



La nuit des forains

Gycklamas afton
d'Ingmar Bergman

Fiche technique

Suède - 1953 - 1h30

N. & B.

Réalisation et scénario :

Ingmar Bergman

Musique :

Karl-Birger Blomdahl

Interprètes :

Ake Grönberg

(Alberti)

Harriet Andersson

(Anne)

Hasse Eckman

(Franz)

Vanessa Redgrave

(Irina Shapira)

Anders Ek

(Frost)

Gudrun Brost

(Alma)

Kiki

(le nain)



Résumé

Le cirque Alberti, une troupe minable. Le cocher raconte à Alberti l'histoire du clown Frost humilié par sa femme se baignant nue au milieu des soldats. Dans la petite ville où le cirque s'installe, Alberti et sa jeune compagne, Anne, doivent quémander des costumes au directeur du théâtre qui les humilie à son tour. Alberti ayant essayé de renouer avec son épouse qu'il avait abandonnée, Anne se donne, pour se venger, à l'acteur Franz, en échange d'un bijou en toc. Ulcéré, Alberti défie Franz sur la piste dans un combat singulier qui tourne pour lui au calvaire...

Critique

Une œuvre magnifique, l'un des sommets de Bergman. Cette suite d'humiliations que connaît la troupe du cirque Alberti est narrée avec une exceptionnelle maîtrise par Bergman oscillant entre l'onirique (l'épisode de la femme clown) et le baroque (Franz et Anne). On reconnaît les obsessions de Bergman au rêve de régression du clown à la fin du film. Jamais, sauf dans certains Sternberg, on n'avait aussi parfaitement utilisé le noir et blanc.

Jean Tulard
Guide des films

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

Plutôt que la permanence de ces thèmes dans une œuvre encore mal connue, c'est leur accord avec certaines tendances les plus modernes du cinéma contemporain, qui frappe dans **La nuit des forains**. Ne serait-ce que ce recours même au monde du cirque, du spectacle, si souvent utilisé actuellement pour mieux démystifier les illusions, les apparences de notre vie (je songe notamment à **Limelight**, à **Lola Montès**, à certaines scènes de *tous* les films de Fellini, à la moralité de **Jeux d'été**, tirée par le directeur de la troupe de ballets, ou, dans le domaine littéraire, au début de *L'or de la République* et au *Clowns* d'Alfred Kern, pour ne citer que des romans récents). Dans ce monde absurde dont les ors et le clinquant des costumes mettent en relief la misère matérielle et la déchéance morale, les êtres sont désespérément seuls, murés dans leur solitude par leur égoïsme, la terrible difficulté de communiquer, de se comprendre avec son prochain, d'une cruelle lucidité avec eux-mêmes, lucidité qui en même temps qu'elle rend leur malheur plus évident, plus amer, plus irrémédiable, permet de l'assumer. Ces anges déchus et solitaires, acharnés à retrouver un équilibre perdu et à donner un sens à leur vie et à leurs amours, comment ne pas reconnaître dans leurs méditations celles des héros de Bardem sur l'égoïsme, de Fellini sur la solitude et l'incommunicabilité, d'Antonioni sur le suicide, la solitude et l'amour, d'Astruc dans **Les mauvaises rencontres** ou de Kurosawa dans **Vivre** ? Mais aucune des œuvres que l'on est tenté de citer (ni aucun autre film de Bergman) ne va aussi loin dans le refuge de l'espoir et la négation des raisons de vivre : la seule qui demeure est la peur de la mort. En fait **La nuit des forains** se présente comme une paraphrase du monologue d'Hamlet, qui ne surprend point chez un auteur aussi nourri de Shakespeare. Souvenez-vous : « Oui ! voilà l'obstacle ! car dans ce dormir de la mort, quels rêves peuvent venir quand nous aurons

secoué cet enlacs mortel ? Voilà le scrupule qui donne au malheur une si longue vie. Et qui supporterait les soufflets et les avanies du temps, le tort de l'oppressé, le mépris de l'homme fier, les affres de l'amour méprisé, les atternoissements de la foi, l'insolence des gens en place, et les coups de pied que le mérite patient accepte de l'indigne, quand lui pourrait, à lui-même, se donner quittance avec la pointe d'un petit couteau ? Ainsi la conscience fait des lâches de nous tous. » A l'exception des « atternoissements de la foi » (Dieu est curieusement absent de cette méditation sur la vie), il n'est pas un fragment du texte de Shakespeare qui n'ait son correspondant clair et précis dans le film. Tout au plus l'accent est-il mis sur la déchéance de la dignité humaine, dignité bafouée tout au long de l'œuvre, mais d'abord et surtout dans la déjà classique séquence d'ouverture où le clown emporte dans ses bras sa femme qui se baignait nue sous les rires moqueurs d'artilleurs en manœuvre.

Inutile d'ajouter que la virtuosité stylistique de Bergman est toujours à la hauteur de ses ambitions. Qu'il accorde paysages et saisons à l'atmosphère du drame, qu'il compose plastiquement ses images lors des longs entretiens à deux personnages, que sa caméra déambule agilement dans les coulisses d'un théâtre, qu'il ait recours, dans la séquence déjà signalée, au montage court, au contrepoint sonore, à l'image surexposée, aux fondus au blanc, aucun de ses procédés n'est jamais gratuit : tous sont d'une diabolique efficacité. Comme dans **Le septième sceau**, il s'agit moins d'un récit que d'une méditation : les situations s'effacent derrière les personnages, les personnages derrière les idées. Pour qu'un tel cinéma conserve sur le spectateur son pouvoir d'envoûtement, il lui faut briller des feux rares du génie. Bergman y parvient avec constance.

Pierre Billard

Cinéma n°23 - Décembre 1957

«Un vrai cirque !», dit-on parfois de destinées par trop absurdes. Et pour cause ! Le cirque est souvent le lieu de rencontre de tous les déclassés, des déchus, de ceux qui ont choisi l'indépendance romantique contre la sécurité bourgeoise. Avec le monde de la danse, celui du cirque est celui où les sentiments, angoisses, joies, affleurent le plus à fleur de peau, où le maquillage des personnalités est difficile à réaliser. Chacun s'y montre nu, avec ses ridicules efforts de décences, ses ambitions frustrées, ses caprices dérisoires. Les forains de Bergman n'échappent pas à la règle, d'autant qu'ils appartiennent aux plus authentiques dernières légions des gens du voyage, ceux qui, loin des plus grands chapiteaux du monde, vivent l'existence aventureuse et miteuse de petite ville à petite ville, ou de village à village. **La nuit des forains** n'acquiert son sens profond que dans un contexte nordique, germanique ou scandinave.

Nulle surprise que le metteur en scène ait recouru, pour nous conter sa pitoyable histoire, à la technique appuyée du vieux cinéma allemand, avec ambiances écrasantes, sexualité omniprésente, sueur, sang. Mânes de Dupont, Pabst, Murnau... Impossible pourtant de discerner le truc, le procédé. Bergman a lui-même baptisé son film une goulante, c'est-à-dire une complainte nostalgique où l'image a charge d'illustrer l'impossible quête du bonheur. Le génie de l'auteur crée toujours à partir d'une vision, d'une impression, qu'ensuite il développe dramatiquement jusqu'à ses ultimes conséquences. Et pour une fois, avec la seule exception de **Rêves de femmes**, même si la démarche reste pesante, l'expression épouse si étroitement la fabulation de base que l'image semble tomber comme un couperet.

Avec Harriett Andersson, le mot « érotisme » dévalué par un trop grand usage, retrouve sa force percutante. Mais plus encore nous frappe Ake Grönberg, pro-

digieux dompteur dompté, symbole de la faiblesse humaine impuissante, de la douleur muette, que même la pire déchéance ne saurait écraser. Ce film bloc forme un tout si cohérent qu'on voit mal comment le désintégrer. Ni l'image, ni le dialogue, ni la mise en situation, n'abusent un seul instant de la vérité des êtres. Chacun porte en soi une destinée. Chacun fait son choix, seul. Notons au passage le méchant coup de griffe lancé aux théâtres, gonflés de vanité, auréolés de faux prestiges. On soupçonne Bergman d'avoir mis à nu le grand bluff des comédiens. A côté des vrais bourgeois sans remords et des pseudo-bourgeois des planches, la piétaille errante va son éternel chemin, sans illusions ni vaine littérature, dans le crottin et la sciure.

Louis Marcorelles

Cahiers du Cinéma n°85 - juillet 1958

Le réalisateur

Une éducation sévère sous la férule d'un père pasteur luthérien, la fascination du théâtre venue des spectacles de marionnettes, la vision, plus tard, des grands classiques du cinéma suédois (dont les films de Sjöström), voilà les clefs essentielles de l'œuvre de Bergman. D'abord scénariste à la *Svensk*, il édifie en effet, à partir de 1945, une œuvre cinématographique dont l'importance a été unanimement reconnue. De son enfance tourmentée, Bergman a gardé un certain nombre d'obsessions. La mort d'abord. Qu'y a-t-il après la mort ? Dieu existe-t-il ? C'est

l'interrogation qui domine l'un des plus beaux films de l'histoire du cinéma, **Le septième sceau** s'ouvrant sur une partie d'échecs entre un chevalier, de retour des croisades, et la Mort elle-même. Au cours d'une quête désespérée (la sorcière, les flagellants), le chevalier ne trouvera pas de réponse. La Mort elle-même ignore ce qu'il y a après elle. Cette interrogation sur l'existence de Dieu, on la retrouve, mais plus apaisée, dans **Les fraises sauvages**. On peut en voir un prolongement dans **Le visage**, éblouissant duel entre un magicien charlatan et un médecin sceptique. Dans **L'œuf du serpent**, le prêtre ne peut apporter aucune certitude, seulement ses prières et son pardon. Tout se brouille dans le baroque et splendide **Fanny et Alexandre** qui contient un portrait de pasteur d'une singulière noirceur. Autre obsession héritée d'une éducation puritaine : l'érotisme. C'est lui qui a fait, avec **Monika**, la réputation initiale de Bergman, au temps où le cinéma suédois semblait plus libre sur ce plan, que les autres. Marivaudage dans **Sourires d'une nuit d'été**, viol dans **La source**, inceste dans **Comme dans un miroir**, masturbation féminine dans **Le silence**, frigidité dans **Face à face**, etc. Bergman eut de sérieux ennuis avec les censures. Dans ses films, comme d'ailleurs dans sa vie privée, Bergman s'est attaché à prendre le contrepied de l'enseignement reçu dans sa jeunesse. Cet érotisme débouche sur «l'enfer du couple» (Denis Marion), autre constante de l'œuvre. L'absence d'amour est le moindre mal (l'admirable **Nuit des forains** ou **Les communiantes**). Au silence de Dieu correspond l'impossibilité de communiquer entre deux êtres (**Scènes de la vie conjugale**). Reste le théâtre. La musique de Mozart, par son universalité (les plans de spectateurs, d'une naïveté un peu appuyée, au début de **La flûte enchantée**), devient langage et source de consolation. Cette longue interrogation qui hante une

œuvre qui semble en voie d'achèvement, Bergman en précise le sens en 1968 : «*J'ai souvent cité la phrase d'O'Neill : Toute œuvre dramatique qui ne traite pas des rapports des êtres humains avec Dieu est sans valeur. J'ai été très mal compris. Je voulais dire que tout art est en rapport avec l'éthique. J'ai absorbé le christianisme avec le lait maternel. Il est évident que certains archétypes sont restés au fond de ma conscience et que certaines lignes, certains phénomènes, certains comportements sont identiques à ceux de la conception chrétienne.*» En 1976, il affirme, faisant le point : «*Dieu et moi, nous nous sommes séparés, il y a bien des années. Nous sommes sur cette terre ici, et c'est notre unique vie.*» Déclarations qui ont suscité l'irritation dans tous les camps. Récusé par les chrétiens, il se voit reprocher, à gauche, son indifférence aux injustices sociales et à l'oppression politique ou spirituelle. C'est le propre de tout créateur, constate-t-il non sans amertume, que d'opérer son propre choix. (...)

Il a été profondément marqué à ses débuts par les grands réalisateurs suédois Molander et surtout Sjöström, qu'il fit jouer dans **Les fraises sauvages**. Dans **Ville portuaire**, il se montre sensible à la grisaille néoréaliste de Rossellini, mais il avouera une dette de reconnaissance envers Mizoguchi et surtout Kurosawa, dont il a la même vision du Moyen Age (**La source**). A son tour, Bergman a influencé, non les Suédois qui, de Widerberg à Zetterling, ont eu pour souci principal de prendre leurs distances, mais l'Espagnol Saura, l'Argentin Torre-Nilsson ou, de manière plus inattendue, Woody Allen, qui lui rend hommage dans **Intérieurs**. Tout a été dit sur Bergman. Celui-ci résume son œuvre d'un mot : «*Pour moi, le cinéma c'est avant tout du théâtre.*» Tout en définitive est théâtre, de la sexualité à nos rapports avec Dieu.

Jean Tulard

Dictionnaire du cinéma

Filmographie		Smultronstället Les fraises sauvages	1957	Scener ur ett äktenskap Scènes de la vie conjugale	1973
Kris Crise	1945	Nära Livet Au seuil de la vie	1958	Die zauberflöte La flûte enchantée	1975
Det regnar på vår kärlek Il pleut sur notre amour		Ansiktet Le visage		Ansikte mot ansikte Face à face	
Skepp till Indialand Bateau pour les Indes ou l'éternel mirage	1947	Jungfrukällan La source	1959	The serpent's egg L'oeuf du serpent	
Musik i Mörker Musique dans l'obscurité		Djäaulens öga L'oeil du diable	1960	Höstsonaten Sonate d'automne	
Hamnstad Ville portuaire	1948	Sasom i en spegel Comme dans un miroir	1961	Aus dem Leben der marionetten De la vie des marionnettes	1980
Fängelse Prison		Nattvards gästerna Les communiants	1962	Fanny och Alexander Fanny et Alexandre	1983
Törst La soif / La fontaine d'Aréthus	1949	Tystnaden Le silence	1963	Efter repetitionen Après la répétition	1984
Till glädje Vers la joie		For att inte tala om alla dessa kvinnor Pour ne pas parler de toutes ses femmes	1964		
Saant händer inte här Cela ne se produirait pas ici	1950	Stimulantia Un sketch	1965		
Sommarleck Jeux d'été		Persona Persona	1966		
Kvinnors Våntan L'attente des femmes	1952	Vargtimmen L'heure du loup	1967		
Sommaren med Monika Un été avec Monika		Skammen La honte			
Gycklarnas afton La nuit des forains	1953	Riten Le rite	1968		
En lektion i kärlek Une leçon d'amour	1954	En passion Une passion	1969		
Kvinnodrom Rêves de femmes	1955	Farö-Dokument Mon île Farö			
Sommarnattens Leende Sourires d'une nuit d'été		Beroringen Le lien	1970		
Det sjunde inseglet Le septième sceau	1956	Viskningar och rop Cris et chuchotements	1972		