

SCÈNES DE LA VIE CONJUGALE D'INGMAR BERGMAN : LA TÉLÉVISION ET LA MISE EN SCÈNE DE L'INTIME

Anna Sofia Rossholm, Växjö Universitet

Avec la série télévisée *Scènes de la vie conjugale* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973), feuilleton en six épisodes montrant la vie conjugale et le divorce d'un couple à travers une succession de scènes dialoguées, Ingmar Bergman conçoit une œuvre entièrement télévisuelle tant au niveau du style et du thème que du public. Pour lui, ce passage à la télévision implique une nouvelle méthode de production, plus intime, avec une équipe de tournage réduite (la série a été produite par sa société de production personnelle, Cinematograf, et tournée dans son studio sur l'île de Fårö), ainsi qu'une esthétique nouvelle faite de nombreux gros plans impliquant un rythme visuel différent¹. En traitant d'un sujet accessible – les relations hommes/femmes dans la société moderne –, ce feuilleton a radicalement changé les rapports auparavant souvent distants entre Bergman et le grand public suédois. L'offre télévisuelle en Suède dans les années soixante-dix, qui se composait d'une unique chaîne de télévision publique, a permis à cette série d'auteur de devenir un phénomène de média de masse dont peu de gens auraient imaginé l'ampleur. *Scènes de la vie conjugale* a en effet remporté un succès sans précédent dans la carrière du réalisateur : l'épisode le plus regardé en Suède l'a été par près de la moitié de la population, et l'impact sur les spectateurs, notamment sur la façon dont la série reflétait leurs relations conjugales privées, a été fréquemment analysé dans la presse. En Suède, ce feuilleton constitue encore à l'heure actuelle, avec la série télévisée *Fanny et Alexandre* (*Fanny och Alexander*, 1982), l'œuvre de Bergman la plus populaire.

Suite au succès en Scandinavie, le feuilleton a été, comme bon nombre de productions télévisées ultérieures de Bergman, monté pour être adapté en version cinématographique, d'abord pour la distribution américaine, puis pour une distribution internationale. La série de plus de quatre heures a ainsi été réduite à deux heures et demie. Malgré son caractère hybride de film 16 mm converti au format cinématographique tout en conservant un style conforme aux conventions télévisuelles, le résultat de l'adaptation est une réussite. Avec la version cinématographique de *Scènes de la vie conjugale* – et le film *Cris et chuchotements* (*Viskningar och rop*) sorti à la même époque –, Bergman revient au premier plan de la scène internationale après quelques années délicates².

L'objectif de cet article est d'analyser comment *Scènes de la vie conjugale*, en tant qu'œuvre télévisée et adaptation cinématographique, révèle différentes caractéristiques de la télévision comme *medium* « de l'intime » en rapport avec la sphère publique (je reviendrai sur la signification de cette notion). La spécificité médiatique ne doit pas être ici comprise dans un sens absolu mais constitue une relation intermédiaire et problématisée qui souligne en fin de compte le caractère hybride de l'œuvre télévisuelle. Cette hybridité devient visible précisément en comparant la série avec la version de cinéma raccourcie, ainsi qu'en étudiant la réception des deux versions.

L'accueil dans la presse écrite (la critique de films comparée au journalisme populaire sur la télévision) produit un discours négocié et complexe sur l'autonomie de l'œuvre télévisuelle et ses rapports avec la sphère publique/intime.

Le feuilleton de Bergman n'est naturellement pas une œuvre télévisuelle comme les autres : un grand réalisateur de cinéma qui tourne une série aborde nécessairement la télévision avec son point de vue cinématographique. Il est d'ailleurs intéressant de voir que la série télévisée de Bergman est réalisée à une période qui voit naître des projets similaires tels que *Berlin Alexanderplatz* (1980) de Rainer Werner Fassbinder ou *Amour de perdition* (*Amor de perdição*, 1978) de Manoel de Oliveira, où un discours populaire est lié à une conception personnelle de ce qui fait l'esthétique télévisuelle.

Une étude plus large pourrait inclure d'autres relations intermédiaires et intertextuelles, telles que les versions adaptées pour la mise en scène théâtrale ou la suite de *Scènes de la vie conjugale* qu'est le film *Saraband* (2003). Bien que le caractère pluriel de l'œuvre soit en soi révélateur de sa complexité médiatique, je me limiterai à ce qui concerne la relation série télévisée/film de cinéma, qui me semble fondamentale. Même si la télévision devient à partir des années soixante-dix son principal moyen d'expression, la question des relations cinéma/télévision est un sujet négligé dans les écrits sur Bergman, eclipsée par les études sur les rapports entre le cinéma et le théâtre³: l'esthétique télévisuelle tend ainsi à être analysée comme une expression qui mélange « les avantages du théâtre (moyens réduits, intimisme, jeu sur le temps réel de l'action), et ceux de l'écran (œuvre originale, entière liberté de création, inventivité de montage) »⁴.

Le feuilleton en tant qu'expression de l'intime

Scènes de la vie conjugale révèle une conception de la télévision comme *medium* de l'« intime » en tant que notion philosophique et politique, dans le sens employé par le philosophe Michaël Fössel⁵. Fössel décrit la façon dont l'intime, dans le climat médiatique contemporain, touche au privé et devient public tout en passant à l'image ou à la mise en scène et comment cette dernière délimite aussi notre liberté au niveau politique. Ce concept peut être lié au thème et à l'esthétique de la série, à sa réception et au contexte de visionnage. La thématique du masque juxtaposé à l'expression authentique, qui traverse toute l'œuvre de Bergman, prend dans *Scènes de la vie conjugale* une dimension sociale : le masque en tant que mise en scène du réel est ici explicitement lié à la libération vis-à-vis des conventions sociales et aux changements dans les rapports entre les sexes.

Fössel fait une critique de la distinction entre le « privé » et le « public » en vue d'introduire une catégorie supplémentaire, distincte des deux autres, à savoir l'« intime ». Contrairement au privé, qui tourne autour de l'individu, ses biens et ses droits, l'intime constitue un champ relationnel protégé. Le privé est quelque chose qui se montre, tandis que l'intime garde son expérience à l'abri des regards, se manifestant à travers des gestes, tout en s'opposant ainsi à l'image du privé comme image fixe et stable. La culture médiatique contemporaine – les forums sur Internet, la « pipolisation », les *reality shows* – ne montre pas, comme on a l'habitude de le dire, une privatisation de la sphère publique, mais une privatisation – et donc une privation – de l'intime. La dimension politique réside dans le fait que l'intime appartient à la zone franche, à l'abri de la sphère publique et sociale : une privatisation et une mise en scène médiatique de celui-ci s'opposent au potentiel libertaire et radical de la préservation de cette sphère en tant qu'espace protégé.

En Suède, dans les années soixante-dix, les questions posées sur le privé/le public/l'intime

étaient au cœur du débat public, soulignant l'émancipation des femmes ainsi que la remise en cause des structures familiales traditionnelles dans l'État-providence suédois. Comme l'ont montré de nombreux théoriciens, la télévision contribuait, avant Internet, à une restructuration de la relation entre le privé et le public, et ainsi de l'intime. Anna McCarty, par exemple, décrit la télévision comme le *medium* qui « remodelait la façon dont la frontière entre le public et le privé avait été conçue dans le discours domestique »⁶. La télévision s'inscrit dans la sphère intime par son discours « direct » et par l'interaction qu'elle provoque entre les téléspectateurs dans ce cadre privé⁷ (le recours à *Scènes de la vie conjugale* comme forme de thérapie de couple en est un remarquable exemple).

Chez Bergman, on traite du thème de l'intime en relation avec le privé et le public à plusieurs niveaux. D'une part, il y a une critique de la mise en scène de l'intime, soulignant la dimension politique de l'œuvre ; d'autre part, il y a une esthétique de l'intime exprimée par des moyens qui peuvent être considérés comme spécifiquement télévisuels, en particulier les gros plans sur le regard. Par une combinaison entre pruderie (notamment en termes de représentation visuelle du sexuel) et une recherche d'expressions authentiques au-delà ou à travers un jeu de masques, la série télévisée fait preuve d'une esthétique où les regards, les changements de ton et les gestes parlent d'émotions qui s'étendent au-delà du dialogue verbal.

La première partie de la série s'ouvre sur un entretien pour un magazine féminin avec le couple (Johan et Marianne), au sujet de leur mariage qui semble parfait. Cette introduction sert de mise en abyme à la médiatisation de l'intime. La journaliste – qui se révèle être une connaissance du couple – commence par des questions générales, sur la profession et le contexte familial, pour chercher à entrer petit à petit dans l'intimité, avec les questions sentimentales, la vie conjugale et l'adultère. Cette scène dresse un portrait de la bourgeoisie – l'homme assis sur le canapé, sa femme à son côté et deux beaux enfants se tenant devant eux – laissant la caméra se rapprocher progressivement. À la fin de la scène d'interview, Marianne essaie honnêtement de répondre aux questions indiscrettes de la journaliste sur sa conception de l'amour, alors que l'expression impossible de son visage se décompose en une accumulation de gros plans, dévoilant des regards incertains, craintifs, qui s'échappent du cadre de la conversation. À un certain moment, en l'absence du couple, la journaliste se faufile dans leur chambre à coucher, espace intime comparé au salon qui est plutôt celui de la représentation du privé, et la trouve en désordre. Ces plans ne présentent pas la chambre comme une image de l'intimité en soi, mais soulignent surtout l'intrusion de la journaliste (et donc des médias) dans la sphère intime. Détail significatif dans la scène de l'entretien : quand la journaliste et son photographe interrompent Marianne, sur le point de dire quelque chose, pour prendre une photo, le dialogue se fige sur l'image statique d'un geste, d'une expression.

Cette scène initiale a été la clé de compréhension des problèmes relationnels du couple, où l'intimité, fixée dans les normes et les expressions, est aussi mise en scène entre les époux. Les points de vue contradictoires de Marianne et de Johan en politique – Johan fuit « les évangiles de rédemption » des radicaux de gauche et veut « cultiver son jardin », tandis que Marianne croit à la « compassion » et à l'« amour vrai » – sont unis par un effet de miroir qui les ancre tous deux dans l'image du confort matériel et de la reconnaissance sociale. Bergman fait de ce drame relationnel une critique contre différents systèmes politiques et normes sociales tels que l'héritage de la famille traditionnelle, le confort moderne et le système capitaliste dans lequel les liens affectifs et économiques sont mélangés (ce dernier est surtout dénoncé dans la scène avec les amis fortunés, invités à dîner). La critique ne se fait pas sur le plan de l'idéologie, mais veut montrer comment la liberté se réduit dès que la sphère intime fait partie des normes sociales, des structures économiques et des systèmes idéologiques.

Version cinéma/version feuilleton

La représentation de la privation de l'intime est conforme à la forme de la série télévisée en tant que récit en épisodes. Le dialogue intense en huis clos, avec une structure narrative ouverte dans laquelle chaque scène est à la fois une unité distincte et une partie de l'ensemble, offre une dialectique entre répétition et développement narratif. L'évolution depuis la fausse image du bonheur vers une approche authentique coexiste avec une représentation constante où l'intimité interagit avec une image de façade. Dans la version cinéma, remontée et raccourcie, l'évolution est plus radicale, la fin s'oppose d'une façon plus univoque au début, alors que dans la série l'interaction entre le masque et l'expression authentique est plus soulignée.

La scène d'ouverture de l'entretien qui, dans la version télévisée, se rapproche progressivement de l'expression intime en gros plans, tout en faisant craquer le vernis de la surface, est raccourcie dans la version cinéma et le couple n'est filmé qu'à distance. L'accumulation de gros plans et les regards expressifs de Marianne sont absents du film, ainsi que les questions indiscrettes et le coup d'œil en cachette de la journaliste à la chambre à coucher désordonnée du couple. La deuxième partie du premier épisode suit la même logique : la scène dans laquelle les invités se disputent et s'humilient sous les yeux de Johan et Marianne est comme un reflet inversé de la mise en scène du couple parfait dans l'entretien. Dans la série, cette séquence est montée en alternance avec d'autres scènes intimes, comme la conversation dans la salle de bains entre les deux femmes, coupée dans la version cinéma. Le plus notable est l'absence dans le film de la fin du premier épisode, où Marianne dit qu'elle est enceinte, et de la scène de l'avortement dans l'épisode suivant, des scènes qui explicitent le désir de Marianne d'un « amour vrai », quel que soit celui de Johan et son incapacité à se détacher de son confort.

Dans le dernier épisode, où Johan et Marianne, remariés chacun de leur côté, se réconcilient dans une maison isolée, le choix des scènes coupées modifie les rapports entre intimité et distance : dans la version cinéma, l'inimitié est accentuée et les séquences qui, dans la version télévisée, précèdent la scène de l'isolement dans la maison sont supprimées. L'absence la plus révélatrice est celle de la scène entre Marianne et sa mère, où le rôle de la femme martyre dans la structure familiale traditionnelle – dont on trouve l'héritage dans la société moderne – devient explicite. Ces scènes coupées se reflètent et s'opposent aux dialogues intimes de la dernière partie de la série.

Parmi les éléments supprimés, il y a aussi l'ouverture et la clôture de chaque épisode, où Bergman lui-même, en voix *off*, fait le résumé des chapitres précédents et donne le générique, tandis qu'il laisse les téléspectateurs contempler une photo de Fårö. Le fait que le réalisateur s'adresse de vive voix au spectateur introduit celui-ci à un certain niveau sur le lieu de tournage et correspond aux rapports ambivalents envers la télévision dont la série fait preuve : d'une part, le discours est inscrit dans l'expression intime et directe de ce *medium*, d'autre part, la voix met en valeur l'auteur et l'œuvre en tant que création individuelle. Dans la version cinématographique, ces parties sont remplacées par le titre du chapitre pour chaque section.

Réception : le télévisuel renégocié

La structure de la série télévisée est ainsi plus conforme à la thématique de l'œuvre, mais cela se complique si l'on regarde la réception des deux versions. Le contexte de réception de la télévision et la position déplacée de l'« œuvre » dans le flux télévisuel⁸ impliquent, paradoxalement,

que certains des caractères du style dit télévisuel ne deviennent transparents qu'avec la médiatisation cinématographique. Les téléspectateurs des années soixante-dix, qui ont regardé le feuilleton sur un petit écran en noir et blanc, ne sont pas seulement passés à côté du travail élaboré des couleurs, mais aussi des gros plans qui deviennent plus distincts lors de la projection en salle de cinéma.

Rares sont les critiques de cinéma internationaux qui, comme celui de *Sight & Sound*, ont eu accès au scénario de la série avant la projection cinématographique et ont pu décrire des scènes qu'ils n'avaient pas pu voir⁹. La plupart des critiques, notamment en France, montrent toutefois qu'ils savaient que le film était à l'origine une série télévisée. En outre, le film révèle une certaine spécificité télévisuelle par son caractère hybride et les journalistes se réfèrent à ce que le critique du *Monde* décrit ainsi : « C'est sous la forme d'une 'série' de télévision que le film a été conçu »¹⁰. Le style télévisuel est souvent considéré comme une forme innovante de travail au service de l'expression intimiste. *Le Nouvel Observateur* écrit :

*S'il nous oblige à nous mêler à l'intimité des ces époux (il s'agit, en fait, d'un feuilleton de six heures tourné pour la télévision et réduit à un film de trois), c'est pour nous entraîner, par la lecture des visages et par l'écoute des mots qu'ils prononcent, à l'analyse des rapports liant aujourd'hui un homme et une femme*¹¹.

Beaucoup soulignent justement l'interaction des gros plans avec un dialogue intensif, ainsi que l'effet de réel créé par la caméra, spécifiques de la télévision. La citation suivante est typique :

*La manière de cadrer ses personnages est nouvelle, en les filmant plus serré, en les filmant dans un style plus spontané. La raison de cette formule inattendue chez Bergman, c'est qu'il avait écrit le scénario pour la télévision suédoise. [...] Pour cela, il l'avait tourné en 16 mm, ce qui ajoute en souplesse, en subtilité à la vivacité d'une image d'habitude plus glacée chez Bergman*¹².

La rupture avec les conventions du cinéma par le style télévisuel ouvre par conséquent vers un discours comparatif sur le thème et l'esthétique de l'intime. Un dernier exemple du journal *L'Humanité* montre la manière dont le contact direct avec les spectateurs donne une impression de proximité :

*Volonté de travailler d'abord pour la télévision, comme en témoigne la mise en scène tout en gros plan, fondée sur la mise à nu des moindres sentiments passant par les visages des acteurs, les plus petites nuances du texte. Nécessité de 'parler' au spectateur de plus près comme on livre une confidence*¹³.

La reconnaissance du fait qu'il s'agit d'une adaptation déséquilibre l'autonomie de l'œuvre en tant qu'original. L'accueil suédois montre aussi cette ambivalence, mais à partir d'autres critères. Contrairement à la critique de cinéma internationale qui place l'œuvre au cœur de l'analyse, la presse suédoise mêle les critiques à un journalisme plus populaire qui porte plutôt le regard sur la réception de l'œuvre par les spectateurs et son influence sur leurs relations intimes.

La critique intellectuelle en Suède, de même que la critique en France, s'intéresse à la forme télévisuelle de la série, mais elle met davantage l'accent sur la structure narrative et l'héritage du théâtre, alors que la presse française, en mettant en avant les gros plans, inscrit plutôt l'œuvre dans le domaine de l'esthétique visuelle. Le critique du quotidien *Svenska Dagbladet* souligne

que le caractère ouvert de la narration, où les épisodes forment des sections indépendantes, est à la fois la force de l'œuvre en tant que série télévisée et, paradoxalement, son point faible en tant qu'œuvre tout court.

Un dramaturge ne travaille pas comme ça mais un écrivain de série, à savoir un scénariste de série télé, peut évidemment le faire. On pourrait croire qu'Ingmar Bergman triche sur ses brusques changements de scène, ses interventions et ses surprises, mais il est difficile de nier qu'il utilise bien ses moyens¹⁴.

Le même critique porte finalement un jugement positif et il précise que pour une fois la télévision suédoise, qu'il félicite à la place de Bergman, a eu le courage de montrer un drame « qui impitoyablement a mis deux individus au pied du mur sans digression et sans remplissage »¹⁵. C'est ainsi la télévision, et non Bergman, qui est ici considérée comme « auteur » de l'œuvre.

Bien que l'accueil suédois ait été largement chaleureux, la critique se caractérise par une certaine incertitude à l'égard du format de la série télévisée, un format qui affecte aussi l'acte critique. Plusieurs quotidiens ont laissé les journalistes écrire leurs articles après la diffusion de chaque épisode, ce qui nuit au jugement d'ensemble de la série. L'œuvre en tant qu'original constitue par conséquent un texte insaisissable dans la réception des deux versions : œuvre fragmentée par la télédiffusion dans le contexte suédois, œuvre adaptée et transformée dans le contexte international.

Toutefois, il est important de noter qu'en Suède, c'est la série et non le film qui est incontestablement considérée comme l'œuvre originale. La version cinématographique a été montrée sur grand écran après la télédiffusion mais elle n'a pas particulièrement éveillé l'attention des médias et n'a pas été montrée ultérieurement. En revanche, la version série a été diffusée à plusieurs reprises (1973, 1974, 1986, 2003) et elle a même été projetée en salles de cinéma à des époques plus récentes, la dernière projection ayant eu lieu à la Cinémathèque suédoise en hiver 2009. Ces rapports entre versions sont renversés au niveau international : même si la série télévisée a été diffusée en dehors des pays scandinaves après le succès de la version cinéma, c'est cette dernière qui reste la plus célèbre. Il est cependant probable que ce rapport soit modifié avec les éditions DVD internationales de la série qui sont sorties récemment.

Les écrits sur le feuilleton dans la presse populaire en Suède montrent à quel point la réception de l'œuvre s'inscrit dans un contexte télévisuel en tant que mise en scène de l'intime. Comme mentionné ci-dessus, *Scènes de la vie conjugale* a été un sujet pour la presse à sensation, où l'accent n'est pas mis sur l'œuvre, son esthétique ni son thème, mais sur la façon dont les spectateurs vont traiter leurs problèmes de relations privées, inspirés par l'œuvre, et sur la manière dont la série a stimulé la conversation dans la sphère familiale. Une page typique à la une du quotidien *Expressen* titre ainsi : « Johan et Marianne sauvent des centaines de mariages ! », tout en étant suivie d'un texte qui raconte la façon dont la série a abouti à une ruée populaire vers les bureaux de service de consultations familiales¹⁶. Voici un autre titre typique de *Röster i radio och TV* : « Nous avons vu *Scènes de la vie conjugale* de Bergman avec un couple marié. Mais il s'agit de nous, n'est-ce pas ! »¹⁷.

La mise en scène de l'intimité que nous voyons dans l'œuvre, critiquée de façon explicite dans la phase initiale de l'entretien, fait ainsi l'objet d'une nouvelle médiatisation dans la presse. Ce phénomène s'accentue encore après la diffusion du dernier épisode qui reste sur une fin ouverte. Par exemple, suite à cette diffusion, un chroniqueur du journal *Aftonbladet* propose que la télévision mette en place une sorte de thérapie médiatique pour guider les réactions du public (service de veille par téléphone, interviews télévisées avec des experts de la vie conjugale)¹⁸. L'attention

à l'égard des spectateurs et de leur vie relationnelle produit aussi un discours thérapeutique sur les personnages fictifs : dans de nombreux articles, des psychologues, thérapeutes et spécialistes, ainsi que des spectateurs, donnent leur avis sur la façon dont Johan et Marianne doivent gérer leurs problèmes relationnels à venir¹⁹.

Il y a aussi une différence entre l'accueil suédois et l'accueil international en ce qui concerne les approches politiques de l'œuvre. Bien que la série ait touché des spectateurs de toutes les couches de la société suédoise, une grande partie de la critique a visé Bergman en tant que « réalisateur de la bourgeoisie »²⁰. Cette critique fut relativisée par la popularité de la série, mais l'image donnée de Bergman comme porte-parole de la classe supérieure éclipsa les interprétations potentielles sur le radicalisme de la série. Cela contraste de manière frappante avec les interprétations internationales, en particulier américaines, qui considèrent tout d'abord le film comme le miroir des relations entre hommes et femmes dans la Suède contemporaine, puis comme un film qui décrit et parle au nom de l'émancipation de la femme²¹. Un dernier exemple de l'accueil français fait le lien entre cette différence d'interprétation du sujet politique, des rapports entre public et intime et la position de l'œuvre télévisuelle/cinématographique dans ces domaines : le journal *Le Figaro* a publié un entretien avec la secrétaire générale de la condition féminine Françoise Giroud après une projection spéciale en exclusivité²². Giroud ne fait aucune appréciation d'ensemble mais commente différents sujets abordés dans le film – elle suggère par exemple le type de contrat de mariage de cinq ans auquel fait allusion Johan dans une scène dialoguée. Elle le voit ainsi à la fois comme un miroir des structures traditionnelles et comme un exemple du modèle d'égalité suédois. Cet exemple ressemble aux reportages qui paraissent dans la presse suédoise, dans lesquels les lecteurs réagissent à la série pour parler de leur propre vie, mais, contrairement à eux, les questions tournent ici autour de la sphère publique et des questions politiques. Les différences entre les réceptions montrent que le discours médiatique sur la série télévisée, en mettant l'accent sur les téléspectateurs plutôt que sur l'œuvre, cherche à abolir les frontières entre le privé, le public et l'intimité, limites qui sont en revanche maintenues dans la critique cinématographique. Le film et la série *Scènes de la vie conjugale*, en tant qu'images de l'intime et de ses rapports avec la sphère publique, font ainsi écho à leur propre réception.

Aujourd'hui, il semble que *Scènes de la vie conjugale* nous parle plus que jamais : des éditions DVD sont sorties récemment²³, de nombreuses adaptations théâtrales sont mises en scène et la Cinémathèque suédoise a projeté dernièrement la série intégrale sur grand écran. Les discours étudiés ici, qui opposent la télévision au cinéma et le contexte national au contexte international, se sont depuis dissous avec la multiplication des écrans et la circulation des éditions DVD sur un marché international. Il est possible que l'œuvre, qui était perçue comme incomplète dans les années soixante-dix, sur des téléviseurs en noir et blanc ou dans sa version cinéma raccourcie, ait aujourd'hui trouvé des formes qui conviennent mieux à son esthétique, d'autant plus que le sujet abordé est reflété par la culture médiatique contemporaine où la mise en scène de l'intime prend de l'ampleur avec les forums sur Internet, les réseaux sociaux, les sites de rencontres et les *reality shows*. Elle reste cependant l'œuvre de Bergman la plus ancrée dans son temps et la plus explicitement inscrite dans la culture audiovisuelle des années soixante-dix. *Scènes de la vie conjugale* devient alors, presque quarante ans après sa réalisation, un miroir quasi bergmanien, une image à la fois autre et double, de la privation de l'intime de notre époque.

Les traductions de l'anglais et du suédois sont dues à l'auteur.

- 1 *Le Cinéma selon Bergman*, entretiens recueillis par Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima, Seghers, Paris 1973, p. 299.
- 2 Peter Cowie, *Ingmar Bergman : biographie critique* (*Ingmar Bergman : A Critical Biography*, Secker & Warburg, London 1982), Seghers, Paris 1986, p. 302.
- 3 Maaret Koskinen, *Ingmar Bergman* : « *Allting föreställer, ingenting är* » : *filmen och teatern - en tvärestetisk studie*, Nya Doxa, Nora 2001 ; Egil Törnqvist, *Between Stage and Screen : Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995.
- 4 N. T. Binh, *Ingmar Bergman : le magicien du nord*, Gallimard, Paris 1993, p. 99.
- 5 Michaël Fœssel, *La Privation de l'intime : mises en scène politiques des sentiments*, Le Seuil, Paris 2008.
- 6 Anna McCarthy, *Ambient Television : Visual Culture and Public Space*, Duke University, Durham NC-London 2001, p. 121.
- 7 Andrew Tolson, par exemple, emploie la notion d'*intimacy at distance* pour décrire les rapports entre l'écran de la télévision et le spectateur dans *Mediations : Text and Discourse in Media Studies*, Arnold, London 1996.
- 8 La notion de *flow* télévisuel est développée par Raymond Williams dans *Television : Technology and Cultural Form*, Schocken Books, New York 1975.
- 9 Julian Jebb, « *Scenes from a Marriage* », dans *Sight & Sound*, vol. 44, n° 1, hiver 1974-1975, pp. 57-58.
- 10 Jean de Baroncelli, « *Scènes de la vie conjugale* », dans *Le Monde*, 23 janvier 1975.
- 11 Jean-Louis Bory, « En chute libre vers la mort », dans *Le Nouvel Observateur*, 20 janvier 1975.
- 12 Anne de Gasperi, « *Bergman et Liv Ullman ou la guerre d'indépendance* », dans *Le Quotidien de Paris*, 22 janvier 1975.
- 13 François Maurin, « Une sagesse meurtrière : *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman », dans *L'Humanité*, 21 janvier 1975.
- 14 Åke Janzon, *Svenska Dagbladet*, 17 mai 1973.
- 15 *Ibidem*.
- 16 « *Johan och Marianne räddar hundratals äktenskap !* », dans *Expressen*, 27 mai 1973.
- 17 « *Vi såg Bergmans Scener ur ett äktenskap tillsammans med ett ungt, gift par* : ‘Men det är ju oss det handlar om !’ », dans *Röster i radio och TV*, n° 15, 1973.
- 18 Hemming Sten, « *En uppenbarelse för många männskor* », dans *Aftonbladet*, 17 mai 1973.
- 19 Voir, par exemple, Cordelia Edwardson, « *Äktenskapet alla diskuterar* : År de offer för lyckoterrorn ? », dans *Veckojournalen*, n° 18, 1973 ; Id., « *Kan man ha det så bra efter skilsmässan ?* », dans *Aftonbladet*, 17 mai 1973.
- 20 Voir, par exemple, Britt West, « *Hitta på nåt nytt, Bergman !* », dans *Aftonbladet*, 2 mai 1973.
- 21 Voir, par exemple, « *Scenes from a Marriage* », dans *Los Angeles Times*, 18 novembre 1973 ; Carolyn Heilbrun, « *Marriage Is the Medium* », dans *MS*, août 1974.
- 22 Pierre Montaigne, « *La Vie conjugale selon Ingmar Bergman et Françoise Giroud* », dans *Le Figaro*, 21 janvier 1975.
- 23 SF édite la version série en 2003 de même que MK2 en 2009, « *Les Films de ma vie* » éditent la version cinéma en 2007 et la collection américaine Criterion propose l'édition la plus élaborée comprenant les deux versions en 2008.