Vol :21 N: 21/ 2026
PP: 446 - 464
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

Persona (1966) d'Ingmar BERGMAN : entre vampirisme, réciprocité et responsabilité dans la rencontre de l'autre

PERSONA (1966) BY INGMAR BERGMAN: BETWEEN VAMPIRISM, RECIPROCITY AND RESPONSIBILITY IN THE ENCOUNTER WITH THE OTHER

Moncef Cherni
Université de Carthage, chernimoncef@yahoo.fr, TUNISIE

Reçu le: 09/11/2025	Accepté le: 13/02/2026	Publié le:31/03/2026

****

Résumé :

Cet article explore la représentation de l'altérité dans ***Persona*** (1966) d'Ingmar Bergman à travers la relation énigmatique entre Élisabeth Vogler, actrice plongée dans le silence, et son infirmière Alma. Trois hypothèses structurent l'analyse : le vampirisme psychique, la perte de l'identité personnelle et la substitution de soi à l'autre. L'étude met en lumière la tension entre fusion et séparation, exposition et transformation, qui traverse toute l'œuvre. *Persona* se présente comme une méditation sur le rapport à autrui, où la dissolution des frontières identitaires ne conduit pas à la confusion mais à la découverte d'une subjectivité renouvelée, ouverte et vulnérable. Par ce jeu de miroirs entre les deux femmes, Bergman interroge la possibilité d'une rencontre authentique, dans laquelle l'une devient le reflet, le double ou l'écho de l'autre, révélant la fragilité et la profondeur de l'expérience humaine.

Mots-clés: Ingmar Bergman ; *Persona ;* Altérité ; Responsabilité Éthique ; Substitution.

ABSTRACT:

This article explores the representation of otherness in Ingmar Bergman's ***Persona*** (1966) through the enigmatic relationship between Elisabeth Vogler, an actress withdrawn into silence, and her nurse, Alma. The analysis is structured around three main hypotheses: psychic vampirism, the loss of personal identity, and the substitution of the self for the other. The study highlights the tension between fusion and separation, exposure and transformation, that runs throughout the film. *Persona* emerges as a meditation on the relationship with the Other, where the dissolution of identity boundaries does not lead to confusion but to the discovery of a renewed, open, and vulnerable subjectivity. Through this mirroring dynamic between the two women, Bergman questions the possibility of an authentic encounter, in which one becomes the reflection, double, or echo of the other, revealing the fragility and depth of human experience.

Keywords: *Ingmar Bergman ; Persona ; Otherness ; Ethical Responsibility ; Substitution.*

1. Introduction :

Persona (1966) occupe une place singulière dans l'œuvre de Bergman en raison de sa richesse et de sa complexité, qui rendent impossible toute lecture rigide ou univoque [1]. En effet, le film échappe à toute interprétation définitive : il se situe à la croisée du réel et de l'imaginaire, du silence et de la parole, du moi et de l'autre. Bergman y explore les frontières de l'identité et de la communication humaine, en mettant en scène une relation ambiguë entre deux femmes qui semblent se confondre peu à peu. Cette indétermination volontaire fait de ***Persona*** une œuvre ouverte, que chaque spectateur est amené à interpréter selon sa propre sensibilité. C'est cette profondeur symbolique et psychologique qui a attiré l'attention de la critique et assuré au film un statut à part dans l'histoire du cinéma moderne. Denis Marion affirme que *«Persona est le film le plus difficile de Bergman»* (Marion, 1979 : 126), tandis que Peter Cowie le décrit comme *« Persona reste le plus mystérieux et le plus troublant des films de Bergman »* **(**Cowie, 1986 : 246) et plus loin : *« Tout ce que l'on peut dire au sujet de Persona peut être réfuté, mais l'inverse sera tout aussi vrai. »* **(**Cowie, 1986 : 250)

Une difficulté majeure de ***Persona*** réside dans le phénomène énigmatique du transfert de personnalités entre Alma et Élisabeth. Cette perméabilité entre les deux femmes soulève une série de questions essentielles : s'agit-il d'un vampirisme psychique**,** où l'une se nourrit de l'autre ? D'une perte d'identité**,** traduisant la fragilité du moi ? Ou encore d'une substitution totale**,** où les frontières entre les deux consciences s'effacent ? Ce flou interprétatif, loin d'être un simple effet de style, constitue le cœur même du film. Bergman cultive volontairement cette ambigüité remarquable, refusant de trancher en faveur d'une seule explication, afin de laisser coexister ces lectures apparemment contradictoires. Par cette stratégie, le réalisateur engage le spectateur dans une réflexion sur la relation à l'autre et sur les limites de la communication humaine. Ainsi, l'analyse des trois perspectives — vampirisme, perte d'identité et substitution — permettra de mettre en lumière une même quête, celle d'une rencontre authentique avec l'altérité**,** au-delà des illusions du moi.

Dans le cadre de cette étude, une attention particulière est portée à la dimension lexicale et sémantique des concepts mobilisés, notamment ceux liés à la personnalité, à l'altérité et à la responsabilité. Conscient de la complexité et de la richesse polysémique des termes employés — tels que «*transfert*», «*substitution*», «vampirisme» ou encore «*identité*» —, cet article adopte une approche plurielle qui s'appuie à la fois sur les théories psychanalytiques, philosophiques et sémiotiques. Cette pluralité terminologique vise à rendre compte des différentes nuances et dynamiques présentes dans l'œuvre de Bergman, plutôt qu'à privilégier une définition univoque. Par conséquent, les variations lexicales et sémantiques observées ne relèvent pas d'une incohérence méthodologique, mais d'un effort délibéré pour refléter la complexité des rapports humains explorés dans ***Persona***. Ainsi, l'analyse s'attache à révéler comment ces termes dialoguent entre eux dans un champ lexical cohérent, permettant d'approfondir la compréhension des tensions identitaires et relationnelles au cœur du film.

2. L'histoire du film :

Persona met en scène deux personnages principaux : Élisabeth Vogler (Liv Ullmann), une actrice célèbre qui, brusquement, cesse de parler, et Alma (Bibi Andersson), une jeune infirmière chargée de s'occuper d'elle. Le film explore la frontière entre le moi et l'autre, entre l'identité et l'altérité, à travers une relation intense, presque fusionnelle, entre ces deux femmes.
L'histoire commence lorsqu'Élisabeth, au milieu d'une représentation théâtrale, s'interrompt soudainement et demeure muette. Les médecins ne trouvent aucune cause physique à son silence : elle parle si elle le veut, mais choisit de ne plus le faire. On décide alors de l'envoyer dans une maison isolée au bord de la mer pour se reposer, accompagnée d'Alma, une infirmière douce et dévouée.

Au début, Alma s'occupe d'Élisabeth avec bienveillance. Le silence de la patiente pousse l'infirmière à parler davantage, à se confier. Peu à peu, Alma révèle des aspects intimes de sa vie : ses espoirs, ses peurs, ses désirs. Elle raconte notamment une expérience sexuelle passée qui l'a profondément marquée, un épisode qu'elle n'avait jamais partagé avec personne. Élisabeth, silencieuse, écoute, observe et semble absorber tout ce que dit Alma.
Progressivement, la relation entre les deux femmes devient ambiguë. Alma commence à se sentir observée, jugée, voire imitée par Élisabeth. L'absence de parole de cette dernière agit comme un miroir dans lequel Alma voit ses propres contradictions. Une tension émotionnelle et psychologique s'installe. Qui influence l'autre ? Qui parle pour qui ? Le silence d'Élisabeth devient une forme de pouvoir, tandis qu'Alma perd ses repères, oscillant entre affection, jalousie et colère. La confusion atteint son paroxysme lorsque leurs visages et leurs identités semblent se confondre. Bergman, à travers une mise en scène minimaliste et des gros plans saisissants, fait littéralement fusionner les traits des deux femmes, comme si Alma et Élisabeth n'étaient qu'une seule et même personne — deux faces d'un même être, deux consciences en miroir.
Dans les dernières séquences, Alma prend conscience de cette dépendance troublante. Après une violente confrontation, elle décide de quitter Élisabeth et de rompre ce lien fusionnel. Le film se clôt sur une séparation silencieuse, laissant au spectateur l'impression d'avoir assisté non pas à une simple histoire, mais à une exploration de l'âme humaine, du rapport à soi et à l'autre.

3. Élisabeth et Alma, une fusion vampirique :

L'interprétation la plus souvent mise en avant souligne la dimension vampirique du lien qui unit de manière inégale les deux protagonistes. L'une semble vouloir absorber et dominer l'autre. Le contexte de création du film peut déjà orienter cette lecture. Durant l'été précédant le tournage de ***Persona***, Bergman avait rédigé un scénario intitulé ***Les Mangeurs d'homme***, pour lequel il avait déjà choisi ses actrices principales, Bibi Andersson et Liv Ullmann. Ce projet, abandonné, s'est transformé en ***Persona***, où les deux comédiennes se sont retrouvées à jouer un duo d'une grande intensité psychologique. Dans le film, l'actrice Élisabeth Vogler, en plein rôle d'Électre, devient soudain muette sur scène. Hospitalisée, elle persiste dans son silence, bien que son état médical paraisse tout à fait normal. Sa doctoresse (Margaretha Krook) confie alors ses soins à Alma, une infirmière, et lui recommande un séjour au calme dans une villa au bord de la mer. Progressivement, au fil de cette cohabitation, l'actrice s'empare de la personnalité d'Alma et accomplit sur elle une véritable absorption à la fois spirituelle et charnelle. Muette, Élisabeth n'est pourtant ni malade mentale ni hystérique : elle demeure une femme forte, exprimant son rejet des conventions sociales et jouant un nouveau rôle après ceux de l'artiste, de l'épouse et de la mère. Dès le début, la doctoresse comprend cette attitude et son diagnostic ne laisse guère de doute: *« Ce vain rêve d'être. Pas d'agir non, d'être ! À chaque instant être consciente, éveillée. Et en même temps cet abîme entre ce que tu es au regard des autres et ce que tu es vis-à-vis de toi-même (…) Être enfin comprise, dévoilée, diminuée, peut être anéantie. »* (Bergman, 1994 : 95-96).
En choisissant le silence, Élisabeth rejette sa *persona* [2] sociale, artistique et familiale : *« Mais quand c'en fut terminé avec Électre, alors tu n'avais plus rien derrière quoi te cacher, (…) Et tu es restée plantée là avec ton besoin de vérité et ton dégoût (…) Mais on peut devenir immobile. On peut devenir muette. Comme cela on ne ment pas. On peut mettre un paravent, s'enfermer. Et comme cela on n'a pas besoin de jouer un rôle, de montrer un visage, de faire des gestes faux. »* (Bergman, 1994 : 96). Ce retrait du monde traduit paradoxalement une quête de vérité. Élisabeth cherche à se débarrasser de tous les masques qui la condamnent à une identité fixe. Son *«rêve d'être»* devient alors une tentative de se détacher d'elle-même pour aller à la rencontre de l'autre, d'atteindre une forme d'altérité authentique. Mais, comme le montre le film, la voie qu'elle emprunte — celle de la possession et de l'absorption — ne peut lui apporter la délivrance espérée. Autrui ne saurait être réduit à un objet ou à une nourriture.
La séquence appelée par l'équipe de Bergman *«la narration»*[3], où Alma raconte à Élisabeth une expérience sexuelle collective ayant conduit à un avortement, annonce

le viol psychique que subira plus tard l'infirmière sous l'emprise de sa compagne. Bibi Andersson parle, Liv Ullmann écoute ; le visage de cette dernière envahit peu à peu l'écran, ses lèvres s'épaississent, ses yeux s'assombrissent, et toute son expression se transforme en un mélange de désir et de captation, donnant une réalité troublante au personnage évoqué. Un plan saisissant montre alors Élisabeth portant un masque à la fois glacial et sensuel, comme si elle vampirisait érotiquement Alma.



Bergman lui-même a décrit ce qu'il cherchait à obtenir : *« Avant de tourner la scène, j'avais dit à Liv de concentrer toute sa sensibilité sur les lèvres (…) Et c'est justement cela qui lui donne cette apparence curieuse, elle écoute avec attention. Car l'important, ce ne sont pas les expressions d'effroi un peu vulgaires de Bibi et sa stupéfaction devant ce qui s'est passé, c'est aussi que Liv écoute, le récepteur est soumis à un bombardement qui le stimule. C'est tout aussi important, c'est presque érotique. »* **(**Bjorkman, Torsten et Jonas, 1974 : 254)
L'acte sexuel devient ici le symbole ultime de l'humiliation**.** Outre la scène d'orgie sur la plage, simplement racontée [4] par Alma, l'épisode avec Monsieur Vogler (Gunnar Bjornstrand), son *«mari par procuration»,* plonge l'infirmière dans une profonde honte et un désarroi psychologique. La communication entre les deux femmes se réduit alors au langage du corps, du sexe et de la violence. Les mots perdent toute valeur. Le mutisme d'Élisabeth, insupportable pour Alma, finit par rendre ses propres paroles dérisoires. Au sommet de sa crise, la jeune femme s'exprime dans une langue disloquée, presque mécanique, comme si son esprit — à l'image d'une machine à écrire déréglée — se désintégrait sous l'effet de cette relation dévorante.

La scène onirique où Liv Ullmann se penche sur le cou de Bibi Andersson révèle intensément un véritable un acte vampirique [5].



L'intériorité d'Alma s'efface peu à peu sous l'effet d'*un processus de phagocytose symbolique* [6], une sorte d'assimilation qui détruit son autonomie. Ce phénomène biologique ne sert pas ici uniquement d'image métaphorique. Il illustre avec précision la manière dont Élisabeth considère Alma, non comme une autre conscience, mais comme une source de nourriture. L'infirmière n'est pas perçue comme une personne distincte, mais comme un élément à absorber. Le choix des prénoms renforce cette idée : *«Vogler»*, dans les langues germaniques, désigne *«l'oiseleur»*, celui qui charme, capture et enferme dans une cage, tandis qu'*«Alma»*, en latin, signifie *«la nourricière».* Ainsi, Élisabeth devient celle qui retient et dévore, et Alma celle qui alimente l'actrice de sa propre substance vitale. Cette dynamique de dévoration et d'absorption symbolique de l'autre profite à la comédienne. Au fil du temps, elle retrouve goût à la vie, comme en témoigne sa lettre à la doctoresse de l'hôpital : *«Chère amie, c'est ainsi que je voudrais toujours vivre.»* (Bergman, 1994 : 117) Élisabeth se régénère en absorbant la vitalité d'Alma, jusqu'à l'assimiler totalement. L'autre devient ainsi le simple prolongement du moi, un objet que l'on possède. Le rétablissement d'Élisabeth Vogler découle directement de cette relation de domination où Alma, réduite à l'état de chose, n'existe plus comme sujet autonome. En s'appropriant l'autre, l'actrice parvient temporairement à sortir de son isolement, car absorber une nourriture suppose déjà de s'en séparer un peu.

Rappelons que dans ce texte, le vampirisme désigne une relation affective et psychique où un sujet puise de l'énergie vitale chez l'autre, tandis que la phagocytose évoque une absorption totale et dévorante, au sens biologique, symbolisant la domination psychique. L'appropriation quant à elle marque un rapport plus général de prise sur l'autre.

Tant que l'infirmière reste un objet d'observation, Élisabeth peut se détacher d'elle-même, se libérer momentanément de son propre poids existentiel en s'absorbant dans cette altérité qu'elle consomme : *«Son corps bien bâti est naturellement pour quelque chose dans le sentiment de sécurité que j'éprouve».* (Bergman, 1994 : 117) Cependant, cet oubli de soi ne dure que le temps du processus d'absorption. Dès que

la vampirisation devient complète, lorsque possession et satisfaction atteignent leur comble, la frontière entre les deux femmes s'efface. La ressemblance physique entre elles s'intensifie progressivement jusqu'à culminer dans la célèbre image issue de la tireuse optique, où la partie droite du visage d'Élisabeth se superpose symboliquement à la partie gauche du visage d'Alma.



Dans cette fusion mystérieuse, leurs identités deviennent indistinctes. Il devient difficile de distinguer où commence l'une et où finit l'autre. Alma est littéralement dévorée, absorbée dans une emprise qui relève de la fascination et de l'envoûtement.



Le geste d'Élisabeth mordant le bras d'Alma matérialise ce vampirisme latent.

Dans cette dynamique de possession, l'actrice intègre à elle-même ce qui lui est extérieur, le vidant de sa substance propre pour l'asservir à ses besoins intérieurs. La scène où Alma se regarde dans le miroir marque alors la perte totale de son identité**.** Le scénario le précise : *«Alma se retient, se voit elle-même un court instant. Voilà qui elle est, elle est à la fois elle-même et Élisabeth. Elle ne peut plus faire la différence»*. (Bergman, 1994 : 146)

Le rapport de domination instauré prive autrui de son altérité fondamentale. L'avidité du moi, focalisé sur sa propre réalisation, conduit à réduire l'autre à une simple extension du sujet, niant ainsi sa singularité. Pourtant, le projet d'Élisabeth échoue. En reprenant son activité artistique, elle confirme le diagnostic lucide de la doctoresse: *«Je trouve qu'il faut que tu conserves ce rôle jusqu'à ce que tu le trouves inintéressant, épuisé et que tu puisses l'abandonner petit à petit comme tu*

abandonnes tes autres rôles». (Bergman, 1994 : 97) Le retour à soi s'impose alors avec brutalité, réaffirmant la pesanteur de l'existence : *«Au début du mois de décembre, Élisabeth Vogler retourna chez elle et revint au théâtre,»* (Bergman, 1994 : 147) indique le scénario. Ce retour prouve que l'autre ne peut être réduit à une nourriture et que le fait de traiter Alma comme un objet conduit Élisabeth à une impasse. Lorsque la distance entre le sujet et son *«aliment»* disparaît, elle ne découvre plus que son propre reflet. Pour Madame Vogler, Alma n'a jamais été qu'une chose, un être sans visage. Cette incapacité à reconnaître l'autre comme sujet constitue la source de son échec. Ainsi, Alma devient pour Élisabeth un simple objet de connaissance dont l'étude[7] lui procure une forme de bien-être, mais cette violence, qui la place en position de pouvoir, n'est en réalité qu'une solitude dissimulée. Cette fausse élévation, basée sur le fait de s'approprier l'autre plutôt que de vraiment le rencontrer, ne brise jamais vraiment la solitude intérieure. Ce dont l'actrice a besoin, c'est d'une véritable confrontation avec Alma, un échange où elle accepte et reconnaît pleinement l'altérité de l'autre.

4. Élisabeth et Alma, la perte d'identité par transfert :

Une seconde lecture de ***Persona*** appréhende la relation entre Alma et Élisabeth à travers la notion de réciprocité, interprétant l'échange de leurs identités comme une dissolution réciproque du *«moi».* Cette dissolution ne signifie pas une disparition totale de la subjectivité, mais plutôt un effacement progressif des frontières individuelles qui séparent Alma et Élisabeth, illustrant un processus complexe d'altération identitaire. Cette approche souligne la vocation initiale d'Alma, infirmière chargée de soigner, vocation qu'elle en vient peu à peu à rejeter. Dès les premières scènes, elle apparaît comme une figure de dévouement, consciente du devoir d'assistance qui lui incombe: *«Bonjour, Madame Vogler. Je m'appelle Alma et j'ai été engagée pour m'occuper de vous pendant quelque temps»,* (Bergman, 1994 : 82) déclare-t-elle. Bergman met en avant une idée essentielle : autrui incarne ce qui me dépasse, cette altérité qui m'échappe et qui met en lumière la fragilité de l'autre par rapport à ma propre place. Cette idée rejoint la réflexion philosophique sur l'altérité, notamment chez Emmanuel Lévinas, qui souligne que l'Autre est fondamentalement irréductible à soi, ce qui fait vaciller les certitudes du sujet sur sa propre identité. La relation entre Alma et Élisabeth illustre cette asymétrie. Alma doute de ses capacités et s'interroge sur son aptitude à accomplir correctement sa mission: *«Un instant j'ai pensé que je devrais renoncer à cette tâche (…) Peut-être Madame Vogler aurait besoin d'une infirmière plus âgée et plus expérimentée (…) Je*

crois que la personne qui doit s'occuper d'elle a besoin d'une grande force d'âme. Tout simplement je ne sais pas si je suis à la hauteur de cette tâche». (Bergman, 1994 : 83-84) Ces hésitations mettent en lumière la responsabilité de l'infirmière face à la fragilité de l'autre et la nature déséquilibrée de leur relation. Ces hésitations expriment la tension inhérente à la relation asymétrique entre soignant et soigné, où la responsabilité de l'un se confronte à la vulnérabilité de l'autre, révélant la fragilité du lien humain. De ce fait, Alma est conduite à s'impliquer entièrement, dans une relation où elle seule s'investit vraiment. Cependant, l'évolution de leurs échanges montre progressivement un refus de cette dissymétrie et une volonté d'instaurer une forme d'équilibre, voire de réciprocité destructrice. La séquence dite de la *«narration»* inaugure cette inversion des rôles. L'inversion des rôles consiste en ce que l'infirmière, initialement chargée d'écouter et de soigner, se trouve prise dans un transfert psychique où elle devient le sujet exposé, tandis que la patiente, par son mutisme, devient le miroir silencieux qui catalyse l'expression d'Alma. Face au mutisme éprouvant d'Élisabeth, Alma se met à parler abondamment. Le dispositif cinématographique lui-même — l'écran et la pellicule servant de surfaces réfléchissantes — agit comme un miroir muet qui pousse le personnage à verbaliser son intériorité. Élisabeth, enfermée dans son silence, incarne ce miroir où Alma dépose et contemple son intériorité: *« Je crois que tu es le premier qui m'ait jamais écoutée (...) ça fait tellement de bien de pouvoir parler».* (Bergman, 1994 : 105) Cette situation rappelle celle d'un patient face à son analyste. Alma se confie sans retenue, réalisant ainsi un transfert psychique. Dans la théorie psychanalytique, le transfert désigne le déplacement inconscient de sentiments ou d'attitudes d'une personne vers une autre. Ici, Alma projette ses émotions sur Élisabeth, inversant les positions classiques de soignant et soigné. Ainsi, celle dont la fonction est d'écouter – *«Il y a tellement de gens qui m'ont dit que je savais si bien écouter»* (Bergman, 1994 : 105) – devient ici celle qui s'exprime. Dès lors, l'effacement progressif de son identité s'amorce. Alma aspire à ressembler à sa patiente. La lecture d'une lettre



d'Élisabeth à la doctoresse agit comme un déclencheur. Elle comprend que l'actrice l'observe à son tour, inversant la hiérarchie du soin. *«En fait, il est très amusant d'étudier son comportement (...) Je l'encourage à parler, c'est vraiment riche d'enseignements (...) Comme tu vois, j'enregistre tout ce qui me parvient».* (Bergman, 1994 : 118). Se sentant trahie, Alma

laisse la colère prendre le dessus et cherche la vengeance plutôt que le soin. Une dynamique de symétrie s'installe. Élisabeth devient son double, et la relation tourne à la réciprocité violente. La scène du verre brisé illustre cette tension. Alma, sur la terrasse, laisse volontairement un éclat acéré dans le passage, certaine qu'Élisabeth s'y blessera. Son visage trahit alors toute la violence de son intention, si bien que le spectateur devine avant même la blessure que la volonté d'Alma agit presque magiquement sur sa victime. À cet instant, la pellicule se déchire et brûle dans le projecteur, image symbolique de la tension insoutenable produite par la revanche psychique d'Alma. Le verre brisé symbolise la rupture des frontières entre les identités, tandis que la pellicule déchirée évoque la destruction progressive de la représentation stable de soi, traduisant la violence interne de cette réciprocité malsaine. Cette recherche de réciprocité se manifeste à travers la fusion graduelle des visages. Cette fusion est à entendre comme une métaphore visuelle qui illustre la confusion croissante entre les subjectivités, suggérant une altération des limites individuelles, mais non une disparition totale des identités. L'égalité totale entre les deux femmes entraîne la disparition de leurs singularités respectives. Ce phénomène de réciprocité extrême conduit à un effacement progressif de l'identité personnelle, comme le montre Maurice Blanchot dans *Aminadab*, lorsqu'il exprime cette incertitude identitaire qui caractérise les relations intenses entre sujets, où la frontière entre le *«je»* et le *«lui»* s'estompe, reflétant la complexité du transfert et de la réciprocité présentée dans Persona : *«Je ne sais plus si je suis moi ou si je suis lui»***,** (Blanchot, 1942 :114).une phrase qui illustre parfaitement l'indistinction croissante entre les deux personnages, où les frontières de l'identité se dissolvent dans une réciprocité poussée à l'extrême. La singularité de chaque individu s'efface au profit d'une fusion des vécus et des comportements, montrant combien l'extrême proximité peut mener à la perte temporaire de l'individuation. Considérer autrui comme un double de soi revient ainsi à nier la différence fondamentale qui sépare le moi de l'autre. C'est précisément ce que Bergman met en lumière dans l'image emblématique des visages unis. Gilles Deleuze le souligne d'ailleurs avec justesse : *«Il est vain de demander, dans Persona, si ce sont deux personnes qui se ressemblaient avant, ou qui se mettent à se ressembler, ou au contraire une seule personne qui se dédouble. C'est autre chose. Le gros plan a seulement poussé le visage jusqu'à ces régions où le principe d'individuation cesse de régner. Ils ne se confondent pas, mais parce qu'ils ont perdu l'individuation, non moins que la socialisation et la communication».* (Deleuze, 1991 : 142). Deleuze met ainsi en lumière que la perte d'individuation ne signifie pas la fusion complète de deux personnes, mais un état où les règles habituelles qui définissent la singularité et la communication sociale sont suspendues, ouvrant un espace d'indistinction. La perte

d'identité personnelle s'explique par la disparition de la distinction entre soi et l'autre, car la relation réciproque ne parvient plus à reconnaître la différence et la distance essentielles de l'altérité. Elle dissout la distinction entre les sujets dans une homogénéité totale. Pour atteindre l'autre, il faut admettre une intersubjectivité dissymétrique, lieu d'une transcendance où le sujet peut s'ouvrir sans se refermer sur son propre centre. La perte d'identité individuelle provient de la disparition conjointe de la différence entre soi et autrui. Une réciprocité trop totale abolit la distance nécessaire à la reconnaissance de l'autre et détruit l'extériorité propre à toute relation authentique. Dans ce rapport devenu parfaitement symétrique, les consciences se fondent dans une homogénéité où toute *Transcendance* [8] s'éteint.

Pour que la rencontre avec autrui advienne réellement, il faut, comme le développe Sylvain Roux dans son remarquable ouvrage ***La quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman***, *«reconnaitre dans l'intersubjectivité asymétrique le lien d'une Transcendance où le sujet, tout en conservant sa structure de sujet, peut ne pas retourner fatalement à lui-même.»* (Roux, 2001 : 99). Cette réflexion met en lumière le cœur du cinéma bergmanien : la tension entre la fidélité à soi et l'ouverture à l'autre, seule capable de rompre le cercle du même.

5. Élisabeth et Alma, la substitution réciproque :

Les rapports entre Élisabeth et Alma apparaissent comme ambigus, laissant ouvertes plusieurs interprétations possibles. Les rapports de possession et de réciprocité apparaissent comme des tentatives illusoires qui ne permettent pas au sujet de sortir de sa solitude ontologique et aboutissent à un échec. Cette solitude ontologique renvoie à la condition humaine fondamentale d'être seul face à son existence, même dans la relation avec autrui. Dans Persona, cette solitude reste intacte malgré les tentatives de possession ou de réciprocité, qui apparaissent alors comme des mécanismes illusoires. Il est alors pertinent de considérer l'intrigue sous l'angle de la substitution pour autrui. Alma, en tant qu'infirmière, a été désignée pour soigner Madame Vogler : *«Je vais rapidement vous mettre au courant du cas de Mme Vogler et des causes de la situation où elle se trouve et aussi des raisons pour lesquelles vous avez été engagée pour la soigner»* (Bergman, 1994 : 80), lui explique la doctoresse. Alma elle-même le rappelle à Élisabeth : *«Je m'appelle Alma et j'ai été engagée pour m'occuper de vous pendant quelque temps».* (Bergman, 1994 : 82) Cette formulation met en évidence que l'infirmière n'a pas choisi volontairement sa mission. L'usage de la voix passive souligne la passivité imposée à Alma, dont la liberté est dérivée et investie par autrui. Cette passivité suggère non seulement une aliénation de la liberté individuelle d'Alma, mais aussi la lourde charge morale qu'elle porte, investie d'une responsabilité qui la dépasse et l'enferme dans un rôle

imposé. *« Élue, Alma est investie sans attendre son consentement et sans qu'elle ait le temps de discuter des tenants et des aboutissants de sa charge »* (Roux, 2001 : 199). L'expression *«pendant quelque temps»* indique, par ailleurs, que cette responsabilité ne se limite ni dans le temps ni dans l'espace ; elle représente plutôt une obligation incontournable envers autrui. Alma doit répondre avec urgence – *«Je vais rapidement vous mettre au courant du cas de Mme Vogler»* – car sa responsabilité se rattache à un passé qui la précède et ne dépend pas de sa volonté. Elle est appelée avant même de rencontrer sa patiente, et le visage de cette dernière la regarde, la réclame et l'oblige, empêchant toute fuite.

L'asymétrie de la relation infirmière-malade demeure centrale. Élisabeth n'est pas seulement un double d'Alma, elle est ce que l'infirmière n'est pas, le pauvre qui implore, l'étranger, *«la veuve ou l'orphelin»*. Cette asymétrie place Alma dans la position de celui qui donne et protège, tandis qu'Élisabeth incarne la vulnérabilité extrême, évoquant par cette image biblique la nécessité d'une compassion inconditionnelle et d'un engagement moral profond. La fragilité et l'impuissance qu'exprime le visage d'Élisabeth éveillent chez Alma un élan de compassion et de sollicitude. Sa fonction professionnelle illustre alors la manière dont la responsabilité envers autrui peut s'exercer dans une relation marquée par une inégalité entre les individus. Certaines scènes présentent Alma accomplissant sa mission avec un profond dévouement. Confrontée à l'appel silencieux et à l'injonction muette inscrite sur le visage d'Élisabeth. Cette rencontre avec l'autre l'amène à se dépasser et à se livrer entièrement. Dans une lettre à la doctoresse, Élisabeth souligne, avec ironie, la dévotion d'Alma : *«Notre chère Alma est vraiment une bonne compagnie. Elle est aux petits soins pour moi»,* (Bergman, 1994 : 117) et ajoute : *«Bercée comme un fœtus dans le sein maternel».* (Bergman, 1994 : 117) L'artiste retrouve son équilibre grâce à l'infirmière, la *«nourricière»,* comme le rappelle l'étymologie de son nom. Alma ne se dérobe pas à sa charge et prend sur elle la souffrance d'Élisabeth. Dès le début du film, cette souffrance est évidente. La doctoresse la remarque lorsqu'elle annonce le départ d'Élisabeth vers la maison d'été: *«Là tu as l'air vraiment de souffrir !»* (Bergman, 1994 : 95) La douleur de l'actrice, muette et prostrée, est profonde et difficile à supporter, accentuée par les images du monde : un bonze qui s'immole par le feu et la photo de la rafle des juifs à Varsovie montrent que la violence du monde s'infiltre même dans son refuge. Le médecin le lui rappelle : *«Ta cachette n'est pas suffisamment étanche».* (Bergman, 1994 : 96) Pourtant, en s'ouvrant à la détresse d'Élisabeth et en la soutenant, Alma démontre que la souffrance peut avoir un sens expiatoire et constructif. La souffrance personnelle peut se transformer en don pour soulager la douleur inutile d'autrui, un acte de sacrifice et

de responsabilité, tel que suggéré dès le pré-générique avec l'image d'une main clouée sur une croix.



Dans sa lettre, Élisabeth souligne que le corps d'Alma est déterminant pour sa guérison : *« Son corps bien bâti est naturellement pour quelque chose dans le sentiment de sécurité que j'éprouve».* (Bergman, 1994 : 118) Le sujet devient responsable de l'autre dans l'immédiateté de sa constitution physique, en tant qu'être de chair et de sang. Le corps, en tant que matière vivante et fragile, devient le support immédiat de cette responsabilité : en s'ouvrant à la souffrance d'Élisabeth, Alma expose sa propre chair, incarnant ainsi physiquement le don de soi que requiert une relation véritablement éthique. L'intrigue se construit autour du corps d'Alma, offert et vulnérable jusqu'à l'extrême. En s'ouvrant sans réserve à l'autre, elle met en péril son propre équilibre intérieur : son corps cesse d'être un abri pour devenir un lieu d'exposition. La présence insistante de sa peau à l'écran symbolise cette mise à nu, ce face-à-face déséquilibré où seule l'une se livre vraiment. Donner, c'est se tourner vers l'autre au détriment de soi, en offrant ce qu'on a de plus précieux pour apaiser son manque. Dans ce geste, la subjectivité se découvre comme vulnérabilité. Un corps offert, à nu, sensible aux blessures et à la souffrance de l'autre.
Cette dynamique de don qui entraîne perte et souffrance pour l'autre reste profondément asymétrique. La réciprocité est exclue, d'autant qu'Alma subit la méchanceté d'Élisabeth, qui étudie son comportement avec un voyeurisme similaire à celui de l'œil du diable de Vergerus dans ***L'Œuf du Serpent*** (1977) [9]. Ce voyeurisme, loin d'être un simple regard passif, s'inscrit dans une dynamique de contrôle et de pouvoir, où Élisabeth analyse et manipule Alma, illustrant ainsi la complexité des relations de domination et de soumission dans la sphère intime. Néanmoins, sa responsabilité est sans limite. *« Alma est doublement responsable du mal en l'autre. Elle l'est du mal qui tourmente la comédienne et du mal qu'elle lui fait »*. (Roux, 2001 : 202) Dans la passivité imposée par cette persécution, seule la victime peut répondre du visage de la persécutrice. L'appel du visage obsède et purifie le sujet : sans cette persécution, le dévouement risquerait de paraître artificiel. Alma endure ce qui échappe à sa maîtrise, sa soumission étant totale et désintéressée : Les notions d'*«être accusé»* et de *«s'accuser»* se rejoignent. La souffrance imposée par autrui ne

devient pleinement tolérable que lorsqu'elle s'élève au rang d'un acte d'expiation accompli pour lui. Cette transformation de la souffrance en acte d'expiation engage une dimension éthique fondamentale, où le sujet ne se contente pas de subir la douleur, mais l'accepte comme un sacrifice conscient, rejoignant ainsi la conception lévinassienne de la responsabilité envers autrui, qui exige une ouverture à la vulnérabilité partagée. Ainsi, la responsabilité consiste à dépasser la simple réception de l'offense *« de la part de l'autre »* pour s'engager activement *«en faveur de l'autre»* : il s'agit de transformer la douleur subie en un geste de réparation ou de substitution éthique. Parallèlement au rétablissement d'Élisabeth, l'attitude d'Alma se transforme. Le mari d'Alma remarque un comportement proche du somnambulisme, ce qui invite à interpréter les séquences oniriques comme des transferts d'identité. Une nuit, Alma voit Élisabeth entrer dans sa chambre, s'asseoir sur son lit et lui caresser le visage. Le lendemain, Élisabeth nie l'événement d'un signe de tête. La scène se répète dans la chambre d'Élisabeth, et le mari prend Alma pour sa femme, suggérant une substitution. Lors d'un long monologue, Alma relate la maternité d'Élisabeth, accompagnée d'un fameux plan où les deux femmes semblent se confondre. Denis Marion indique que ces transferts apparents sont vraisemblablement des songes d'Alma, plaçant sa subjectivité au centre du phénomène.

Compte tenu de l'asymétrie structurelle de leur relation, l'hypothèse d'une perte totale d'identité ou d'une fusion totale ne tient plus. Contrairement à la fusion, qui suppose une disparition de la singularité, la substitution implique une prise en charge consciente et respectueuse de l'autre, où la responsabilité prime sur l'appropriation, et où l'identité personnelle se maintient malgré la proximité intense. Les images produisent un envoûtement visuel et une richesse sémantique. Les traits des actrices restent individuellement discernables, malgré la fusion symbolique de leurs visages. Denis Marion précise : *«Il n y a jamais eu que Bergman pour trouver une ressemblance physique entre Liv Ullmann et Bibi Andersson. Tout son talent de metteur en scène et toute la science de l'éclairage de son opérateur Sven Nykvist ont été nécessaires pour établir à de courts instants une relative similitude entre leurs traits».* (Marion, 1979 : 129) On observe chez Alma une tension interne qui la pousse à sortir d'elle-même sans pour autant se perdre. Son sentiment d'être soi-même ne correspond plus à son identité habituelle et ce que l'on pourrait appeler une perte d'identité reflète en réalité que, dans l'éthique d'une responsabilité totale envers autrui, *«Je suis un autre»,* sans que cela n'implique qu'Alma perde sa personnalité ou sa singularité. Malgré le fait qu'elle semble *«sans identité»,* elle reste l'individu unique assigné à la responsabilité. Elle tend certes à se mettre à la place d'Élisabeth, comme l'indique la séquence où elles comparent leurs mains. Les mains d'Alma,

comme celle clouée sur la croix au début du film, sont offertes et exposées pour que Madame Vogler souffre le moins possible, engageant ainsi la substitution.



Cela se manifeste aussi lorsqu'Alma se fait passer pour Élisabeth auprès du mari de cette dernière ou lors du monologue, où l'infirmière s'accuse de la douleur et du mal de sa patiente. Élisabeth voulait se faire avorter et désirait la mort de son enfant rejeté, mais même en s'arrachant à sa propre quiétude, la subjectivité d'Alma ne disparaît pas. Ses dernières paroles le confirment : *«Je ne suis pas toi, je suis ici pour t'aider, je suis Alma, l'infirmière. Je ne suis pas Élisabeth Vogler. C'est toi Élisabeth Vogler».* (Bergman, 1994 : 146)
Ainsi, Alma ne perd pas son identité individuelle, mais elle n'est plus pleinement présente à elle-même et ne se possède plus. Cette sortie de soi, sans effacer son être profond, peut se comprendre comme une récurrence permanente du soi : son identité se maintient, mais elle est constamment sollicitée par l'autre. Étrangère à elle-même et absorbée par la présence d'Élisabeth, Alma ne cesse de faillir à elle-même, devenant un sujet en état d'alerte et de vigilance perpétuelle, un véritable *«sujet insomniaque».*
Cette dynamique est renforcée par la scène où Alma se griffe le bras et qu'Élisabeth en aspire le sang. Bien que souvent qualifiée de vampirique, la scène souligne que c'est Alma qui s'ouvre volontairement et offre son corps. Le sang, souvent associé à la vie et à la mort, devient ici un symbole fort du don de soi et de la dépossession volontaire, où Alma transcende la simple souffrance pour incarner un acte d'offrande à l'autre. Deux points se dégagent : D'une part, le corps se transforme en espace de substitution et de dépossession ; revenir à soi ne constitue plus un refuge, mais devient un processus permanent de vidange de soi. D'autre part, la passivité d'Alma face à cette persécution traduit le passage de la souffrance subie à la responsabilité pour autrui. Souffrir à cause de l'autre, c'est déjà commencer à souffrir à la place de l'autre. L'infirmière, dès lors, se trouve l'otage de sa patiente, accomplissant chacun de ses gestes *par* et *pour* elle. La relation entre les deux femmes illustre Une substitution sans appropriation. Lorsqu'Alma se recoiffe devant le miroir, elle a l'impression de voir Élisabeth reproduire exactement ses gestes, comme si son reflet

n'était pas simplement remplacé par celui de l'autre. Le miroir devient alors le lieu d'une révélation.



Alma perçoit en elle la présence d'Élisabeth, signe que la frontière entre leurs identités s'efface sans pour autant se confondre. Le miroir ne reflète pas une simple image d'Élisabeth à la place d'Alma, mais manifeste la co-présence de l'autre dans le moi, une altérité intérieure qui déstabilise et enrichit la construction identitaire sans l'abolir. Ce *«rappel de la présence de l' « autre » en son moi intérieur»* **(**Cowie, 1986 : 252) illustre parfaitement cette idée d'une *« substitution sans usurpation où se substituer à ne signifie pas se mettre à la place de, mais être responsable de la responsabilité même du prochain envers moi »***.** (Roux, 2001 : 206) Cette confrontation à l'autre déstabilise l'identité et révèle que la véritable valeur du sujet réside dans sa capacité à s'ouvrir sans cesse à autrui, dans une disponibilité infinie et ininterrompue. *«En fait, j'aime terriblement les êtres humains. Surtout quand ils sont malades et que je peux les aider».* (Bergman, 1994 : 150) Par son dévouement, Alma parvient à *«signifier quelque chose pour les autres»* (Bergman, 1994 : 103) à manifester une présence signifiante envers autrui, incarnant une proximité sensible dans laquelle l'un et l'autre deviennent mutuellement responsables — ni vampirisme, ni simple réciprocité, mais la véritable rencontre de l'autre. Cette «véritable rencontre» évoque la conception éthique de la relation intersubjective, où la reconnaissance de l'altérité s'accompagne d'une responsabilité mutuelle, dépassant les rapports de domination ou d'identification, et ouvrant un espace de dialogue et d'humanité partagée.

6. Conclusion :

L'analyse approfondie de ***Persona*** révèle que la richesse et l'originalité de l'œuvre de Bergman résident principalement dans la complexité de ses relations humaines, la multiplicité des interprétations qu'elle suscite, ainsi que l'exploration subtile des frontières entre identité, altérité et responsabilité.

Au cœur du film, la relation entre Élisabeth Vogler et Alma expose trois dimensions fondamentales du transfert de personnalité : le vampirisme, la perte d'identité et la substitution pour autrui.

Dans un premier temps, la dynamique vampirique met en lumière une relation profondément asymétrique, dans laquelle Élisabeth absorbe progressivement l'énergie vitale et la subjectivité d'Alma. Le corps, les gestes et les traits physiques de l'infirmière deviennent des instruments d'un transfert qui dépasse le cadre du simple rapport soignant-soigné. Cette emprise, à la fois spirituelle et corporelle, illustre la manière dont l'autre peut être réduit à un objet, transformé en « nourriture » psychique et affective pour soutenir la survie du sujet dominant. Le vampirisme ne relève pas d'un plaisir gratuit mais d'une dynamique complexe de dépendance et d'appropriation, interrogeant la fine limite entre le pouvoir et le besoin de l'autre.

Ensuite, la perte d'identité personnelle se manifeste dans la réciprocité des échanges. Par la proximité et l'intensité de leur relation, les deux femmes se confondent dans un espace où l'individuation cesse de fonctionner pleinement. Alma s'expose et se livre entièrement, tandis qu'Élisabeth, par son mutisme et sa présence passive, devient un miroir et un moteur de l'extériorisation du moi d'Alma. Cette disparition apparente de l'identité ne conduit cependant pas à une annihilation totale de la subjectivité. Alma conserve sa singularité, même si elle oscille en permanence entre sa propre intériorité et la sollicitation incessante d'Élisabeth. Bergman illustre ainsi que vivre pour l'autre exige un effort continu de dépassement de soi, sans pour autant se perdre ni s'annihiler.

Enfin, la substitution pour autrui révèle la dimension éthique de la responsabilité et de l'engagement. Alma est investie d'une mission qui la dépasse, assignée à répondre à la souffrance d'Élisabeth par un don total, sans attente de réciprocité. Cette dynamique montre que la rencontre authentique avec l'autre ne consiste ni à absorber ni à se confondre avec lui, mais à assumer consciemment et pleinement la responsabilité qu'il place en nous. Être substitut ne signifie pas usurper l'identité d'autrui, mais répondre à l'appel de son visage. Ce rôle permet à Alma de devenir actrice de la transformation et de la guérison d'Élisabeth, tout en demeurant pleinement elle-même.

En définitive, ***Persona*** ne propose aucune lecture univoque, mais déploie une pluralité de sens complémentaires qui explorent en profondeur l'altérité. Le vampirisme, la perte d'identité et la substitution apparaissent comme des chemins narratifs et symboliques convergeant vers une même vérité : la rencontre avec autrui exige sensibilité, engagement et responsabilité. Bergman suggère que l'altérité

authentique ne consiste ni à posséder, ni à confondre, ni à absorber l'autre, mais à reconnaître sa différence tout en s'ouvrant à sa présence. Ce processus permet au sujet de dépasser son enfermement ontologique et de découvrir que la véritable relation humaine implique don, écoute et exigence morale, ouvrant ainsi la voie à un rapport véritablement éthique et sensible à autrui.

Ainsi, ***Persona*** demeure un espace de réflexion essentiel sur les relations humaines, la construction et la déconstruction de l'identité, et sur la responsabilité infinie qui nous lie à l'autre. Le film invite à considérer l'altérité non comme un simple objet d'expérience, mais comme le lieu d'une rencontre où se forge le sens même de l'existence, révélant toute la profondeur de l'éthique bergmanienne et sa pertinence intemporelle.

7. Notes:

[1] **-**Plusieurs obstacles compliquent la compréhension immédiate de l'œuvre. Tout d'abord, le film adopte des procédés formels déconcertants : le montage alterne des plans très courts, parfois apparemment sans lien, qui ouvrent, interrompent et concluent le récit. Ensuite, le rêve et la réalité s'y entremêlent sans distinction claire, brouillant la perception du spectateur. Enfin, les relations entre les deux protagonistes restent mystérieuses et ambiguës. (**Voir** : (Sadoul, 1967 : 13).

[2] **-** Le mot *persona*, issu du latin « *personare* » — littéralement «parler à travers » — désigne à l'origine le masque porté par les acteurs du théâtre antique. Ce masque avait une double fonction : d'une part, il conférait à l'acteur l'apparence du personnage qu'il incarnait (vieillard, jeune fille, paysan, méchant, etc.) ; d'autre part, il amplifiait sa voix pour qu'elle soit entendue par l'ensemble du public. Ainsi, le *persona* n'était pas seulement un accessoire scénique, mais un véritable médiateur entre l'acteur et les spectateurs. En tant que «porte-voix», il permettait littéralement au son de « passer à travers », canalisant et transmettant ce qui, sans lui, resterait inaudible, *« il laisse «passer le son» (...) au travers de ce qui le canalise pour faire entendre ce qui sans lui ne serait jamais perçu. »* **(**Marty, 1991 : 46) *« Grâce au persona, le personnage devient une personne.»* **(**Marty, 1991 : 47)
À l'origine, *persona* est le mot latin qui désigne le masque porté par les acteurs dans la tragédie classique.

[3] **- (**Bjorkman, Torsten et Jonas, 1974 : 253) C'est la scène où Bibi raconte à Liv ce qui s'est passé sur la plage avec Katarina et les deux garçons de quatorze ans. Bergman commence par un plan éloigné de Bibi, qui est assise sur une chaise et qui raconte son histoire. Suit un plan éloigné de Liv qui est assise dans son lit et qui écoute. Puis demi-plan de Bibi et demi-plan de Liv, et gros plan de Bibi et gros plan de Liv. Nous voyons à la fin de la scène Bibi en plan éloigné marchant et fumant une cigarette. Il y a après un gros plan de Liv, puis de Bibi. Enfin, elles sont sur le lit en gros plan. Tout cela se fait sans interruption du dialogue.

[4] -Dans la séquence très marquante où Alma confie à Élisabeth le souvenir intime d'une expérience sexuelle avec une autre femme et deux jeunes hommes. Pendant qu'elle parle, la caméra reste centrée sur le visage d'Alma puis parfois sur celui d'Élisabeth, mais on ne voit jamais la scène racontée. Cette mise en récit est très importante. Elle met en valeur le pouvoir de la parole et de l'imagination. Elle renforce la confusion entre le vrai et le faux, entre le récit et le vécu. Elle montre comment le langage peut créer des images mentales aussi fortes que la réalité filmée.

[5] - Comme l'a noté Ciment (Michel) : *« Élisabeth se nourrit d'Alma, se l'approprie pour un acte vampirique (elle suce le sang de sa compagne) et entretient avec elle des rapports troubles et sensuels ».* (Ciment*,* 1967 :47) Bergman se situe donc dans la tradition qui met en rapport le vampirisme et l'érotisme. (Nous pensons surtout au film de Terence Fisher, Dracula (Horror of Dracula), 1958) qui rend explicite ce qui reste plus implicite dans le roman de Bram Stoker.

[6] -L'expression *«un processus de phagocytose»*, empruntée au vocabulaire biologique, désigne une absorption ou assimilation ou digestion d'un élément par un autre — comme une cellule qui en *«engloutit»* une autre. Dans un contexte symbolique, comme dans ***Persona***, elle évoque l'effacement d'une identité par une autre ou la domination psychique.

[7] - Élisabeth écrit en effet à la doctoresse : *«En fait, il est très amusant d'étudier son comportement»*.
(Bergman, 1994 : 118)

[8] **-** *Transcendance* : S'inspirant principalement d'Emmanuel Lévinas**,** la transcendance désigne la capacité d'un être à dépasser sa propre subjectivité et son immédiateté pour se tourner vers ce qui est autre, c'est-à-dire vers l'altérité. Elle implique que le sujet ne se limite pas à lui-même, mais reconnaît l'existence d'un autre dont l'altérité est irréductible. Dans les relations intersubjectives, la transcendance permet d'accueillir l'autre comme une personne autonome, distincte de soi, et de répondre à lui avec responsabilité et ouverture, sans le réduire à un prolongement de son propre moi.

[9] - Dans ce film, Bergman explore l'Allemagne des années 1920, marquée par l'instabilité politique et sociale précédant l'ascension du nazisme. L'histoire suit Abel Rosenberg (David Carradine), un détective juif, et sa femme Naima (Liv Ullmann), confrontés à une société en pleine corruption morale et à la violence latente. Vergerus (Gunnar Björnstrand), personnage clé du film, incarne un regard scrutateur et oppressant sur les autres, un *«œil du diable»* qui observe, analyse et manipule, révélant ainsi la fragilité et la vulnérabilité des individus face à la peur, à la paranoïa et aux forces destructrices de la société. Cette figure de voyeurisme moral et psychologique permet à Bergman de mettre en lumière la tension entre l'observateur et l'observé, un thème que l'on retrouve de manière symbolique dans la relation entre Alma et Élisabeth dans ***Persona***.

8: Bibliographie :

Livres :

- Bjorkman (Stig), Torsten (Manns) et Jonas (Sima) : ***Le cinéma selon Bergman*** **(entretiens)** – Paris – Seghers (« cinéma 2000 ») – 1974, 376 P.
- Bergman (Ingmar): ***Persona***, trad du suédois par Robnard (Jacques) et De Seynes (Catherine), Paris, Folio, Gallimard, 1994, 231 P.
- Blanchot (Maurice): ***Aminadab***, Paris, Gallimard, 1942.
- Cowie (Peter) : ***Ingmar Bergman Biographie critique*** – Paris – Éditions Seghers – 1986, 408 P.
- Deleuze (Gilles) : ***L'image-mouvement***, Cinéma 1, Alençon, coll « Critique », Paris, Les Éditions de minuit, 1991, 297 P.
- Marion (Denis) : ***Ingmar Bergman***, Paris, Gallimard (collection « Idées »), 1979, 191 P.
- Marty (Joseph) : ***Ingmar Bergman une poétique du désir***, Paris, Éditions du Cerf, 1991, 231 P.
- Roux (Sylvain) : ***La quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman,*** Paris, L'Harmattan, 2001, 320 P.

Articles :

- Ciment (Michel) : ***« Une anthropophagie rituelle »***, Positif, n°88, Octobre 1967, pp 45-48.
- Sadoul (Georges) : ***[Chronique — cinéma]***, Lettres françaises, n°1191 (12-18 Juillet 1967), 12 Juillet 1967, p 13.