Document généré le 4 juin 2025 19:10

Sens public

Double face : Temps et Espace dans Persona d'Ingmar Bergman et Le Miroir d'Andreï Tarkovski

Jean-Yves Heurtebise

2015

Je e(s)t un Autre - Philosophie et Esthétiques du dédoublement

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1040017ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1040017ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de langue française

ISSN

2104-3272 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Heurtebise, J.-Y. (2015). Double face : Temps et Espace dans Persona d'Ingmar Bergman et Le Miroir d'Andreï Tarkovski. *Sens public*. https://doi.org/10.7202/1040017ar

Résumé de l'article

Notre but dans cet article sera d'extraire de l'étude combinée du Miroir de Tarkovski et de Persona de Bergman, un nouveau cadre transcendantal de la perception sensible de l'espace et du temps. Nous verrons comment au temps linéaire et chronologique, Tarkovski substitue à travers son film un temps sédimentaire où le passé, le présent et le futur coexistent, et comment à l'espace fait de blocs indépendants et séparés, Bergman suggère à travers Persona, l'existence d'un espace fait de niveaux de réalités qui se chevauchent. Cette perception radicalement transformée de l'espace et du temps introduit dans le sujet une profonde mutation de la subjectivité que le spectateur expérimente à travers le cinéma.

Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) Sens-Public, 2015

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Sens [public]
Revue internationale
International Web Journal
www.sens-public.org

Double face : temps et espace dans *Persona* d'Ingmar Bergman et *Le Miroir* d'Andreï Tarkovski

JEAN-YVES HEURTEBISE

Résumé : Notre but dans cet article sera d'extraire de l'étude combinée du *Miroir* de Tarkovski et de *Persona* de Bergman, un nouveau cadre transcendantal de la perception sensible de l'espace et du temps. Nous verrons comment au temps linéaire et chronologique, Tarkovski substitue à travers son film un temps sédimentaire où le passé, le présent et le futur coexistent, et comment à l'espace fait de blocs indépendants et séparés, Bergman suggère à travers *Persona*, l'existence d'un espace fait de niveaux de réalités qui se chevauchent. Cette perception radicalement transformée de l'espace et du temps introduit dans le sujet une profonde mutation de la subjectivité que le spectateur expérimente à travers le cinéma.

Mots clés : temps, espace, miroir, double, Bergman, Tarkovski, cinéma.

Abstract : This paper aims at providing a comparative philosophical analysis of Bergman's *Persona* and Tarkovski's *The Miror* centered on the notions of space and time. A philosophical analysis of a film proposes to understand better its visual meaning *via* philosophical concepts: both films offer a unique occasion to rethink our presence to the world now (time) and here (space).

Keywords: time, space, mirror, double, look-alike, Bergman, Tarkovski, cinema.

Double face : Temps et Espace dans *Persona* d'Ingmar Bergman et *Le Miroir* d'Andreï Tarkovski

Jean-Yves Heurtebise

Le Miroir et *Persona* ont en commun d'être considérés comme deux chefs d'œuvre incontestés du septième art ; ils ont aussi en commun d'être considérés par leurs auteurs eux-mêmes comme étant une de leurs œuvres les plus réussies sur le plan esthétique en même temps que la plus empreinte de résonances intimes[1]. Enfin, ces deux œuvres se situent pratiquement au mitan de la carrière des deux réalisateurs.

Bien entendu, ces œuvres engagent et expriment des styles de cinéma fort différents. Chez Andreï Tarkovski, le cinéma semble proposer au spectateur un espace sanctuarisé de contemplation ; chez Ingmar Bergman, le cinéma semble lui proposer une expérience de vie intense, dramatique (au sens de *drama*), voire traumatique. Chez l'un, le cinéma cherche à rivaliser avec la musique et la peinture ; chez l'autre, il semble revenir aux sources tragiques d'un théâtre cathartique[2]. Enfin, *Persona* semble traduire par sa violence émotive l'intensité explosive des années 1960 tandis que *Le Miroir* exprimerait par son errance mnésique le flottement sensoriel des années 1970.

Pour autant il y a quelque chose qui relie en profondeur ces deux films, c'est l'expression originale et créatrice de la perception du temps et de l'espace. On sait que Tarkovski croit à l'existence d'une articulation essentielle entre Cinéma et Temps : « On peut s'imaginer un film sans acteurs, sans musique, sans décors et avec juste la sensation du temps qui s'écoule dans le plan. Et ce serait du véritable cinéma[3]. » De fait, *Le Miroir* de Tarkovski introduit une nouvelle

---

[1] Bergman disait ainsi : « Aujourd'hui, il me semble que je suis allé avec *Persona* au plus loin de ce que je souhaitais réaliser […] J'ai dit que Persona m'avait sauvé la vie. C'était sans exagération », in Vermilye, Jerry, *Ingmar Bergman: his life and films*, MacFarland & Company, 2002, p. 123 – nous traduisons. Sur le sentiment de réussite personnel de l'auteur par rapport à son film, voir Tarkovski, Andrei, *Sculpting in Time*, University of Texas Press, 2003, p. 133. Sur le caractère autobiographique, voir Andrei Tarkovsky, *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*, Calcutta, Seagull Books, p. 367.

[2] Singer, Irving, *Ingmar Bergman, cinematic philosopher: reflections on his creativity*, MIT Press Book, 2007, p. 57: *« L'intrigue entière de Persona peut être vue comme découlant de la référence constante aux arts de la scène, par le média desquels, que ce soit dans une salle de théâtre ou de cinéma, Bergman communique à son audience. »* – nous traduisons.

[3] Tarkovski 1973 : Andrei Tarkovski, « De la figure cinématographique », *Positif,* 149 : 29-38, 1973.

Publication de l'article en ligne : 2015/03
http://www.sens-public.org/spip.php?article1148

manière de penser/sentir le Temps : non seulement le temps qui s'écoule dans le plan mais le plan qui se structure selon les rythmes différents du temps. Ce que nous permet le film *Le Miroir* de Tarkovski, c'est de penser le Temps autrement. De même le film de Bergman, *Persona*, explore les facettes insoupçonnées de la perception humaine de l'espace et, plus encore, les dimensions cachées de la présence subjective au monde.

Notre but dans cet article sera donc d'extraire de l'étude combinée du *Miroir* de Tarkovski et de *Persona* de Bergman, un nouveau cadre transcendantal de la perception sensible de l'espace et du temps. Nous verrons comment au temps linéaire et chronologique, Tarkovski substitue à travers son film, un temps sédimentaire où le passé, le présent et le futur coexistent et comment à l'espace fait de blocs indépendants et séparés, Bergman suggère à travers *Persona*, l'existence d'un espace fait de niveaux de réalités qui se chevauchent. Cette perception radicalement transformée de l'espace et du temps introduit dans le sujet une profonde mutation de la subjectivité que le spectateur expérimente à travers le cinéma.

Le Miroir

Le Miroir est le quatrième long métrage de Tarkovski (après L'Enfance d'Ivan, 1962, Andreï Roublev, 1966, et Solaris, 1972). De tous ses films, *Le Miroir* est celui auquel il semblait le plus attaché[4] et qu'il présentait comme étant également le plus autobiographique (de fait le premier titre proposé pour le film fut Confession[5]). Dans *Le Miroir*, à partir d'un scénario qui tiendrait en une ligne (« Aliocha, un réalisateur mourant, revoit sa vie passée et revit, dans un désordre apparent, ses souvenirs d'enfance »), le cinéma semble avoir produit une de ses œuvres les plus abouties. Ce qui nous intéressera particulièrement, c'est la manière dont le film nous permet de repenser l'intuition sensible du temps et de mettre à jour les conditions de possibilités relativistes par lesquelles notre regard ouvre une fenêtre temporelle sur le monde. *Le Miroir* présente trois coupes du temps distinctes, réunies par des liens qui tiennent à la fois du souvenir, de l'archive et du rêve[6] : le narrateur à l'âge de cinq ans en 1935, le narrateur adolescent durant la Deuxième Guerre Mondiale et le narrateur adulte, au présent (années 1970), devenu invisible pour le spectateur.

Sur le plan biographique, il convient de rappeler certains faits.

---

[4] Tarkovski, Andrei, *Sculpting in Time*, University of Texas Press, 2003, p. 133.

[5] Johnson, Vida T. & Petrie, Graham, *The films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*, Indiana University Press, 1994.

[6] Voir Michel Estève – « Le temps du souvenir : note sur *Le Miroir* » in *Etudes cinématographiques* n°135/138 : « Andreï Tarkovsky », Minard, 1986.

Tarkovski est issu d'une très ancienne famille russe, plus exactement d'une des grandes familles qui gouvernèrent la province du Dagestan situé à Extrême Sud-Ouest de la Russie, en contact avec l'Iran, l'Azerbaïdjan (les Tarkovski se rattacheraient en lignée directe à l'oncle du prophète Mahomet). Il est né à Zavraje, province d'Ivanovo, située sur le cours de la Volga (d'où la présence massive de l'atmosphère humide et détrempée dans les films de Tarkovski avec le son obsédant de l'eau qui goutte[7]?). Quand il a trois ans, son père quitte le foyer familial. Avec sa mère et sa sœur, les Tarkovski s'installent alors à Moscou où sa mère travaille comme correctrice d'épreuves. Pendant la guerre, la famille s'installe à Yuryevets dans la maison de la grand-mère de Tarkovski. Or cet environnement géographique et familial très précis apparaît directement dans le visuel du film : comme l'a montré Natasha Synessios dans son livre sur *Le Miroir*[8], Tarkovski s'est appuyé sur des photos prises à cette époque par un ami de longue date de la famille, à la fois pour choisir le lieu et plus encore pour reconstruire minutieusement les décors et costumes. Outre cette reconstitution matérielle de son propre passé, la marque autobiographique est évidente au niveau du choix des acteurs : le père de Tarkovski, Arséni Tarkovski, qui était un ami proche de Tsvetaïeva et un grand traducteur des grands poètes arabes, perses, turques, arméniens, géorgiens… est le poète auteur des vers lus par son fils le réalisateur du *Miroir* (comme si les voix devenaient, à la limite entre le rêve et le souvenir, interchangeables); le personnage qui joue la mère vieillie est la propre mère de Tarkovski ; c'est sa seconde femme Larisa Tarkovskaya qui joue le rôle de la sage-femme ; enfin, c'est sa belle-fille qui joue le rôle de l'amour du narrateur adolescent. C'est donc sur le fond d'un substrat réellement autobiographique que Tarkovski compose visuellement, charnellement son film[9].

Cet aspect biographique fonde la possibilité d'une interprétation psychanalytique du film : interprétation possible mais excessivement limitée eu égards aux potentialités conceptuelles et plastiques quasi infinies du film. Selon cette interprétation, le film se noue autour d'un récit qui prend la forme sinon d'une cure et d'une analyse. Le narrateur, plus ou moins identifiable à

---

[7] Chion, Michel, « La maison où il pleut : sur l'esthétique de Tarkovski », *Cahiers du Cinéma*, 358, April 1984, 37-43.

[8] Synessios, Natasha, *Mirror*, New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2001.

[9] http://www.cineclubdecaen.com/realisat/tarkovski/miroir.htm: « Tarkovski avec *Le Miroir*, a composé un film à partir du matériau insaisissable du souvenir, de son souvenir. Il ne s'en cache pas : "Les destins de deux générations se superposent par la rencontre de la réalité et des souvenirs : celui de mon père dont on entend les poèmes dans le film et le mien. La maison du film est la reconstruction exacte de la nôtre, et a été construite à l'emplacement de cette dernière. On peut dire qu'il s'agit là d'un film documentaire. Les images d'actualité du temps de guerre, les lettres d'amour de mon père à ma mère, sont des documents qui façonnent l'histoire de ma vie" (Balint Andra Kovacs, *Les mondes d'Andrei Tarkovski*) »

l'auteur, se raconte en narrant les souvenirs qui l'associent à sa mère : c'est un dialogue du fils avec la mère, fait de culpabilité, d'incompréhension et de fascination. Le fait que la mère prenne les traits de la femme pourrait renforcer cette interprétation. En effet, c'est la même actrice (Margarita Terekhova) qui joue à la fois la mère (Maroussia) et la femme (Natalia) de même que c'est le même jeune acteur qui joue à la fois le narrateur à 12 ans et le fils du narrateur au même âge. Mais en réalité la coalescence des Doubles, de la mère et de la femme et du fils et du père, subvertit le schéma œdipien par un glissement dans le fantastique et dans le rêve. Le film est moins biographique et psychanalytique qu'ontologique et mémoriel.

Le souvenir constitue la matière d'un film qui explore les facettes d'une mémoire non pas simplement personnelle et littérale mais symbolique et universelle. *Le Miroir* ne peut donc être réduit à une autobiographie ni au récit d'enfance – c'est pourquoi Tarkovski se réfère à la maison du film parfois non plus comme à un élément du réel passé mais comme à un fragment arraché d'un rêve[10]. Et si Tarkovski souligne le caractère essentiel de l'assise autobiographique du film, il insiste en même temps sur sa liberté de créateur à fondre ce matériau en une œuvre qui peut permettre à chacun d'y lire sa propre histoire. Tarkovski cite, dans l'introduction du *Temps scellé*, les propos d'une femme lui écrivant de Gorky « Mon enfance était comme cela. Mais comment le saviez-vous[11] ? » – et pour lui cela répond à sa mission artistique de parler au nom de tous. Comme le note Loïc Millot :

> Le protagoniste n'intervient seulement que dans quatre séquences du film, ce qui est très peu au regard d'un film à la prétention autobiographique ; additionnées, elles ne font guère plus d'une vingtaine de minutes pour un film d'une durée de 102 minutes […] Le terme d'autobiographie, comme celui de 'film-autoportrait', doit être nuancer [sic] car il tend à restreindre la complexité et la portée unanimiste de l'œuvre[12].

Ce dépassement du niveau personnel du Souvenir est patent dans le film à travers la présence de deux *types* d'images qu'il est impossible, pour des raisons différentes, d'assimiler à des souvenirs : d'une part, les images d'archives, qui sont avant tout des images de guerres, guerre

---

[10] Tarkovski, Andrei, *Uroki rezhissury* [Lectures on Directing], Moscow 1989, p. 28 : *« Je sais seulement que je ne cessais de faire le même rêve à propos de la maison où j'avais vécu dans mon enfance. Je rêvais que je ne cessais d'arpenter à l'intérieur ou plutôt autour de la maison, sans arrêt. Ces rêves étaient incroyablement réels et en même temps je savais qu'ils n'étaient que rêves »* – cité par Sean Martin, "Live in the House – and the House Will Stand: The Role of Autobiography and Lived Experience in Tarkovsky's Films and Aesthetic", in *Through the Mirror Reflections on the Films of Andrei Tarkovsky*, Jónsson, Gunnlaugur A. & Óttarsson, Thorkell Á., Newcastle, Cambridge Scholar Press, 2006, p. 28.

[11] Tarkovski, Andrei, *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, p. 12.

[12] Millot, Loïc, « Le Miroir (1974) d'Andreï Tarkovski : une autobiographie conflictuelle. » http://www.uni-gr.eu/uploads/media/7-L.MILLOT_Miroir_d_Andrei_Tarkovski_une_autobiographie_conflictuelle.pdf

d'Espagne, Deuxième Guerre Mondiale, tensions sino-russes, et, d'autre part, des images oniriques, images de rêve, de lévitation, de sortie du corps ou simple contemplation. Le souvenir se réfléchit dans l'archive et le rêve : l'archive prolonge l'image souvenir dans le collectif, elle fait passer du moi au Nous ; le rêve prolonge l'image souvenir dans le psychique, elle fait passer du moi au Soi.

Comme s'il s'agissait de la « même » image mais sous trois modalités différentes.

Car les trois images peuvent se répondre – comme dans une fugue musicale où le même élément mélodique est repris avec des tonalités différentes : c'est ainsi que l'épisode de la grenade (souvenir) et l'image de l'explosion nucléaire (archive) se rejoignent visuellement dans l'image (rêve) de la flammèche lumineuse mystérieusement tenue entre deux mains féminines. Plus encore, l'image des ballons soviétiques en apesanteur (archive) se conjugue avec l'image onirique de la mère en lévitation et finit par s'actualiser dans l'image finale de la mort du narrateur avec l'oiseau prenant son envol de la couche mortuaire.

Archive, rêve et souvenir établissent un circuit dans lequel le souvenir est le plus petit dénominateur commun qui s'élargit vers le monde et vers l'autre (archive) ou plonge dans l'inconnu et l'indicible (rêve). Ce qui est le plus personnel peut-être à la fois le plus mystique et universel et en même temps le plus collectif et historique :

> Dans Le Miroir, j'ai voulu faire sentir que Bach et Pergolèse, une lettre de Pouchkine, le passage des soldats soviétiques à travers la mer de Syvach, de même que les événements intimes et domestiques; toutes ces choses sont aussi importantes pour l'expérience humaine. En termes d'expérience spirituelle personnelle, ce qui s'est produit hier pour un homme a autant de significations que ce qui s'est produit il y a 100 ans pour l'humanité[13].

Le film *Le Miroir* se présente comme une succession de strates temporelles présentées de façon non chronologique et reliées entre elles par de multiples analogies. Ce que Tarkovski chercherait à traduire au cinéma, c'est ce que Philippe Descola appelait l'analogisme, cette manière de penser

[13] Tarkovski, Andrei, *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, p. 180.

en fonction d'un système référentiel global qui permet de passer d'une chose à n'importe quelle autre, par variations sensibles et liaisons peu logiques au regard de notre raison[14]. De fait pour Tarkovski le cinéma est le lieu des correspondances : « Les objets, les paysages, les intonations des acteurs, commenceront alors à résonner de cette note centrale. Tout deviendra interdépendant et indispensable. Chaque chose fera écho à une autre, tout s'interpellera, et il en résultera une atmosphère, comme conséquence de cette capacité à se concentrer sur le principal[15]. » Dans l'analogisme s'exprime l'expérience d'une cyclicité sans fin où circulent les éléments au sein d'une totalité diffuse : l'image dans le miroir pour être partielle n'en est pas moins totale en ce qu'elle exprime pleinement un moment du monde : « Nous ne pouvons comprendre la totalité de l'univers mais l'image poétique est capable d'exprimer cette totalité[16] ».

Le passé et le présent ne sont au fond que la présentation d'une même image vue dans un miroir : à cet égard, rien n'est plus révélateur que cette scène du film où, par l'entremise d'un glissement de caméra qui passe de derrière à devant le miroir, l'image de la jeune mère du narrateur enfant devient image de la mère vieillie du narrateur adulte. Le passage de l'image au reflet (du miroir voyant au miroir vu) est en même temps passage du passé au présent[17]. Le temps chronologique est aboli par une Mémoire universelle où tous les moments coexistent.

Persona

Bergman disait que l'idée de *Persona* lui était venue en voyant deux jeunes femmes assises comparant leurs mains[18]… A cette vision fait écho la scène la plus étrange et angoissante du film[19],

[14] Descola, Philippe, *Par-delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 545.

[15] Tarkovski, Andrei, *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, p. 180.

[16] Tarkovski, Andrei, *Sculpting in Time*, Texas, University of Texas Press, 2003, p. 106.

[17] Kierran Horner, "Andrei Tarkovsky's Mirror viewed through Gilles Deleuze's 'time-image'", *Film-International*: http://filmint.nu/?p=1787

[18] Singer, Irving, *Ingmar Bergman, cinematic philosopher: reflections on his creativity*, Cambridge, MIT Press Book, 2007, p. 59: " *Describing his creative process in making the making of films, Bergman reports that the idea of* Persona *came to him after seeing two young women sitting together comparing each other's hands."*

celle où les visages des deux femmes, Elizabeth Vogler l'actrice (jouée par Liv Ullmann) et Alma l'infirmière (jouée par Bibi Anderson) glissent l'un sur l'autre et se superposent.

Dans un entretien, Bergman commente ainsi cette scène intrigante et fameuse :

> Bibi Anderson et Liv Ullman ne savaient pas que j'avais fait cela, que j'avais réunis leurs deux visages ; je voulais les rassembler en un seul visage et leur faire cette surprise. Ainsi nous avons fait cette image composite au laboratoire et quand nous sommes revenus à l'île où nous résidions [lieu du tournage], je leur ai demandé de venir dans la salle de montage. Quand elles ont leur deux visages ensembles sur l'écran, Bidi dit : 'Quelle affreuse photo de toi' et Liv répondit: 'Ce n'est pas moi, c'est toi.[20]'

Cette scène illustre de façon emblématique la problématique du double et du miroir ; elle pose de manière particulièrement intense le problème de l'identité[21]: qu'est-ce qui me définit ? Dans quelle mesure je est-il un autre ? Et cet autre du je, est-ce une autre personne ou l'autre de ma personnalité ? À moins que ce ne soit autrui qui incarne l'autre qui vit en moi ? Mais cet autrui qui incarne mon autre n'est-il pas en train de me voler mon âme ? Ou bien est-ce moi qui me sert de lui pour extérioriser ce que je me cache de moi ? Sur le plan psychologique, le film pose le problème des limites de la réflexivité : jusqu'à quel point l'autre est-il mon miroir ? C'est-à-dire à la fois jusqu'à quel point je me définis par le regard que je porte sur l'autre, par le regard que je veux que l'autre porte sur moi, par le regard que je pense qu'il me porte ? Plus encore, cette scène du filme interroge sur le statut de notre identité. Comme le disait Merleau-Ponty :

> L'image propre en même temps qu'elle rend possible la connaissance de soi, rend possible une sorte d'aliénation : je ne suis plus ce que je me sentais être immédiatement, je suis cette image de moi que m'offre le miroir […] Du coup je quitte la réalité de mon moi vécu pour me

[19] Steene, Birgitta, *Ingmar Bergman: a reference guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 272: "in *Persona*, Bergman uses a dream mode not to make a surrealistic picture but to inflect the meaning of the ordinary physical world."

[20] Bergman, Ingmar, *Interviews*, ed. by Raphael Shargel, Mississippi, University Press of Mississippi, 2007, p. 94.

[21] Martin, Marcel, « *Persona* », *Cinéma 67*, n° 119, septembre 1967.

référer constamment à ce moi idéal, fictif ou imaginaire, dont l'image spéculaire est la première ébauche[22].

L'autre est-il mon âme sœur, un clone, un vampire ou un jouet[23] ? Le désir de l'homologue est-il désir homosexuel, désir suicidaire de ne plus être soi ou désir narcissique de se fondre en soi-même ? Selon les hypothèses retenues, on pourra donner une interprétation différente du film[24]. L'actrice muette est-elle la persona : le masque de l'âme, la fausse apparence, condamnée à la mauvaise foi du jeu théâtral, consistant à mimer les sentiments, symbolisant en même temps le calcul esthète du metteur en scène voyeur, résistant aux soins de l'âme, aux désirs d'Alma l'infirmière ? Mais après que l'érotisme de sa confession onaniste se heurte à la frigidité spectatrice de l'actrice, Alma la bonne infirmière se transforme en bourreau qui accable la douleur de la femme mère pour l'enfant qu'elle ne peut plus atteindre.

Mais nous voudrions aller plus loin que ce niveau psychologique et clinique et porter la critique sur le plan philosophique et métaphysique. Il nous semble que, de façon la plus générale, le thème central du film est celui du rapport entre états et espaces supposés distincts.

Dans Persona, l'espace, au lieu de diviser et de circonscrire comme de coutume, empiète et intrique : l'étendue devient contagieuse, elle n'est plus contenue dans une forme mais se répand à travers les corps et les âmes en mettant en contact des éléments différents et opposés. Dans Le Miroir, les nappes du temps se superposent, dans Persona, ce sont les régions du monde qui se chevauchent[25]. Il y a cinq niveaux : le monde du cinéma (manifesté par les images du film montrant le faisceau lumineux de la projection, les arcs lumineux des projecteurs, la bande filmique qui brûle en plein milieu du film) ; le monde du dehors (les images d'archive une fois encore : images télévisés du Vietnam par le biais de l'immolation du moine bouddhiste et photographie, tout aussi présente dans nos mémoires, d'un enfant juif fait prisonnier par les Nazis) ; le monde du théâtre (images d'une répétition) ; le monde de l'enfant (l'enfant touchant

---

[22] Merleau-Ponty, Maurice, *Les relations à autrui chez l'enfant*, Paris, Les cours de la Sorbonne, 1953, p. 55-6.

[23] Bergman, Ingmar, *Interviews*, op. cit., p. 87: "*Elisabeth has come back. She invented a new aspect of her emptiness and she had filled up with Alma, she has fed on Alma a little bit. And she can go on.*"

[24] Gervais, Marc, *Ingmar Bergman: magician and prophet*, Montréal, McGill-Queen's University Press, p. 100 : "*The very enterprise of "interpreting" the diegetical context into some kind of meaningfulness is exposed for what (Bergman feels) it is: an exercise in giving meaning to a filmmaker's fabrication which probably has no real meaning, since (as he implicitly more or less claims) he himself does not understand anything anyway.*"

[25] Gervais, Marc, *Ingmar Bergman: magician and prophet*, op. cit., p. 93: " Persona *becomes a set of Chinese boxes or Russian dolls, each box or doll containing, and in turn being contained by another box or doll – even if this analogy is repeatedly done violence to in one way or another.*"

l'image lointaine d'une femme qui serait sa mère, projetée sur l'écran de cinéma du rêve) : le monde de l'île où les deux femmes se rencontrent (images de lieux vides, de chambres éclairées par des lumières venues d'ailleurs). Chacun de ces lieux forment des boîtes distinctes mais qui ne s'emboîtent plus et dont les frontières ne sont plus étanches. De même que les temps dans Le Miroir, les espaces dans Persona se chevauchent : théâtre et cinéma ; moi et l'autre ; dehors et dedans… entrent en collision et engendrent des lieux indéterminés : l'île, le miroir, le regard de l'enfant.

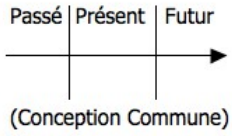
À la tectonique des plaques du temps du Miroir répond l'enchevêtrement des niveaux de l'espace de Persona ; à la temporalité relativiste répond la spatialité quantique. Les états d'être ne sont plus fixes mais vacillants, probabilistes : être soi et non un autre devient une différence de degré et non plus de nature. Les états ne sont plus mutuellement exclusifs mais réciproquement inclusifs. Dès lors, les sujets se mettent à échanger leurs composantes, leurs traits singuliers et à se transformer, à perdre leur identité. Les états ne sont plus mutuellement exclusifs mais réciproquement inclusifs. Il y a à la fois résistance douloureuse pour résister à cet envahissement de l'autre – horreur muette face à cet envahissement – et désir profond devant cette possibilité inédite de sortie hors de soi.

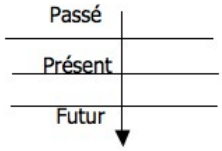
Plus encore, Persona est le nom de cette « maladie » où le moi, dépossédé de lui-même par sa propre image, devient flottant et sans attache : le « Je » s'affranchit du Moi et oscille entre Soi et les Autres. Détaché du moi, il porte un devenir autre illimité et en même temps menace de sombrer dans une identification délirante. Tout devient miroir : mon image n'est plus moi et toute image, c'est moi. D'un côté, je ne suis plus moi et je ne me reconnais plus dans tout ce qui m'appartient, m'appartenait : mon travail, mon mari, mon enfant et jusqu'à ma voix qui me devient étrangère. Mais, de l'autre côté, je suis ce bouddhiste qui s'immole, ces réfugiés du ghetto de Varsovie, cette infirmière qui me soigne, ce garçon inconnu qui me regarde, cette bête qu'on égorge…

Conclusion : coexistence objective des temps, chevauchement subjectif des espaces

Le Miroir d'Andreï Tarkovski et *Persona* d'Ingmar Bergman interrogent les conditions spatio-temporelles de notre regard sur le monde. Au temps chronologique du vécu conscient ordinaire, Tarkovski tend le prisme imaginal d'un temps diffracté où présent, passé et futur ne s'annulent et ne s'excluent plus successivement mais, au contraire, coexistent dans le même « temps » et se répondent l'un et l'autre par-delà la durée.

Publication de l'article en ligne : 2015/03
http://www.sens-public.org/spip.php?article1148

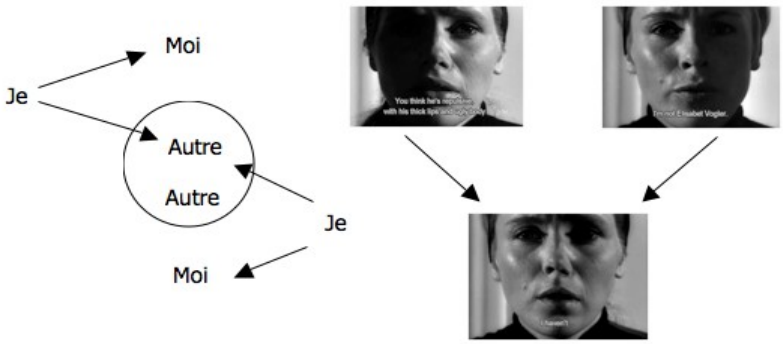




Le moment le plus frappant et le plus sublime se produit à la fin du film quand l'enfant que le narrateur était retrouve sa mère telle qu'elle est dans son présent d'adulte : par-là, le passé et le présent se retrouvent et coïncident dans une même image. Dès lors, le présent lui-même peut finir de passer et c'est pourquoi le narrateur peut mourir alors : le narrateur meurt à partir du moment où il a vu sa mère dans le passé avec la figure qu'elle a dans le présent. Le film s'achève sur une scène de la mère avant la naissance du fils, qui littéralement voit son futur sur deux échelles de temps différentes, l'enfant à venir et sa vieillesse signalant l'enfant devenu grand. Comme s'il fallait penser le temps, à la fois comme quelque chose qui s'étend à partir du présent dans la direction du le passé et du futur à la fois et aussi comme le glissement, le chevauchement l'un sur l'autre du temps passé et du temps futur à travers chaque moment présent.

À l'espace segmenté du vécu corporel ordinaire, Bergman, par le moyen du cinéma, tend la lanterne magique d'un espace mouvant aux zones de voisinages indistinctes où le Je devient un terrain de Jeu sauvage où se confrontent le Moi et l'Autre, où l'identité personnelle entre en crise par le fait même de la relation. Dès lors, les deux « Je » entrent en relation par la mise entre parenthèses de leur Moi conscient et le croisement, l'enchevêtrement de leur Autre inconscient. Les parts conscientes du Je (Moi) s'opposent mais ses parts inconscientes (Autre) se rencontrent. Ce chevauchement se traduisant à l'image par l'introduction du visage de l'un dans la part d'ombre du visage de l'autre.

Publication de l'article en ligne : 2015/03
http://www.sens-public.org/spip.php?article1148



Ainsi, par leur intensité, leur puissance et leur beauté, ses deux films nous renvoient aux conditions de possibilité de l'image cinématographique comme composé d'espace-temps[26] : dans *Persona*, la camera se fait miroir du Visage qu'elle serre jusqu'à le rendre déformant[27]; dans *Le Miroir*, la caméra se fait exploratrice du passé qu'elle sonde jusqu'à se libérer du présent. Ces deux œuvres scrutent les assises de l'image en faisant vaciller notre représentation commune de l'espace-temps : l'espace comme ensemble vide des contigüités et le temps comme forme linéaire de la successivité sont déconstruits au profit d'un espace fait de lieux enchevêtrés et d'un temps aux strates interconnectées. Elles nous permettent de « réfléchir », non pas de façon intellectuelle, mais émotive et vivante, aux conditions de possibilité non seulement de l'image cinématographique mais aussi de notre perception ordinaire et donc de notre existence dans le monde.

[26] Deleuze, Gilles, *Deux régimes de fous : Textes et entretiens, 1975-1995*, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Paris, Minuit, 2003, p.291-302.

[27] Deleuze, Gilles, *Cinéma 1, L'Image-Mouvement*, Paris, Minuit, 1985, p. 141-3.

Publication de l'article en ligne : 2015/03
http://www.sens-public.org/spip.php?article1148