



FESTIVAL DE CANNES

SÉLECTION OFFICIELLE

UN CERTAIN REGARD

1998



© Capricci / Abou Don Guillaume

capricci présente

INGMAR BERGMAN

EN PRÉSENCE D'UN CLOWN

UN GRAND FILM INÉDIT D'INGMAR BERGMAN





FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE
UN CERTAIN REGARD
1998

capricci présente

INGMAR BERGMAN

EN PRÉSENCE D'UN CLOWN

UN GRAND FILM INÉDIT D'INGMAR BERGMAN

118' – DCP – Beta Numérique – Suède – VOST – 1997 – visa n°127-340
Dossier de presse et photos téléchargeables sur www.capricci.fr

PRESSE

Capricci / Elise Vaugeois
Tél. 01 83 62 43 81
elise.vaugeois@capricci.fr

PROGRAMMATION

Capricci / Julien Rejl
Tél. 01 83 62 43 75
julien.rejl@capricci.fr

SORTIE LE 3 NOVEMBRE 2010

Sommaire

Une sortie inédite	p.4
Synopsis	p.6
Fiche technique	p.7
Introduction à <i>En Présence d'un clown</i> par Jean Narboni	p.8
Bergman et Schubert, entretien avec Philippe Cassard	p.12

Une sortie inédite

En présence d'un clown est l'avant-dernier film d'Ingmar Bergman. C'est, à l'origine, une pièce de théâtre écrite par Bergman en 1993, sous le titre *S'agite et se pavane*, qu'il ne montera jamais lui-même mais filmera directement pour la télévision suédoise quelques années plus tard, en 1998. Présenté au Festival de Cannes, dans la sélection Un Certain Regard la même année, le film est montré à la télévision française dans les mois qui suivent, puis demeure invisible en France pendant 10 ans.

En 2008, à l'occasion de la parution de l'essai que lui consacre Jean Narboni aux Editions Yellow Now, de nouvelles négociations ont lieu avec la télévision suédoise qui permettent enfin sa sortie en salles. Le 3 novembre prochain, *En présence d'un clown* connaîtra ainsi un destin comparable à *Saraband*, qu'il égale sinon dépasse en beauté.

**« UN DES PLUS GRANDS FILMS
DE BERGMAN, UN CHEF-D'ŒUVRE »**

MICHEL CIMENT

**« ALORS QU'À 80 ANS, LES CINÉASTES
FONT EN GÉNÉRAL DES FILMS PLUS POSÉS,
BERGMAN, LUI, A PRÉFÉRÉ TOURNER UN FILM
À RISQUE, FONDÉ SUR LES RÊVES
ET LA FOLIE, QUI REFLÈTE PARADOXALEMENT
UNE ARDEUR JUVÉNILE, ET QUI PROLONGE,
EN PLUS ABOUTI, L'ORIENTATION DE
DE LA VIE DES MARIONNETTES »**

LUC MOULLET

**« L'ABOUTISSEMENT DE
TOUT UN PAN DE L'ŒUVRE
DE BERGMAN,
LIANT LE FANTASTIQUE
ET LE BURLESQUE »**

JACQUES AUMONT



Synopsis

Octobre 1925. L'ingénieur Carl Åkerblom, fervent admirateur de Schubert, est interné à l'asile psychiatrique d'Uppsala. Depuis sa chambre, il nourrit le projet révolutionnaire d'inventer le cinéma parlant. Avec l'aide du professeur fou Oswald Vogler, Åkerblom s'improvise metteur en scène d'une histoire d'amour relatant les derniers jours de Schubert.



Fiche technique

CAST

Börje Ahlstedt	<i>Carl Åkerblom</i>
Marie Richardson	<i>Pauline Thibault</i>
Erland Josephson	<i>Osvald Vogler</i>
Pernilla August	<i>Karin Bergman</i>
Anita Björk	<i>Anna Åkerblom</i>
Agneta Ekmanner	<i>Klovnens Rigmor</i>
Lena Endre	<i>Märta Lundberg</i>
Gunnel Fred	<i>Emma Vogler</i>
Gerthi Kulle	<i>Soeur Stella</i>
Johan Lindell	<i>Johan Egerman</i>
Peter Stormare	<i>Petrus Landahl</i>

EQUIPE TECHNIQUE

Réalisation et scénario	Ingmar Bergman
Conseiller technique	Hans Rydström
Directeurs de la photographie	Tony Forsberg et Irene Wiklund
Son	Magnus Berglid
Montage	Sylvia Ingemasson
Musique	Franz Schubert
Costumes	Mette Möller
Maquillage	Cecilia Drott-Norlén et Christina Sjöblom
Décors	Rasmus Rasmusson

PRODUCTION

Sveriges Television AB

DISTRIBUTION

Capricci Films

Introduction à *En Présence d'un clown*

PAR JEAN NARBONI

Il aura donc fallu plus de dix années d'attente, de tentatives échouées, de découragement, d'impatience et d'âpres négociations pour que l'avant-dernier film d'Ingmar Bergman, *En présence d'un clown*, soit bientôt visible en salles. C'est bien de film qu'il faut parler et non, comme on le fait parfois un peu dédaigneusement – en raison de son premier mode de diffusion et de son support – de « téléfilm » tardif d'un cinéaste consacré. A ce titre, *Sarabande*, tourné dans les mêmes conditions, et que le cinéaste, dans un premier temps, n'avait pas voulu voir programmer en salles (comme aucun de ses films après *Fanny et Alexandre*) aurait dû susciter les mêmes réserves. Or c'est un film aujourd'hui célèbre, montré en toute occasion et même tenu pour l'ultime chef-d'œuvre de son auteur.

C'est celui des films de Bergman où s'équilibrent le plus miraculeusement le versant noir des explorations les plus poussées dans l'irrationnel et le tourment intérieur, et la ligne claire, musicale et féérique de ses grandes fantaisies aériennes. Si, comme le cinéaste l'écrivait très tôt, chacun de ses films était pour lui le dernier, *En présence d'un clown* mériterait plus que *Sarabande* de figurer comme son véritable opus ultime. Non par quelque accent testamentaire manifeste, mais parce que son ampleur de registres, la sûreté infaillible du geste, la souplesse et l'imprévisibilité dans l'enchaînement des tableaux successifs – du cinéma au théâtre, du bricolage forain et des chapiteaux de fortune à la magie musicale, de la scène dramatique improvisée au récit à une voix – témoignent de la liberté, insoucieuse de briller ou de rien démontrer, qui marque l'état de grâce et la chance octroyés à certains grands artistes dans leur vieillesse (« le printemps du cœur de l'hiver est une saison par lui-même », écrit T.S. Eliot).

L'invention aventureuse, l'ingéniosité artisanale d'un geste créateur qui semble chaque fois repris à son commencement, le débridé presque feuilletonesque du récit épousent à chaque instant les défis que les protagonistes de la fable affrontent : comment inventer, répondre à l'imprévu, parer au plus pressé, improviser en toutes circonstances, répondre aux coups du sort. Un art de l'impromptu.

Qu'on en juge. Deux internés psychiatriques provisoires au seuil de la vieillesse, fantasques, irascibles et charmants, se lient d'amitié à l'hôpital d'Uppsala en octobre 1925. L'un, Åkerblom, ingénieur féru d'inventions jusque-là peu couronnées de succès, décide de mettre au point un dispositif selon lui aussi révolutionnaire pour l'humanité que l'invention de la roue : *la cinématographie vivante et parlante*. Des images muettes sont projetées sur un écran translucide, et derrière l'écran, les acteurs donneront voix aux personnages grâce à un microphone et un haut-parleur les diffusera dans la salle. L'autre personnage, Vogler, professeur retraité d'exégèse à l'Université, se dit le fondateur du mouvement libertaire anti-chaos « L'Esclavage rompu », dont le droit de péter librement est l'une des premières revendications. Åkerblom est par ailleurs fasciné par la figure et la musique de Franz Schubert qu'il tient pour son semblable son frère, et obsédé par la question de savoir ce que le musicien a exactement ressenti, un matin d'avril 1823, à la minute où il a découvert qu'il était mortellement atteint de la syphilis. Les deux compères, soucieux de mettre à l'épreuve l'invention géniale, bricolent un scénario où se mêlent, sans souci de vraisemblance, les dernières années de la vie de Schubert et les Mémoires d'une certaine comtesse Mitzi, célèbre prostituée viennoise



vierge et folle d'amour pour le musicien, qui se suicida en 1908. Bien qu'éminemment mélancolique, le film aura pour titre *La Joie de la fille de joie*. Les deux amis, tels Mercier et Camier chez Beckett, sont déterminés à aller de l'avant coûte que coûte et décident d'entreprendre la réalisation et la diffusion artisanale du film. Comme parfois Laurel et Hardy, chacun est secondé dans son entreprise par une femme amoureuse beaucoup plus jeune, belle, réaliste et éperdument dévouée.



Le long prologue de l'hôpital et l'ensemble du film (qui se fixe ensuite à l'une des étapes de la troupe dans les locaux de la Ligue de tempérance de Granäs, baraquement perdu dans le vent et la tempête de neige) déploient, à l'image de ses deux héros lunatiques et versatiles, une succession à très brefs intervalles d'*humeurs changeantes*. Humeur convient mieux, pour désigner le mouvement de ce film et la labilité de ses microclimats, que variations de rythme, ruptures de ton ou changements de tempo. Et le mot doit lui-même s'entendre ici avec la multiplicité contradictoire de sens que le terme *humor*, difficile à traduire, a dans la langue allemande (notation plus fréquente d'ailleurs dans la musique de Schumann que dans celle de Schubert) : humeur noire de la mélancolie, humeur de chien des accès de colère ou de franche brutalité, humeur maniaque de l'activité débordante suivie de stupeur dépressive, humeur exquise de la joie créatrice, humeur enjouée des moments d'entente et d'accomplissement, humour constant enfin et parfois bouffonnerie déchaînée dans l'affrontement et le commentaire des nombreux ratés de l'entreprise. Bergman place systématiquement chaque scène de son film sous le signe d'un problème à résoudre sans délai, d'un différend à régler ou un conflit à traiter. Toute situation appelle ainsi, comme

condition pour que le film et la tournée continuent, une clarification préalable, qu'il faut entendre ici au sens propre. Le sombre, l'opaque, la noirceur règnent au début de chaque épisode mais, par succession de touches savantes et rapides, Bergman introduit dans le tableau une couleur claire, une transparence ou une échappée. Et l'ensemble des problèmes enchaînés est lui-même sous-tendu par une alternative vitale qui commande tout le mouvement du film et forme l'arche majeure de sa construction : sombrer ou s'élever, céder à l'attraction du vide et de la chute à pic ou y échapper par le haut, qu'on appelle ce sursaut invention, partage, entente, création ou amour. Sans répit menace la retombée dans le marais des passions tristes et de l'esprit de vengeance, mais le film est un défi triomphant constant à la pesanteur, au sarcasme et à l'enlèvement. Et dans cette fantaisie dont la cruauté et l'alacrité triviale ne nous épargnent rien, l'harmonie conquise ne se laisse pas altérer. Les cloches indiquant la fin de partie, après une nuit enchantée gagnée de haute lutte, ne sont peut-être qu'une hallucination, la mort qui rôde aux confins de l'image un clown sodomite et hésitant, la terreur de la folie et de l'abandon une chimère et le peu de spectateurs un gage de leur qualité. Car l'amour ne cède pas et la clarté musicale croît.

Jean Narboni est l'auteur de l'essai *En Présence d'un clown d'Ingmar Bergman* aux éditions Yellow Now (2008). Il a été critique puis rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* dans les années 60 et 70. Il y fonde et dirige les hors-série et les éditions d'ouvrages jusqu'aux années 80 (notamment les coéditions avec Gallimard). Il a enseigné le cinéma à l'université Paris VIII et dirigé le département d'analyse de films à la FEMIS. En 2010, il a publié aux éditions Capricci *...Pourquoi les coiffeurs ? Notes actuelles sur Le Dictateur*.

Bergman et Schubert

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE CASSARD

Il me semble que Bergman va plus loin dans *En présence d'un clown* que dans son tout dernier film, *Saraband*: il est plus libre, plus inventif, plus généreux. Je l'ai vu en entier, je suis revenu à la case départ, et là une chose m'a frappé. J'ai même été en état de choc. Parce que je n'avais jamais vu – et le mot voir prend un sens particulier – une musique dite “classique”, en l'occurrence *Der Leiermann* (*Le joueur de vielle*), dernier Lied du *Voyage d'hiver*, le grand cycle de Schubert, représentée de la sorte au cinéma. Dès le premier plan, il n'y a pas une musique qui entoure l'image ou qui est une “musique de film”. Bergman nous dit: « La musique, il faut l'écouter ». Il ne nous donne pas la possibilité de nous évader, ou de regarder tel ou tel coin de son plan: il nous *fait écouter* par la monotonie même du tourne-disque. Il n'y a rien d'autre à voir. Il n'y a rien d'autre à faire, pour nous spectateurs, que d'écouter. Le plus souvent au cinéma, la musique est un accessoire ou un élément parmi d'autres: elle est là ou elle n'est pas là, mais on ne s'interroge pas. Ici, Bergman nous impose d'écouter. C'est d'une incroyable simplicité, comme si personne n'y avait songé avant lui: il ne nous montre pas un chanteur accompagné au piano dans le *Leiermann*, il ne nous représente pas la musique. Il nous montre seulement cette main, ce pick-up.

Quand il représente ensuite la musique sous la forme du mélodrame tourné par son personnage Åkerblom, avec tous les poncifs qu'on accole à Schubert, toutes les erreurs possibles, est-ce que Bergman ne se joue pas de lui-même? Est-ce qu'il ne nous dit pas: « Pour nous, cinéastes, il y a deux attitudes face à la musique: ou bien la représenter, et ça donne ce mélo (ce film dans le film évidemment tourné par Bergman lui-même!), ou bien obliger le spectateur à l'écouter ». Le message est si radical que

Bergman semble régler son compte une fois pour toute à la musique - c'est en tout cas comme cela que je le ressens, et en tant que musicien je suis très ému et honoré que Bergman le dise de cette manière-là : finalement, le cinéma n'a pas d'autre réponse à apporter pour ce qui est d'intégrer la musique que de la faire écouter dans sa nudité et sa vérité première, elle est irreprésentable. Même s'il y a de très grands cinéastes qui s'en sont sortis, qui ont pu proposer d'autres visions très intéressantes de la musique, j'ai aimé que, presque à la fin de sa vie, Bergman en soit arrivé là. La force du message musical qu'on trouve dans *En présence d'un clown*, Bergman la transmet dans la scène de la projection en passant *ex abrupto* de cette représentation biographique sulpicienne à la musique elle-même. On a d'abord sur l'écran le mélo à l'eau de rose, avec tous les clichés, Schubert sur son lit de mort, l'actrice au minois immaculé et aux yeux caricaturalement évocateurs de ce qu'elle ressent (« *Je veux que tu saches, mon Franz à moi, que je t'aime* »). C'est Bernadette Soubirous ! On l'entend commencer l'andante de la dernière sonate (joué par Pauline derrière l'écran) et là, d'un plan à l'autre, on bascule dans la vérité de la musique telle qu'elle est ressentie par ceux qui l'écoutent (les spectateurs dans la salle). Et même, je dirais, dans la vérité tout court.

Dans l'épilogue, Bergman fait revenir les fameuses huit premières mesures du *Leiermann*, d'abord en début de scène sur le plan d'une bougie qui achève de fondre, puis au moment où - comme à la fin du *Voyage d'hiver*, on est libre d'interpréter - Åkerblom est peut-être mort, ou pas. Pauline a ce geste : elle s'allonge contre lui et lui ferme les yeux. Et au moment précis où sa main ferme les yeux d'Åkerblom, on entend le thème du *Leiermann* qui recommence ! C'est comme quand on dit à un pianiste : « Les mains ensemble », il y a vraiment un synchronisme absolu ! On en oublie même ce qu'on vient de voir : on est saisi par la musique même. Là aussi, on sent l'intelligence profonde qu'a Bergman de la musique de Schubert et de son message : car chez Schubert, le retour du thème tel

quel, à quelque moment qu'il se trouve (au milieu du morceau, à la fin, très longtemps après sa première apparition...), ce retour se charge de tout ce qui s'est passé entre le moment où il a été exprimé pour la première fois et le moment où il revient. On ne ressent cela chez aucun autre compositeur. On ne sait pas pourquoi, c'est un mystère dont toutes les personnes qui aiment écouter ou jouer Schubert vous parleront. Inanalysable ! Est-ce parce que l'instinct mélodique de Schubert le préserve de thèmes complexes ? S'agit-il plutôt de ces moments de retour au thème qui sont subtilement agencés et font que Schubert est Schubert ? Bergman procède exactement de la même manière. Chaque fois qu'on entend ce thème au cours du film, chaque fois il n'est pas possible que le spectateur le reçoive comme s'il était absolument identique : la perception se charge de tout ce qui s'est passé ou a été ressenti entre temps. C'est vous dire que ce processus, s'il est propre à Schubert, l'est aussi à Bergman.

(Propos recueillis le 31 août et le 1er septembre 2010, extraits d'un entretien réalisé par Marc Chevrie et Jean Narboni à paraître en novembre dans la revue Capricci)

Philippe Cassard est un magnifique interprète de Schubert (dont il a enregistré, entre autres, les *Impromptus* et l'ultime grande sonate en si bémol), et lui a consacré un essai très personnel chez Actes Sud. Également producteur d'une émission hebdomadaire sur France Musique (*Notes du traducteur*), c'est un fervent connaisseur du cinéma et un amoureux de Bergman.



© capricci 2010