

L'expérience de *Persona* et la création du concept d'image-affection par Gilles Deleuze

CHARLES BOLDUC

ABSTRACT: This article aims to show that Ingmar Bergman's *Persona* has played an important role in the philosophical thought of Gilles Deleuze. On the one hand, the article emphasizes that experiencing this film allowed Deleuze to construct the concept of « image-affection, » thereby helping him to reconnect with a problematic specific to Henri Bergson, in spite of the latter's virulent condemnation of cinema. On the other hand, this article establishes a necessary connection between the creation of this concept and the film by foregrounding the inadequacies of phenomenological and Sartrean existentialist approaches which restricted themselves to locating in *Persona* an illustration of their key concepts, concepts which finally proved impossible to maintain in view of the film's culminating scene in which the faces, in close-up, of the two protagonists are superimposed.

RÉSUMÉ : Cet article a pour but de montrer que *Persona* d'Ingmar Bergman a été d'une importance capitale dans la réflexion philosophiques de Gilles Deleuze. D'une part, il met en lumière le fait que l'expérience de ce film permet à ce dernier de créer le concept d'image-affection et de renouer avec une position de problème propre à Henri Bergson en dépit de la condamnation virulente du cinéma de celui-ci. D'autre part, il rend compte de la nécessité de cette création au contact de cette œuvre cinématographique en la rattachant aux insuffisances d'une approche phénoménologique et existentialiste sartrienne qui ne chercherait qu'à retrouver dans *Persona* une illustration de ses principaux concepts, ce qui se révèle finalement impossible au point culminant du film où se superposent dans un gros plan les visages des deux protagonistes.

Charles Bolduc est Professeur de philosophie au Cégep de Chicoutimi.

Bien souvent, les philosophes jettent un regard condescendant sur les œuvres d'art. Loin de s'en inspirer réellement, ils les abordent munis de leur appareillage conceptuel constitué dans un contexte différent et ils plaquent leurs idées préconçues sur celles-ci, ne trouvant finalement en elles qu'une autre confirmation de ce qu'il savait déjà. Pour ne donner que deux exemples, dans *L'origine de l'œuvre d'art*, Martin Heidegger ne fait jamais sentir que le tableau de Van Gogh a été en quoi que ce soit décisif dans sa réflexion, puisqu'un poème d'Hölderlin aurait tout aussi bien pu faire l'affaire (33 et 38), et à sa suite, Jacques Derrida balaie du revers de la main la critique de Meyer Schapiro qui, en mettant l'accent sur les erreurs factuelles de Heidegger, s'attarderait inutilement selon lui à l'œuvre en tant que telle (356 et 371).

La rencontre de *Persona* d'Ingmar Bergman n'a cependant pas été la répétition d'une telle expérience pour Gilles Deleuze. Certes, ce qu'il développe à son sujet a peu à voir avec un quelconque jugement esthétique sur la valeur du film ou encore avec une analyse cinématographique proprement dite. Par exemple, contrairement à la méthode adoptée par Irving Singer (3), Deleuze ne cherche pas à repérer dans une œuvre un thème ou un motif qui, étant récurrent dans la filmographie du cinéaste, dénote un aspect du rapport particulier qu'entretient celui-ci avec le monde (d'après cette perspective, *Persona* exprimerait entre autres la difficulté d'établir un véritable contact avec autrui (175-76)). De même, à l'opposé de l'approche préconisée par Paisley Livingston (6), Deleuze ne désire pas replonger dans la problématique qui a au départ inspiré Bergman de façon à retrouver par celle-ci l'intention qui anime sa réponse audio-visuelle (*Persona* serait de ce point de vue une occasion pour Bergman d'illustrer où il se situe par rapport aux théories du positiviste finnois Eino Kaila sur l'inauthenticité et la connaissance de soi (7-8)). Cependant, bien que le regard que Deleuze porte sur *Persona* souffre parfois de ne pas traiter de ces aspects qu'une véritable étude cinématographique commande de prendre en compte, dans son domaine propre, c'est-à-dire la philosophie, ce long-métrage l'entraîne à devoir faire un authentique exercice de pensée et à créer un concept qui témoigne de ce bouleversement de la réflexion, ce qui est d'ailleurs rendu nécessaire une fois que l'on considère les limites que rencontre son « ennemi » de toujours, la phénoménologie (Beaulieu 9-16) – et plus particulièrement ici sa variante sartrienne – quand elle est mise en présence de cette œuvre cinématographique. Voyons cela de plus près en commençant par rendre compte de l'ouvrage dans lequel s'inscrit ces réflexions sur *Persona*.

Cinéma 1. L'image-mouvement de Gilles Deleuze

En 1983, après deux années de cours consacrées aux enjeux philosophiques qui se trament sur grand écran¹, Gilles Deleuze signe une première publication

sur ce sujet : *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Dans cet ouvrage, Deleuze entend classer les films d'après le type d'images qui prédomine dans le montage de chacun de ceux-ci (103). Pour ce faire, il se réfère à Bergson et aux thèses de ce dernier sur le mouvement.

On pourrait penser à première vue que, contrairement à ce qui a été énoncé en introduction, les films auxquels fait référence Deleuze ne sont que des exemples qui illustrent ses propositions philosophiques d'obéissance bergsonienne et qu'ayant un tel parti pris, les expériences de pensée que ces productions cinématographiques proposent ne sont en rien déterminantes quant aux concepts créés.

Or, quand on prend acte du fait que Deleuze associe étroitement le cinéma à une pensée du mouvement et qu'on se rappelle que, dans *L'évolution créatrice*, Bergson a condamné le cinéma naissant en l'associant à l'une des formes du paradoxe de Zénon qui attesterait l'impossibilité de penser celui-ci (304-13), on ne peut sérieusement en arriver à cette conclusion : comme le laissait déjà entendre Deleuze en 1976 dans une entrevue à propos de Godard (1990 64) et comme le souligne Dork Zabunyan au tout début de la section « Oublier Bergson » de la version publiée de sa thèse de doctorat, si la référence à ce philosophe s'impose à Deleuze, ce ne peut être que malgré lui, par la force des choses, dans ce cas-ci par ce que le cinéma lui-même met en œuvre comme techniques ainsi que par les problèmes qu'il a rencontrés et éclairés au fil des ans par l'entremise de la réalisation de différents films (72-80).

Pour comprendre ce renversement qui réhabilite malgré lui Bergson, il faut d'abord revenir aux raisons qui ont initialement fait qu'au début du XXe siècle, ce philosophe français s'est détourné rapidement de cet art naissant en n'apercevant pas les potentialités philosophiques qu'a révélé son développement ultérieur.

Selon lui, en découpant le mouvement d'un « objet » (il importe peu que celui-ci soit un individu, un groupe de personnes, un animal, etc.) en instantanés que l'on fait ensuite défiler sur un écran, on réduit tout déplacement à une forme commune imposée par le fonctionnement même du cinématographe : quel que soit ce qui est représenté, ce le sera toujours à partir des possibilités de l'appareil et non à partir du rythme propre de « l'objet » en tant que tel qui parcourt un espace (1966, 305).

Évidemment, en tant qu'elle se caractérise par l'adoption d'une telle perspective extérieure au mouvement, une technique comme celle-là ne peut que s'attirer les foudres de la critique bergsonienne. En effet, puisque ce procédé ne peut donner que des vues immobiles entre deux intervalles franchis et puisqu'il fait du coup l'impasse sur le passage réel d'un point à un autre, Bergson ne peut qu'en dénoncer le caractère foncièrement « illusoire » (307), alors que si le mouvement est considéré de l'intérieur, comme un bloc indivisible, les différents points qui semblent le marquer comme autant d'étapes atteintes successivement

peuvent être déduits subséquentement, par un regard rétrospectif qui, après avoir saisi d'un coup l'espace franchi, le découpe en plusieurs segments délimités par ces différents points (308-10).

Une telle remise en question du cinématographe étant pour Bergson sans appel puisqu'elle rejoint l'une des ses préoccupations fondamentales, à savoir la critique de l'hégémonie d'un type de connaissance pratique (305), on ne peut qu'en conclure que, selon lui, aucun film ne trouverait jamais grâce à ses yeux et n'offrirait l'occasion d'amorcer un travail philosophique ayant une quelconque valeur.

Pendant, dans son « Premier commentaire de Bergson » (1983 9-22), Deleuze dégage de *L'évolution créatrice* de Bergson trois thèses sur le mouvement qui permettent de relancer la question. Celles-ci s'énoncent comme suit : a) « le mouvement ne se confond pas avec l'espace parcouru »; b) « l'erreur c'est toujours de reconstituer le mouvement avec des instants ou des positions »; c) « non seulement l'instant est une coupe immobile du mouvement, mais le mouvement est une coupe mobile de la durée » (respectivement 9, 12 et 18).

La première thèse ne fait que reprendre ce qui vient d'être énoncé : elle signifie tout simplement qu'un mouvement doit être saisi qualitativement dans son unité, sous peine d'être dénaturé et devenir incompréhensible si on essaie de le définir quantitativement par la distance franchie.

Il en est de même de la deuxième thèse qui complète la première et rejoint ce qui a été affirmé précédemment à propos du paradoxe de Zénon : des points qui jalonnent un déplacement, jamais on ne réussira à comprendre comment ce dernier a été concrètement réalisé.

Ce qui est intéressant ici, c'est que Deleuze prend soin de distinguer cette dernière de la thèse initiale. En fait, s'il tient à opérer une telle répartition, c'est qu'il voit dans celle-ci le germe d'une potentielle réconciliation du bergsonisme avec le cinéma. En effet, en mettant en lumière cette impasse dans la reconstitution du mouvement, il note que Bergson en profite alors pour distinguer deux manières d'aborder cette tâche rendue impossible par le point de vue adopté : soit, comme le font les philosophes de l'Antiquité, on le définit à partir « d'instant privilégiés » qui peuvent impliquer des intervalles irréguliers entre eux; soit, comme l'envisagent les philosophes modernes, on le ramène à une série de termes dont la mesure est « l'instant quelconque » qui assure que toutes les portions du parcours sont équivalentes (13).

Certes, cette distinction ne semble pas au départ porter à conséquences. Tout ce qui est digne de mention, c'est le constat que le cinématographe participe pleinement de cette manière moderne de rendre compte du mouvement, puisque les images qu'il fait défiler à l'écran sont séparées par des écarts équidistants (15). On ne voit donc pas encore poindre l'ombre d'un quelconque renversement de perspective.

Cependant, en caractérisant la science moderne comme l'entreprise qui spatialise tous les phénomènes et les réduit conséquemment à une forme commune d'où on en tire des propositions générales, Bergson dégage un nouveau terrain d'investigation philosophique qu'il compte investir sur-le-champ, soit celui des singularités.

Cette voie que trace Bergson, Deleuze va la retrouver dans le cinéma et c'est donc avec la troisième thèse sur le mouvement que Deleuze va concrétiser cet accord inattendu. Pour Bergson, les singularités qu'il traque se caractérisent par leur durée, par un mouvement indécomposable en éléments simples. En soutenant que, d'après Bergson, « le mouvement est une coupe mobile de la durée », Deleuze insiste justement sur le fait que cette dernière ne peut être envisagée de l'extérieur, comme si le déplacement qu'elle implique s'effectuait devant nous, dans un espace quelconque « immobile » dont les coordonnées permettraient de situer les unes par rapport aux autres les différentes étapes de la trajectoire.

Évidemment, quand on regarde un film, tant que la caméra est fixe, on n'a droit qu'à « l'instant comme coupe immobile du mouvement ». Des objets en mouvement apparaissent bien à l'écran, mais ce n'est pas celui-ci qui est capté pour lui-même : au contraire, on n'a droit qu'à des déplacements relatifs d'objets qui sont tous contenus au sein des limites déterminées par le cadrage qui servent à en prendre la mesure et à leur assigner une place (un instant) dans le parcours (39-40). C'est le triomphe du procédé cinématographique décrié par Bergson où le fonctionnement de l'appareil est à l'unisson avec ce qu'il cherche à capter sur la pellicule.

Par contre, l'exploitation des potentialités d'un procédé cinématographique va dépendre le septième art de cette limitation de son potentiel : le plan². Comme l'affirme Deleuze, « Le plan, c'est l'image-mouvement. En tant qu'il rapporte le mouvement à un tout qui change, c'est la coupe mobile d'une durée » (1983 36). En ayant recours au plan, le cinéma rend compte du mouvement d'une manière conforme à la définition qu'en donnait Bergson dans sa troisième thèse et c'est pour n'avoir pas pu prendre en considération cet aspect technique qui a révolutionné la manière de faire du cinéma que Bergson a critiqué un procédé qui n'est pas intrinsèquement lié au cinéma et qui n'est donc pas mis en œuvre dans tous les films.

En décentrant le cadre, le plan permet à la vision de ne plus être réduite à suivre le déplacement d'un objet dans un espace clos circonscrit par la fixité de la caméra. Le mouvement obtenu est bien alors une « coupe mobile de la durée », puisque ce qui s'offre au regard, c'est un cheminement qui n'est plus justifié par ce que l'on voit directement à l'écran : au lieu de l'observer de l'extérieur, le plan nous place à l'intérieur d'un changement en train de se produire.

En s'appuyant sur Bergson pour penser un art que ce dernier réprouvait, en affirmant que « rien ne peut empêcher la conjonction de l'image-mouvement, telle qu'il la considère, et de l'image-cinématographique » (7) et en soutenant

que « même à travers sa critique du cinéma, Bergson serait de plain-pied avec lui, et beaucoup plus encore qu'il ne le croit » (85), Deleuze fait donc lui-même la preuve que l'expérience d'œuvres cinématographiques est précisément ce qui permet de mettre à l'épreuve une théorie philosophique et de la critiquer en montrant les limites de sa légitimité.

S'autorisant de cette affinité inattendue, Deleuze va ensuite prendre de nouveau appui sur Bergson pour élaborer dans son « Second commentaire » (83-103) une taxinomie des types d'images que l'on retrouve dans les films qui ont exploré les possibilités des différents plans et ont ainsi constitué ce cinéma de « l'image-mouvement » qui donne son titre à ce premier livre de Deleuze sur le sujet.

Les types d'images cinématographiques que Deleuze déduit à partir de là s'apparentent alors aux conclusions auxquelles parvient pour son compte Bergson dans un tout autre contexte (Bergson 1939 57-58) : une image-perception, c'est un mouvement de caméra qui isole et sélectionne des images en saisissant un « objet » d'après un certain angle; une image-action, c'est le mouvement de caméra qui fait apparaître les autres objets à partir de cet objet privilégié; enfin, quant à elle, l'image-affection est un mouvement de caméra qui suspend le lien entre cette perception et l'action qui va en découler (Deleuze 1983 94-96).

Et comme cela vient tout juste d'être mis en lumière, puisque c'est l'introduction du plan qui donne une image-mouvement au cinéma, chaque type d'images a son plan caractéristique qui le distingue des autres : le plan d'ensemble pour l'image-perception, le plan moyen pour l'image-action et le gros plan pour l'image-affection (103).

Une fois posés ces points de repère théoriques, il est primordial de souligner que ce qui est important pour Deleuze, ce n'est pas tant la conception bergsonienne du mouvement, la typologie que l'on peut en tirer et l'application de celle-ci à toutes les œuvres cinématographiques, mais le fait que certains films se révèlent soudainement compréhensibles si on adopte cette perspective, ce qui est finalement selon lui la seule justification possible d'une théorie philosophique et des critiques adressées à des prises de position concurrentes et incompatibles.

Ainsi, contrairement à Jean-Pierre Esquenazi qui décrit la démarche de Deleuze comme une « phénoménologie bergsonienne » où il s'agit de « déduire 'directement' la sémiotique d'une description de la réalité », ce qui relègue à un rôle secondaire les films qui ont donné lieu aux deux ouvrages sur le cinéma (respectivement 373 et 377), et comme il a été annoncé en introduction que les réflexions de Deleuze s'opposent frontalement à la phénoménologie, il s'avère plus essentiel de montrer comment un film offre l'occasion de soutenir une telle prise de position et de rendre la critique effective. Le cas de *Persona* d'Ingmar Bergman est à cet égard probant³.

Persona d'Ingmar Bergman

La prémisse de départ de ce film est relativement simple et fait écho à la signification du terme qui lui donne son titre⁴ : un jour qu'elle est sur les planches pour une dernière représentation d'*Électre*, une comédienne du nom d'Elisabet Vogler décide qu'à la suite de celle-ci, elle se refusera désormais de jouer un quelconque rôle, théâtral ou social, au nom d'une forme d'authenticité et se terrera pour cela dans un mutisme acharné et inflexible.

Avant de nous plonger dans cette histoire proprement dite scandée en trois temps et question de donner le ton à ce qui va suivre en nous introduisant aux thématiques de la représentation et de la duplicité, le film s'ouvre sur une séquence pour le moins troublante : tout d'abord, des lampes de projecteur de cinéma s'allument et un ruban de bobine défile; par la suite, on voit se succéder rapidement une série d'images incongrues (un dessin animé, un paysage nordique, des corps morts, etc.) qui sont suivies d'une scène où un jeune garçon voit apparaître en gros plan sur un mur-écran deux visages presque indistincts (probablement celui de la comédienne de profession et celui de l'infirmière chargée de prendre soin d'elle) où, presque imperceptiblement, l'un disparaît au profit de l'autre; enfin, le tout se termine par un générique entrecoupé encore une fois d'images sans liens apparents entre elles⁵.

Après cette importante et déstabilisante entrée en matière qui dure plus de six minutes (pour un film d'un peu moins d'une heure trente), l'histoire en tant que telle se met en place et, suite à une scène où une docteure relate à une infirmière (Alma) l'origine du mal de sa patiente (Elisabet), une série d'épisodes va mettre en lumière le fossé spirituel qui sépare au départ les deux protagonistes. Premièrement, tandis que la comédienne est aux prises avec des remises en question existentielles, Alma va se présenter initialement à elle comme une personne dont le parcours personnel et professionnel est tout à fait conventionnel. Ensuite, alors qu'Elisabet ne peut s'empêcher de pouffer de rire lorsqu'elle entend à la radio la retransmission d'une pièce dramatique, Alma lui confie qu'elle respecte énormément les artistes et qu'elle croit qu'ils apportent beaucoup à ceux qui souffrent. Troisièmement, tandis qu'on voit d'un côté Elisabet seule et terrifiée à la vue d'un bulletin télévisé qui présente des images d'un Vietnamiens s'immolant par le feu, Alma s'apprête pour sa part à dormir tranquillement en se projetant sereinement en pensée dans un avenir qui prolonge en droite ligne la vie qu'elle a menée jusqu'à présent. Enfin, alors que l'infirmière lui lit une lettre de son mari et s'occupe d'elle sans broncher conformément à sa fonction et au rôle qui lui a été attribué par la docteure, Elisabet prend soudainement peur quand elle se voit confrontée aux pensées que son mari lui associe et qui correspondent à l'image qu'il a gardée d'elle en son absence.

La première partie du film qui repose ainsi sur une distinction nette entre les deux femmes se conclut quand, à l'occasion d'une rencontre avec Elisabet, la

docteure dit comprendre le mal qui assaille celle-ci : cette impression douloureusement ressentie que tout geste, toute parole sonne faux, d'où l'impossible suicide et cette tentative de se couper de tout, de se taire et de ne plus prendre d'initiative. Elle lui propose alors d'aller avec Alma dans une maison de campagne le temps qu'il faudra pour qu'elle se réconcilie avec elle-même en reconnaissant qu'en agissant ainsi, elle ne fait que jouer un nouveau rôle qui n'est en somme guère différent des précédents.

Une fois installées dans cette résidence sur le bord de la mer, une complicité va naître progressivement entre les deux femmes. Certes, à une exception près, tout au long de cette seconde partie, Elisabet persévère dans son mutisme et seule Alma investit la parole, mais comme en témoigne déjà le fait notable que, dès la première scène, cette dernière ne revêt plus son habit d'infirmière, le partage des rôles va être progressivement moins accentué.

En fait, profitant de l'écoute bienveillante d'Elisabet, Alma s'ouvre à elle et est amenée à confronter par et pour elle-même les préoccupations de sa patiente. Bien qu'aux premiers moments de ce séjour, il apparaît clairement à la suite de la lecture d'un extrait de livre traitant de l'origine de la foi que leurs points de vue sur la vie divergent encore radicalement et bien que, lors de leur « conversation » suivante, Alma lui avoue ne pas comprendre pourquoi son fiancé lui reproche son manque d'ambition alors que tout indique qu'elle a réussi sa vie professionnelle, elle en vient tout de même à reconnaître finalement son désir encore irréaliste d'une vocation absolue qui ne laisserait place à aucun doute ou remise en cause, ce qui rejoint en quelque sorte les enjeux qui tourmentent Elisabet et celle-ci lui témoigne alors, par ses gestes, affection et compréhension.

Ces réflexions partagées entraînent d'autres confidences et Alma lui relate ensuite sa précédente liaison avec un homme marié de même qu'une aventure qu'elle aurait eue avec une inconnue et deux jeunes garçons sur une plage. De cette dernière expérience, Alma se reproche de n'avoir pu tenir son rôle de fiancée fidèle jusqu'au bout et se demande si cela importe vraiment, ce qui suscite encore l'empathie d'Elisabet qui ne peut, encore une fois, que reconnaître ses propres questionnements dans une telle remarque.

À la suite de cette confession, Alma en conclut qu'elles se ressemblent profondément, comme elle dit en avoir eu l'intuition après avoir vu un film où Elisabet tenait l'un des rôles principaux. Rompant alors pour la première fois son mutisme, on entend Elisabet murmurer à Alma d'aller se coucher, ce que celle-ci reprend aussitôt pour son compte en le répétant à voix haute. Cet événement qui brise le partage des rôles jusqu'à présent observé est suivi d'un autre où, pendant la nuit, Elisabet se rend dans la chambre d'Alma qui se lève pour la rejoindre, ce qui donne une scène très étrange : alors que sur l'écran l'on voit d'abord de face les deux visages, celui de la première se déplace ensuite lentement derrière celui de la seconde. Alma la questionnant le lendemain à ce sujet, Elisabet refuse de reconnaître avoir parlé ou même agi de cette façon.

La fin de cette seconde partie du film est anticipée par un épisode qui va faire voler en éclats la complicité en apparence grandissante entre les deux protagonistes : ayant écrit une lettre destinée à la docteure qui s'occupe d'elle, Elisabet la confie à Alma qui compte la poster dans la journée. Cependant, remarquant qu'elle n'est pas cachetée, elle l'ouvre et apprend en la lisant que, sous le couvert de leur connivence, Elisabet en profite en fait pour étudier son « cas ».

Blessée par cette découverte, l'attitude de l'infirmière à l'égard de sa patiente va profondément changer jusqu'au point où, quand elle brise un verre sur la terrasse extérieure, elle laisse délibérément un morceau par terre pour qu'Elisabet se blesse, ce qui finit par arriver. La deuxième partie se termine là-dessus et, pour marquer le coup, le déroulement de celle-ci se voit comme au début du film entrecoupé d'images insolites⁶.

Prenant le relais de cette rupture qui atteste une transformation de la dynamique entre les deux femmes, la troisième partie s'ouvre sur différentes séquences qui mettent en lumière le désarroi grandissant d'Alma confrontée à la conscience de plus en plus aiguë que toutes ses paroles et tous ses gestes correspondent à des rôles préalablement définis. Quant à Elisabet, depuis que l'infirmière lui a avoué avoir lu sa lettre, elle se refuse désormais à sympathiser avec elle et, à l'exception d'un moment où Alma l'a menacée de l'asperger d'eau bouillante, elle s'interdit toujours de lui parler et continue de se réfugier dans une angoisse qui la fait, entre autres, s'abîmer dans la contemplation d'une photographie montrant un jeune garçon s'apprêtant à se faire fusiller.

Étant cependant incapable d'adopter l'attitude d'Elisabet et de se fermer sur elle-même, Alma va finalement être amenée à exprimer avec éloquence son malaise existentiel dans deux épisodes où, ne sachant plus exactement qui elle est, elle en vient littéralement à prendre la place d'Elisabet dans sa propre vie.

Tout d'abord, quand le mari de cette dernière lui rend une visite inattendue à la maison de campagne, l'infirmière se voit un peu malgré elle endosser le rôle de l'épouse alors qu'Elisabet, présente derrière Alma, dirige ses mouvements. Acceptant finalement de se prêter au jeu de son plein gré, Alma adresse par la suite à cet homme des paroles dignes d'une mère, d'une conjointe et d'une amante jusqu'au point où, étendus l'un à côté de l'autre, n'en pouvant plus, Alma se refuse avec force et désespoir de continuer à être dans la peau de ce personnage.

Ce jeu va se répéter dans deux scènes identiques (à l'exception près que la caméra fixe pour la première le visage d'Elisabet et celui d'Alma pour la seconde). À chaque fois, prétextant le fait qu'Elisabet contemple la photo de son fils, Alma raconte ce qui l'a décidée à devenir mère et ce qui l'a terrorisée dans cette expérience. À la toute fin de la seconde scène, les deux visages se superposent pour n'en former qu'un (composé de deux moitiés de visage). Cette indistinction est cependant rapidement brisée et l'écran présente de nouveau le seul visage d'Alma quand celle-ci se refuse soudainement à se reconnaître dans l'expérience

d'Elisabet. Cependant, cette volonté de se différencier se voit aussitôt réfrénée par une nouvelle superposition des visages⁷.

À la suite de ces épisodes qui n'ont pas calmé mais au contraire augmenté son trouble, Alma va finalement tenter de combattre son désarroi en revêtant de nouveau son habit d'infirmière et en comptant assumer jusqu'au bout le rôle qu'on lui avait au départ assigné. Par contre, elle est définitivement ébranlée et ne peut tenir le coup : désespérée devant l'attitude d'Elisabet, elle se fait saigner le bras et quand cette dernière réagit en lui suçant le sang, elle se met à la gifler dans un accès de fureur. À cette scène en succédera une autre qui débute dans une chambre d'hôpital où l'infirmière s'occupe de sa patiente et l'accompagne quand elle se remet à parler, à dire de nouveau un premier mot (« rien »). Dans ce qui semble finalement un rêve, le tout se clôt par une reprise de ce plan où les deux visages font face à la caméra et où celui d'Elisabet en vient à disparaître derrière celui d'Alma.

Enfin, après nous avoir montré le départ d'Alma de la maison de campagne et le retour devant la caméra d'Elisabet, le film se conclut comme il a commencé : un jeune garçon regarde un visage indistinct sur un mur-écran, une bobine arrive au bout de son rouleau et deux lumières de projecteur s'éteignent.

La compréhension phénoménologique des affections

Avant de convoquer Deleuze et de se demander quel concept il a senti la nécessité d'inventer au contact de *Persona*, on peut se demander si les vues offertes par la phénoménologie ne permettent pas déjà d'appréhender ce qui se passe à l'écran sans qu'on ait ainsi besoin de démultiplier les perspectives philosophiques. Cependant, si une telle approche se révèle à un certain moment limitée et incapable de rendre compte de toute la richesse philosophique de *Persona*, la critique de la phénoménologie apparaîtra nécessaire dans la foulée de la création du nouveau concept forgé pour pallier cette insuffisance.

On peut tout d'abord constater que plusieurs thématiques abordées dans ce film deviennent compréhensibles quand on a en tête la phénoménologie et plus particulièrement les enjeux existentialistes que met en lumière Sartre à partir des prémisses de celle-ci, ce qui ne laisse pas croire de prime abord qu'il soit nécessaire de la critiquer et encore moins de créer un nouveau concept afin de remédier à ses limitations.⁸

Déjà, en introduisant des images de cinématographe et de pellicule, les deux séquences qui ouvrent et concluent le film nous invitent à le considérer non comme une réalité existant indépendamment de tout regard, mais plutôt comme une représentation, c'est-à-dire une reconstitution à partir d'un certain point de vue qui, tout en laissant certains événements de côté, en sélectionne d'autres et détermine la place que chacun d'eux va occuper dans l'ensemble. Cette façon de présenter une histoire est ainsi en phase avec ce que, par l'entremise des réflexions

de Roquentin, Sartre affirme dans son roman *La nausée* à propos de l'existence. Contrairement à une pièce de jazz, celle-ci n'a pas un caractère nécessaire (245-46) et « jamais un existant ne peut justifier l'existence d'un autre existant » (249), ce qui fait en sorte que, dans une œuvre d'art, il est davantage conforme à la vérité de mettre en lumière les artifices utilisés pour représenter le parcours d'une vie que d'en user de façon à tromper le spectateur pour lui faire croire naïvement qu'il ne pouvait en être autrement⁹.

La portée existentialiste du drame se manifeste pour sa part quand, dans la première partie, Elisabet se moque de la pièce radiophonique et fait par là sentir toute l'ingénuité qu'il y a à considérer authentiques et spontanées les paroles touchantes et en apparence sincères qui y sont prononcées, alors qu'au contraire, elles sont le fruit d'une volonté délibérée et agencées de façon à ce qu'elles provoquent cet effet. La conscience n'étant pas pour Sartre une « chose » ayant une essence fixe et immuable qu'il faudrait ne pas trahir en trouvant les mots pour l'exprimer le plus adéquatement possible, le rire d'Elisabet qui témoigne de son incrédulité ne peut être que justifié aux yeux du philosophe, surtout en regard des remarques d'Alma qui, dans cette scène, affirme admirer aveuglément le travail des artistes sans même soupçonner les moyens qu'ils mettent en œuvre pour parvenir à leurs fins et tromper ceux qui sont prêts comme elle à croire de tels propos sans cette distanciation critique qui révèle les choix ayant infléchi le cours d'une existence et rendu sensé de telles paroles.

Cette perspective existentialiste est encore une fois très éclairante quand vient le temps de rendre compte du profond malaise éprouvé par Elisabet devant les images de l'immolation du Vietnamien à la télévision. En effet, selon cette optique, les rôles que nous endossons au cours de notre existence sont toujours plus ou moins risibles du fait que, malgré notre désir qu'il en soit autrement, ils ne couvrent qu'une partie de notre vie. Par contre, la confrontation avec la mort nous fait prendre conscience de notre propre finitude et de la valeur réelle de nos choix qui ne se mesure ultimement qu'à l'aune de notre future disparition : c'est exactement ce qui arrive à Elisabet dans cet épisode. De manière similaire, dans la seconde partie, quand celle-ci regarde la photographie du jeune garçon qui s'apprête à se faire fusiller, son angoisse s'explique par la confrontation avec la mort qu'elle se refuse de choisir malgré son mal-être et cela illustre en quelque sorte l'un des concepts majeurs de la philosophie sartrienne tel que définit dans *L'être et le néant* (67)¹⁰.

De la même façon, l'un des enjeux de l'existentialisme est clairement présenté dans une scène de la deuxième partie où Alma confie à Elisabet que son fiancé trouve qu'elle manque d'ambition. Ce qui empêche Alma de comprendre ce qu'il veut dire, c'est qu'elle juge et justifie ses actions d'après des critères d'évaluation externes, alors que les propos de son fiancé pointent vers un certain vide existentiel, c'est-à-dire l'absence d'une quelconque remise en question de ces préjugés sociaux au nom d'une réflexion personnelle et d'une volonté d'assumer

un projet librement choisi. Quand aussitôt après, sans cependant faire directement référence à ce commentaire de son fiancé, Alma va finalement sembler comprendre de quoi il en retourne, cela va être pour exprimer son désir d'une vocation absolue qui conjurerait les infidélités potentielles de toutes sortes et la transformerait en une personne que ne peut plus tourmenter sa conscience. Or, c'est précisément cette dernière instance qui offre la constante possibilité de se remettre en question et de faire un choix qui ne soit pas seulement dicté par des considérations extérieures : vouloir occulter cette conscience qui est le propre de toute personne, c'est, dans le langage sartrien, être de mauvaise foi, et ce, dans la mesure où « je suis ma transcendance sur le mode d'être de la chose » (92)¹¹.

Enfin, au début de la troisième partie, Alma se désespère du fait que toutes ses paroles et tous ses gestes lui paraissent se rapporter à un rôle et n'être pas authentiquement ressentis. Ce faisant, elle ne fait que prendre acte de l'absence d'intériorité à partir de laquelle il serait possible de juger si une personne est ou non sincère et c'est ainsi qu'elle rejoint une conception de l'être humain apparentée à celle d'un phénoménologue existentialiste comme Sartre (1939 32). De manière similaire, ce qui la désespère dans la scène où elle est allongée aux côtés du mari d'Elisabet, c'est qu'elle réalise soudain que, pour celui-ci, seules les actions comptent et que seules celles-ci nous définissent et nous permettent de savoir qui on est vraiment.

Dans tous ces exemples, il n'est pas besoin de créer un nouveau concept pour avoir accès à ce qui se trame dans le film. Cependant, l'épisode le plus troublant de celui-ci mérite une analyse plus approfondie : comment en effet comprendre cette superposition des visages au moment où Alma fait le récit de l'expérience maternelle d'Elisabet¹²? La question est ici de savoir si, cette fois, la peur qui fige leur visage peut être comprise en prenant appui sur ce que la phénoménologie affirme à propos de l'affectivité.

Dans son *Esquisse d'une théorie des émotions*, Sartre ne considérerait pas celle-ci comme un fait psychique, une donnée qu'il est possible d'isoler des autres. Au contraire, il la concevait plutôt comme une manière d'être de la conscience, une façon d'appréhender ce qui l'entoure (71), une visée intentionnelle particulière qui distingue, par exemple, ce lien indissoluble du sujet et de l'objet d'un rapport de connaissance ou de volition.

Pour être plus précis, un rapport émotif au monde se met en place, d'après Sartre, de deux façons. D'une part, une relation affective à l'environnement est suscitée quand un individu veut agir et qu'il n'a pas « d'intuition pragmatiste du déterminisme du monde » (77), étant entendu que cette dernière expression veut simplement dire que, pour cette personne, le moyen de parvenir à ses fins ne se dessine pas comme l'une des potentialités enveloppées à ce moment-là dans sa perception du monde.

D'autre part, une conscience en arrive aussi à aborder émotionnellement le monde quand un individu est totalement surpris par ce qui se passe autour de

lui, quand les lieux où il se trouve plongé ou les personnes qui l'entourent ne correspondent pas du tout à ce qu'il avait appréhendé d'eux (106–107), ce qui ne peut encore une fois que briser son « intuition pragmatiste du déterminisme du monde ».

Au cœur de cet univers qui se dérobe à ses attentes ou dans cet environnement sur lequel le corps bute, la conscience adopte une nouvelle visée intentionnelle sans y prendre garde et sans que cela soit par conséquent un choix délibéré, c'est-à-dire mûrement réfléchi : devant un monde incompréhensible ou inflexible, elle fait de celui-ci un univers régi par la « magie » (79).

Dans ce nouveau rapport à ce qui l'entoure, la conscience prête des qualités aux objets à défaut de pouvoir déchiffrer leur signification ou agir sur eux : alors que c'était originellement l'action de l'individu qui était contrecarrée ou surprise dans l'indécision, voilà que c'est l'objet lui-même qui déterminerait ce qu'il convient de faire sous l'égide de l'émotion qui la susciterait en apparence nécessairement (81–82).

Ainsi, au terme de ce renversement, l'individu est convaincu que c'est en quelque sorte l'objet qui lui a intimé l'ordre de se comporter de cette façon bien que, en y réfléchissant après-coup, on remarque que c'est un événement déroutant ou une action empêchée préalablement qui a amené la personne à considérer le monde de manière affective et à agir en conséquence (116–17).

Sartre donne plusieurs exemples qui illustrent ce raisonnement : si elle ne peut mettre la main sur un fruit qu'elle désire manger, « dégoûtée », une personne va abandonner cette convoitise en la regardant avec dédain; si elle ne peut se défendre d'un animal qui l'attaque, « apeurée », elle va nier l'existence de celui-ci par la fuite ou l'évanouissement en le considérant dangereux; si faute de temps elle ne peut plus voir ses amis, « attristée », elle va se désinvestir en prétextant soit que le monde est morne ou soit qu'il est désespérant (82–89).

Dans tous ces exemples, une relation émotionnelle se met en place en constituant un monde connoté affectivement d'une manière « écrasante et définitive » qui ne concerne pas simplement le présent mais implique aussi l'avenir. C'est seulement ainsi qu'il est possible de considérer phénoménologiquement l'émotion comme une visée intentionnelle de la conscience et non comme un simple état de conscience qui s'apprête à s'évanouir d'un moment à l'autre (103–105).

Certes, comme c'était le cas avec les thématiques existentialistes précédemment abordées, plusieurs scènes peuvent être comprises à partir de cette conception de l'émotion. La réaction d'Elisabet suite à la lecture de la lettre que son mari lui a adressée à l'hôpital en est un bon exemple : ce qui l'effraie alors, ce n'est pas tant le souvenir d'une réalité qu'elle a fuie et avec laquelle elle se croyait pourtant prête à renouer en acceptant d'entendre ces mots, mais plutôt l'image qu'a gardée d'elle son mari. En d'autres termes, ce qui terrorise Elisabet, c'est la « choséification » opérée par M. Vogler à ses dépens : dans sa lettre, il ne

s'adresse pas à elle comme un être doué de conscience et toujours capable de faire des choix et de changer l'orientation de son existence, mais il la réduit à ce qu'elle a affirmé un jour à la suite de leur mariage. Devant cette réaction d'autrui qu'elle ne peut contrôler, elle se refuse à en entendre davantage et, apeurée, elle renoue avec ce monde de l'hôpital où ce mari n'existe plus pour elle.

De même, quand elle apprend qu'Alma a lu sa lettre et qu'elles se disputent jusqu'au point où l'infirmière menace de l'ébouillanter, Elisabet pousse un cri qui exprime bien cette transformation affective du rapport de la conscience au monde : alors qu'elle ne peut arrêter Alma sans risquer de se faire brûler, Elisabet cesse de se débattre et d'avoir un rapport conflictuel avec elle pour envisager la situation comme étant purement terrifiante et commandant du coup une réaction effrayée de paralysie.

Enfin, à la toute fin du film, la fureur d'Alma peut s'expliquer, en conformité avec la théorie sartrienne des émotions, par le fait qu'elle se retrouve impuissante devant le mutisme d'Elisabet : sa colère ferait ainsi suite à la mise en place d'un rapport « magique » au monde où les réactions d'Elisabet étant totalement incompréhensibles, Alma agit comme si une action tout aussi incompréhensible comme la ruer de coups pouvait la « guérir », c'est-à-dire, au sens où l'entend l'infirmière, la faire parler et adopter de nouveaux rôles.

Cependant, juste avant cette scène qui marque l'abrupt retour à la normale¹³, cette grille d'analyse ne tient pas la route et c'est là que le cinéma d'Ingmar Bergman est en mesure de relancer la philosophie, une occasion que n'a pas manquée de saisir au bond Deleuze.

En effet, comme cela a été noté tout juste auparavant, la peur qui frappe Alma quand elle endosse le récit de l'expérience de maternité d'Elisabet ne se résout pas dans un nouveau rapport au monde de l'une d'elle vis-à-vis de l'autre. Par la superposition des visages qui survient avant et après cette résurgence momentanée de celui d'Alma, Bergman fait en sorte que cette frayeur ne peut être attribuée clairement à l'une des deux protagonistes.

On peut certes dissenter sur le fait que, par l'entremise de l'infirmière qui s'en détourne et s'y refuse, la conscience d'Elisabet prête une qualité au monde et fait de la maternité quelque chose d'horrible. Cependant, ici, puisque l'accent est justement mis sur cette juxtaposition des visages et puisque cela différencie ce plan de tous les autres plans qui, précédemment, cadraient la peur de l'une des deux femmes, il est indéniable que le flottement, l'indistinction établie entre elles prime sur la conversion affective du regard qui nécessite qu'elle soit le propre d'une subjectivité.

Le concept d'image-affection comme réponse aux insuffisances de la perspective phénoménologique et existentialiste de Sartre

Ainsi, on en arrive au point que, si l'on cherche à extraire de *Persona* tout ce que ce film offre à penser et si on prend pour acquis que la superposition énigmatique des visages d'Alma et Elisabet n'est pas gratuite et insignifiante, il s'avère impératif de se référer à un appareillage conceptuel différent, quitte à en inventer un si nécessaire. C'est ce que Deleuze fait en forgeant celui d'image-affection.

Tout d'abord, suivant en cela Bergson (1939 11), Deleuze caractérise l'affection comme un écart entre une action et une réaction alors que, propre au cinéma, le concept d'image-affection a pour but de rendre compte de cette modification interne tout en puissance, de ce décalage entre ce qui est reçu, c'est-à-dire perçu, et la réponse qui s'inscrit dans ce champ d'attention en le déplaçant.

De cette définition, on peut en déduire que l'image-affection est en quelque sorte un « fantôme » (Deleuze 1983 141) qui échappe à l'espace-temps, ce qui veut dire en d'autres termes qu'elle ne fait pas référence à l'espace comme lieu de toute perception et au temps propre à toute action. Une image-affection qui correspond à son concept doit par conséquent couper tout lien avec le monde jusqu'au point où il n'y a plus d'objet perçu ou de sujet de l'action.

Avec les moyens propres au cinéma, Deleuze soutient d'une part qu'une telle image s'exprime dans un visage en gros plan (141)¹⁴ et d'autre part que « dans toute une partie de son œuvre, Bergman atteint à la limite de l'image-affection » (142). Or, quand on s'attarde aux pages et, surtout, aux cours qu'il lui consacre, on remarque que c'est justement en faisant constamment référence à *Persona* qu'il crée et analyse toutes les implications de ce concept, ce qui explique la place accordée ici à ce film¹⁵.

En premier lieu, il est important de préciser que dans une image-affection authentique, il ne s'agit jamais d'un gros plan d'un visage en particulier, car cela reviendrait à attribuer l'affection à un individu. Du coup, l'emphase ne serait plus sur ce qui est ressenti, mais sur celui qui éprouve celle-ci, sur les causes qui l'ont produite et les effets qu'elle va entraîner. C'est ce qui explique d'ailleurs que, dans la terminologie deleuzienne, il ne soit plus ici question d'émotion, une notion qui est trop rattachée à une personnalisation de l'affection (138)¹⁶.

Deuxièmement, pour que l'affection ne soit pas seulement reconnue sur le visage comme une donnée perçue qui caractériserait celui-ci au lieu de mettre l'accent sur une affection éprouvée en lien avec un rôle en particulier, il est impératif qu'elle ne soit pas présentée comme un « fait », mais comme un passage d'un état affectif à un autre (128).

Ces deux exigences vont alors représenter, pour reprendre le vocabulaire de *Différence et répétition*, les « conditions réelles » du concept (364). Comme le

remarque Dork Zabunyan, ce sont elles qui vont faire en sorte que l'image-affection ne soit pas qu'un concept abstrait du cinéma pouvant s'appliquer à tous les films (66-68). En fait, ce sont justement ces pôles réfléchissant et intensif qui donneront une consistance concrète au concept (Deleuze 1983 126) : c'est par elles seulement que le visage parviendra à exprimer une pure affection qualifiée dès lors « d'inhumaine » puisqu'elle ne sera pas la traduction d'un « état d'âme » ou d'un « rôle social » (1982b).

Dans la scène en question, on se rappelle que l'écueil de l'individuation est justement évité dans ce plan par la juxtaposition des deux moitiés de visage, ce qui donne bien une unité, un contour à celui-ci et une prise sur l'affection éprouvée, sans pour autant offrir l'occasion d'attribuer cette peur à l'une des deux femmes. Tout ce qui subsiste alors, c'est un « étonnement », une « admiration »¹⁷ qui détache l'affection de toute perception individuante en mettant l'accent sur ce qui suscite communément l'attention (1982a).

De son côté, l'image-affection se soustrait à une possible socialisation par le fait que ce plan n'est pas composé de la seule superposition des visages, mais présente un mouvement qui marque des « traits » (1982b) sur ce visage en passant de cette juxtaposition au visage d'Alma qui rejette avec violence toute identification avec Elisabet pour ensuite aussitôt revenir à l'indistinction initiale. Ce qui est du coup isolé, c'est un « désir », dans ce cas-ci une haine, qui par l'expression de cette force, de cette « puissance » (1983 130), coupe tout lien avec une quelconque action (1982a) qui découlerait dans cette situation de l'horreur éprouvée par Elisabet dans l'expérience de la maternité.

Ce qui rend nécessaire ces deux pôles et, conséquemment, consistant le concept créé, c'est l'interdépendance de ceux-ci. En effet, dans le premier cas, en minant l'individuation, il y a toujours un risque que la frayeur ainsi figée sur un visage soit uniquement associée au rôle socialement déterminé de la mère, d'où le besoin d'un pôle intensif qui réduit à néant cette menace, ce qui survient quand, dans la constitution de l'affection, Alma renonce soudainement à jouer le jeu.

Dans le second cas où ce sont les bases de la socialisation qui sont attaquées, il y a toujours le danger que l'affection soit finalement attribuée à Elisabet après qu'Alma s'en soit détachée, d'où le besoin du pôle réfléchissant qui redonne immédiatement corps au visage quelconque et s'assure d'une dépersonnalisation de l'affection.

Ces deux conditions interdépendantes trouvent enfin dans le mutisme du visage en gros plan de *Persona* l'expression de ce double rempart contre l'individuation d'une femme par rapport à l'autre et contre l'accord de l'une d'elle avec le rôle qui lui est attribué :

Le gros plan a seulement poussé le visage jusqu'à ces régions où le principe d'individuation cesse de régner. Ils [les visages] ne se confondent pas parce qu'ils se ressemblent, mais parce qu'ils ont perdu l'individuation, non moins que la

socialisation et la communication. C'est l'opération du gros plan. Le gros plan ne dédouble pas un individu, pas plus qu'il n'en réunit deux : il suspend l'individuation. Alors le visage unique et ravagé unit une partie de l'un à une partie de l'autre. À ce point, il ne réfléchit ni ne ressent plus rien, mais éprouve seulement une peur sourde. Il absorbe deux êtres, et les absorbe dans le vide. Et dans le vide il est lui-même le photogramme qui brûle, avec la Peur pour seul affect : le gros plan-visage est à la fois la face et son effacement.
(1983 142)

Ne pouvant rien communiquer à qui que ce soit puisqu'il n'est pas une personne assignable et ne représentant pas une fonction sociale déterminée, ce visage devient alors une affection pure, saisie pour elle-même sans référence aux « trois fonctions » (141) du visage qui la réduirait à une image-perception ou à une image-action.

Ainsi, étant donné que les pôles réfléchissant et intensif sont les conditions réelles du concept d'image-affection et qu'ils s'imposent dans ce plan de *Persona*, alors la création d'un tel concept s'avère nécessaire afin d'égaliser la puissance de pensée inhérente à ce film.

Cette création justifie ensuite à rebours la critique que l'on peut adresser à la phénoménologie et plus spécifiquement à l'existentialisme sartrien. En effet, puisque cette dernière approche réduit toute affection à une relation personnalisée au monde, elle est la source de l'incompréhension qui naît quand, suite au cri d'affirmation désespérée de soi d'Alma, il y a une nouvelle superposition des visages. Ne pouvant alors plus prétendre pouvoir s'appliquer indifféremment à toute expérience, elle doit au contact de *Persona* laisser place à une perspective susceptible de dénouer cette impasse, ce qui témoigne encore une fois de l'importance capitale qu'a eue ce film pour Deleuze dans l'entreprise conceptuelle que constitue *L'image-mouvement*, son premier volume consacré au cinéma.

NOTES

1. On trouve une retranscription de ces cours sur deux sites, soit *Webdeleuze* que coordonne Richard Pinhas et *La voix de Gilles Deleuze en ligne* dont s'occupe L'association Siècle Deleuzien (voir la bibliographie pour les références complètes). À noter que ce dernier site donne aussi accès aux fichiers audio de ces cours.
2. Au niveau de « l'écriture » cinématographique (le terme est de l'auteur du dictionnaire), un plan est un « fragment de temps et d'espace enregistré d'un seul tenant, selon un point de vue déterminé, et donnant à la projection le sentiment de la continuité d'une même 'image en mouvement' » (Pinel 222).
3. La description des principales scènes du film étant liée à un objectif précis, il va de soi que le résumé qui suit laisse volontairement et consciemment certains éléments de côté, et ce, afin de se concentrer sur ceux qui seront par la suite utilisés pour démontrer, dans une perspective deleuzienne, le besoin de créer le concept d'image-affection pour

rendre compte de quelque chose que l'approche phénoménologique laisse philosophiquement dans le domaine de l'impensable.

4. « Le mot latin *persona* désignait le masque de l'acteur. Puis il a signifié le personnage ou le rôle. [...] D'une façon générale, la *persona* est le masque que tout individu porte pour répondre aux exigences de la vie en société » (Delaunay).
5. Pour une description détaillée de cette séquence, on peut se reporter au livre de Jacques Mandelbaum (50). Cependant, comme celui-ci le remarque, les éléments en eux-mêmes ne sont peut-être pas si importants et une telle énumération « dénature la portée esthétique, fondée sur le choc visuel et la sidération psychique liés à son défilement ».
6. Sans qu'il ne soit explicitement divisé en trois parties (il est plutôt composé de vingt-cinq séquences de longueur variable), cette hypothèse se trouve en quelque sorte corroborée par le fait que ce procédé, marquant une coupure nette dans le récit, apparaît plutôt dans le scénario entre ce qui a été précédemment distingué comme les première et deuxième parties (Bergman 1979 97-98).
7. Dans *Images* (62), Bergman explique comment il en est techniquement venu à cette superposition des visages.
8. Pour la question de savoir si, de manière générale, Bergman peut être considéré comme un existentialiste, on peut se référer à la section « Bergman and Existentialism : A Brief Comment » du livre de Jesse Kalin (191-202). Malheureusement pour nous, dans cette étude de cas, l'auteur ne fait aucune référence à *Persona*.
9. Cette dénonciation du caractère potentiellement illusoire et biaisé de l'entreprise biographique ou autobiographique jette ainsi un éclairage ambigu sur le livre qui lui valu en 1964 ce prix Nobel qu'il a aussitôt refusé, puisqu'il y fait le récit de son enfance du point de vue de ce qu'il est devenu, comme si cela était justement le couronnement inéluctable de ce qu'il a mis en scène dans *Les mots*. Comme l'écrit Simone de Beauvoir à propos de sa lecture de cet ouvrage, « J'ai saisi ici sur le vif le passage d'une histoire contingente à l'intemporelle nécessité d'un texte » (66). De plus, en déclinant la distinction, Sartre rappelle que ses prises de position politiques antérieures n'appartiennent pas obligatoirement à un passé révolu et qu'à cet égard, il veut se préserver d'être « institutionnalisé » et, du coup, réduit à un personnage forcé de jouer un rôle prédéterminé (1964b 402-404).
10. Le rapprochement entre ces images télévisuelle et photographique sous l'angle de l'existentialisme n'épuise évidemment pas le potentiel d'évocation de celles-ci. Comme le rappelle Peter Ohlin (4), la référence à l'Holocauste peut aussi permettre de répondre aux tentatives de décontextualisation de l'art de Bergman (ce que ne manque pas de faire Deleuze) et de le réinscrire au contraire dans l'histoire et les enjeux politiques de son époque.
11. On peut noter ici que le plan énigmatique où le visage d'Elisabet se déplace derrière celui d'Alma peut être interprété à partir de ce conflit qui oppose deux modes d'être, celui de l'en-soi et celui du pour-soi. Il importe alors très peu de savoir si Elisabet et Alma sont deux personnes distinctes ou au contraire deux faces d'une seule et même femme : la première représente en quelque sorte une exacerbation du pour-soi et la seconde une tendance vers l'en-soi.

12. Ce qualificatif n'est pas utilisé à la légère : non seulement il porte à son comble les troubles qui affectent Alma et Elisabet, mais dans le scénario, la scène qui culmine avec ce plan est la dernière confrontant les deux femmes et elle est isolée de celles qui précèdent par une coupure où réapparaît l'appareil de projection, comme si Bergman voulait indiquer par là qu'elle constituait le paroxysme du drame (1979 141-147).
13. Encore une fois, il ne faut pas se méprendre sur le statut de cette scène : dans le scénario qu'a composé préalablement Bergman, cette ultime confrontation entre les deux femmes se retrouve avant la scène qui culmine dans la superposition des deux visages (1979 138-141). On peut donc affirmer qu'elle n'était pas destinée à constituer le paroxysme affectif du film et qu'elle pave plutôt la voie à ce retour à la normale sur lequel se conclut *Persona* et auquel ne préparait pas du tout le scénario puisqu'il est immédiatement précédé de ce moment où Alma n'est plus capable de se distinguer d'Elisabet (146). Cette hypothèse serait d'ailleurs renforcée par le fait que, toujours dans le scénario, c'est Elisabet qui revêt l'habit d'infirmière dans cette scène (138) et que, dans le film, compte tenu que c'est Alma qui l'endosse de nouveau après l'avoir délaissé en arrivant à la maison de campagne, on pressent que les protagonistes vont progressivement retrouver leur rôle initial comme cela va effectivement survenir tout de suite après.
14. Dans la deuxième partie du cours du 23 février 1982, Deleuze affirme à ce propos qu'un gros plan raté maintient certaines amarres avec les coordonnées spatio-temporelles.
15. Outre les deux pages qui lui sont dévolues dans *Cinéma 1* (141-42), on peut se reporter principalement au cours du 23 février 1982, mais aussi, en complément, à ceux du 26 janvier, du 2 février et du 2 mars de la même année que l'on retrouve toujours sur le site *La voix de Gilles Deleuze en ligne* de L'association Siècle Deleuzien.
16. Sartre laissait lui-même entendre que l'émotion doit être comprise comme la manifestation d'une affection (1938 124).
17. Deleuze fait ici plus précisément référence au terme anglais « wonder » (1983 130).
18. <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze> (Accessed May 8, 2013)
19. 1 DVD.
20. <http://www.universalis-edu.com> (Accessed May 8, 2013).
21. <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze> (Accessed May 8, 2013).
22. <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze> (Accessed May 8, 2013).
23. <http://www.webdeleuze.com> (Accessed May 8, 2013).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- L'association Siècle Deleuzien, ed. n.d. *La voix de Gilles Deleuze en ligne*.¹⁸
- Beaulieu, A. 2004. *Deleuze et la phénoménologie*. Mons / Paris: Sils Maria / Vrin.
- Beauvoir, S. de. 2004. *Tout compte fait*. Paris: Gallimard.
- Bergman, I. 1979. *Cris et chuchotements suivi de Persona et de Le lien*. Trad. Jacques Robnard and Catherine de Seynes. Paris: Gallimard.

- . 1992. *Images*. Trad. C. G. Bjurström and Lucie Albertini. Paris: Gallimard.
- . 2004. *Persona*. MGM.¹⁹
- Bergson, H. 1939. *Matière et mémoire*. Paris: PUF.
- . 1966. *L'évolution créatrice*. Paris: PUF.
- Delaunay, A. 2008. "Persona." *Encyclopaedia Universalis*.²⁰
- Deleuze, G. 1968. *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- . 1982a. "Cours du 2 février 1982 (1ère partie)." *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. Ed. L'association Siècle Deleuzien.²¹
- . 1982b. "Cours du 23 février 1982 (1ère partie)." *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. Ed. L'association Siècle Deleuzien.²²
- . 1983. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Minuit.
- . 1990. *Pourparlers (1972-1990)*. Paris: Minuit.
- Derrida, J. 1978. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- Esquenazi, J.-P. 1997. "Deleuze et la théorie du point de vue. La question du signe." *Le cinéma selon Deleuze / Der Film bei Deleuze*. Ed. L. Engell and O. Fahle. Paris / Weimar: Presses de la Sorbonne Nouvelle / Verlag der Bauhaus. 372-387.
- Heidegger, M. 1962. "L'origine de l'œuvre d'art." *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. Wolfgang Brokmeier. Paris: Gallimard. 13-98.
- Kalin, J. 2003. *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- Livingston, P. 2009. *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- Mandelbaum, J. 2007. *Ingmar Bergman*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Ohlin, P. 2011. *Wordless Secrets. Ingmar Bergman's Persona: Modernist Crisis & Canonical Status*. Cardiff: Welsh Academic Press.
- Pinel, V. 2008. *Dictionnaire technique du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Pinhas, R., ed. n.d.. *Webdeleuze. Les cours de Gilles Deleuze*.²³
- Sartre, J.-P. 1938. *La nausée*. Paris: Gallimard.
- . 1939. "Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité." *Situations I*. Paris: Gallimard. 29-32.
- . 1943. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard.

- . 1947. *Situations I*. Paris: Gallimard. 29-32.
- . 1964a. *Les mots*. Paris: Gallimard.
- . 1964b. “L’écrivain doit refuser de se laisser transformer en institution.” *Les écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*. Ed. M. Contat and M. Rybalka. Paris: Gallimard. 402-404.
- . 1995. *Esquisse d’une théorie des émotions*. Paris: Hermann.
- Singer, I. 2007. *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher. Reflections on His Creativity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Zabunyan, D. 2006. *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.