1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

75 | 2015

Varia

Scènes de la vie conjugale (série télévisée en 6 épisodes, 2 DVD ; le film version cinéma, 1 DVD) et *Saraband* (1 DVD)

Coffret 4 DVD, Paris, Studio Canal, 2014.

Samuel Bidaud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4987>

DOI : 10.4000/1895.4987

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 166-170

ISBN : 978-2-37029-075-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Samuel Bidaud, « *Scènes de la vie conjugale* (série télévisée en 6 épisodes, 2 DVD ; le film version cinéma, 1 DVD) et *Saraband* (1 DVD) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 75 | 2015, mis en ligne le 29 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4987> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4987>

(« L'image viendra au temps de la résurrection »), y compris dans les *Histoire(s)*, 1B et 4A. La phrase est au futur, dans un futur eschatologique, c'est-à-dire toujours à venir. Il me semble qu'ici, le propos de Witt souffre un peu d'un manque de sensibilité théologique, ce qui se manifeste aussi par l'absence de mention de *Je vous salue Marie* et l'absence d'une discussion de la question du divin dans *Hélas pour moi*, dans l'explication du contexte des années qui précèdent les *Histoire(s) du cinéma*. Je ne veux pas dire par là que Godard ferait œuvre de théologie, mais son propos possède indubitablement une dimension théologique dès lors qu'on prend le point de vue d'une théologie réformée, c'est-à-dire qui interprète les textes sacrés sous l'angle d'une description de l'existence humaine.

Ce serait là une des rares faiblesses de l'ouvrage qui, par ailleurs, combine à merveille toutes les différentes références de Godard. Il est vrai que la dimension théologique ne comporte pas de références intellectuelles clairement identifiables : du point de vue philosophique, Witt évoque avec raison Koyré, Merleau-Ponty ou encore Deleuze ; du point de vue historiographique, il parle des figures de Braudel ou de Michelet ; or il n'y a pas de théologien auquel Godard s'est référé, ou du moins on n'a pas d'information à ce propos. Il y a là un travail interprétatif encore à faire.

Dans la discussion de Witt à propos de la position de Godard à l'égard de la télévision, il y a une remarque analogue à faire. Witt relie, avec des arguments très convaincants, la critique godardienne du dispositif télévisuel au motif de la mort du cinéma. Il est clair que ces deux choses ont un lien intime, que l'usage de la télévision transforme la forme des images, la manière de tourner au cinéma non moins que le mode de réception du cinéma, qui devient de la consommation (passive) plutôt que de la perception (active) d'images, et par conséquent la télévision exerce une influence corrosive sur le cinéma et précipite sinon sa mort, du moins sa transformation. Mais la mort du cinéma est un motif qui possède bien d'autres résonances chez Godard, en particulier

celle de cette eschatologie séculaire que j'ai évoquée plus haut. Mais au fond, c'est une caractéristique de tout discours sur Godard : quel que soit l'angle choisi, on manque forcément tel ou tel autre aspect. Une prise globale sur l'artiste est non seulement impossible, mais cette impossibilité atteste de sa grandeur. Le livre de Witt est non seulement un hommage à cette grandeur, mais aussi une référence incontournable pour en mesurer l'ampleur et la subtilité.

Stefan Kristensen

***Scènes de la vie conjugale* (série télévisée en 6 épisodes, 2 DVD ; le film version cinéma, 1 DVD) et *Saraband* (1 DVD), Coffret 4 DVD, Paris, Studio Canal, 2014.**

Scènes de la vie conjugale semble susciter un regain d'intérêt depuis deux ans : *L'Avant-scène Cinéma* lui a consacré un numéro spécial en février 2012, l'une des quatre émissions du cycle « Philosophe avec Bergman », diffusé sur France Culture entre le 31 mars et le 3 avril 2014, l'avait également pris pour objet, et la pièce ne cesse d'être jouée, par exemple par la compagnie belge tg STAN. Il faut ajouter à tout cela la sortie d'un coffret DVD, édité par Studio Canal, qui réunit les deux versions de *Scènes de la vie conjugale* et *Saraband*.

Il était certes possible d'avoir accès auparavant à la version télévisée chez MK2, ou via une version américaine, sortie en 2007 chez Criterion Collection, accompagnée d'entretiens avec Bergman, Liv Ullmann, Erland Josephson et Peter Cowie. Le scénario de la série télévisée avait également été publié dès 1975 chez Gallimard, avec une préface de Bergman (traduction de Carl Gustav Björström et Lucie Albertini), et réédité en 1992. Mais aucun coffret DVD n'avait jusqu'à maintenant réuni à la fois les deux versions de *Scènes de la vie conjugale* et *Saraband*, et, il faut bien le dire, la version télévisée restait très largement méconnue. Ce compte rendu sera donc l'occasion de comparer les deux versions de *Scènes de la vie conjugale* et de voir ce qu'apporte la version télévisée. En effet, l'accès à

cette dernière, s'il ne révolutionne certes pas les études bergmaniennes, permet assurément un nouvel éclairage sur *Scènes de la vie conjugale*.

Rappelons qu'au début des années 1970, Bergman a des difficultés pour trouver des financements pour ses films. En 1972, il se tourne vers la télévision pour *Scènes de la vie conjugale*. Cinématograph lui alloue un budget de 240 000 dollars, et durant l'été Bergman tourne à Fårö, en 16mm, 6 épisodes de 48 minutes que la télévision suédoise diffuse du 11 avril au 16 mai 1973. L'équipe de tournage, que Bergman présente à la fin de chaque épisode dans un générique parlé, est fort réduite puisqu'elle comprend, outre les acteurs, seulement neuf personnes.

La version cinématographique sort peu de temps après la version télévisée. Il n'était bien sûr pas possible pour Bergman de conserver l'intégralité des six épisodes de cette dernière, et il lui fallut supprimer un certain nombre de scènes pour le cinéma : une conversation entre Marianne et Katarina et les scènes relatives à l'avortement de Marianne dans le chapitre 1, une longue confession de Johan dans le chapitre 4, le passage où Marianne s'interroge sur l'indifférence de Johan à l'égard de leurs filles dans le chapitre 5, ou encore la visite de Marianne à sa mère au début du chapitre 6.

Si nous sommes d'accord avec Peter Cowie quand il écrit que « les deux versions restent valables » (Peter Cowie, *Ingmar Bergman : biographie critique*, Paris, Seghers, 1986, p. 310), ce dernier ajoute toutefois avec raison que « Bergman est conscient de l'intérêt que présente le média télévisuel, qui permet à l'auteur-metteur en scène l'usage de longs dialogues ininterrompus plutôt indigestes dans un long métrage vu en une seule soirée. »

L'ensemble des scènes supprimées permet une lecture considérablement enrichie de *Scènes de la vie conjugale*. Le format télévisé a permis à Bergman de développer davantage, voire d'introduire, certaines thématiques : 1) L'idée d'un « moi social » qui ne correspond en rien au « moi profond », pour reprendre en l'adaptant une dichotomie de Proust,

est davantage accentuée. Dès le début, Marianne, lorsqu'elle s'entretient avec la journaliste, confie à cette dernière qu'elle aimerait « que nous ne soyons plus contrains de jouer des rôles », ces rôles dont parlent à plusieurs reprises les personnages tout au long du film. Par « rôle » il faut entendre des rôles de deux types. Rôle social d'abord : Johan, quand Marianne hésite à avorter, répond à cette dernière qu'il lui est pour sa part égal d'avoir ou non un enfant, mais que leurs mères seraient ravies ; le couple est, en partie, vécu par rapport aux autres. Rôle par rapport à soi-même et à l'autre ensuite : l'amour n'est que représentation (Sylviane Agacinski parlait de « représentation du bonheur » dans l'émission que France Culture consacrait récemment à *Scènes de la vie conjugale*) ; on aime l'autre pour l'image que l'on renvoie aux autres grâce à lui, et, consciemment ou non, ce que l'on aime, c'est être perçu d'une part, et s'imaginer d'autre part, comme un couple heureux, comme le laisse entendre la référence à *Maison de poupée* d'Ibsen (pièce qu'a montée Bergman) dans l'une des scènes supprimées, et comme le suggéraient déjà les *flashes* du journaliste sur Johan et Marianne dès la scène d'ouverture ; 2) Le sentiment d'inquiétude devant la précarité des relations humaines est davantage marqué : Marianne s'interroge notamment, dans le chapitre 5, sur l'indifférence actuelle de Johan à l'égard de leurs filles, à laquelle elle oppose le souvenir de l'époque où il s'occupait d'elles : « Qu'est-ce qui s'est passé ? Quelle erreur avons-nous commise ? Quand es-tu devenu indifférent aux filles ? Et elles, à toi ? Que sont devenus cet amour et cette tendresse ? Et la joie ? ». Aucune réponse n'est donnée, comme si aucune explication n'était possible et que seul le résultat pouvait être constaté, l'amour disparaissant sans qu'on soit capable de dire quand ni pourquoi ; 3) La tension entre le besoin de permanence et l'étouffement de la vie de couple est également davantage marquée dans la version télévisée. Si Marianne confie ainsi à la journaliste qu'elle voudrait que tout reste pareil, et Johan que les meubles ont pour lui quelque chose de rassurant, Marianne exprime son désir de chan-

gement dans deux autres scènes supprimées : une fois dans la voiture, lorsque Johan l'amène à son travail, et une autre fois dans un restaurant où elle propose à ce dernier de partir en voyage. Le couple est posé comme le lieu d'un drame : il est à la fois sécurisant et fragile, fondé davantage sur le besoin de la sécurité du quotidien que sur l'amour ; 4) La dimension existentielle est largement plus développée dans la version télévisée, avec : - la perte du sentiment d'existence, que seule Mme Jacobi évoquait dans la version cinématographique, et qui est également décrite par Marianne lorsqu'elle s'interroge sur l'enfant qu'elle attend : « C'est comme si j'avais cessé d'être réelle. Et toi aussi. Les filles aussi. Et voilà cet enfant qui arrive. Lui, il est réel ». Cette impression d'être devenu opaque à la réalité est due à l'absence d'amour, et donc de vie ; - l'impossibilité d'être compris par autrui : dans le chapitre 4, Johan dit en être arrivé à la certitude que la solitude humaine est absolue, que rien ne peut y mettre fin, et que tout sentiment de communion avec les autres est illusoire. On peut, nous semble-t-il, parler d'un drame de l'opacité des consciences. Lorsque Johan évoque en outre le sentiment de vide profond qui est en lui, Marianne lui avoue qu'elle ne le comprend pas et que ce qu'il lui dit est trop théorique. On se souvient de ce que Marianne disait au sujet de Peter et Katarina dans le premier chapitre : si ces derniers ne parviennent pas à s'entendre, c'est parce qu'ils ne parlent pas la même langue. Or il en va de même avec Johan et Marianne, comme le montre la remarque de cette dernière à Johan après que celui-ci a essayé de lui décrire ce qu'il ressentait. Ils sont incapables de se comprendre en profondeur. La preuve en viendra tout de suite après : lorsque Marianne lit à Johan son journal intime, ce dernier s'endort, et c'est à une collègue de travail que Johan fait lire les poèmes qu'il a écrits, pas à Marianne. Le journal intime et la poésie, les deux choses les plus intimes, les deux choses où l'on est le plus sincèrement soi-même ; 5) L'idée de fatalité est présente dans la version télévisée, là où elle est absente de la version cinématographique. La mère de Marianne confie ainsi au

sujet de son mari Fredrik : « Nous avions une règle d'or transmise par nos parents. Chacun doit régler ses propres problèmes ». « Transmise par nos parents » : toute cette froideur et cette absence d'amour sont comme une fatalité amenée à se perpétuer indéfiniment. On retrouve également cette idée de fatalité dans *les Fraises sauvages*, lorsque Marianne confie au professeur Borg l'impression de froideur que la mère de ce dernier lui évoque, ou dans *Sonate d'automne*, lorsque Charlotte se souvient : « Je ne me rappelle pas que mon père ou ma mère ne m'aient jamais touchée, ni moi ni mes frères et sœurs. Ils ignoraient complètement tout ce qui avait à voir avec l'amour. La douceur, le contact, l'intimité, la chaleur... ». À cette froideur Bergman préfère sans aucune hésitation l'amour agité, pathologique, douloureux, mais au fond vivant et humain ; 6) L'échec de l'amour, enfin, est omniprésent dans la version télévisée. Il l'est d'abord à travers les autres couples, et ici le couple formé par les parents de Marianne s'ajoute au couple Peter/Katarina et à Mme Jacobi et son mari. L'amour est présenté sous la forme d'une alternative en ce qui concerne ces couples. Ou l'amour est conventionnel, et, donc, absent, comme pour Mme Jacobi ou la mère de Marianne : cette dernière, qui rappelle Mme Jacobi, raconte que sa relation avec son mari était une relation sans dispute mais dépourvue d'intimité. Ou la relation est invivable, comme pour Peter et Katarina, qui, comme de nombreux personnages bergmaniens, ne peuvent pas se séparer : dans l'une des scènes supprimées, Katarina invoque d'abord des raisons matérielles qui la lient à Peter, puis elle mentionne son amant qui l'a quittée, et repousse la fugue que lui suggère Marianne, avant de conclure qu'il lui arrive parfois d'éprouver pour Peter une tendresse désespérée et d'avoir l'impression qu'ils se comprennent mutuellement. Comme le couple Bertil/Rut dans *la Fontaine d'Aréthuse* ou Alman/Berit dans *les Fraises sauvages*, la relation de Peter et Katarina n'est qu'agressivité, besoin pathologique de l'autre et peur de la solitude. « Je vis un enfer avec toi, mais l'enfer avec toi est préférable à la solitude »,

dit Bertil à Rut à la fin de *la Fontaine d'Aréthuse*. On ne peut pas vivre seul, on ne peut pas vivre à deux. Toute une partie du tragique bergmanien est là. En ce qui concerne Johan et Marianne ensuite, l'échec de leur amour est symbolisé par l'avortement de Marianne. L'enfant est symbole d'amour chez Bergman : dans *les Fraises sauvages* Evald, qui voulait que Marianne avorte et qui finit par accepter l'enfant qu'elle attend, reconnaît que son amour pour elle est plus fort que son dégoût pour la vie. L'enfant permet au couple de revivre et de retrouver une forme de pureté : « On l'aimerait sans se poser de questions, comme on l'a conçu », confie Marianne à Johan. Ne pas accepter l'enfant, c'est donc, inversement, ne pas pouvoir faire le pari de l'amour.

Bergman confiait qu'il avait écrit *Scènes de la vie conjugale* en trois mois, tourné en quatre... « mais il m'a fallu une vie entière d'expérience ». Et de fait on retrouve dans *Scènes de la vie conjugale* tout le pessimisme de Bergman quant à l'amour. Au fond, on pourrait dire que *Scènes de la vie conjugale* renvoie à une double impossibilité : l'impossibilité d'être soi et l'impossibilité de sortir de soi, ou plutôt l'impossibilité d'être soi puis l'impossibilité de sortir de soi. On peut dans cette perspective distinguer deux moments dans le film : un premier moment où les personnages sont façonnés par des conventions et des rôles sociaux étouffants, et un second moment, qui commence avec le passage où Johan annonce à Marianne qu'il la quitte, où les personnages deviennent au contraire eux-mêmes et laissent éclater toute leur frustration, leur angoisse et, pour Johan surtout, tout son égoïsme. Dès lors ils deviennent pleinement conscients de leur incapacité à aimer (ou de ce qui leur paraît tel) et à sortir d'eux-mêmes pour respirer salutairement en l'autre. Il convient toutefois de nuancer notre propos, qui concerne davantage Johan que Marianne, laquelle continuera à mener une vie ordonnée et à s'occuper de ses filles (elle dit d'ailleurs à un moment à Johan qu'elle a l'impression que son devoir est de veiller sur lui). Précisons enfin que l'impression d'apaisement que certains voient dans le dernier chapitre ne

nous semble qu'apparente : Johan et Marianne, qui se retrouvent maintenant qu'ils sont remariés chacun de leur côté, sont malgré tout séparés alors qu'ils ont besoin l'un de l'autre, ils continuent à souffrir, et Marianne fait le bilan : « Toute une vie d'adulte passée ensemble... », toute une vie d'adulte passée avec l'impression de n'avoir ni aimé ni été aimée. Johan fera le même constat dénué de toute illusion au début de *Saraband* : « J'analyse ma vie... réponses en main [...]. [J]e vis une vie de merde. Une vie complètement inutile, ridicule et merdique », et quand Marianne lui demande si cela inclut leur mariage, Johan lui répond : « Pour être franc, oui ».

Enfin, il ne faut pas oublier que c'est le seul film auquel Bergman ait choisi de revenir et de donner une suite (tardivement) avec *Saraband*, qui fait également partie, et à juste titre, du coffret DVD. Avec *Saraband*, Bergman laisse encore une fois éclater toute son angoisse quant à la douleur intrinsèque aux relations humaines et quant à la mort. On retrouve dans *Saraband* plusieurs des thématiques essentielles de Bergman : le caractère tragique des relations parents/enfants, la solitude de l'homme, et l'appel angoissé vers Dieu.

Chez Bergman, les relations parents/enfants ne sont que douleur. Soit les enfants abandonnent leurs parents, ou leurs parents adoptifs, comme dans *Crise*, le premier film de Bergman, soit les parents abandonnent leurs enfants, comme dans *Sonate d'automne*. Dans *Saraband*, Karin abandonne son père, qui ne peut pas vivre sans elle et qui tente de se suicider. Quant à Marianne, l'une de ses filles est partie vivre en Australie, tandis que l'autre est internée dans une clinique psychiatrique. Les relations de Johan et Henrik, ensuite, sont fondées sur l'indifférence et la haine : « Tu existes à peine. Si tu n'étais pas le père de Karin, qui, Dieu merci, ressemble à sa mère, tu n'existerais pas du tout », dit Johan à Henrik, et plus tard, lorsque Marianne lui apprend la tentative de suicide qu'a faite Henrik, Johan se lamente que ce dernier manque tout ce qu'il entreprenne. Seule Marianne apporte un peu d'amour et de compassion lorsqu'elle soupire : « Pauvre garçon... ».

Les personnages sont profondément seuls et inapaisés. Johan, vieilli et amer, est toujours aussi prisonnier de lui-même. La vie n'a plus aucun sens pour Henrik depuis la mort de sa femme. Quant à Karin, elle continue à ressentir de façon intense la disparition de sa mère, et vit enfermée avec son père au milieu de la forêt, qui ajoute encore à la solitude intérieure des personnages l'isolement géographique.

Saraband est enfin un film sur la vieillesse et la mort qui approche. Bergman revient encore une fois sur ses peurs et ses angoisses, pour les dire et essayer de s'en libérer. La scène où Johan, tout tremblant, va voir Marianne et lui confie qu'il a peur de mourir, marque profondément le spectateur. L'angoisse de Johan est insoutenable et déborde de toutes parts : « Mon angoisse est plus grande que moi. Elle sort par tous les trous... Les yeux, la peau, le cul... J'ai une gigantesque diarrhée mentale. Je suis trop petit pour mon angoisse ».

Mais cette scène est également une scène d'apaisement : Johan, complètement nu, redevient en quelque sorte un enfant que Marianne rassure et à qui elle dit de venir dormir avec elle. Et Marianne est au fond la seule figure rassurante du film, la seule à qui se confie Karin, Henrik et Johan, la seule qui ait encore la foi pour prier devant et pour toute la tristesse du monde, pour prier d'une prière intense qui s'élève progressivement en elle dans la scène où elle se trouve à l'église.

Et dans la toute dernière scène du film Marianne se rend auprès de sa fille malade et constate : « Je pense à ce fait étrange d'avoir, pour la première fois de ma vie, réalisé, senti, que c'était ma fille que je touchais... mon enfant », comme si Bergman avait malgré tout voulu conclure sur une (faible) lueur d'espoir.

Samuel Bidaud