8) L'influence du film *La passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer est flagrante.

L'ambivalence des visages est marquée par l'utilisation de la lumière vive. Il faut évoquer l'effet produit par le gros plan sur les visages de Bibi Anderson et de Liv Ullmann. Le visage de la première devient subtilement flou, ensuite celui de la deuxième apparaît immobile quelques instants un peu comme un miroir grossissant. La partie sombre du visage de l'une s'unit à la partie peu éclairée de l'autre. L'intensité blanche et le demi éclairage facial dévoilent la persona : les visages ont un bon côté et un mauvais côté comme Janus. Le transfert et la cassure sont à leur paroxysme à ce moment précis : « l'individu adopte consciemment une personnalité artificielle ou masquée, contraire à ses traits de caractère, pour se protéger, se défendre ou pour tenter de s'adapter à son entourage. »(9) La schizophrénie d'Alma se manifeste, son langage se désagrège, elle s'aperçoit que l'autre femme se projette en elle, vers un ailleurs.

Le dérèglement sonore du langage concentre la tension dramatique sur l'expression du visage reflétant le sombre et le vif, la tristesse et une joie indicible et morbide. Cette poésie manichéenne n'est pas sans rappeler le « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens »(10) qui conduit l'image rimbaldienne vers une illumination mystique, tout comme la blanche Jeanne d'Arc touchée par la grâce extrême devant le bûcher. Dans *Persona*, les visages des deux protagonistes se consomment dans le silence, le non-dit et toute forme de harcèlement moral.

## II) Manipulation affective

Ces deux femmes fonctionnent comme un couple. Bien qu'il n'y ait peu de comportement homosexuel, la proximité et l'intimité rendent ces êtres énigmatiques. Soucieux de leur apparence, cherchant l'une dans l'autre un répondant à leur puissance de fascination comme Narcisse se mirant dans le reflet de l'eau, elles jouent une comédie des masques qui, une fois découverte, laisse entrevoir une forme d'homo affectivité pathologique : « ces couples, unis, désunis, à la recherche de l'harmonie ou entraînés dans la spirale de la dégradation : chacun

s'y reconnaît face à lui-même, face à la vie, face au jugement. »(11) Le cinéma de Bergman est un hymne à la souffrance des êtres, à la connaissance de leur douleur et de leur déchirement. *Persona* montre la complexité des rapports humains qui, si elle n'était pas suggérée en finesse par une caméra froide et intimiste, deviendrait trop explicite car elle demeure passionnée.

Bergman dévoile ce qui est caché au plus profond de chacun en l'arrachant au gouffre du secret : « le cinéaste cherche à exprimer les sentiments en utilisant les attentes du spectateur au niveau du genre, du personnage et du comédien. [...] l'impassibilité relative des visages dans les films noirs s'oppose à l'expression exacerbée du mélodrame. »(12) La passion devient dans ce film une torture intime et discrète qui rend visible et universelle les sentiments les plus inavouables. L'universalité met aussi en valeur les manipulations les plus sordides comme si le réalisateur nous offrait pour un instant l'illusion du réconfort, alors que tout ceci n'est que pure esthétique cinématographique ou presque.

Voici qu'intervient le rôle de l'art : celui de montrer le beau mais surtout le vrai. *Persona* est une dramaturgie qui se préoccupe de la vérité des émotions effectives. *Persona* traduit aussi les passions de l'âme que l'on peut nommer : « des sentiments à cause qu'elles sont reçues en l'âme en même façon que les objets des sens extérieurs. »(13) Il y a dans ce film une comédienne qui incarne un égoïsme sordide tout en captant la substance affective de son infirmière par le regard, l'ouïe, et le toucher.

La peinture de l'âme à laquelle Bergman aspire requiert la proximité du binôme caméra sujet fonctionnant comme le miroir et le reflet de l'objet. L'objectif du réalisateur met à nu les infimes variations émotives de son actrice : Bibi Anderson exprime souvent l'angoisse devant l'absence de communication de son interlocutrice. Celle-ci en joue à plaisir et le vide que l'infirmière finit par ressentir la conduit d'ailleurs à la schizophrénie : véritable cauchemar de l'humiliation. Bergman dira que cette sensation de vide est l'illusion perdue de Dieu : « C'est ce vide, et ce que tous les hommes inventent pour remplir ce vide que je décris dans mes films. »(14) Celui-ci se matérialise par une « monstration »(15) qui exhibe toute une gamme hideuse des sentiments liée justement à ce vide : la convoitise dans les regards et la séduction feinte pour obtenir ce que l'autre n'a peut-être pas et ne peut donner.

C'est une réminiscence du couple Anna Ester du *Silence* qui s'affrontent violemment et jalousement, qui se manipulent et se tourmentent avec cynisme et provocation. En fait, il s'agit d'un désir qui provient d'un manque et qui conduit les quatre héroïnes de *Persona* et du *Silence* à leur anéantissement psychique.

### III) Destruction anthropophage

Qu'est-ce que *Persona* ? L'histoire de deux femmes dont la personnalité de l'une finit par retentir (*personare*) dans celle de l'autre. Une fois le masque déposé, la maladie de l'âme touche la deuxième au point qu'elles finissent par se ressembler physiquement. Elles deviennent des clones. Il s'agit du thème de la contamination psychique associée au vampirisme. Celle-ci caractérise essentiellement la littérature fantastique et romantique. *Dracula* de Bram Stoker reste la plus belle illustration et le film *Trouble every day* de Claire Denis en est une interprétation anthropophage.

Dans *Persona*, les victimes sont des femmes et la force de ce film : « c'est d'avoir seulement deux personnages, et que chacun soit le démon de l'autre ; deux personnages aussi proches l'un de l'autre que des doubles virtuels, soumis l'un à l'autre comme vampire et vampirisé. »(16) Il existe de nombreuses manières de suggérer la destruction spirituelle et morale. L'engagement esthétique et poétique de *Persona* demeure rare dans l'histoire du cinéma : c'est grâce au visage que cela se voit comme dans les films muets. Outre les gros plans et l'éclairage blanc, l'utilisation du double monologue où l'une parle à la place de l'autre, trahit la contamination qui se joue donc sur l'expression du sentiment et du corps.

Les deux femmes ont une approche l'une de l'autre très sensuelle et venimeuse avec les joues contre joues, les mains sur les épaules : « demoiselles aux petits airs charmants » comme dirait Rimbaud.(17) Néanmoins, le regard reste toujours présent, inquiétant. Il révèle l'altérité signifiant par excellence la faillite de l'identité qui se manifeste par une trahison. En effet, Elisabet écrit une lettre évoquant les confidences d'Alma. Celle-ci finit par la découvrir car l'enveloppe était négligemment décachetée, et ce de manière feinte. Se sentant bafouée, elle concentrera son agressivité sur Elisabet pour mieux la posséder et la rendre plus dépendante de ses soins : sorte de jeu sado-masochiste bien consenti.

L'univers de la représentation, comme une pièce de théâtre qui se reflète dans le film, est anéanti. Le jeu se focalise sur le « je » dans son extériorité radicale : « je » doit être avec « moi » et surtout avec « lui ». Lorsque l'infirmière s'écrie : « je ne suis pas Elisabet Volger », « je » devient l'autre et l'adverbe de négation exprime le contraire. Alma se transforme en la partie obscure de l'âme d'Elisabet.

La destruction psychique des deux personnages devient métaphore grâce à une structure en abîme dans laquelle le cinéma parle du cinéma. Le début s'ouvre sur un spectacle filmique étrange. C'est une fiction qui se joue dans l'image et qui concerne les deux femmes. En effet, à plusieurs reprises, la pellicule brûle et lâche sous la tension exténuante des deux protagonistes comme si le réalisateur ne supportait plus de les mettre en scène : « O mes petites amoureuses, Que je vous hais ! ». (18) Le cinéma dans le cinéma est aussi la projection d'un double dans lequel se consume à la fois la pellicule et l'individu.

Cette annihilation de l'être fait jouer un espace dramatique qui repose sur la dilatation et la constriction à l'image d'une quête inaccessible de l'autre, quête indéfiniment reconduite : « élargir et restreindre, restreindre et élargir, à la recherche constante de nouvelles et surprenantes découvertes - voilà peut-être la façon de décrire le caractère fondamental de l'œuvre de Bergman. » (19) La lanterne magique du réalisateur éclaire trois thèmes majeurs : la solitude des individus, le déchirement du couple qui en est la conséquence, la violence du monde qui explique les deux précédents. Ancré dans la modernité, le cinéaste : « est essentiellement au cinéma un poète et un philosophe. » (20)

#### Conclusion

Symboliste et expressionniste avec le jeu de la lumière, *Persona* reste une exigence formelle dans laquelle la passion destructrice réanime l'une des obsessions personnelles du metteur en scène : la peur du vide. « Je » ne suffit pas à lui-même et devient un autre car le reflet du miroir de soi-même demeure angoissant. Cette substitution montre un rapport de force asymétrique : l'autre ne peut être « je ». Même si les deux femmes évoluent vers une réciprocité désastreuse et spéculaire, c'est surtout l'infirmière qui prend sur elle la souffrance d'Elisabet. La relation se dégrade au cours du récit comme une variation du *Portrait de Dorian Gray*. La douleur de l'actrice reste bien représentée dans la scène à l'hôpital où la protagoniste regarde la télévision. Des lueurs blanches et vacillantes, projetées par le tube cathodique sur le peignoir blanc d'Elisabet, exercent une transition sur l'objet. Il est visualisé sur l'écran le plan d'après : un bonze s'immole par le feu. Ce dernier traduit le symbole du double qui ne peut survivre : transfert impossible, manipulation avortée, destruction programmée, au final le miroir se brise dans le malheur.

*Persona* serait donc la réalisation de soi par osmose avec son contraire et son analogue, mais en réalité : « l'image de film, après *Persona*, ne s'en remettra jamais, ni chez Bergman, ni chez ses héritiers ; pourtant, personne jamais n'atteindra à un état aussi incandescent de la relation des images aux affects - pas même Bergman. » (21) *Persona* représente « le masque du démon » dont le reflet brûle le « je » : incandescence de l'autre.

Il faut redonner à cette quête de l'inconnu et de l'altérité sa véritable dimension : celle d'un voyage en soi-même où se consume l'énergie du poète et du cinéaste. Touchant le feu sacré de la création, ils n'en sont finalement que les interprètes. Dans cette recherche de soi et de

l'autre, Bergman et Rimbaud poursuivent un ailleurs. Ils arrivent vers un inconnu baudelairien : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ! »(22) Si Rimbaud pratique « l'alchimie du verbe », Bergman reste finalement un alchimiste de l'image derrière une caméra souvent glaciale et vétilleuse. De surcroît, l'objectif promène à la manière de Stendhal « son miroir sur le chemin de la vie ». © Gilles Visy, Cadrage avril/mai 2004

