

Youssef Ishaghpour

Satyajit Ray

L'ORIENT ET L'OCCIDENT



Les Essais

Éditions de la Différence

- Georges Bataille, *L'Apprenti Sorcier (Du Cercle communiste démocratique à Acéphale)*.
- Marie-Claire Bancquart, *Paris « fin-de-siècle » (De Jules Vallès à Remy de Gourmont)*.
- Michel Butor, *Le Marchand et le génie (Improvisations sur Balzac I)*.
- Michel Butor, *Paris à vol d'archange (Improvisations sur Balzac II)*.
- Michel Butor, *Scènes de la vie féminine (Improvisations sur Balzac III)*.
- Michel Butor, *Le Sismographe aventureux (Improvisations sur Henri Michaux)*.
- Claude Michel Cluny, avec Júlio Pomar, *Le Livre des Quatre Corbeaux (Poe-Baudelaire-Mallarmé-Pessoa)*.
- Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste – Une caméra visible I (Mais notre dépendance à l'image est énorme...)*
- Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste – Une caméra visible II (Les films de la période américaine)*.
- Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste – Une caméra visible III (Les films de la période nomade)*.
- Stéphan Lévy-Kuentz, *Pascin et le tourment*.
- Arnould de Liedekerke, *La Belle Époque de l'opium*.
- Pierre Nahon, *Les Marchands d'art en France (XIX^e et XX^e siècles)*.
- Marcel Paquet, *Le Fascisme blanc (Mémoires de la Belgique)*.
- Júlio Pomar, – *Et la peinture ?*
- Pierre Restany, *Yves Klein (Le feu au cœur du vide)*.
- Jean-Paul Savignac, « *Merde à César* » (*Les Gaulois – Leurs écrits retrouvés*).
- Jean-Paul Savignac, *Oracles de Delphes*.
- François Sentein, *L'Assassin et son bourreau (Jean Genet et l'affaire Pilorge)*.
- Michel Thévoz, *Art brut, psychose et médiumnité*.
- Michel Waldberg, *Gurdjieff hors les murs*.
- Patrick Waldberg, *Dada (La fonction de refus)*.
- Patrick Waldberg, *Le Surréalisme (La recherche du point suprême)*.

Satyajit Ray

DU MÊME AUTEUR

- Luchino Visconti* (signé Yves Guillaume), Éditions Universitaires, 1966.
- Lucien Goldmann, Lukács et Heidegger*, Denoël, 1973.
- D'une image à l'autre : la nouvelle modernité du cinéma*, Denoël, 1982.
- Visconti : le sens et l'image*, La Différence, 1984.
- Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, La Différence, 1986.
- Aux origines de l'art moderne : le Manet de Bataille*, La Différence, 1989, 2^e éd. 1995.
- Paul Nizan : L'écrivain et le politique entre les deux guerres*, (Le Sycomore, 1980), La Différence, 1990
- Elias Canetti : Métamorphose et Identité*, La Différence, 1990.
- Seurat : la pureté de l'élément spectral*, L'Échoppe, 1992.
- Formes de l'impermanence : le style de Yasujiro Ozu*, Yellow Now, 1994.
- Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, La Différence, 1995.
- Poussin, là où le lointain...*, Mythe et paysage, L'Échoppe, 1996.
- Le Cinéma*, Flammarion, coll. Dominos, 1996, 2^e éd. 2001.
- Chohreh Feyzjdjou : l'épicerie de l'apocalypse*, Khavaran, 1998.
- Courbet : le portrait de l'Artiste dans son atelier*, L'Échoppe, 1998.
- Tombeau de Sadegh Hedayat*, (Fourbis, 1991), Farrago, 1999.
- La Miniature persane : Les couleurs de la lumière, le miroir et le jardin*, Farrago, 1999.
- Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, dialogue avec Jean-Luc Godard, Farrago, 2000.
- Le Réel, face et pile : le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Farrago, 2001.
- Orson Welles cinéaste : Une caméra visible I (Mais notre dépendance à l'image est énorme)*, La Différence, 2001.
- Orson Welles cinéaste : Une caméra visible II (Les films de la période américaine)*, La Différence, 2001.
- Orson Welles cinéaste : Une caméra visible III (Les films de la période nomade)*, La Différence, 2001.
- Morandi : Lumière et mémoire*, Farrago, 2001.

Youssef Ishaghpour

Satyajit Ray

L'ORIENT ET L'OCCIDENT

Les Essais

Éditions de la Différence

Pour Jean Collet

AVANT-PROPOS

À la naissance du cinéma, il y avait, dans le monde, quelques nations européennes et les États-Unis d'Amérique. Et partout ailleurs : des indigènes. Si les effets du pouvoir militaire, économique et technique de l'Occident sur ces « autres » sont évidents, la pénétration spirituelle, plus lente et insidieuse, et différente selon chaque recoin du monde, n'en a pas moins existé.

Pendant près de deux siècles, c'est au Bengale que la pénétration occidentale, en l'occurrence de l'Empire britannique, a été la plus forte. La nouvelle culture bengali, jusqu'à la formation de la prose romanesque et l'œuvre même d'un Tagore, si essentielle pour Satyajit Ray, ont été marquées par cette omniprésence.

Avec tous ses problèmes, difficiles, dramatiques, novateurs et destructeurs, cette relation intrinsèque entre l'Orient et l'Occident, ou, ce qui est la même chose, entre la tradition et la modernité – l'un des thèmes centraux, me semble-t-il, de l'œuvre de Satyajit Ray – a toujours fasciné l'Oriental « occidentalisé » que je suis. Et aussi la question cinématographique du « temps » dans les films du grand cinéaste indien, à travers le changement que, for-

cément, un tel rapport entre deux moments historiques implique.

L'œuvre de Satyajit Ray constitue en elle-même un continent que je me bornerai seulement à aborder. Un continent : non pas tant parce qu'on le dit, avec raison, de l'Inde, mais à cause de la diversité des problèmes, des approches, des genres et des styles de ses films. Satyajit Ray ayant eu à être, à lui seul, tout un cinéma, il a dû parcourir son monde complexe en tout sens et à tous les degrés de l'échelle sociale, historique et culturelle. Il faudrait donc beaucoup plus qu'un court essai pour en donner ne serait-ce qu'un aperçu.

Cependant les limites de l'essai offrent l'avantage de permettre un choix qui concerne, au premier chef, celui qui l'écrit. C'est donc de cette relation entre l'Orient et l'Occident, entre la tradition et la modernité, et du problème cinématographique du temps dans quelques-uns des films de Satyajit Ray qu'il sera question ici. Mais ces films sont aussi indubitablement les chefs-d'œuvre de Satyajit Ray et parmi les plus grands du cinéma mondial : La Trilogie d'Apu, Le Salon de musique, La Déesse, Charulata et Les Joueurs d'échecs¹.

1. Mes remerciements à Antoine de Baecque pour *Les Joueurs d'échecs* (*Le Cinéma des écrivains*, Cahiers du cinéma, 1995) et à Jacques Aumont pour *La Déesse* (*L'Invention de la figure humaine*, Cinémathèque française, 1995).

FILMS DE SATYAJIT RAY CITÉS DANS CE LIVRE

- 1955 – *La Complainte du sentier / Pather Panchali*
- 1956 – *L'Invaincu / Aparajito*
- 1958 – *Le Salon de musique / Jalsaghar*
- 1959 – *Le Monde d'Apu / Apu Sansar*
- 1960 – *La Déesse / Devi*
- 1961 – *Le Directeur de la poste, in Trois femmes / Teen Kanya*
- 1963 – *La Grande ville / Mahanagar*
- 1964 – *Charulata*
- 1965 – *Le Lâche et Le Saint / Kapurush – O Mahapurush*
- 1966 – *Le Héros / Nayak*
- 1969 – *Les Jours et les nuits dans la forêt / Aranyer Din Ratri*
- 1973 – *Tonnerres lointains / Ashani Sanket*
- 1977 – *Les Joueurs d'échecs / Shatranj Ke Khilari*
- 1978 – *Le Dieu éléphant / Joi Baba Felunath*
- 1980 – *Le Royaume des diamants / Hirak Rajar Deshe*
- 1981 – *Délivrance / Sadgati*
- 1984 – *La Maison et le monde / Ghare Baire*
- 1989 – *Un ennemi du peuple / Ganashatru*
- 1990 – *Les Branches de l'arbre / Shaka Proshaka*
- 1991 – *Le Visiteur / Agantuk*

LE CRÉPUSCULE DE L'ORIENT

Les Joueurs d'échecs

Comme beaucoup de gens à travers le monde, j'avais connu l'Occident uniquement par les films. Ceux de Hollywood, bien sûr, et sa formidable machine de conquête. En arrivant, à la fin des années cinquante, en Europe, j'ai découvert ce qui avait contesté la puissance de cette machine : Orson Welles de l'intérieur, et tout un nouveau cinéma européen. Mais ce qui restait étranger à mes origines, marquées par un double interdit des images, et à l'horizon lointain, s'était rendu tellement proche qu'il avait fini par occuper toute la place. En Europe, l'effet de la captation cinématographique a commencé par fonctionner à rebours : le lointain n'était plus l'Occident où je m'étais rendu, mais l'Orient que j'avais quitté, et dont je cherchais maintenant une image.

De cet Orient, forcément imaginaire, où trouver l'image ? Quelques souvenirs des premiers balbutiements du cinéma iranien, des danses du ventre de Samia Gamal dans les films égyptiens, des chants de Raj Kapoor et de la belle Nargis dans les mélodrames indiens n'y suffisaient pas. Les images d'Orient des cinéastes occidentaux, et il en existe d'extrêmement attachantes, sont aussi exotiques

pour eux-mêmes que pour moi. Même les films japonais, y compris les films historiques de Mizoguchi – *Yang Kwei-Fei* excepté, mais là il s'agit de la Chine – ne correspondent pas à mes critères, trop idiosyncrasiques, peut-être, de l'Orient : à cause de leur tradition féodale et de leur capitalisme (inconnus l'un et l'autre en cette partie de la planète), de leur autodiscipline et de leur formalisme esthétique, les Japonais sont les moins orientaux des peuples de l'Orient. La première fois que j'ai eu un choc de reconnaissance ce fut avec *Ivan le Terrible* et plus tard *Andreï Roublev*, les Russes n'ayant jamais été que les plus avancés des Orientaux à l'Ouest : ce mélange de despotisme sanguinaire et de mysticisme. Chose qui pour être reconnue a eu besoin des avatars d'une révolution « socialiste », car, en Orient, en général, à cause des conditions historiques précises, la conscience de soi, exigeant l'esprit critique, n'existe tout simplement pas. Ainsi, les nouveaux films iraniens, quelques-uns admirables, ne me donnent que l'image idyllique de l'enfance. Mais celle-ci est à jamais perdue pour moi : je suis de ceux qui ont passé la ligne, n'ont plus de lieu et ne sont de nulle part. L'image de l'Orient que je désire devrait être traversée par cette trace, par l'intervalle, la division et la faille. Cette image, je l'ai trouvée dans *Les Joueurs d'échecs* de Satyajit Ray. Un leurre, sans doute. Mais qu'est-ce d'autre, sinon essentiellement cela, l'effet de réalité de l'image cinématographique ?

Pour réaliser *Les Joueurs d'échecs*, cette rencontre de l'Orient et de l'Occident, il fallait être des deux côtés de la ligne, capable de porter un regard distant sur l'autre et sur soi – ne pas voir seulement en Occident la force de destruction qu'il a été sûrement (le désastreux démantèlement de l'ancien système social et économique d'irrigation des terres qui a abouti à la propagation de la misère en Inde), mais aussi un bienfait pouvant conduire à la modernité, la démocratie et la liberté. Ce regard distant de Satyajit Ray, divisé mais non « mutilé », est l'aboutissement de près d'un siècle de tentatives de synthèse qui ont eu pour nom la Renaissance bengali et la religion brahmoïste : l'acceptation de tous les aspects de la culture occidentale, l'égalité, le nationalisme, la démocratie politique, la libération des femmes, en même temps qu'un retour aux richesses de l'Inde, aux textes sacrés des anciens Veda, dans leur pureté abstraite, d'avant le culte des idoles de la religion dévotionnelle et extatique, et surtout une croyance profonde en l'unité du divin dans l'hindouisme, le christianisme et l'islam. Les figures les plus connues de ce mouvement, en Occident, sont Tagore et... Satyajit Ray qui, à travers sa famille, lui était directement lié.

*

Que cette synthèse ne soit pas facile à réaliser et à vivre, c'est aussi la fonction de l'art de le dévoiler et d'en accueillir les impasses et les contradictions profondes. Au moins deux films de Satyajit Ray, inspirés de Tagore, vont au-devant de ses ques-

tions limites : *La Maison et le monde*, au niveau politique, et plus essentiellement *La Déesse*, hanté par les paradoxes de la croyance. Dans ce dernier film, surtout, on voit les « deux regards » distincts et identiques. Il y a, sans doute, le regard « occidental », « les Lumières » qui transforment la croyance en superstition, et montre comment celle-ci produit la possession et conduit à la folie. Mais de cette croyance, cette possession et cette folie émanent la ferveur et l'effroi qui sont en eux-mêmes des phénomènes numineux du sacré. Ainsi le film se trouve en permanence sur la ligne, entre le scepticisme critique externe et la croyance extatique vécue de l'intérieur. Par cette proximité de la superstition et de la folie avec la croyance et le sacré, on pénètre simplement dans le monde du mythe et des images de la fin, où la « déesse » disparaît dans une sorte de lumière blanche diffuse et dans le brouillard. De cette interpénétration de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident, de cette ambiguïté des liens entre le mythe et la raison, naît un malaise, un sentiment affolant, qui ont eu le don de déplaire aux conservateurs et aux progressistes qui veulent des dichotomies tranchées. Il en a été de même, d'ailleurs et pour des motifs identiques, avec *Les Joueurs d'échecs*.

Mais *Les Joueurs d'échecs* se situent en dehors de la zone géographique et historique de la Renaissance bengali, de sa synthèse et de ses contradictions. Il y est question de la rencontre, tout extérieure, entre l'Orient et l'Occident, de l'opposition de deux cultures, dont l'une, celle de Lucknow, était plus étrangère à Satyajit Ray qu'elle ne l'est

pour moi. Je n'ai pas eu besoin, comme lui, de la traduction en anglais d'un livre sur cette civilisation pour m'y initier, et je comprends sans doute bien plus l'urdu que n'en comprenait Satyajit Ray, obligé d'écrire ses dialogues en anglais et de s'appuyer sur les plus grands acteurs du cinéma hindi pour cet unique film non bengali de sa carrière. C'est que l'empire des Grands Moghols avait été le dernier fleuron de la culture indo-persane. Car bien avant que la Perse entre en décadence, que ses rois sabreurs et fanatiques ne trouvent rien de mieux à faire que d'aller détruire les temples de l'Inde sous prétexte de lutter contre les idoles – en ouvrant ainsi le chemin aux Anglais –, les poètes, peintres, architectes, lettrés, savants et aventuriers de la Perse, fuyant le fanatisme naissant, s'étaient déjà réfugiés à la cour du Grand Moghol, où, comme dans toute l'Inde, le persan restait la langue officielle, ainsi qu'on le voit d'ailleurs sur les traités filmés pour *Les Joueurs d'échecs*.

*

L'ancêtre de Wajid Ali Shah, le roi dans ce film, était lui-même l'un de ces aventuriers persans arrivé au pouvoir. Le titre de roi, les Anglais l'avaient, plus tard, octroyé à ses descendants, pour calmer les musulmans, opposés à leur présence à Oudh (Lucknow), et aussi pour affaiblir encore plus les derniers empereurs moghols. C'est pourquoi ils peuvent, on le voit dans le film, congédier ce dernier roi de l'Inde en lui proposant une rente comme ils le feraient d'un valet. On nous montre aussi le jour-

nal de Lord Dalhousie, gouverneur général de l'Inde, qui parle de « ce pauvre diable de Lucknow, destiné à finir un jour comme une cerise dans sa bouche » car, malgré le poids de sa chair, Wajid Ali Shah ne pèse pas plus que cela. Sa royauté, et celle de ses pères, consiste, effectivement, en une fantaisie privée, concédée et limitée par les Anglais, sans conséquence pour quiconque, sinon pour les rois eux-mêmes. De là le caractère pathétique, mais non tragique, du détronement de ce roi de l'imaginaire. Cette « irréalité » étant l'essence non seulement de sa royauté mais de toute la culture d'Oudh face au réalisme et à l'« efficacité » des Anglais : les deux versants opposés, l'Orient et l'Occident, dans *Les Joueurs d'échecs*.

*

Les images de Lucknow, avec ses minarets et ses coupoles au crépuscule – images du lointain pour le roi lui-même qui chante sa ville perdue au moment où il décide d'abdiquer – ont la splendeur et le charme magiques, l'irréalité foncière des images des *Mille et Une Nuits*. Au déclin de Delhi, Lucknow avait maintenu de manière inouïe l'opulence luxueuse d'une cour de despote oriental : toute une vie de culture, de gaieté et de licence qui font horreur aux Anglais. Le général Outtram, le résident de Lucknow, commente avec son aide de camp, au début du film, les faits et gestes quotidiens du roi, comme les Anglais le faisaient du moindre sous-préfet des provinces de l'Orient – et tout simplement le roi le dégoûte. Pour ce puritain pragmatique,

l'opulence et la sensualité sont associées au mal, le faste et l'extravagance sont des insultes à la réalité. Le roi en Krishna dansant parmi les bergères dans son « opéra », le roi en pénitent des martyrs du chiisme, le roi au milieu de ses femmes dans son harem : toutes ces images nous font sourire, mais on ne rit jamais du général.

C'est qu'Outtram est un barbare inculte, mais aussi un homme d'action efficace. Et ici il s'agit de tout autre chose que de l'opposition entre l'éléphant et l'automobile comme dans *Le Salon de musique* : de rencontre et de différence planétaires, radicales. Au cours d'un dialogue qui s'avance pas à pas, avec la rationalité et la pesanteur de l'argumentation, le général parle du droit, de la morale, de la protection de la population, et sait parfaitement qu'il n'a pas le droit, selon les traités, d'annexer Oudh, que ce sera sans plaisir, mais qu'il le doit, quitte, si nécessaire, à demander aux soldats d'Oudh de tirer sur leurs propres frères. Et il souffre de cette possibilité. Le déni de la justice et du plaisir au nom du devoir et de l'efficacité a fait la dignité, la souffrance et la grandeur de l'homme occidental – et de l'homme d'action efficace, en général – dans sa victoire sur lui-même et sur le monde. Il suffit à Satyajit Ray de conclure ces paroles du général avec un gros plan de visage, sans critique aucune, pour que tout cela y résonne.

Face à cette « dignité » et avec autant de justesse, Satyajit Ray montre « l'indignité » des Orientaux. Indignes, non seulement parce qu'il leur manque, par tradition, cette fatuité, « l'individualité », inscrite sur le visage du moindre officier an-

glais, mais pour être perdus dans l'irréalité de leur rêve et de leur sentiment. De son indignité, le roi est le plus conscient. Il n'ignore pas qu'il n'est pas fait pour sa fonction. Il parle aux seigneurs du royaume, debout dans la grande salle vide du palais, et la fluidité des mouvements qui l'accompagnent a le lyrisme de ses sentiments. Ce n'est plus d'argument, de raisonnement qu'il s'agit, mais de souvenir, de flash-back, de chant et de nostalgie, de colère et de plainte, de l'affection de ses sujets et de l'appel à la « justice ». Pourtant, dit-il, au début il avait pris ses fonctions au sérieux, mais les Anglais lui ont demandé de dissoudre son armée. Que reste-t-il à un roi qui n'a pas de royaume à gouverner ? Avec la musique et la poésie, le roi a trouvé lui-même la réponse. Le voilà assis sur un trône, lors d'une audience ; soudain il entend s'élever en lui un chant qu'il continue maintenant de chanter. Ainsi est-il entré dans l'irréel.

Le roi Wajid Ali Shah, un vrai poète, auteur de quinze recueils, d'un traité de musique et de beaucoup de mélodies populaires, demande ironiquement si la reine Victoria a composé des chansons. Le même passage à l'irréel se répète encore une nouvelle fois. Lorsqu'en dernier recours ses barons lui offrent cent mille soldats, le roi, à une image de Lucknow, répond par un chant et demande à son peuple de désarmer, avant de recevoir le résident pour lui offrir la couronne. Car ses soldats iraient au massacre et la victoire serait anglaise. L'annexion d'Oudh, avait dit le général, est un « fait accompli ». Et en précédant son arrivée dans la salle, Satyajit Ray filme, dans un long mouvement, l'hor-

loge, les statuettes, les meubles : tous les objets sont anglais, on devrait y ajouter jusqu'aux chaussures que, selon les stipulations des « traités », les rois d'Oudh devaient porter en signe de respect.

Mais aussi essentiel soit-il, nécessaire et sans complaisance, ce face-à-face n'est qu'un des moments du film, non pas sa teneur et sa tonalité principale : son « Orient » se situe ailleurs, comme on le verra.

*

Par la complexité de son propos, ses tonalités multiples et l'hétérogénéité de sa narration, *Les Joueurs d'échecs* occupent une place à part, une sorte d'entre-deux, à l'intérieur de l'œuvre de Satyajit Ray, en soi-même diverse – privilège et limite de ce cinéaste solitaire dans un immense univers où tout devenait possible et impossible à la fois. Dans l'ensemble des films qu'on a pu voir de lui couramment en Occident, deux groupes se distinguent. Ceux de la fin, *La Maison et le monde*, *Un ennemi du peuple*, *Les Branches de l'arbre*, *Le Visiteur* – marqués par la maladie, les préoccupations directement politiques et les changements dans la pratique du cinéma – ont une inflexion nettement théâtrale, avec la prééminence des acteurs, de leurs paroles et des idées, contre la création d'un univers et sans une construction d'espace et de temps cinématographiques. Mais peut-être que les meilleurs films de Ray sont ceux qui ont précédé les bouleversements dans la politique aux Indes et dans l'histoire du cinéma – *Le Salon de*

musique, son chef-d'œuvre, *Charulata*, qu'il tenait, justement, pour son plus beau film, *La Déesse* et *La Trilogie d'Apu*.

*

Avant qu'on n'accuse Satyajit Ray d'« occidentalisme », c'est surtout sa vision de la misère qui avait choqué l'Inde. Car cette misère n'existe pas. Dans l'Inde, disent tous les indianistes, « le mythe compte seul et la réalité ne vaut guère la peine d'être notée », ou bien : « les idéaux de l'art indien conduisent à un paradis terrestre tout embelli de fleurs printanières ». Les puissants ne voient pas la misère, parce qu'elle n'est pas leur vie. Les misérables ne peuvent pas la voir parce qu'elle les pousse à chercher le salut dans la dévotion, la religion du don et du sacrifice. C'est le mythe, ou pour le moins le merveilleux des contes, mêlé de danse et de musique, suscitant le pathos et les larmes, qui ont fait le charme du cinéma indien, auquel Satyajit Ray lui-même n'a pas manqué de sacrifier dans certains films (mais avec une intention didactique et politique progressiste comme dans *Le Royaume des diamants*). Si l'on prend leurs rêves aux pauvres sans changer leur vie, ils peuvent réagir de manière terrible. Voir la misère et ne pas en mourir, c'est un luxe que les misérables ne peuvent pas se payer. Il faut à cela une aristocratie ou une bourgeoisie aisées, cultivées, éprises de réforme et de justice, et en général elles deviennent la bête noire des puissants, du peuple et des progressistes.

Même au début, le qualificatif d'occidentaliste n'a pas manqué à Satyajit Ray qui est allé le chercher lui-même en parlant de néoréalisme et du *Voileur de bicyclette* comme source d'inspiration. Il leur doit tout au plus d'avoir osé regarder la misère et d'être allé tourner à l'extérieur. Sinon, les interprètes de *Pather Panchali*, adapté d'un roman, étaient tous des professionnels. Et en dehors même de cela, les premiers films néoréalistes – des films d'action mélodramatiques centrés sur une intrigue précise – sont, dans leur essence, étrangers à la spécificité autrement poétique du premier film de Satyajit Ray *La Complainte du sentier* : l'ouvert, le lointain, qui, eux, n'ont rien d'occidental.

*

Si quelque chose définit l'Orient, contrairement à la tradition grecque et occidentale, c'est le lointain, non la présence. Le lointain n'est jamais proche, fût-ce dans une proximité insaisissable. C'est le « quoi » qui dépasse l'existence de l'homme – déité, monde, rien, vide, éternité, néant –, ce qui n'empêche pas cette existence d'être éprouvée dans ses désirs illusoire, ses douleurs réelles, ses souvenirs, ses souhaits et sa solitude, mais dans un mouvement de nostalgie, comme si l'existence n'était jamais là, mais devant ou derrière soi, dans une ouverture fondamentale qui ne réduit rien à la mesquinerie étriquée de ce qui est. En ce sens le roi Wajid Ali est un être du lointain. Ce lointain reste fondamentalement intérieur, mais comme l'accueil de l'ouvert. Il manque à l'Orient cette volonté de

dominer la nature et l'Histoire qui a fait le progrès de l'Occident. Peut-être, en Inde, cela vient-il d'une expérience multiséculaire de l'impossibilité d'intervention dans le cours des événements, auquel les hommes peuvent s'adapter mais non pas y remédier en quoi que ce soit : la vie d'Apu n'est faite que de hasards, les terres du « prince » dans *Le Salon de musique* sont complètement submergées par le fleuve, et le roi Wajid Ali ne pourra pas résister aux Anglais. S'il y a une volonté, elle sera la maîtrise négative des relations au monde : le renoncement.

*

Une divergence se remarque d'emblée entre la sculpture indienne et celle de la Grèce qui l'a pourtant influencée. Chez les Grecs, le modèle masculin prédomine sur les corps plus ou moins voilés des femmes ; les masses et les contours fermés y créent la forme en tant que conscience du corps en acte. Les corps de statues indiennes n'ont pas d'ossature ni de muscles, ce sont plutôt des volumes et des mouvements que des affirmations de la forme ; leur modèle est féminin : corps de plaisir, de douleur et d'extase, non de tension, de décision et d'acte.

En Occident, les modèles narratifs et figuratifs sont centrés autour de l'action et dépendent de la fonction du regard. Or la non-présence, l'ouvert, le lointain ne privilégient pas l'action et le regard, mais le temps et l'écoute. Cette absence de domination détermine chez Satyajit Ray l'absence d'action au niveau des événements, et de contrainte rigide dans la conduite des films qui ont la fluidité d'un fleuve.

Ce sentiment de lointain, d'infinité existe dans le temps, dans le rythme des films, dans la manière de filmer, la courbure des mouvements d'appareil, la finesse et les nuances de la pénombre, dans la musique qui les imprègne et en émane, dans la succession des séquences, dans les paysages avec leur ciel immense et leur ligne d'horizon bas. Il est aussi et surtout dans les visages. Toute la poésie des premiers films de Satyajit Ray naît de la résonance, devenant manifeste sur les visages, entre ce qui souffle à l'intérieur et l'autre des lointains.

À la différence de l'œil qui prédomine en Occident dans les arts plastiques, mais aussi dans le principe de déduction des partitions musicales, il y a cet appel du lointain et de l'écoute dans la musique de l'Inde, c'est son ton, son tempo, son rythme, son allure indéterminée d'avance, livrée au temps. Dans *Le Salon de musique*, la musique n'est pas seulement le sujet mais la forme du film : non le temps dans l'espace, mais l'espace dans le temps, la métamorphose de l'espace en temps. C'est pourquoi le décor, les objets ne sont jamais décrits pour eux-mêmes. Dès le départ tout est livré au lointain, à l'immatérialité, tout doit brûler comme cette bougie qui se consume dans le lustre et dont le « prince » voit le reflet dans le verre d'alcool (métaphore indo-persane de l'existence, s'il en est). Et tout n'est que l'expression de cela : la clarté mortelle du dehors, les pénombres dans lesquelles s'engloutit la maison, le vide qui l'envahit peu à peu, et l'écoulement des plans, les plongées sur les colonnes du salon, la profondeur des couloirs obscurs, les avancées sur le miroir et le lustre étincelant.

*

Mais ce lointain, chez Satyajit Ray, peut se dégrader, venir dans la proximité ou être occupé. L'ailleurs de la nature, le lointain limite du paysage dans *La Complainte du sentier*, la « voix » et la voie du chemin de fer, après avoir conduit Apu à Calcutta, deviendront l'ici même au bord duquel habitera Apu, avant de tenter de s'y suicider. Ailleurs, s'il est conduit dans la proximité, l'ouvert, le lointain « s'incarne » et dans la dévotion prend la figure de l'idole : *La Déesse*. Cela produit une fermeture, un espace de hantise, où pénètre une densité de terreur qui s'y insinue peu à peu et l'imprègne totalement. Dans *Les Joueurs d'échecs*, en revanche, le lointain, essentiellement en tant que paysage, est traversé par ce qui viendra, dans la proximité, occuper l'horizon : l'armée des Indes ! Tandis qu'à l'inverse, ce qui se trouvait là, Lucknow lui-même, devient irréel et immatériel et s'éloigne à l'horizon crépusculaire. C'est sur ce fond, et en s'en éloignant que les joueurs d'échecs réapparaissent vers la fin du film, en bas du cadre, pour s'approcher de nous. Ce sont eux les véritables « héros » de l'Histoire : des personnages comiques. Mais quelle Histoire ?

*

Dans *Le Tigre du Bengale*, cette merveilleuse fantaisie sur la rencontre de l'Orient et de l'Occident, le Maharajah disait à l'architecte allemand que « le temps de l'Inde c'est l'éternité » : c'est le temps de l'Orient. Dans *Les Joueurs d'échecs*, on voit la

sortie hors de l'éternité, une tombée dans l'Histoire : la chute de l'Orient. Cependant il ne s'agit réellement ni d'une entrée dans l'Histoire, ni dans le temps historique, mais dans une irréalité encore plus patente. Daryush Shayegan a appelé cela « être en vacance dans l'Histoire » : une décadence captieuse qui a caractérisé l'Orient après ses siècles de grandeur et de faste.

Cette manière d'« être en vacance dans l'Histoire » est celle des joueurs d'échecs ici, et elle commande toute la construction du film : en elle consiste son contenu de vérité. En général les films historiques servent à raconter des romances en costume sans lien véritable avec « la toile de fond de l'Histoire ». Parfois, pourtant on voit l'événement historique s'emparer de la vie des gens ordinaires, la bouleverser et aboutir à une destruction ou à une forme de conscience nouvelle. Rarement, on s'installe directement dans la perspective des acteurs de l'Histoire. Dans *Les Joueurs d'échecs* il y a, de force égale, l'événement historique avec les figures qui y sont en jeu, et le jeu d'échecs des joueurs. Le film se situe lui-même dans l'éloignement, la distance : une sorte de neutre de l'Histoire, d'objectivité de discours, de document et de cinéma. À l'intérieur de ce neutre, non dépourvu, à l'occasion, d'ironie et de charge, différents registres se distinguent : celui pathétique, irréel, poétique, pour le roi ; celui tendu et efficace pour le général : et comme lien entre le ton neutre du « discours » du film et le sérieux de l'Histoire, le registre spécifiquement comique des joueurs d'échecs.

On n'a pas de romance, de psychologie, d'action, de drame, de tension, ni un climax, un centre, une continuité et une clôture, mais une forme libre de la narration extensive. Dans cette multiplicité de tons et cette narration éclatée et hétérogène se rencontrent quelque chose de très moderne et les formes anciennes de la narration orientale. Ce qui exige un art consommé de la narration, transforme les acteurs en pièces de jeu, et leur demande une interprétation appuyée pour en faire des « types » entiers immédiatement reconnaissables.

Entre le jeu d'échecs – une création indienne, comme le dit un ami des joueurs qui craint pour son pays le pire – et l'événement historique, il se tisse ici un lien cryptique, un subtil et amer rapport de parodie. Tandis que se livre un combat historique – l'échec au dernier roi de l'Inde –, les joueurs s'adonnent à des batailles sur un morceau de tissu avec des pièces en ivoire. On ne voit jamais une partie, mais les conditions de possibilité du jeu, qui n'ont rien de facile. L'unique préoccupation des joueurs, au long du film, consistera à imaginer des stratagèmes pour rendre le jeu possible, avec des moments de comique superbes, comme chez l'avocat mourant, ou le jeu avec les tomates, les noix et les pommes, en guise des pièces qu'« on » leur aura dérobées. En fait les empêcheurs de jouer ne sont pas, comme on pourrait s'y attendre, les Anglais, mais les femmes de ces seigneurs – l'une délaissée, l'autre ayant pris un amant – qui finissent par les chasser de leur maison et les obliger à aller jouer dans un village en ruine, tandis que les Anglais occupent Lucknow. Le jeu d'échecs est pour

eux, comme la musique, la poésie et la danse pour le roi : la passion de l'inutile, l'irréalité de la décadence, leur vérité. Mais qu'est-ce que le film lui-même, sinon un jeu avec des figures et la passion de l'inutile et de l'irréel : la danse, la musique et la beauté du visible ?

Une telle passion de l'inutile est aussi présente dans *Le Salon de musique*, où la musique conduit à la ruine. Mais est-ce vraiment la musique ? Ou bien, comme nous le verrons, celle-ci offre-t-elle l'enjeu d'une « inutilité » plus fondamentale ? Car on n'a jamais montré ainsi « la lutte de pur prestige entre le maître et le serviteur jusqu'à la mort », dans ce qu'il a d'immédiat comme dépense somptuaire. Mais le roi d'Oudh vit en dehors du combat. En poète. Il a introduit à la cour cette danse kathak, qu'on voit aussi dans *Le Salon de musique*, où la danseuse vient de Lucknow. Mais là, la danseuse a un air un peu agressif, tendu, polémique même comme la lutte de prestige entre le « prince » et le capitaliste ; elle fait une démonstration de virtuosité, la conscience de sa suprématie s'inscrivant dans son sourire figé, dans la performance de ses gestes.

*

La reprise de cette danse dans *Les Joueurs d'échecs* – et du miroir derrière la danseuse, comme du grand lustre derrière la tête du roi, lorsqu'il chantait – ont une fonction d'autoréférence pour Satyajit Ray, comme des citations du *Salon de musique*. Mais ici la danseuse, et aussi les mouvements de la caméra, sont plus gracieux, plus doux, plus immaté-

riels, plus aériens : aussi transparents, légers et irréels que la mousseline jaune pâle qui entoure la tête et tombe sur les robes de la danseuse. Les toilettes des femmes, les vêtements des musiciens, le décor de la salle sobrement incrusté, les vides de l'espace, le visage bouleversé du roi, son geste caressant le chat siamois sur ses genoux..., tout ici a la même irréalité que la danse. Toute matière est devenue grâce, et le monde, dépouillé de son poids et de son ombre, pure couleur et lumière.

Mais d'imperceptibles mouvements de la caméra vers le visage du Premier ministre et des mouvements reprenant son regard vers le roi sont des contrepoints à cet irréel hors le temps. L'horloge sonne, la salle se vide et le Premier ministre dit : « Votre Majesté, vous ne portez plus la couronne. » Et Satyajit Ray a le génie de rompre tout cela, sans développement, pathos ou psychologie, et de le remplacer par la « culture » du peuple, sanglante, cruelle et bruyante : un combat de moutons aux noms des héros mythologiques de la Perse.

*

Si *Les Joueurs d'échecs* sont à l'image du livre des livres : *Les Mille et Une Nuits* – un certain Orient dans son essence, ce mélange de l'Inde, de la Perse et de l'Arabie, comme Lucknow –, ce n'est pas seulement à cause des minarets et des coupoles, au loin sur le ciel de crépuscule, ou pour sa forme de narration libre, mais aussi par cette scène de danse, d'où se dégage tout l'émerveillement qui fait la substance des *Mille et Une Nuits* et du monde de la miniature

persane et de sa transformation dans la peinture moghole : l'irréalité du songe. Toute la beauté visuelle de ce film – si particulière dans l'œuvre de Satyajit Ray – vient de la tradition de cette peinture moghole et de l'école de Lucknow ; peinture liée directement à la vie des nobles et des rois : la somptuosité des tissus, la préciosité des objets et cette présence forte de la couleur, en Inde, sur les murs, les vitres, les vêtements et les toilettes des femmes. Si pour les Anglais, comme avec leur langue et leurs objets, Satyajit Ray respecte un style d'image à l'occidentale, les couleurs de l'Inde retrouvent toute leur beauté, leur force et leur densité nocturne dans les maisons. Elles atteignent leur puissance et deviennent fascinantes dans les images, chargées de sensualité, de la femme délaissée, habillée, parée, maquillée, assise à la lueur de la lampe, derrière le rideau de natte qui la sépare des hommes, et attendant interminablement son seigneur de mari qui passe ses nuits à jouer aux échecs.

*

Mais ces seigneurs, joueurs d'échecs, qui sont-ils ? La noblesse à l'orientale, telle qu'en elle-même, « en vacance dans l'Histoire ». Petits-fils de cuisinier et de jardinier, comme ils se le lancent au visage lorsqu'ils s'agrippent un moment vers la fin du film, leurs ancêtres ont participé à des guerres, et reçu des terres en récompense. Maintenant les descendants vivent de leurs rentes et passent une existence oisive à parler du sang de leur père, à deviser sur le futur de leur pays, à évoquer la gran-

deur de ses faits et gestes passés et ses inventions anciennes, utilisées maintenant par la terre entière. Ce sont eux les véritables « héros » de l'Histoire : la cause de tout ce qui arrive par leur oisiveté. Et ils savent qu'ils doivent se voiler la face. « Défendez votre roi », leur dit le commentateur, sur les images du jeu d'échecs au générique du film, « car si le roi est perdu, tout est perdu », et pas seulement au jeu d'échecs. Mais ces « nobles » n'ont que faire de l'Histoire : ils s'y adaptent, et ici d'une manière telle qu'il faut être vraiment de cette partie du monde pour en comprendre toute la profondeur, l'ironie et l'amertume. Elle est due à Satyajit Ray, qui a transformé la nouvelle qu'il a « adoptée » – comme très souvent pour ses films. Là, les seigneurs se tuaient au sabre, ici, conformément à la vérité historique, ils troquent simplement les règles persanes du jeu d'échecs contre les règles européennes et changent uniquement les noms des pièces (la reine pour le vizir, etc.). « Sortez le Premier ministre, entrez la reine Victoria », concluent-ils : voilà toute leur participation à l'Histoire. En Inde, comme partout ailleurs en Orient, ils auront été les piliers du « British Raj » et de toutes les formes de gouvernement qui lui ont succédé.

*

Restent, à la fin des *Joueurs d'échecs*, des images de ce qui a survécu, en Orient, à l'échec. Les deux seigneurs, l'un sali par la fiente des corbeaux, l'autre le châle troué par une balle accidentelle, resteront assis sur le tapis à fumer le narguilé et à jouer,

sous l'ombrage des arbres, à l'abri des murs en pisé, tandis qu'un vent léger lèvera la poussière de cette terre sèche, blanche et poudreuse, brûlée par le soleil. Et l'adolescent qui les sert, haletant et fasciné, regardera la procession de l'armée des Indes. Le lointain, les quelques rares beaux paysages, traversés auparavant par les soldats, sont occupés maintenant par les représentants de cet autre lointain bien trop réel : l'Occident qui utilise les forces mêmes de l'Inde – ses éléphants, ses chameaux, ses chevaux, ses bœufs, ses sacs de nourriture, et ses indigènes déguisés – comme dans un cirque qui défile. Quelques dizaines d'années plus tard, le lointain occidental, dans toute sa grandeur, viendra tout proche comme s'il s'agissait d'une présence réelle : sur les écrans.

*

Voilà pourquoi ce film m'est si cher : c'est que sans être d'origine indienne, musulmane ou de noblesse terrienne, sans ressemblance aucune donc – mais c'est peut-être là la véritable « mimésis » dans l'effet du leurre et de l'identification cinématographique – j'y ai trouvé pour une fois mon « image ». Et je me suis attaché ici à en faire l'inventaire, à travers ces partages entre l'Orient et l'Occident pour faire apparaître deux attitudes différentes. Mais si les Occidentaux eux-mêmes – non pas, bien sûr, les « conquérants », mais les penseurs et les poètes – ont été attirés par l'Inde et l'Orient, c'est que la contradiction entre irréalité et efficacité divise l'Occident lui-même : de manière

sourde depuis la naissance du capitalisme moderne, et avec évidence depuis la révolution industrielle et le romantisme : elle consiste en l'opposition entre l'art et la vie, l'utopie et l'économie, entre « l'art pour l'art » et son corollaire « *business is business* ».

Mais qu'est-ce en définitive le cinéma en lui-même, sinon cette opposition et ce mélange indistinct entre l'« irréalité » et la « réalité » ? La photographie de John Ford en capitaine de marine, tout fier de ses médailles – même si c'était pour la bonne cause – m'a toujours gêné, et encore plus son amitié avec le général Mac Arthur. Ce n'est pas précisément l'image que je me fais d'un poète et Ford en est certainement un. Cependant, quelle est la fonction d'un réalisateur de grand film, impliquant tous les moyens que l'on sait, sinon quelque chose qui ressemble à celle d'un général sur un champ de bataille ? Le résultat est moins sanglant, heureusement. Mais c'est toute l'efficacité, la rationalité, l'économie, la technique, l'industrie et la réalité, la matérialité des corps et du monde qui sont nécessaires et se trouvent métamorphosées par le cinéma en image, chimère et irréalité. Et une telle relation n'existe dans aucune autre forme des créations de l'esprit. Qu'est-ce qu'un cinéaste, sinon le général Outtram et le roi Wajid Ali Shah en une seule personne et l'un au service de l'autre ? Et l'image cinématographique elle-même, invention scientifique et support de rêve, quelle est-elle en elle-même sinon cette nature double, comme dans *Les Joueurs d'échecs*, de réel filmé et de fiction ? Tout l'effet de captation cinématographique vient de l'identité de cette

non-identité : parce que le présent cinématographique est celui d'une absence, sa réalité, une irréalité, sa proximité, un lointain. Et les films de Satyajit Ray qui comptent, du moins pour moi, sont ceux qui acceptent la faille, la division, l'intervalle et l'écart, pour révéler, instaurer aussi, les liens qui, d'un côté et de l'autre de la ligne, passent.

LA TRADITION AUX « LUMIÈRES »
DE LA MODERNITÉ : CROYANCE ET FOLIE
La Déesse

Là où se produit, directement, la collision entre l'Orient et l'Occident, ou l'opposition de la tradition et de la modernité, c'est au niveau du religieux. Le « désenchantement du monde », la sécularisation, « l'esprit critique », dont la « superstition » a été la première cible, ont pris beaucoup de temps pour se développer en Occident et y devenir dominants. Mais en Orient – parce que la modernité, le désenchantement et l'esprit critique y ont été introduits de l'extérieur et brutalement – la rencontre entre eux et la « superstition » est devenue simplement catastrophique.

Les répercussions politiques de cette collision entre l'ancien et le nouveau, avec ses implications identitaires, sont au centre des films plus tardifs de Satyajit Ray (*La Maison et le monde*, *Un ennemi du peuple*). Dans la mesure où, bon gré mal gré, par leur refus de la modernité, la tradition et le religieux se sont transformés en alibis du pouvoir politique ou économique, et parce que, dans ce cas, il ne s'agit plus véritablement et seulement de croyance mais d'idéologie et de manipulation religieuse, là la réponse politique de Satyajit Ray est très claire et opposée à ces utilisations du « traditionalisme ». En

revanche, lorsqu'il est question de la dimension de la croyance, comme on peut le voir dans *La Déesse*, cela garde, malgré toutes les réserves, une ambiguïté qui engendre la force de ce film.

*

Pour aborder *La Déesse*, il faut une brève digression sur les religions de l'Inde. La plus ancienne, celle des Veda, est une religion plutôt spéculative, et extrêmement abstraite. Cette religion a donné des mystiques et des formes de pensées très complexes. Dans l'histoire de l'Inde, les tendances mystiques ont abouti au bouddhisme. Mais l'Inde l'a expulsé, en quelque sorte éliminé. Puisque tout l'Extrême-Orient et même le Japon sont bouddhistes. L'Inde, non. Le bouddhisme en Inde ne représente que sept ou huit pour cent de la population. Par une sorte de réaction à ces religions ascétiques, abstraites – que cela soit le bouddhisme ou les formes de mystiques indiennes proprement dites –, il y a eu le retour à une forme religieuse populaire qui domine en Inde depuis plus de dix siècles. On l'appelle la religion « dévotionnelle » : une croyance à base d'une mythologie polythéiste compliquée, de vénération des idoles, de leurs avatars et de leurs possibles réincarnations humaines, ainsi qu'on peut le voir dans *La Déesse*, avec l'histoire de Daya : cette jeune femme qui devient selon les dires et les regards traditionnels « déesse » – ou bien « folle » d'un point de vue « critique ».

*

Quand les Anglais sont arrivés en Inde, bien évidemment avec la modernité, il y a eu – surtout au Bengale – une sorte de critique ou d'opposition à l'égard du culte des idoles et des avatars multiples des dieux de la religion dévotionnelle. Et, en même temps, une volonté et une tendance à revenir aux formes primitives de la religion ancienne de l'Inde, à l'aspect abstrait des Veda, où il aurait existé un Dieu unique, Brahma, qui serait l'être suprême. Grâce à ce retour à l'aspect abstrait de l'ancienne religion, il paraissait ainsi possible d'établir un dialogue – à travers des formes syncrétiques –, avec d'autres monothéismes : puisque les Moghols avaient introduit l'islam en Inde, et les Anglais, le christianisme et la modernité. Au Bengale, cela a donné naissance à une religion qu'on appelle brahmoïsme.

*

Telle est la religion de Satyajit Ray, une croyance essentiellement orientée vers les aspects abstraits et spirituels, refusant le culte idolâtre et dévotionnel. *La Déesse* aborde donc l'idolâtrie dévotionnelle et les idées d'avatar et d'incarnation qu'elle suppose, à partir de cette religion implicite et non d'une totale incroyance. Satyajit Ray se situe au point de rencontre de l'ancien et du nouveau, sans être un militant athée qui s'adonnerait à une démystification. C'est pourquoi, d'ailleurs, *La Déesse* a été dénoncée par tout le monde en Inde : aussi bien par les religieux, à cause de la critique, que par les progressistes, parce que malgré la critique de la dimen-

sion dévotionnelle, il y reste, en même temps, l'énigme de la croyance qui persiste.

Toute la puissance du film vient justement de ce « *est et n'est pas* », de ce passage entre l'humain et son autre, de cette ambiguïté qui règne d'un bout à l'autre du film, évitant tout réductionnisme et interdisant de l'accepter d'une manière univoque, que l'on soit croyant, ou que l'on tienne la religion pour une « illusion ».

*

Comme tous ceux qui ont été saisis par la collision entre la tradition et la modernité, la croyance demeure pour Satyajit Ray un mystère. Il ne partage cependant pas le culte dévotionnel à Kali et à sa statue – bien que la fête de cette divinité et sa statue soient, à cause de leur omniprésence au Bengale (voir *Le Fleuve* de Renoir), des motifs récurrents dans ses films. Kali est au centre de *La Déesse*, et Satyajit Ray montre, au début, comment l'art et l'artifice produisent l'objet de ce culte dévotionnel. On connaît l'interdit des images dans l'Ancien Testament, et les anathèmes sur les idoles que les hommes fabriquent de leurs mains, avant de se mettre à genoux et prier devant elles. Il y a les mêmes idées chez certains philosophes grecs. Satyajit Ray participe de cette tradition critique : on voit donc au générique du film l'art fabriquer l'idole. Cependant ce générique est en même temps l'allégorie du film, dans la mesure où Satyajit Ray aussi va métamorphoser une femme ordinaire en quelque chose d'autre.

Mais cette métamorphose touche encore un fond plus essentiel. L'identité, ou ce que l'on peut appeler l'humain, n'est ni « naturelle », ni inhérente à personne. Elle provient des relations symboliques avec l'Autre et les autres, dans leur médiation réciproque. Ainsi verrons-nous l'identité de la jeune femme, son humanité, se troubler, et l'humain devenir en elle la proie du tout-autre.

*

Dans le long début de *La Déesse*, pendant la fête sacrée, on peut remarquer plusieurs moments. D'abord, au générique, la fabrication du visage de plâtre qui, ensuite, devient l'idole qu'on adore, dans l'effroi, au temple, et à laquelle on offre un sacrifice. L'ambiguïté et l'exigence du sacrifice font partie de l'essence du mythe : ainsi la déesse dont il s'agit dans ce culte, Kali, est appelée noire, parce qu'elle protège et détruit en même temps. En général, elle a plusieurs bras avec des sabres et des haches, et elle porte au cou un chapelet de crânes ou de têtes coupées, comme la statue noire dans la chapelle privée de la maison, que la jeune femme sera conduite à remplacer sur son socle.

Dans cette fête de Kali, parmi les spectateurs, il y a donc cette jeune femme, Daya, avec son mari et le neveu de celui-ci, qui leur tient, un peu, lieu d'enfant. Mais auparavant, au temple, on a pu apercevoir également le père du mari : un véritable croyant, lui, et en dévotion devant l'idole.

Le religieux constitue, traditionnellement, ce qui articule, chez les hommes, l'existence, la vie, la mort

et la filiation par la médiation d'un tiers d'ordre collectif. Dans *La Déesse*, cette filiation et la famille sont en cause, parce qu'il s'est produit une brèche dans ce tiers d'ordre collectif. Le père tient entièrement à la tradition. Le fils, moderne, ne croit plus à cette tradition, il va même à la ville perfectionner son anglais, et cet éloignement laisse la jeune femme sans défense devant le père.

*

Mais dans cette dualité entre le père et le fils, il y a, à la racine, ce qui a produit en Occident même, et par conséquent au Bengale, la possibilité de ce genre d'histoire : cette rencontre du savoir et du mythe transformant la croyance en folie, le divin en démoniaque. Et c'est cette rencontre, cette dualité extérieure, et l'opposition entre la croyance du père et la critique du fils qui vont engendrer l'égarement de la jeune femme et livrer son humanité à l'inhumain dans sa double face de la croyance et de la folie.

C'est la rencontre catastrophique entre la tradition et les Lumières qui nous importe ici, et non pas les détails du problème de filiation, pourtant essentiel dans le film : puisqu'on y voit la lutte entre le père et le fils ; le frère alcoolique de celui-ci détruit par l'autoritarisme paternel ; la mort du petit-fils à cause de l'obstination du patriarche ; le souvenir présent de la mère morte, etc. On n'aura pas non plus recours à la psychanalyse en guise d'explication, pour renvoyer à « l'imago de la mère archaïque », qui ne serait pas à sa place dans ce contexte.

Il suffit de rappeler qu'on appelle Kali, la protectrice et la destructrice, « Ma », mère. Que déjà tout le monde, à la maison, appelle la jeune Daya « Ma », depuis le perroquet, qu'elle nourrit, jusqu'au père qu'elle soigne aussi, comme elle prend également soin de l'autel familial de Kali, où le père passe son temps à prier.

Entre ces soins et ces prières, le père en arrive donc à identifier en rêve la jeune femme à la Déesse.

*

Il s'agit de cette identification dans *La Déesse*, de la confusion qui perturbe et dérègle tout, d'une rencontre de l'autre côté ici-bas, de l'humain et de l'inhumain mais dans la dimension humaine d'un passage de la ligne entre le lointain et la proximité, l'autre et le même. On va entrer dans ce qu'on a appelé : *l'inquiétante étrangeté*, ou le *familièrement troublant*, *l'étrangement intime* ou *l'intimement étranger* : une présence hantant le lieu qui est originellement le nôtre. Son effet d'étrangeté dépend de l'état de mélange indistinct entre le *est* et le *n'est pas*, l'être et le non-être, l'autre et le même. Son mode de manifestation consiste en l'altération du familier, de l'ordinaire, de ce que l'on attend d'habitude.

*

Dès qu'elle est appelée « déesse », l'inhumain venu d'ailleurs s'empare de l'intérieur et commence d'abord par crispier, déformer le corps de Daya. La

torsion du corps, les pieds qui se rétractent, les ongles creusant le mur sont les premiers effets de ce qui arrive du dehors pour s'emparer d'elle. Jusqu'à ce moment, tout l'espace était son espace, elle rayonnait par rapport aux autres et dans l'espace autour d'elle. Elle va être enfermée dans sa solitude, et l'espace deviendra vide, menaçant autour d'elle, que ce soit l'espace du champ en grand ensemble ou bien la présence infinie et inconnue du hors-champ.

L'effet du religieux consiste, entre autres, à réguler l'espace, à ne pas le laisser comme lieu d'inconnu. L'idole doit être l'« autre » régulateur, ayant pour fonction d'attirer à elle, d'enfermer en elle, l'univers entier et de l'ordonner symboliquement à partir d'elle. Et c'est cet « autre » que Daya doit devenir. Mais aucun être humain ne peut faire cela sans être Dieu. C'est pourquoi le rapport entre Daya et le monde commence à se perturber à travers la relation de son regard et de l'espace autour d'elle.

*

Au début, elle espère le retour de son mari pour la sauver, mais c'est elle qui va « sauver » de la mort un enfant. Et alors, elle-même ne sait plus *qui* elle est...

La rumeur a fait connaître la « présence » de la déesse. Et parmi d'autres pèlerins arrive donc un pauvre père désespéré avec son enfant presque mort, qu'il dépose aux pieds de la « déesse » : dans un plan étrange de l'enfant, inerte, passé déjà de l'autre côté dirait-on, la tête, en rapproché, fortement déformée, renversée en bas de l'écran. D'abord, même

le prêtre, qui accomplit les actes rituels de dévotion devant la « déesse », ne croit pas beaucoup à l'incarnation ni à son effet miraculeux sur l'enfant, pas plus que Daya n'y croit elle-même.

Cette séquence de « résurrection » montre aussi en alternance le mari qui s'approche sur la route et l'espoir de son arrivée dans les yeux de la jeune femme. Puis, tandis que la cérémonie continue à l'entrée de la maison devant la « déesse », à l'intérieur de la demeure, dès l'arrivée du fils, une longue discussion l'oppose à son père, à propos de Daya et sur le respect filial dû aux parents. Mais pendant que le fils parvient presque à ébranler le père quant à cette histoire d'incarnation, il se produit le « miracle » et l'enfant mourant ressuscite. Sans doute pour un esprit « scientifique » cela pose-t-il problème. Mais le fait de croyance existe dans le film de Satyajit Ray. La croyance, c'est la limite entre le factuel et le tout-autre. Quelque chose se passe. Et en tout cas, pour tous, sauf pour le mari, devient la preuve absolue de l'incarnation de Kali en Daya.

*

Malgré tout, le mari va encore essayer de sauver sa femme. Celle-ci ne parle plus. Elle est livrée aux autres, à l'Autre, à tout ce qui hante l'espace et la pénombre autour d'elle. Même si elle consent à sortir de la maison, un autre signe l'arrête sur le chemin de la fuite. Et devant le « signe », celle qui refusait de parler dit une seule phrase : « Si j'étais la Déesse ? »

Au début du film, en conclusion de la fête sacrée, la foule avait lancé dans le fleuve la statue de Kali. Maintenant, le « signe » qui arrête la jeune femme, c'est le bois de cette statue de Kali, rejeté par le fleuve sur le sable devant elle. On se trouve, ici précisément, dans ce monde intermédiaire, dans le *est* et le *n'est pas* qui est la marque de la rencontre du tout-autre, qu'il s'agisse de la croyance ou de ce que la folie interprète comme un chiffre. Daya croit à elle-même, comme seule peuvent le faire une déesse et/ou une folle, et elle refuse de partir.

*

Alors commencent la série des processions, comme dans les films d'Eisenstein : il y a des files de gens qui viennent pour être sauvés, pour guérir, en se prosternant et priant devant Daya, de plus en plus enfermée, séparée. Lorsqu'elle quitte la place de la déesse sur son socle, la jeune femme est livrée à l'espace vide, dans des plans d'ensemble, toujours seule.

Elle était très liée à ce petit neveu présent dès le début du film. Un jour, même cet enfant ne veut plus s'approcher d'elle : il y a une sorte d'espace qu'il n'ose plus franchir, un espace qui sépare, un espace où Daya ne rayonne plus, où elle est complètement isolée par la pénombre et le vide. À cause de cet éloignement, Daya elle-même commence maintenant à inverser son doute, c'est-à-dire à se demander : « Est-ce que je suis une femme ? Ou suis-je la déesse ? » Au début, c'était : « Est-ce que je suis la déesse ? » et ensuite : « Suis-je une femme ? » Le doute entre en elle.

À ce moment, apparaît la catastrophe. Le petit enfant tombe malade. Par peur du patriarche, on ne veut pas recourir au médecin. Celui-ci, d'ailleurs, n'ose pas intervenir à cause de la « déesse ». On demande à Daya de guérir l'enfant. Peut-être le père a-t-il oublié que Kali est à la fois la déesse qui sauve et la déesse qui tue. Le miracle ne se produit pas, parce que les conditions ne sont pas là, parce que le doute est entré en Daya et aussi, tout simplement, parce que l'on n'a pas donné de médicaments à l'enfant. Celui-ci meurt.

*

Le mari revient à la maison. Il voit que la statue de Kali a repris sa place et que la maison est en deuil. Il va chercher sa femme et se retrouve en face de l'Autre, de celle qui fut sa femme, folle et déjà spectrale, qui lui demande de fixer son collier. C'est surtout dans la jeune femme qu'a eu lieu la transfiguration : le même métamorphosé en l'autre.

Là, avec son maquillage outré et ses bijoux, dans cette folie qui lui donne le visage de l'inhumain, dans cette lumière diffuse et étrange, c'est là que la jeune femme ressemble vraiment à la déesse, telle que nous l'avait montrée sa fabrication pendant le générique. Et l'on ne sait plus, réellement, qui est celle qui va disparaître dans un champ de fleurs, à la fin.

*

En quittant *La Déesse*, et cette ambiguïté de la rencontre originaire entre le mystère et la critique, on se retrouve, avec d'autres films, dans le monde contemporain où les choses deviennent univoques et très simples. Car lorsque la religion n'est plus qu'un moyen de pouvoir, pour Satyajit Ray elle perd sa valeur de croyance, et par ses effets se transforme en son contraire : de là la nécessité de démystifier ses tenants et de dénoncer leur pouvoir. De manière abrupte, dans « le paradis premier du village bengali » du tardif *Délivrance*, où un gras brahmane, qui passe son temps à manger et dormir, fait travailler un pauvre paysan malade et au ventre creux, tenaillé par la faim, en refusant même de lui donner à manger, jusqu'à ce que mort s'ensuive et que, pour s'en débarrasser, le brahmane soit obligé de le tirer avec une corde jusqu'au milieu des champs, parce qu'il n'a pas le droit de toucher au cadavre. *Le Dieu éléphant*, en marge d'une histoire sans prétention de détective à Bénarès, s'en prend directement à l'utilisation de la dévotion par les escrocs : aussi bien le grand truand qui y cherche un moyen de salut, que le voyou déguisé en saint, vivant au temple et profitant de la crédulité des femmes.

Avec beaucoup plus de subtilité, dans un des films de la première période, *Le Saint*, Satyajit Ray a fait le portrait d'un « guru ». C'est un charlatan de grande classe, un acteur, talentueux et fin connaisseur de la psychologie des masses, cultivé, ayant une bonne mémoire, de l'imagination, de la présence d'esprit, du culot, de l'éloquence et de la facilité de parole. Toute sa force vient de la crédulité, de la faiblesse, de la détresse des hommes qui les

conduisent à chercher le salut dans n'importe quoi, plutôt que de s'affronter à ce qui leur manque. Ici, le public du « guru » est constitué de gens de la bonne société, des bourgeois, des personnes instruites, des hommes d'affaires, banquiers, avocats, savants même, y compris des Européens encore plus crédules que les autres. Plus c'est gros, mieux cela marche, plus cela étonne, mieux on l'avale : le guru fait se lever et se coucher le soleil, il prétend être immortel, avoir mangé de l'hippopotame préhistorique, avoir connu Bouddha et le Christ enfants, enseigné la relativité à Einstein, prouvé à Platon l'inexistence du temps, comme il le démontre à son public en tournant ses deux mains en sens contraire, l'un vers le passé, l'autre vers l'avenir pour annuler le temps ! Contre cette superstition, risquant d'engloutir l'héritage et d'emporter la fille de la maison, se constitue un comité d'Aufklärung qui réussit à mettre en fuite le guru et sa pseudo-secte, avec « la fumée d'un feu de paille ». Mais l'acolyte du guru, déguisé en Shiva avec ses six mains a pu tout de même subtiliser, avant le départ, les sacs et les portefeuilles des adeptes.

On retrouve la lutte des Lumières et de la superstition dans *Un ennemi du peuple*, moins subtile, légère et comique que *Le Saint*, et avec l'esprit de sérieux et la lourdeur didactique des films tardifs, une pièce de théâtre d'Ibsen lui servant de base. Un médecin découvre qu'une épidémie mortelle se propage dans sa petite ville à cause de la consommation populaire de l'eau bénite infectée par les mauvaises canalisations du nouveau temple. Celui-ci attire beaucoup de pèlerins et consti-

tue une source de profit. Le médecin sera donc empêché, par tous les moyens, de faire connaître la vérité, car il existe une réciprocité entre la crédulité de la masse et le pouvoir commercial, politique et journalistique. Quiconque va contre cela risque le lynchage, mais heureusement pour le médecin, au dernier moment, il y a le militantisme progressiste de la jeunesse pour le défendre. Il ne s'agit plus, pour Satyajit Ray, dans l'Inde d'aujourd'hui, d'Orient et d'Occident – puisque les marchands du temple s'habillent comme les Anglais et parlent leur langue – mais de l'opposition entre la modernité et la tradition dégradée et manipulée : le stéthoscope donc contre l'eau bénite, sans espace chargé de pénombre ni de mystère.

*

C'est que la beauté des films « historiques » de Satyajit Ray provient aussi du caractère passé de leur univers, de la relation intrinsèque des détails dans un tout homogène et du charme poétique inhérent au passé et imprégnant l'évocation de ce qui n'existe plus. Tandis que, à cause de la laideur matérielle et morale du monde contemporain – et pas seulement en Inde –, les films « actuels » ne peuvent plus atteindre cette dimension poétique (à moins de renoncer à « raconter » des histoires ou d'élaborer des drames de manière « classique »), et peut-être, pour cela même ils doivent se cantonner, s'ils cherchent l'évidence et la simplicité, dans un niveau didactique et militant.

La beauté qui émanait de la première œuvre de Satyajit Ray, *Pather Panchali*, avait sa source ailleurs : la « nature », quelque chose d'ancien et d'intouché par le moderne, et une temporalité immémoriale, comme l'est toujours, dans son présent même, le monde de l'enfance.

LES TEMPS D'UNE VIE :
L'INCONSTANCE DES CHOSES
La Trilogie d'Apu

« Là où les feuilles sont plus vertes, et l'herbe, plus douce ; là où le blé est le plus tendre... Notre terre de Bengale », dit le poème qui décide de la vie d'Apu, parce qu'il le lit devant l'inspecteur de l'école dans *L'Invaincu*. Ces paroles, Amal les répète dans *Charulata* pour exprimer son refus de partir en Angleterre. Dans *Le Héros*, Sharmila Tagore (la « déesse » et la femme d'Apu, devenue maintenant la rédactrice en chef de la revue *La Femme moderne* cherchant à démystifier un acteur célèbre du cinéma) regarde par la fenêtre du train et constate que « dès qu'on quitte le Bengale, tout devient aride et sec ». C'est dans les profondeurs de cette terre avec sa végétation luxuriante que Satyajit Ray a commencé son travail de cinéaste : *La Complainte du sentier* (*Pather Panchali*). Et la première partie de *La Trilogie d'Apu* est bien le chant de cette terre.

Des années plus tard, on verra, avec *Tonnerres lointains*, ce pays dans toute sa beauté et la magnificence de ses couleurs et paysages. Là il y a la terre et le village avec ses paysans, ses riches et ses pauvres, la solidarité de ses femmes, et son brahmane, prêtre, médecin et maître d'école. Un univers clos qui vivrait tant bien que mal de sa propre vie si quel-

que chose ne venait pas du lointain pour y semer le désastre : la Seconde Guerre mondiale, ailleurs, qui a produit la mort de cinq millions de Bengalis par la famine. Dans ce film, l'Occident n'a pas de présence directe : on entend seulement et on voit ses avions de combat passer dans le ciel. Mais pour une fois, l'Occident est mis en cause. Cependant Satyajit Ray n'a rien d'un « sous-développé » pour être aveugle à ce qui vient aussi de soi : la famine est due également aux marchands accapareurs, et dans ce qui semble le paradis terrestre, la jolie femme du brahmane se fait violer ; il faut reconnaître, néanmoins, que le bruit des avions couvre ses cris, empêchant ainsi ses amies d'entendre sa voix.

Dans l'œuvre de Satyajit Ray, les relations entre l'Occident et l'Inde ne sont pas toujours aussi lointaines ni tranchées : les effets de ces partages et ces mélanges entre l'ancien et le nouveau traversent la vie d'Apu.

*

Satyajit Ray n'était pas un paysan pauvre né à la campagne. Ses ancêtres, des propriétaires terriens « nobles », avaient le titre de Ray, pour Raj – comme le « prince » Roy du *Salon de musique* –, mais lui-même est né à Calcutta (le 2 mai 1921 ; il y mourra le 23 avril 1992), dans une famille d'écrivains, d'éditeurs liés aux Tagore et intégrés dans le brahmoïsme et la Renaissance bengali. Orphelin à deux ans, élevé par sa mère (de là, peut-être, sa grande sensibilité à l'égard des femmes), Satyajit Ray a fait des études

en bengali et ensuite en anglais, avant de fréquenter l'université Tagore pour y acquérir une formation artistique. C'est en illustrant une édition abrégée pour enfants de *Pather Panchali* qu'il aurait eu l'idée d'en faire un film.

Fervent de cinéma, Satyajit Ray avait vu beaucoup de films et écrit de beaux textes critiques. Il avait connu Renoir pendant le tournage du *Fleuve* au Bengale et découvert le néoréalisme à Londres. S'il a été, selon ses dires, marqué par *Le Voleur de bicyclette*, on oublie souvent les films japonais qu'il a pu voir au Festival international du cinéma de l'Inde en 1952, car bien plus que du cinéma occidental, *La Complainte du sentier* porte les traces du cinéma japonais : dans la beauté de ses images de la nature et par son rythme. Les producteurs bengalis ayant refusé de financer le film – totalement différent de ce qui se faisait en Inde – que voulait réaliser un cinéaste inexpérimenté, avec des acteurs sans passé de cinéma, un scénario impossible et le tournage dans la nature (sauf les scènes de nuit), Satyajit Ray a dû commencer avec son propre argent, continuer pendant deux ans et demi, et pour finir demander l'aide du gouvernement de Bengale. Né de ces conditions merveilleuses, *Pather Panchali* constitue un coup de maître, reconnu immédiatement comme tel : l'un des sommets cinématographiques de Satyajit Ray, avec *Le Salon de musique* et *Charulata*, et l'un des plus beaux films sur l'enfance (pour ne pas dire, ce que je dirai pourtant : le plus beau).

Dans sa préface à la traduction de *Pather Panchali* de Bibhouti Bhousan Banjeri, F. Bhattacharya écrit que, en général, « Panchali », qu'elle a traduit par « complainte », est « un long poème narratif, une sorte de ballade chantée, dont de courts passages descriptifs sont récités ». Dans ce roman d'inspiration largement autobiographique, Banjeri, écrit-elle, « a réussi à retrouver ce qu'il était dans son enfance, à sentir comme un enfant, à voir le monde avec les yeux d'un petit garçon et à nous le faire voir de même. Cette existence qui, en elle-même, est simple et monotone, rythmée par les changements de saisons, les fêtes religieuses, les jeux et les drames domestiques, refuse le mesquin, le médiocre et prend une dimension d'éternité. Car du sentier s'élève un chant ; dans la vie, l'écrivain voit un poème. Apu est l'héritier de ces héros qui furent chantés dans les grandes épopées. [...] Il est un maillon de l'immense chaîne humaine qui, les pieds sur cette terre, voyage, la tête pleine de rêves, d'infini et d'éternité. C'est cela "la complainte du sentier", le poème qui s'élève de toute vie humaine ».

*

Si l'on parle d'un cinéma de temps, non déterminé par l'action, il faut nécessairement des films d'une durée plus longue : dans l'histoire d'Apu, le temps est déjà là par l'ampleur des trois films qui font plus de cinq heures trente. *Pather Panchali* annonce ce que sera l'ensemble de l'œuvre : déroulement et non-événement, la durée comme un rouleau qu'on déploie lentement, d'un rythme égal, sans

tension ni climax, dépourvu de nœud et de centre. Un déploiement de temps, de l'espace et non une temporalisation de l'espace comme *Le Salon de musique*, ni l'intensification de l'espace par la conscience du passage du temps de *Charulata*. Cette fluidité, surtout l'ampleur et l'ouverture se retrouvent à tous les moments. Ce rapport à l'ouvert, au lointain caractérise le ton, le rythme du film. Cette ampleur, cette ouverture – et par là *La Complainte du sentier* se situe aux antipodes du néoréalisme – enlève à ce film tout enfermement mesquin, misérabiliste et mélodramatique.

Ouverture et rythme, non pas construction et fermeture, parce qu'il existe le changement, le procès et non pas l'orientation d'un sens, d'un processus ou d'un devenir. Il y a un équilibre, une balance entre chaque moment et le déroulement de tout, ne privilégiant ni l'un ni l'autre. Au sein d'une égalité de rythme, une distance qui accueille sans discrimination. Aucun moment ne tire à soi comparativement au reste et le tout n'impose pas un sens à l'ensemble.

Ce sont des stations, des situations d'une vie, avec le caractère évanescent de toute chose. L'extensif et le discontinu ne comportent pas de relation de cause à conséquence : un événement ne découle pas nécessairement de ce qui le précède et n'annonce pas ce qui va le suivre. La vie n'est pas organisée par l'action et la collision entre les caractères, leur énergie et leur volonté. « Temps et récit » ne dépendent pas, dans leur rapport, de « la mise en intrigue » aristotélicienne, avec la concentration de la fable et l'interdépendance des parties,

l'agencement des faits, l'enchaînement causal, la connexion interne, la clôture et le pathos du drame. La fluidité d'un rythme, attentif au déroulement, au changement, au mouvement – et donc au « cinématographique » – reste dans la distance et ne « serre » ni n'« aborde » rien de près. Le style de Satyajit Ray, dans *Pather Panchali*, préserve le champ d'expansion du temps et ce qui s'y déploie, il se donne à lui-même le temps nécessaire pour accueillir ce qui vient, en lui offrant, par là, le temps d'arriver.

Pour une pensée éveillée à l'inconstance des choses, le temps, en tant que tel, est dispersé, inefficace : une construction fallacieuse. Ni élan créateur, ni permanence de ce qui a été : le présent ne se « projette » pas en avant, il n'a pas d'attache « nécessaire » au passé et à l'avenir. Tout ce qui est immédiatement donné est discontinu : la vie d'Apu – rien ne le montre mieux que le hasard absolu de son mariage – sera une suite de présents, des actes discontinus sans une succession bien réglée.

*

Ce « rapport » entre moments discontinus, créant la durée et le rythme, apparaît le mieux dans *Pather Panchali*. Parce que ce premier film concerne l'enfance et que la vie de l'enfant se déroule dans une suite de présents, à côté de l'existence soucieuse des grands. Chaque moment existe pour lui-même sans une fonction dans un ensemble. Même s'il s'agit de quelque chose d'en soi déjà endommagé, de destiné à se perdre, il n'y a pas encore de conscience directe, présente, intérieure

du passage du temps et des difficultés, malgré les problèmes des parents qui ne pèsent pas encore sur la vie de l'enfant. Dans *Pather Panchali* l'enfant a une vie pour soi : car « l'enfance » d'Apu est partagée avec Durga, sa grande sœur. Toute la beauté et la richesse lyrique et émouvante de *La Complainte du sentier* viennent de cette vie commune des deux enfants dans la nature.

Si, au début du film, on assiste à la naissance d'Apu, c'est plus tard sa sœur, qu'il appelle Didi, qui le réveille en lui ouvrant l'œil littéralement le matin. Elle le peigne, lui nettoie le visage, le conduit sur la route à l'école. Ils sont toujours ensemble, complices, dans les jeux, les courses à travers les champs et la forêt à la suite de la vache et du veau. Même lorsque Didi se fâche, parce que – après avoir assisté à une pièce de théâtre – Apu lui a chipé ses feuilles de papier doré pour se faire une couronne, leur querelle et leur poursuite dans la nature les conduisent plus loin jusqu'aux limites de leur monde : le poteau électrique et le passage du train.

*

Le Fleuve, film en couleur de Jean Renoir, a pu impressionner Satyajit Ray par son idée du fil de l'eau et du temps, par son absence d'intrigue, de centre, s'agissant d'une « attente » seulement, de rêveries de jeunes filles et de jeux d'enfants avec sa part mortelle, ses déceptions, sa sagesse indienne de « la résignation à tout ». Une suite de moments, exposés au temps, au dehors, à ce qui n'apparaît

que dans les interstices de ce film occidental – par ses motifs, sa langue et la destination de son public – seulement aux parfums et aux couleurs de l'Inde : fête de Kali, vie mythologique et danse de mariage avec Krishna, arbre sacré et cobra. Ce dehors, l'arrière-plan du *Fleuve*, *Pather Panchali* le conduira au premier plan. Cette manière de faire un film, sans scénario, action ni drame, sans vedette ni romance, et l'extrême sensibilité, « impressionniste », de Renoir – dans *Le Fleuve* et d'autres films des années trente – à l'égard de la nature ont révélé à Satyajit Ray l'idée d'une autre possibilité du cinéma. Une autre conception du temps et une réceptivité à la nature que les films japonais sont venus confirmer avec la beauté de la forêt, de la lumière et les nuances du noir et blanc.

*

La Complainte du sentier est celle de la vie dominée par la nature : il en sera de même, d'ailleurs, malgré les apparences, dans l'existence du « prince » Roy du *Salon de musique*, même si ce sont ses propres désirs humains qui le conduisent à la destruction et la mort. On ne voit quasiment pas le village dans *Pather Panchali*. La maison du brahmane pauvre, le père d'Apu, tombe en ruine à la lisière de la forêt, dans les bois où les animaux rôdent la nuit, mais la forêt, les bois, le lointain des champs et des rizières sont le pays natal de Didi et de son frère, leur domaine familial sans rien d'exotique, d'étrange ou d'étranger sauf les emblèmes de la civilisation sur ses bornes.

La beauté de la nature a son envers mortel : les fièvres de Didi, la belle danse des anophèles sur l'étang et les plantes d'eau. Et, plus tard, les ciels d'orage, le vent courbant les feuilles de lotus, la pluie torrentielle et Durga qui s'y livre complètement : les cheveux défaits, tournant sur elle-même dans une danse qui la conduit à la mort.

*

Cette nature est le lieu de Durga. Dès le deuxième plan du film, elle court au loin sous les arbres, dans un plan général de la forêt légèrement brumeuse, pour échapper aux invectives de la voisine : la femme de l'« usurier » qui leur a pris leur verger et crie chaque fois que Durga y vient cueillir quelque chose. Puis Durga se cache dans la forêt pour passer inaperçue de sa mère qui va puiser de l'eau et entendre les récriminations de la voisine.

Ces vols de Durga sont un élément de conflit entre elle et sa mère, entre celle-ci et la voisine et aussi entre la mère et la vieille « cousine » qui vit chez eux et mange les fruits apportés par Durga. Ces vols aboutissent même à l'une des scènes violentes du film : lorsque la voisine et ses filles viennent accuser Durga d'avoir volé un collier chez elles, la mère tire sa fille par les cheveux, la jette dehors, et, la porte fermée, s'effondre elle-même en pleurs, sous les regards terrorisés d'Apu appuyé au pilier de la maison et de la « cousine » impuissante, qui ne peut rien faire pour Durga sinon ramasser ses « trésors » jetés à terre.

L'affection de Durga pour la vieille « cousine » et ses contes a pour contrepoint la grande animo-

sité de la mère envers celle-ci. La pauvreté et la misère ont durci la mère en lui faisant perdre ses espoirs. En général une femme accepte difficilement la présence chez elle d'un parent éloigné, pauvre et âgé, de son mari. Ici la misère exacerbe la rancune. La mère supporte mal cette étrangère qui mange le riz de ses enfants et vole des piments dans sa cuisine, elle l'accable de reproches et la renvoie de chez elle. La « cousine », avec ses habits usés, déchirés, sa vieillesse, son corps courbé, sa marche difficile, son visage ridé, presque borgne, sa peau séchée, parcheminée, s'en va, mais revient plus tard à la maison pour y mourir, sans y être accueillie par l'« épouse » qui la renvoie avec cruauté. Au retour de leur promenade, qui les avait conduits jusqu'aux limites des champs, les enfants sont heureux de retrouver « Pischî » dans la forêt, avant de constater qu'elle est morte, et détalent de peur, tandis que le pot en métal de la vieille femme roule sur la pente et tombe dans l'eau.

Les querelles de la femme de l'usurier avec la mère et les reproches de celle-ci à l'encontre de la vieille cousine sont les moments violents de la vie des grands où dominent les femmes : lors de la naissance d'Apu ou bien pour le mariage de la fille des riches voisins. Les hommes sont vieux ou absents. Le père écrit des pièces de théâtre comme ses ancêtres, il est bon, affectueux ; c'est un rêveur irresponsable, incapable d'assumer les charges de la famille. Mais, malgré le mécontentement et l'inquiétude de la mère, la famille passe des soirées de paix : quand la vieille cousine raconte des histoires d'ogre aux enfants, ou bien enfile une aiguille, tandis que, assis

devant leurs chambres, le père écrit, la mère coiffe Durga, Apu s'exerce à une dictée, tout en interrogeant Didi à propos du sifflement lointain du train.

*

Il y a donc la vie des enfants, celle des grands et aussi l'existence du village. Et là l'une des caractéristiques étonnantes qui feront toujours le charme du cinéma de Satyajit Ray. Ce que Brecht appelait le « gestus social » : la capacité de trouver, avec précision, pour le moindre rôle et sans jamais se tromper, des acteurs, avec des visages, des corps, des habits, des gestes, des voix pour incarner et jouer toutes sortes de gens.

L'épicier instituteur, un peu le scribe du Louvre mais un tantinet bourru et plus vieux et plus gras, qui vaque à son commerce, parle à ses compères, fait une dictée en même temps, menace de briser les os des écoliers récalcitrants, tue les insectes, se gratte le dos avec une pelle à farine, frappe un enfant distrait avec un bâton de bambou, et se réjouit d'un prochain spectacle de théâtre, plus ou moins satisfait d'avoir lui aussi à le subventionner... Le gros marchand de sucreries avec ses marmites de confiseries suspendues à une longue perche qu'il transporte en équilibre sur son épaule en se dandinant. Apu et Didi, désargentés et envieux qui le suivent sur la route, au bord de l'eau où se reflète l'image du groupe sous les arbres, avant d'arriver chez les voisins riches où les précèdent les oies... Le montreur de « la lanterne magique », où, l'œil collé aux lentilles et pour quelques sous, on peut voir les

merveilles du monde et défiler les images de Delhi, Agra, Bombay... Le théâtre et la troupe des acteurs de province en tournée et jouant pour la fête de Kali... Le pique-nique des filles, faisant la cuisine, se querellant et mangeant dans la forêt... Puis la fanfare pour la fête du mariage : les vieux barbus soufflant dans leur tuba ou leur cor, et les spectateurs édentés, sourds et essayant de se parler malgré le vacarme tout en dodelinant de la tête en mesure. Et les femmes assises préparant le repas du festin, le mariage même et le zoom vers le visage en larmes de Didi, certaine qu'elle ne se mariera jamais... Tout cela n'a qu'un seul équivalent au cinéma : un autre « élève » de Renoir, Visconti, mais ici sans esthétisme et avec la spontanéité et la simplicité en plus.

*

La maladie et la mort de Durga changent le rythme du film. Le ton devient autre, presque déjà avec un sentiment interne de passage du temps, d'un passé, d'une perte et d'une nostalgie, lorsque Durga dit à son frère qu'ils iront bientôt revoir le train, ou bien quand le marchand de sucreries passe au loin sous les arbres, dans le paysage et avec la musique enjouée de l'autre fois, et que la caméra recule et descend pour le montrer dans le cadre de la fenêtre au-dessus de la tête de Didi couchée et pâle. La nuit même de la mort constitue un drame : la pluie battante, le vent, la tempête à travers le rideau déchiré de la fenêtre, les portes qui cèdent d'un coup, l'angoisse de la mère, la douleur et la peur de Durga, et pour finir les éclairs sur la statue tutélaire de la

maison, et des écrivains : le dieu éléphant Ghanesh, dont le visage, dans le mouvement d'approche de la caméra, paraît effrayant et disgracieux. (Satyajit Ray réalisera une autre version de la même nuit de tempête et de fièvre de malaria dans *Le Directeur de la poste*, où une adorable petite servante de la campagne veille et soigne le poète et l'écrivain, son maître, en proie aux tremblements et au cauchemar.)

Ainsi la misère, la tristesse et la ruine deviennent définitives. Mais au-delà du drame, parmi les moments les plus forts de *Pather Panchali*, ce sont ceux pendant lesquels Apu prend conscience, par degré, de la perte et de la disparition sans recours de sa sœur. D'abord, un lent mouvement de caméra descendant le long d'un arbre couvert de lierre découvre Apu au loin à côté de l'étang ; son profil en rapproché, à gauche, dirigé vers le fond, s'y superpose en fondu enchaîné, tandis qu'Apu se lave les dents, comme il l'avait fait après son premier réveil par Didi, mais d'un air lent et machinal maintenant et avec un regard absent, perdu au loin. Ensuite, après le retour du père – parti chercher du travail pour sept jours et revenu au bout de six mois –, lorsque la mère éclate et s'effondre en pleurs en touchant le sari apporté par son mari pour Durga, Apu, sur la route sous un ciel sombre, entend leurs cris off, pendant qu'un zoom s'avance vers lui, de profil à droite et vers la caméra. Il est enveloppé d'un châle à carreaux, avec un grand parapluie sous le bras, et comme saisi, figé, statufié par le cri identique au mouvement de zoom, par l'au-delà du deuil, par la mort même qui le rend, avec ses grands yeux ouverts et fixes, spectral.

Quand le père et la mère, aidés par d'autres femmes, emballent les affaires et que les anciens du village viennent les dissuader de partir, Apu entre dans la chambre vide où ne restent, tout en haut de l'étagère, que les petites Calebasses qui avaient servi un jour à Didi pour la préparation d'une friandise. Il grimpe pour les attraper, l'une d'elles tombe, laissant échapper une énorme araignée à côté du collier volé par Durga. Dans un plan d'ensemble, Apu s'avance vers l'étang, en rapproché il lance le collier, qui dans un autre rapproché tombe dans l'eau recouverte de pollens ; en gros plan Apu regarde un autre gros plan où les pollens referment lentement, sans le couvrir complètement, le trou creusé par le collier : ainsi aux yeux d'Apu, Didi disparaît réellement. La maison délabrée, sans porte, murs, ni fenêtres est juste bonne à être la demeure d'un serpent qui s'y glisse doucement, cependant que sur la route, dans une charrette à bœufs, la famille reste silencieuse, atteinte, livrée au lointain.

*

S'il existe dans *Pather Panchali*, le temps et l'espace non mesuré, résonnant de leur propre ouverture, de leur lointain invisible, son univers a aussi ses bornes et un autre appel, plus matériel celui-ci, du lointain qui le marque visiblement : la « civilisation », autre que le village et sa vie traditionnelle. On entend le sifflement du train, Apu et Didi en parlent. Le jour où ils se poursuivent dans les champs ils parviennent, derrière les herbes hautes, au poteau électrique dont ils ignorent la fonction, et

à la ligne du chemin de fer pour courir vers la fumée de la locomotive qui passe. Après la mort de Durga, le père, dans son insomnie, entend le sifflement du train qui le décide de quitter sa maison natale.

On peut évoquer une opposition entre « nature » et « civilisation », en prenant civilisation à partir du sens étymologique de cité, de ville avec ses prolongements modernes. Car, autrement, nature et culture sont liées : le premier plan de *Pather Panchali* montre la voisine riche, devant l'autel familial, en dévotion rituelle.

Cette « nature culturelle » continue, d'une certaine manière, à Bénarès : à cause du fleuve sacré, le Gange, qui y détermine toute la vie. Par son antiquité sainte, Bénarès n'est pas une « ville » comme Calcutta, fondée par les marchands anglais. Ainsi donc si Apu a passé sa première enfance à la lisière de la forêt, c'est le centre même de la culture traditionnelle qui devient pour un moment l'horizon de son existence.

*

L'Invaincu, ses années de transformation pourrait-on dire, constitue la partie la plus conventionnelle de *La Trilogie d'Apu*, si l'on fait abstraction de l'étrangeté, pour nous, des « décors » de l'Inde. Il s'agit, essentiellement, entre la mort du père au début et celle de la mère à la fin, des efforts d'Apu pour faire des études. Sortir de l'enfance signifie aussi en finir avec l'absence de souci et l'ouverture à tout. Il n'y a plus de temps « neutre », sans qua-

lité : sauf une promenade sur la rive du Gange, où parmi les prêtres et les pèlerins, un gymnaste en exercice le fascine, ou plus tard lorsqu'il va au temple regarder les singes et leur donner à manger, avec l'argent gagné à tuer les poux dans la tête du maître de sa mère, Apu n'est plus jamais libre.

Des trois films, *L'Invaincu* porte le plus les marques du néoréalisme, et pour cause : le néoréalisme consiste en mélodrame de la pauvreté. Non plus le fil du temps, mais intrigue et histoire. On voit donc la mère comme toujours à la tâche, la pauvreté du logement insalubre, le père officiant et se purifiant au bord du Gange, sa maladie et sa mort. Et les sacrifices de la mère, surtout, qui accepte d'« accompagner » un vieux brahmane à son village, de crainte que son fils ne devienne un domestique, en le voyant, chez ses maîtres, préparer le charbon d'un narguilé. Au moment où elle le voit au loin derrière une porte vitrée et qu'elle prend sa décision, elle se trouve sur un escalier. À chacune des marches qu'elle descend elle fait une légère pause et ainsi, avec les syncopes de son mouvement et de ses arrêts, qui sont aussi des moments de sa pensée, l'unique plan de sa décision se transforme en une succession discontinue de plans, allant du plan américain du début au gros plan qu'elle quitte à la fin.

*

Au retour à la campagne, dans un autre village, on voit de la maison le passage du train. Et ce lointain venu dans la proximité, ou cette proximité marquée par la présence et l'appel de ce lointain va

désormais dominer *L'Invaincu*. Pour la mère principalement, car le train emportera son fils à Calcutta pour qu'il fasse des études et, devenue elle aussi une sorte de « Mother India », elle passera son temps à attendre sa venue. De la solitude, de la maladie et de la mort de la mère se dégage un autre sentiment de temps : à la limite, presque, de ce que sera la tonalité fondamentale du *Salon de musique*, réalisé par Satyajit Ray, avant même la troisième partie de *La Trilogie d'Apu*.

Le sens matériel de la misère a peu d'importance devant l'impression de solitude désespérée de la mère ayant perdu toute la dureté de sa jeunesse, dans cette attente qui la conduit difficilement à venir s'asseoir et s'appuyer au grand arbre pour regarder le chemin au bord de l'étang et la ligne du train au loin. La nuit qui précède sa mort, elle croit entendre son fils et vient l'accueillir devant la porte de la maison, écoutant, comme dans d'autres mouvements de zoom vers son visage, l'appel du lointain, regardant le crépuscule sur l'étang, tandis que les lucioles apparaissent et volent dans l'obscurité de la nuit qui se fait de plus en plus dense.

*

Grâce au brahmane, en revenant à la campagne avec sa mère, Apu avait la possibilité de devenir lui aussi un prêtre comme ses ancêtres, vivre à côté de sa mère, et peut-être même retourner plus tard dans leur village, se marier et rebâtir leur maison détruite et abandonnée. Mais Apu choisit l'école, dirigée par un Indien chrétien aux allures de missionnaire an-

glais. Lorsqu'il se distingue et émeut l'inspecteur en lisant le poème sur « la terre de Bengale », on l'encourage à poursuivre ses études et en premier lieu à se perfectionner en anglais ; puis avec une bourse on lui donne la possibilité d'aller à l'université à Calcutta.

Apu s'y rend en portant à la main son fétiche : le lointain devenu un petit globe, qu'il avait depuis ses premières années d'école, pour connaître la terre. Comme s'il allait maintenant, avec les études, à sa conquête : études, université, effort, Calcutta sont bel et bien le côté « occidental », la volonté d'arriver à quelque chose. Les soucis, les préoccupations, la nécessité de travailler la nuit dans l'imprimerie où il loge et les limites de la ville, rompent les liens entre Apu, sa mère, et le village. Et surtout avec le lointain. La troisième partie va le rétablir de nouveau : lorsque l'effort, à « l'occidentale », cède devant l'épreuve, « orientale », de l'être perdu.

*

Au directeur de l'école qui lui avait demandé ce qu'il voudrait étudier à l'université, Apu avait répondu résolument : science, et on avait vu quelques expériences de laboratoire. Avec son camarade de l'université, il avait évoqué son obligation de devenir prêtre. Sans que l'on sache pourquoi, avant le générique de la troisième partie, il est question d'un roman qu'il serait en train d'écrire et qu'il devrait continuer, selon son professeur, pour le mener à bien. Il n'y a ni genèse ni explication causale à ce saut, mais simplement la « discontinuité ».

À travers l'apprentissage de l'Occident, Apu semble revenu à l'occupation de ses ancêtres, non plus cependant pour écrire des pièces de théâtre mythologico-religieuses, mais à l'occidentale, un roman. Ainsi Apu est, après son père, et directement, le premier des écrivains et poètes qu'on rencontre de film en film chez Satyajit Ray. Il a rompu avec le principe moderne pratique et efficace qui gouvernait sa vie d'étudiant. Avec son refus de travailler, son impossibilité de trouver du travail, et parce qu'un écrivain de génie, pense-t-il, ne travaille pas et s'abstient de devenir employé ou bureaucrate, Apu se retrouve, mais sans en avoir les moyens matériels, en situation de « désœuvrement occupé » qui caractérise le prince dans *Le Salon de musique*, Charulata et le roi Wajid Ali Shah.

Toutefois, ventre creux, le poète doit vendre ses livres pour payer son loyer et n'arrive à faire un bon dîner au bout de plusieurs mois que grâce au retour de Pulu, son camarade de l'université. Il lui raconte son roman : « l'histoire d'un petit paysan, pauvre mais doué. Son père meurt, il part pour la ville. Ambitieux, il se met à étudier. Son intelligence s'éveille. Il a quelque chose en lui, mais n'arrive à rien. Il traverse des tragédies, pourtant cela ne fait rien, elles lui font connaître la vie. Il n'a qu'un but : vivre, être vivant. Il faudrait ajouter au roman une histoire d'amour... » Celle-ci fera l'objet du troisième volet : *Le Monde d'Apu*, car le roman qu'il écrit n'est rien d'autre que *La Trilogie d'Apu*.

Les amis marchent sur les voies ferrées pour revenir chez Apu qui habite juste à côté. Ce qui était le lointain, la borne, la limite de l'univers de *Pather Panchali* constitue maintenant le lieu même d'Apu. C'est pourquoi, d'ailleurs, la campagne, la nature, l'enfance vont devenir son horizon lointain. Dès la fin du générique, il y a comme un rappel des derniers moments de *La Complainte du sentier*, surtout les circonstances de la mort de Durga : un rideau de fenêtre déchiré, ballotté et mouillé par une forte pluie, tandis qu'Apu, réveillé par un sifflement de train, va sur le balcon laver son drap taché par l'encre et se met à faire de la gymnastique sous les trombes d'eau.

Toutes les références au train ont abouti à cette chambre suspendue au-dessus des lignes de chemin de fer, qu'Apu doit traverser à chaque fois pour retourner chez lui. Ainsi, depuis le début jusqu'à la fin, son histoire est marquée par le train : à la fois le messenger de l'ailleurs, mais aussi le chiffre du départ, de la séparation, de l'inconstance des choses et de la vie moderne. Apu restera sur le quai de la gare pour regarder le train emporter sa femme qui ira mourir à la campagne en donnant naissance à leur enfant. Et lorsqu'il se lèvera, pendant son deuil, ce sera pour aller sur la voie attendre un train, qui ne passera cependant pas sur son corps, mais à côté en mutilant un animal.

*

Pulu et Apu qui se rendent au mariage de la cousine à la campagne n'ont rien de ces célibataires citadins des *Jours et nuits dans la forêt* arrivant à la

campagne dans un esprit de conquête, à la recherche d'aventures. Pour Apu, il ne s'agit plus du présent de l'enfance et non plus de la mémoire comme plus tard pour Charulata, lorsqu'elle voudra écrire. Mais c'est une contemplation qui a pour leitmotiv les images du fleuve. Le « désœuvrement occupé » d'Apu, jouant de la flûte, récitant son poème au fil de l'eau, reconduit le rythme du film à une succession de moments.

Pulu a donc emmené Apu à la campagne pour assister aux noces de sa cousine. Tout est prêt pour le mariage sauf le marié qui devient fou. Selon la tradition, si une fille ne se marie pas à l'heure prévue, elle sera maudite pour la vie. Pulu va donc réveiller Apu dormant sous un arbre, la tête sur un livre, sa flûte entre les bras, à l'image même du dieu Krishna, comme la tante l'avait appelé en le voyant.

Apu se rebiffe d'abord, mais finit par accepter. On se retrouve donc devant l'indétermination, sans rapport de cause à effet, sans un but précis qui donnerait, selon les nécessités de « la mise en intrigue » à l'occidentale, une perspective à tout. Puissance de la tradition ? Destinée ? Ou bien l'« ordre » de l'imprévu et du hasard absolu ? De la même manière, la femme d'Apu mourra à la naissance de l'enfant. Un film de critique sociale aurait accentué les conditions de vie difficiles à Calcutta – bien qu'Apu se soit mis à travailler –, il aurait souligné l'absence de soins et de médecine qualifiée à la campagne. Tout cela existe. Mais comme pour le mariage, pour la mort, il n'y a pas de causalité déterminante.

À moins que tout se passe par une nécessité cachée de la vie ? Lorsqu'on laisse Apu seul, après

son refus du mariage, il est au bord du fleuve et on entend, sans le voir, les cris d'un bébé, juste avant l'acquiescement d'Apu. Ce qui se répète clairement, après l'arrivée de la mariée dans la chambre de Calcutta. Devant toute la misère de sa nouvelle condition, la jeune femme pleure à la vue du rideau déchiré de la fenêtre, mais c'est par le trou même qu'elle aperçoit un bébé rire en jouant avec sa mère, et ainsi elle se réconcilie avec le monde.

*

À la suite de sa vaine tentative de suicide, Apu devient « vagabond », s'en va dans la nature, devant l'immensité de la mer, au sein de la forêt, qui est peut-être celle de son enfance, où les arbres ont poussé encore plus dans ce qui fut un chemin. C'est plutôt une découverte, un véritable regard sur le monde, un renoncement, non pas un retour. Ainsi, face à un paysage, vaste à se perdre à l'horizon lointain, Apu se débarrasse de son roman, dont les pages volent et tombent comme les feuilles en automne.

C'est de nouveau Pulu qui revient, dans le chemin désertique, pour retrouver Apu, lui parler de son fils Kajal et de son devoir envers lui. Et comme pour son mariage, Apu accepte. Il désire voir son fils. Et là aussi par un revirement, lorsqu'on s'y attend le moins, après un refus farouche, le petit fait la paix avec son père et consent à reprendre le chemin. Pour que tout cela recommence, avec un autre enfant.

*

La Trilogie d'Apu est un roman d'éducation. Mais non pas à l'occidentale, avec l'idée d'une quête, les péripéties, les crises décisives dans la formation d'un caractère, d'une vocation, d'une marche vers la maturité complète, pour choisir la direction d'une vie. L'enfance et la jeunesse ne préfigurent pas l'âge mûr. Il n'y a pas de dynamique, des penchants, des passions, une volonté et des obstacles : ni une évolution, ni une révélation. Les « causes » ne manquent certes pas : la mort de Didi et le départ pour la ville, la disparition du père et le retour à la campagne, l'école et la bourse d'études, l'université et l'amitié de Pulu, cette rencontre et le mariage avec la cousine. Mais sans véritable lien de nécessité entre ces événements, pour la plupart, fortuits et contingents. Souvent il s'agit moins de ce qui « arrive » que de ce qui s'en va : la vieille cousine, la sœur aînée, le père, la mère, la femme, comme une suite d'épreuves de perte, dont aucune ne relève d'un désir ou d'une action d'Apu. La seule chose qu'il ait décidé d'accomplir dans sa vie, c'était d'écrire un roman et il l'abandonne. Ensuite, renoncement suprême, il renonce au renoncement en repartant avec son fils sur les chemins.

Il s'agit plus de l'inconstance des choses, des temps d'une vie, d'une suite discontinue de moments que d'un roman d'éducation. Sa « sagesse » est donc indienne : les êtres vivants sont dépourvus de pouvoir, de force, d'énergie, de volonté, ils évoluent selon l'ordre de la nécessité et des circonstances.

Il n'y a pas de durée, de souvenir, de nostalgie dans *La Trilogie d'Apu*. À cause de sa jeunesse qui ne le porte pas à regarder derrière lui, mais aussi parce que son passé, sauf la véritable enfance avant la mort de Didi, n'a rien d'heureux pour devenir objet de mémoire. Ce sont des luxes du prince Roy dans *Le Salon de musique*, qui lui aussi – bien qu'il semble, par ses désirs, avoir causé sa propre destruction – n'a fait qu'aller au-devant de la tempête, de l'inondation et des forces de la nature. Dans *La Trilogie d'Apu*, le temps est un pur déroulement, non pas durée et méditation sur le temps comme dans *Le Salon de musique*, et pas encore un présent saisi de l'intérieur, le temps vécu de *Charulata*.

C'est à partir du *Salon de musique*, de sa durée en tant que remémoration du passé qu'il deviendra possible d'atteindre « la musique intérieure du présent », le rythme, la durée, la plénitude du sentiment de soi de *Charulata*, très différent de la suite discontinuée des moments de la vie d'Apu. Lorsque *Charulata* voudra écrire, ce sont les images du passé, de son enfance, le fleuve et le village bengali, qui viendront s'imprégner sur son visage en gros plan. Entre *La Complainte du sentier* et *Charulata*, il y aura eu la solitude et l'attente de la mère dans *L'Invaincu*, et avec *Le Salon de musique*, le passage de la nature au visage comme résonance du lointain et du temps.

VISIONS DU PASSÉ :
ESPACE DE LA MÉMOIRE, POUSSIÈRE DU TEMPS
Le Salon de musique

La relation entre l'Orient et l'Occident, l'éléphant et l'automobile, l'aristocrate et le bourgeois, le passé et le présent, sans romanesque et attirail antiquaire et descriptif, a trouvé dans *Le Salon de musique* son expression dépouillée, réduite à son essence : lutte à mort de pur prestige et expérience du temps.

Non pas simplement quelque chose de « personnel », vieillesse inexorable ou mémoire de catastrophe, mais présence de l'histoire, la rencontre, l'effondrement de l'ancien devant le nouveau, passage et disparition de tout un monde : l'expérience du temps, comme temps perdu, est, dans *Le Salon de musique* – l'un des plus grands films sur le temps – l'expérience négative, l'effet, de la modernité.

*

On appelle ici « aristocratique » l'existence de pur prestige, définie par la négation du principe de la conservation de soi, et à la limite par l'être-pour-la-mort caractéristique des castes guerrières les distinguant des autres. Le refus aristocratique de l'autoconservation peut, certes, se réaliser aussi comme « passion » – pour un Ludwig ou une Livia

Serpieri (*Senso*) de Visconti – mais la passion diffère du désir de pur prestige (l'amour de la musique du prince Roy n'est pas une « passion » en soi, mais un enjeu de prestige). Par rapport à cela, même le prince de Salina du *Guépard* est un « noble », capable de comprendre, et faire, des compromis sans rien perdre de sa noblesse, tout en se détournant de la terre, là où le pur prestige doit se terminer nécessairement en folie suicidaire.

On n'a jamais montré ainsi au cinéma « la lutte à mort de pur prestige » dans son partage historique et social de distinction de classe, de caste : la lutte entre maîtrise et servitude, comme l'a décrite Hegel dans *La Phénoménologie de l'esprit*, en tant qu'avènement de la conscience de soi, de désir de reconnaissance, voulant, et devant, s'imposer à l'autre comme valeur suprême. Sans doute, il s'agit moins d'un partage inaugural ici que du maintien de l'excellence et de la précellence, de la Maîtrise existante historiquement, mais menacée par l'Histoire, de là sa réaffirmation, l'obligation qu'elle soit reconnue, et son passage à la limite. C'est pourquoi cela rend manifeste l'« essence » de la lutte de reconnaissance et ses enjeux : le désir et la mort. Le désir dans sa pureté ne portant pas sur un objet réel, positif, donné, mais sur le prestige immatériel qui doit l'emporter sur l'impulsion naturelle à l'autoconservation, et exige de risquer sa vie en vue d'un but essentiellement non vital (Kojève).

Contrairement aux idées modernes de « souveraineté » qui l'identifient au pouvoir, ici la souveraineté implique la pure perte : la consommation, le gaspillage, le sacrifice, jusqu'au dernier denier, et

la vie même, pour la fête ostentatoire. Le pur prestige n'étant pas conservation de soi et de ses propriétés, mais « dépense », contre l'« économie », le principe « servile », bourgeois.

*

Ce principe de l'« économie » apparaît, et le menace, en face du seigneur, avec quelque chose d'essentiellement caricatural, dans le personnage de Mahim Ganguli, « le fils de l'usurier » comme l'appelle avec mépris le prince Roy. Celui-ci est l'ancien propriétaire terrien héréditaire, Ganguli, un bourgeois dont l'existence dépend de l'argent et de ses liens avec les officiels anglais, qui se rendent en voiture chez lui. Il est donc moderne, il dirige des entreprises, il possède automobile, camion et même un groupe électrogène qui illumine sa maison et le ciel, tandis que le palais du maître s'enfoncé dans l'obscurité. Détesté par les serviteurs du prince, Ganguli, qui malgré son air d'importance n'a rien perdu de sa grossièreté et ses mauvaises manières, dit à la fin qu'on continue de saluer l'éléphant « mort » de Roy tandis qu'on jette des pierres contre sa nouvelle voiture, parce qu'il n'a pas de pedigree et s'est fait lui-même.

*

Cette lutte des « classes » est de pur prestige : que l'un s'enrichisse pendant que l'autre va à la ruine ne relève pas d'un rapport de cause à conséquence. La ruine de Roy ne résulte pas de la prospérité de

Ganguli mais provient du fleuve, qui, après avoir englouti sa famille, inonde et envahit ses terres. Mais Roy lui-même avait ordonné le retour rapide de sa famille, à cause d'une fête organisée par rivalité avec Ganguli. Quant aux inondations, il y aurait eu, peut-être, un moyen de les contrer, de « lutter contre la nature », selon le principe bourgeois, occidental, moderne, en érigeant des digues. C'est ce que laissait pressentir la première offre de Ganguli de « prendre en concession les terres sablonneuses du bord du fleuve ». Mais le prince préférait vendre les bijoux de la famille et ne voulait pas de « l'argent du fils de l'usurier », qu'il renvoyait sans daigner l'entendre.

Cependant, dans la lutte du pur prestige, malgré l'apparence, le maître n'est pas libre et dépend de l'esclave. En fait le prince Roy ne sent son existence supérieure que tant qu'il a la capacité d'affirmer la suprématie intrinsèque de son rang et de son « sang » (d'autant plus aux Indes avec l'idée des castes) sur celui du « fils de l'usurier » : en l'humiliant. Ce que le roi Wadjid Ali Shah ne peut faire face aux Anglais, parce que le serviteur c'est lui et qu'il doit renoncer en poète, Roy le réalise en humiliant « l'esclave né dans sa maison », comme on le dit en Orient, et se tue en tombant de cheval, en aristocrate.

*

C'est à l'intérieur de cette lutte, de cette rivalité, que s'inscrit « le salon de musique ». Le prince aime la musique, il en joue et fait chanter son fils : à la

différence même de la peinture qui pourrait lui salir les mains, il s'adonne à un « passe-temps » purement immatériel et rêve du séjour des dieux comme d'un « salon de musique ». Néanmoins il ne se détruit pas par amour pour elle : la musique, et son salon sont l'objet de dépense ostentatoire, d'affirmation de pur prestige. Bien qu'il n'en ait plus les moyens (ni la nécessité, en dehors de la cérémonie de l'initiation sacrée de son fils), dès la deuxième fête du film, les concerts ont pour but d'humilier Ganguli. Mais cela entraîne d'abord la mort de sa femme et de son fils, ensuite la sienne.

Au début, il reçoit Ganguli, assis devant le grand miroir du salon, en buvant un sirop parfumé, et au lieu de discuter de sa proposition, il lui rappelle les règles restrictives de l'usure sur le territoire des Roy, apparaissant ainsi non comme quelqu'un qui a besoin d'argent, mais en protecteur des pauvres ! (celui qui, avec générosité, dira-t-il devant les protestations de sa femme, a abrité et protégé les paysans dans son palais au moment des inondations). La deuxième fois, Mahim, qui a construit une nouvelle maison, vient l'inviter pour la fête de l'inauguration au jour faste. Mais Roy, assis sur son lit, fait semblant de lire sans rien entendre, puis prétend avoir organisé une fête le même jour ; ainsi il renvoie Mahim bredouille, brade les derniers bijoux de la famille et éclate d'un rire de triomphe.

La troisième fois, lorsque « sortant » de ses mémoires, Roy vient voir ses coursiers favoris, un camion de Ganguli & Co soulève un nuage de poussière qui lui cache la vue de son éléphant. Alors Roy décide, en réponse à la nouvelle invitation de

Ganguli pour la fête de l'initiation de son fils, d'envoyer l'intendant à dos d'éléphant en tenue de parade lui porter un présent, tout heureux d'entendre les clochettes de son éléphant et non plus la musique occidentale qui vient de chez Ganguli. Puis, tout en refusant de céder à Ganguli, venu en personne le prier de venir voir son salon de musique – mais en lui offrant de s'asseoir et de boire du sirop parfumé –, Roy décide d'organiser le lendemain même une fête qui sera l'occasion d'humilier publiquement son « rival ». Là, assis au centre des invités, à côté de Roy, Ganguli crie d'admiration pour la danseuse, dont lui-même, le premier, a parlé à son hôte. Mais lorsqu'il sort une poignée de pièces pour les jeter sur le tapis, la canne de Roy entre dans le champ et lui arrête la main : « L'hôte se réserve... », dit-il, et il donne courtoisement à la danseuse une bourse contenant son dernier avoir. La lutte se termine ainsi avec le regard de mépris triomphal de Roy et celui haineux et étonné de Ganguli.

*

Après la fête, dans le salon vide, Roy rit aux éclats, ivre, buvant, titubant, tandis que son serviteur le suit, inquiet, pour le soutenir en cas de chute : « Il n'a pas pu..., il n'a pas pu, il croyait atteindre le sommet... » Le maître n'existe que pour ses serviteurs. Ce sont, dans sa solitude, ses seuls interlocuteurs. L'intendant, plus circonspect, qui se fait rabrouer pour ses tentatives de modérer les dépenses, et l'autre, le véritable domestique, au service du bon plaisir de son maître, aimant son plaisir et la

brillance et l'éclat de ses fêtes. C'est à lui que le maître montre ses portraits d'ancêtres. « Sais-tu pourquoi il échoue ? Le sang !... » Le prince dit cela, parce qu'il est perdu, ainsi commence-t-il à parler anglais : « Tu veux savoir quel sang coule dans mes veines... À vous mes nobles ancêtres... à ma propre noblesse... », crie Roy à son image, mais une araignée s'est installée sur son portrait.

« Le sang », c'est la dernière parole du film que prononce le domestique, lorsqu'il voit le sang sortir de la bouche de son maître tombé de cheval : Roy, fasciné par le bateau et par le souvenir de la mort de sa femme et de son enfant, n'a pas pu retenir Touffan (orage). À la fin, ses deux serviteurs restent assis des deux côtés de son corps, et tandis que des pêcheurs courent vers eux, la caméra revient en arrière pour découvrir par terre la coiffe du cavalier, l'emblème de son aristocratie, échouée sur le sable.

*

Le Salon de musique est avant tout un portrait. On y voit d'ailleurs les portraits d'ancêtres et un peintre qui fait le portrait de Roy, mais le film lui-même constitue son portrait cinématographique : dans le temps ; et il atteint un moment un genre d'autoportrait, lorsque Roy vient à la rencontre de lui-même du fond du miroir poussiéreux comme un spectre émergeant du passé. Si l'on se réfère aux genres traditionnels en peinture (du moins en Occident, puisque le peintre, dans *Le Salon de musique*, fait un portrait à l'occidentale du prince), il existe le

tableau d'histoire comme peinture d'une action, essentiellement, même si les figures y ont leur importance, mais le portrait, ainsi que le nom l'indique, consiste en l'image d'un être singulier. Il ne dépend pas d'une action, d'une histoire, non qu'il n'en implique pas, du moins en abîme, mais l'histoire compte moins que le personnage lui-même.

Les portraits sont divers. Entre le portrait idéal (inauguré à la Renaissance) : ce que quelqu'un aurait voulu être, pourrait être, a essayé d'être. Jusqu'à l'autre extrême : un moment d'une existence physiquement et psychologiquement limitée, commune et terre à terre. Par rapport au *Salon de musique*, non à des fins de comparaison, mais pour en faire pressentir l'approche, on pourrait se référer à l'un des plus grands portraitistes qui ait jamais existé et qui avait dans l'âme quelque chose de la profondeur orientale, de rêverie nocturne, de méditation du lointain : Rembrandt. Un portrait de Rembrandt – si l'on fait abstraction de sa dimension chrétienne – montre d'abord une finitude, un être humain matériel, mortel, marqué par le temps, mais cet être fini et temporel a aussi le temps en lui, tout l'univers du temps, de mémoire, de souvenir, d'oubli, de désir, de nostalgie : une manière, au-delà des particularités psychologiques, d'être présent à soi ailleurs et absent à soi-même ici dans sa présence. Un être dans le temps qui médite sur le temps : ainsi, au début du *Salon de musique*, l'image du lustre qui se balance comme une pendule est remplacée par le visage en gros plan de Roy perdu dans sa méditation.

Le temps le plus immédiat, le déroulement de la pellicule, disparaît, bien sûr, dans la perception du

film en tant qu'organisation du temps. Un temps qui n'a rien de linéaire, ni celui de l'horloge, ni celui, impératif, donc inexistant ici, d'une logique d'action et d'événement, mais, durée, temps vécu de quelqu'un dont le présent est chargé de passé, de mémoire, en tant que présent du passé ou passé du présent qui devient même un moment le passé dans le présent, comme lorsque, Roy regardant le départ de sa famille, dans sa mémoire, son présent ancien devient rétrospectivement du passé, chargé du sentiment de la disparition définitive, et son sourire se transforme en tristesse et chagrin. Dans *La Splendeur des Amberson* ou *Le Guépard*, le sentiment du passage du temps et du déclin historique vient du film, même s'il est vécu, à la fin, par les personnages eux-mêmes, comme l'ultime méditation du Major Amberson devant le feu. *Le Salon de musique* part de là et réunit les deux niveaux en un, dans une sorte d'enroulement du temps sur le temps : le présent de la mémoire comme la mémoire de la perte, et le présent lui-même comme déclin.

*

Le lustre se balance donc au générique, comme un mouvement de pendule, une « image du temps », tandis qu'un lent mouvement d'appareil s'avance vers lui : un autre temps, une durée, une « image-temps ». Il y a l'éclat de la lumière dans le noir, la brillance dans l'obscurité, et aussi la fragilité essentiellement, la légèreté transparente des verres et l'éphémère des bougies ; et aussi, pour quiconque connaît *Le Salon de musique*, le souvenir de la ca-

tastrophe de l'orage au centre du film et la prémonition de l'extinction des bougies à la fin. Un fondu enchaîné remplace le lustre par le visage en gros plan de Roy, sa canne appuyée sur la joue en figure de mélancolie, d'appel de lointain, le sien propre, sa mémoire, le temps. « Quel mois est-ce ? » demande-t-il à son serviteur qui lui a apporté le narguilé, et ce sont les premières paroles du film : il a perdu le sens extérieur du temps.

C'est d'un autre lointain qu'arrivent les sons d'une musique, pendant que la caméra s'avance de nouveau vers le visage du prince. D'abord il se lève de son fauteuil sur le toit, appelle ses serviteurs pour apprendre qu'on joue de la musique chez Ganguli, à l'occasion de la fête de l'initiation de son fils. Puis, comme l'appel d'un autre lointain, la caméra recommence à s'approcher de son visage – toute la temporalité étant l'effet de ces avancées et reculs de la caméra –, lorsqu'il revient s'asseoir, pour se voir chevauchant depuis l'horizon jusqu'à son palais en un jour de fête.

*

Les lustres et le grand miroir (en fait la métaphore orientale de « bougie et miroir » comme éclat fragile de l'existence) sont les deux accessoires principaux du « salon de musique », où pénètre Roy dans sa tenue de cavalier. Passant à côté des lustres qu'on a descendus pour les nettoyer et les garnir de bougies, il va vers le miroir pour se regarder sous le portrait de ses ancêtres. La nuit du premier concert, la caméra descend lentement à partir des lustres illuminés

jusqu'à la chanteuse assise devant le miroir, ensuite, repartant de la chanteuse, et de l'image des invités dans le miroir, elle recule lentement pour découvrir ceux-ci de dos, face à leur image.

Ce grand miroir transfigure déjà les choses en passé, leur donne un reflet spectral, comme s'il s'agissait d'une image de l'absence, irréelle, d'un présent déjà passé, et que les invités se regardaient eux-mêmes de l'autre côté, assis sous un grand éventail, qui se balance comme une grande pendule, au-dessus de leur tête. Cette image spectrale réapparaît de nouveau au bout d'un lent et long travelling courbe et panoramiqué, qui commence par un plan d'ensemble des invités de face, s'élève et passe derrière une colonne obscurcissant un moment l'image, puis contourne une deuxième colonne pour arriver derrière les invités assis face à la chanteuse et au grand miroir : il y a quelque chose d'un appel du néant dans le chant de l'Inde.

Les mouvements d'appareil transforment déjà le présent du premier concert en un passé défini, mais ils n'existent plus pendant le deuxième concert qui est comme du passé au présent, avec l'attente et l'arrivée de la catastrophe : le vent, le tremblement des lustres d'abord, les éclairs ensuite, puis l'orage qui éclate lorsque Roy découvre son fils mort dans les bras d'un pêcheur, enfin l'inondation, et la décision de se retirer du monde du prince, à qui son fidèle intendant annonce la faillite, mettant fin aux remémorations : la lente avancée de la caméra vers Roy dans la pénombre éclairée par les reflets scintillants de l'eau.

Un portrait cinématographique donc : méditation du temps. Peu d'événements ou d'objets, en dehors de l'éclat des fêtes dans « le salon de musique ». Un espace vide, plutôt, à la profondeur obscurcie, d'où viennent et où disparaissent l'intendant et le domestique. C'est dans la relation entre l'espace et le mouvement d'appareil, le cinématographique pur, qu'il y a l'« image-temps ». Pour que se produise cette temporalisation de l'espace, il faut des mouvements d'appareil indépendants de ceux des personnages, assez lents, latéraux parfois, pour qu'on ait la perception et cette conscience d'un déplacement, pour que l'espace même devienne le lieu de passage du temps, de l'écoulement du temps et d'un appel de lointain.

Comme dans ce plan au crépuscule sur la terrasse, après le départ de Ganguli venu en personne inviter Roy à l'inauguration de son « salon de musique » pour assister à la danse kathak. L'espace est le même que dans l'après-midi, et Roy se trouve dans une position identique, simplement la lumière a changé, dans une sorte de scansion créée par l'ombre intermittente des colonnes dans la clarté évanescente de cette journée allant vers sa fin. Cette scansion, en soi une impression de temps, s'amplifie par le lent mouvement d'appareil, qui commence en légère contre-plongée de l'autre côté d'une grande table ronde et s'approche du prince, tandis que la musique, qui vient de chez Ganguli, devient plus forte. Lorsque la caméra arrive en plan rapproché, du fond de l'ombre, derrière Roy, apparaît le domestique qui s'avance vers la caméra pour sortir du champ à droite. À peine rentre-t-il de nouveau, que

la caméra commence à reculer, tandis que le maître demande à son serviteur d'aller chercher les clefs pour ouvrir son salon.

*

Ces mouvements de remémoration conduisent Roy à entrer dans l'espace même de sa mémoire. Sa main sur la canne, il se tient en amorce dans l'obscurité du hall devant « le salon de musique ». Le serviteur qui a ouvert la porte disparaît dans le fond éclairé du hall pour aller chercher de la lumière, Roy pénètre dans le champ, se retourne, hésite et s'avance, tandis que les oiseaux, qui ont niché dans ce lieu abandonné, volent au-dessus de sa tête et qu'on entend un chien hurler, en gémissant. En plongée, d'entre deux colonnes sombres, on voit une partie du salon, la porte éclairée, et devant elle, le prince, hésitant encore, qui fait un pas et s'arrête dans l'embrasure. Car là il se trouve au seuil d'un temps archivé, gardé sous clef, emmagasiné, momifié : figé sous la poussière du temps, enfermé dans l'espace comme dans une toile d'araignée. Ici le passé coexiste avec le présent qu'il a été, il sort du mouvement méditatif, rêveur, pour devenir un monde matériel hanté, pouvant engloutir le présent actuel. Cette rencontre avec la mémoire ou avec le temps suspendu, figé, ce fait de rentrer dans la mémoire et de le mettre en mouvement sont l'essence du *Salon de musique*, et l'un des hauts moments du cinéma.

Le mouvement de la caméra descend derrière les colonnes, découvre les lustres éteints et les traces de la fête du soir de la catastrophe, cependant

que le prince s'avance lentement en regardant vers le haut. En plan rapproché, un lustre avec ses toiles d'araignée. Roy essaie de les nettoyer de sa canne, en touchant les pendeloques qui résonnent et réveillent ainsi la mémoire musicale du lieu, car ce sont les souvenirs musicaux, devenant de plus en plus forts, qui vont remplir l'espace d'une mémoire auditive.

À leur écoute le visage de Roy devient triste et à la fois souriant. Un autre mouvement de caméra part d'un coin du mur en bas, de la place des musiciens devant le miroir et monte vers les portraits d'ancêtres jusqu'en haut des colonnes, comme si c'était la musique qui montait, puis le mouvement redescend en découvrant les coussins en désordre, s'en va vers le tapis où s'asseyaient les musiciens et revient en arrière vers les coussins et les restes de la fête de l'autre soir – bouteilles d'alcool, flacon de parfum renversé, verres, narguilé... Dans ce mouvement continu de montée, puis de descente jusqu'à l'aller-retour le long des tapis, il y a, à la fois, l'écoulement du temps et sa surcharge de mémoire, par la superposition des différentes musiques en sourdine, en écho. Dans son mouvement de retour, la caméra a redécouvert Roy agenouillé, comme inclus, effondré dans son propre passé, d'où tel un fantôme il va revenir vers lui-même du fond du grand miroir.

*

Après un insert du serviteur avec sa lampe se détachant devant la porte, et celui de Roy qui lève la tête en « revenant » à lui-même, on voit un plan d'ensemble du grand miroir du fond duquel le reflet

de Roy s'avance en traînant. Le temps apparaît matérialisé, recouvrant de poussière le miroir, qui transformait déjà, même les soirs de fêtes, « le salon de musique » en quelque chose de spectral. Ici, en se déplaçant, le reflet de Roy fait apparaître celui de son serviteur derrière lui, puis le prince lui-même entre à droite dans le cadre, s'approchant de son image, tandis que la caméra, tournant sur elle-même, isole celle-ci ; mais le prince revient dans le champ, touche son image maculée de poussière qu'il nettoie de sa main, étonné, reculant devant sa propre tête dans le miroir qui s'éloigne aussi devant lui.

On le voit donc venir en reflet du dedans du miroir, spectral, peu distinct, de dessous la poussière. Ensuite il y a son entrée en personne, allant à cette rencontre avec lui-même comme passé et fantôme, revenant de chez les morts, qui sont là, en quelque sorte, ses serviteurs habillés de blanc, comme de linceuls, au fond du miroir derrière lui. Coïncidence donc, ici, entre ce qui est du passé et le présent, c'est la figuration de toute cette scène et du film : du temps en tant que différence dans le même. C'est là, cependant, « revenant » du passé, que repris d'un dernier élan de vitalité – de « rivalité » : l'existence humaine étant celle du désir désiré – que Roy décide d'organiser un concert pour ne pas être dépassé par Ganguli.

*

Ce qui suit ce concert triomphal, c'est l'« extinction » : le sentiment de la fin. Buvant à sa « propre noblesse », Roy est émerveillé par l'éclat

du lustre reflété dans son verre, effrayé aussi de le voir s'éteindre. Dans la lumière électrique, il n'y a pas le sens du temps, mais la bougie a une durée de vie comme les êtres vivants, le temps qu'elle met à se consumer servant même à mesurer certaines procédures. À tous égards donc, le lustre, avec lequel le film se termine, par sa brillance et sa fragilité, constitue une métaphore du temps, de l'éphémère d'une vie comme d'un monde, et il devient ainsi l'allégorie même du *Salon de musique*.

Ivre, donc, Roy court d'une bougie à l'autre, pour les voir, l'une après l'autre, mourir et s'éteindre. Anéanti par cette conscience de la fin, il se laisse tomber sur le tapis. Ce qui vient ensuite, l'illusion d'entendre « l'appel » de Touffan, et la confusion de son propre « crépuscule » avec l'aube qui pointe, c'est de l'ordre du délire et de la folie par lesquels les hommes sont humains : le défi et l'apothéose d'aller chercher la mort dans le lointain.

SYNTHÈSE DE L'ORIENT ET DE L'OCCIDENT

Charulata

Souvent, chez Satyajit Ray, l'existence des personnages est mue non pas par un intérêt directement « pratique » – à l'occidentale – mais par quelque chose qui relève de la sphère spirituelle ou « culturelle » : la croyance, la musique, le jeu d'échecs, la poésie, la littérature, l'anthropologie, ou bien l'idéologie et l'attitude par rapport à la vie. Peut-être, et sans doute, à cause de la prééminence du sens spirituel qu'on considère comme étant spécifique de l'Inde. Peut-être, également, parce que certains films concernent les classes de loisir, libérées donc des exigences matérielles immédiates, déterminantes, mais guère plus, pour la vie des pauvres.

Dans *Le Salon de musique*, il y avait la rivalité autour de la musique. Dans *Charulata*, il s'agit de littérature. Essentiellement, d'une « passion littéraire » dans les deux sens de l'expression, à la fois la passion de la « littérature » et une « passion » née de l'amour de la littérature et de caractère « littéraire » : en un mot, un genre de « bovarysme ».

D'une certaine manière, Charulata, la jeune femme qui donne son nom au film, hérite, en partie, de l'existence de loisir des maîtres « en vacance dans l'Histoire » : un « désœuvrement occupé », esthétique, qui chez elle a pour complément l'« ennui », non pas un état de disponibilité ou d'attente, mais bien la condition nécessaire de ce « désœuvrement occupé ». C'est toute l'inflexion « féminine » de l'Inde : sensibilité, sentiment, sensualité, qui prend littéralement corps en Charulata. Mais, par ailleurs, ce genre de personne devait être aussi une nouveauté à l'égard de la tradition de l'Inde : une véritable « bourgeoise ». Et ainsi, Charulata présente également cette part de sensibilité, de sentiment et de culture qui était échue aux femmes de la bourgeoisie dans la société victorienne.

*

Le roman même de Tagore, la base du film, réalise cette synthèse, cette rencontre entre l'Inde et l'Occident. Il faut rappeler que son maître, Bankim Chandra Chatterjee, la référence majeure dont on parle constamment dans le film, et l'initiateur du roman bengali, avait commencé par écrire d'abord en anglais. Car le Bengale, la première province de l'Inde occupée dès 1757 par l'East India Company, portait en profondeur les marques de l'éducation anglaise, jusqu'à la libération et la constitution de la prose bengali « moderne » – dominée auparavant par le persan – grâce au travail d'un missionnaire anglais ! Le premier Indien moderne, le bengali Raja Rammohan Roy – dont on célèbre la mémoire dans

Charulata –, mort en Angleterre, enterré à Bristol (où l'autre personnage du film, Amal, voudrait aller visiter sa tombe), avait créé le brahmoïsme, une synthèse religieuse – comme on l'a déjà rappelé – entre l'Inde et l'Occident. Il avait été également un partisan du libéralisme politique et social : contre les castes et la coutume de brûler les veuves avec le cadavre de leur mari..., et pour l'éducation des femmes. Et ce sont elles, les femmes des classes aisées, qu'on trouve dans les romans de Tagore : cultivées, d'une sensibilité raffinée, hautement intelligentes... et tentées par l'adultère, ainsi que Charulata, à l'instar de leur prototype occidental.

Car le triangle constitué par le mari riche et actif, Bhupati, le désœuvrement esthète et occupé de la dame, Charulata, et la figure du jeune chevalier servant, « poète » et pauvre, Amal, vient de la tradition courtoise et de sa « sécularisation » dans le roman européen, probablement sans antécédent en Inde – à moins que je ne me trompe – avant l'arrivée des Anglais.

À travers Tagore, il y a aussi dans *Charulata* l'héritage de la littérature victorienne, dans le non-dit et cette manière indirecte, pudique, non violente avec quelques rares éclats, d'aborder les rapports dans une maison, qu'il faut bien appeler bourgeoise, tant la symbiose y est parfaite entre l'Inde et l'Occident.

*

Cette relation entre l'Inde et l'Angleterre a une présence directe dans le film. Non pas sous la forme de l'opposition tranchée entre le roi Wadjid Ali Shah

et le général Outtram, ou bien comme l'antagonisme entre l'éléphant et l'automobile. Car dans la mesure même où l'Angleterre a pénétré profondément au Bengale, l'opposition se rencontre, non à l'extérieur, mais dans la maison.

Bhupati, habillé à l'anglaise et fumant la pipe, dirige et publie un journal politique en anglais. Il se sent concerné par la politique à Londres et en Inde. Avec des opinions libérales, il milite pour les droits des Indiens et des Bengalais de participer aux décisions qui les touchent. En revanche, Charulata, habillée à l'indienne, reste une fervente de la littérature bengali et de sa langue qu'elle écrit très bien. Tandis que Amal se trouve à la croisée des chemins : entre son amour du Bengale, avec son désir de devenir un écrivain bengali, et la perspective d'un mariage riche lui offrant un voyage d'étude en Angleterre et l'avenir aisé d'un avocat.

À la fin même, il y a le projet d'une union : un nouveau journal où la politique serait en anglais sous la responsabilité de Bhupati, et « autre chose » en bengali dirigé par Charulata. Si ce projet, comme le reste, est destiné à échouer, il révèle, au-delà des fractures de la vie, cette compénétration des deux termes rendant possible, malgré tout, l'unité parfaite de la forme.

*

Satyajit Ray tenait, avec raison, *Charulata* pour son plus beau film. Une œuvre suprêmement achevée et polie, en tant qu'elle est essentiellement « esthétique », immensément préoccupée de mode

d'expression : en un mot de style. Raffinement et délicatesse, profondeur et simplicité : une forme captivante et dynamique, intégrée à l'essence du sujet. On peut sans hésiter répéter ici les paroles de Henry James à propos de *Madame Bovary* : « L'œuvre est classique parce que l'objet, en tant que tel, est idéalement fait, parce qu'il montre qu'en un pareil faire peut résider le beau éternel. »

*

Tout en étant essentiellement indien – par ses motifs, son univers, son rythme –, *Charulata* pourrait aussi bien être l'un des moments culminants du cinéma européen des années cinquante. Quoique de manière un peu tardive en 1964, parce que le cinéma européen s'était déjà déplacé depuis 1958. *Charulata* est l'un des moments les plus parfaits atteints par le cinéma classique parlant, avant sa (re)mise en question moderniste (avec ses oppositions, ses dissonances entre forme et contenu, et la réduction de celui-ci au contenu de la forme, et la prédominance de la réflexion et de la pensée, ou la dispersion des composants cherchant à se rendre indépendants...). Tandis qu'il s'agit encore, dans *Charulata*, d'unité, de synthèse et d'une forme en tant que forme de contenu, bien que la substance de celui-ci soit évanescence : développement de sentiments dans le temps, psychologie, durée, roman se réalisant par des mouvements d'appareil, de dolly et de zoom, avec les nuances de gris, le clair-obscur et la profondeur de champ.

*

Comme le lustre au générique du *Salon de musique*, ici également une main de femme en train de broder au tambour un ornement autour de la lettre B offre le chiffre du film : tout l'aspect « féminin », le côté « ouvrage de dame », la patience, la finesse, la délicatesse, avec le léger sentiment d'ennui qui accompagne ce genre d'ouvrage, la durée surtout, le loisir, l'oisiveté, mais une oisiveté occupée, et occupée à quelque chose d'affectif et d'esthétique à la fois qui caractérisent la tonalité de *Charulata*.

Et en même temps cet objet, ce mouchoir que la femme va offrir à son mari, devient ironiquement l'accessoire révélateur de l'inconstance des choses : à la fin, pleurant dans sa voiture, Bhupati regarde nostalgiquement la broderie sur le mouchoir avec lequel il vient d'essuyer ses larmes, parce qu'il a découvert qu'entre temps Charulata a commencé à en aimer un autre. Dès la fin du générique, d'ailleurs, un cri maléfique de corbeau surprend Charulata, lorsque, sortie sur le balcon pour appeler son serviteur, elle commence à dégager le mouchoir de son tambour.

*

Il y a dans ce mouchoir et la broderie toute la dimension intime du film. Rien d'une large fresque comme dans *La Trilogie d'Apu* ou les grands changements historiques des *Joueurs d'échecs* ou du *Salon de musique*, ou le heurt de l'ancien et du nouveau de *La Déesse*. Ici on ne peut évoquer d'événement proprement dit, encore moins parler de drame, de conflit, de nœud, mais d'inflexions, de touches

qui finissent par devenir douloureuses et marquer la vie de plusieurs personnes. Les éléments à peindre sont en nombre infime et le matériau restreint.

Tout le film se focalise sur Charulata, rapprochée, observée à vif, comme à travers les jumelles qu'elle utilise elle-même, telle une allégorie du cinéma. Tant la proximité est immédiate entre l'intériorité, les sentiments, la durée vécue de Charulata et la description extérieure réalisée par l'écriture du film : la démarche consistant à présenter comme objet de contemplation un être contemplant lui-même la réalité qui l'entoure.

Cette longue vue, Charulata l'utilise d'abord pour observer la rue et tromper son ennui... Après avoir défait le tambour et dégagé sa broderie, Charulata revient s'asseoir sur le lit où elle passe son temps à lire. Son livre ne la satisfaisant pas, elle va en choisir un autre dans l'armoire vitrée du salon où elle range sa littérature, et c'est là qu'elle est attirée par le bruit du dehors et au moyen de ses jumelles, qu'elle va chercher, elle tente d'observer la rue. La manière dont Charulata regarde le monde extérieur, à distance, à travers les persiennes et par la longue-vue, en suivant, avec un certain empressement, de fenêtre en fenêtre, un gros jeune type un tantinet drôle avec sa marche dandinante et son parapluie, relève d'une sensibilité esthétique.

Lorsqu'il n'y a plus rien à voir et que Charulata se déplace pensive dans le salon, on entend le thème musical qui accompagnera toujours les références à l'activité d'écriture. Car il existe une identité directe entre ce regard par la longue-vue et l'écriture : puisqu'un même mouvement, à hauteur des genoux,

accompagne en ce début les jumelles en gros plan, et plus tard la revue littéraire qui a publié son texte, pendant que, les deux fois, Charulata se déplace rapidement sur le balcon. Et à travers cette identité s'établit indirectement un lien entre le cinéma et la littérature, sur lequel se fonde *Charulata*.

*

Des zooms à répétition, s'approchant de Charulata à partir du plan général, l'accompagnent quand elle traverse le balcon et le salon pour aller chercher un livre. Un peu comme des successions d'états, dans ces sauts et rapprochements, on a, à la fois, le sentiment intérieur du personnage et la vision du personnage par la caméra. Ceci crée l'impression d'étirement et de compression, de quelque chose qui s'écoule tout en restant statique, un temps désœuvré-occupé, dépourvu de la pesanteur qui éliminerait le mouvement, mais aussi sans la tension d'un projet qui métamorphoserait la durée en la dynamique spatio-temporelle d'une action.

Les mouvements – travelling et zoom, panoramique et travelling courbe, dolly – vont accompagner Charulata et restent, en même temps, indépendants d'elle pour donner un sens actuel de sa présence. Lorsqu'on s'approche d'elle, en gros plan de dos, chantonnant le nom de Bankim, tandis que ses mains fouillent dans la bibliothèque, et puis quand on la suit de dos en rapproché et qu'elle s'avance et chantonne toujours en feuilletant le livre, il se dégage d'elle un vague sentiment de désœuvrement, de sensualité et d'ennui diffus. Comme

si les rapprochés et les mouvements courbes étaient sensibles au halo de présence qui émane d'elle et de son corps : traits du visage, lèvres, nuque, chevelure, taille, démarche. Comme une sorte de chaleur et de familiarité sensuelle. Non pas sexuelle avec son trouble agressif, mais au contraire : la rondeur, la souplesse d'un corps se déplaçant dans son espace propre, comme dans le halo de résonance et du temps qui émanent de lui. Rien donc de l'objectivation, de l'aliénation, de l'absence à soi, du non-être, de l'extrême fragilité et de la vulnérabilité qui, à la même époque, se dégageaient des femmes dans les films d'Antonioni, avec une sensation d'étouffement, d'attente, de perte, se diluant, s'en allant, s'évanouissant on ne sait où, mais le halo d'une présence et d'un fort sentiment de soi, sans violence aucune, désœuvrée et occupée à la fois.

*

Revenue à elle-même après le « spectacle » de la rue, Charulata entend les pas de son mari et retourne sur le balcon. Bhupati passe devant elle et revient ensuite un livre à la main, il s'arrête à ses côtés, consulte son livre, mais s'éloigne sans avoir même remarqué la présence de sa femme. Avec ses jumelles, Charulata le regarde partir : le dépit et la distance inscrits sur son visage sont comme soulignés, dans ce passage du sentiment et de l'expression intérieure à l'image extérieure, par le zoom arrière rapide qui accompagne son geste tandis que, au propre et au figuré, elle baisse le bras.

Comme tout « bon mari », Bhupati croit que le mariage, la maison et son amour suffisent à rendre Charulata heureuse. Il préfère, dit-il, ne pas trop manger pour « mieux travailler » de crainte qu'on ne le traite de « riche oisif ». Tandis que, venue pour lui donner le mouchoir qu'elle a brodé, Charulata le regarde amoureusement, malgré l'heure tardive, Bhupati déclame son éditorial : « Ce n'est pas la supériorité intellectuelle qui constitue la grandeur d'une nation, c'est l'énergie, le patriotisme, la dévotion pour le devoir, le sacrifice de soi et le respect indéfectible de la vérité. » Partisan idéaliste de l'action efficace, Bhupati n'apprécie guère l'esprit, la poésie ou la littérature. Pendant qu'il range un livre dans sa bibliothèque politique, Charulata qui cherche, dans son armoire de l'autre côté du salon, un recueil de poèmes, provoque le rire de son mari en lui demandant s'il l'a lu. Revenant vers elle, Bhupati lui répond qu'il a sa Charu et n'a pas besoin de romans et de poèmes.

Adepté de l'action efficace et de la force physique, Bhupati a entièrement intériorisé l'Occident ! Son opposition contre l'esprit et la littérature, il la répète, bien plus explicitement encore, un autre soir dans une discussion avec Amal. Il écrit un éditorial, lorsque Amal, qui a rapporté des épreuves corrigées, lui demande des revues littéraires ; Bhupati le renvoie fouiller dans l'armoire de Charu. Amal les trouve, vient s'asseoir au piano et demande : « Tu ne les estimes pas ? » Bhupati s'approche du fond du salon en bourrant sa pipe et parle ironiquement de l'un de ses amis « qui n'a pas dormi trois nuits, après avoir lu un roman de Bankim ». Amal : « Si

on décrétait une nouvelle taxe, dormirais-tu toujours tes sept heures ? » Bhupati : « Ce n'est pas pareil. La politique est différente, vivante, réelle, palpable. Avec une nouvelle taxe, le peuple souffre. Où est la véritable tragédie ? Là ou dans *Roméo et Juliette* ?... Qui sauvera le Bengale ? Cette niaiserie littéraire sentimentale ? Il faut agir, l'esprit ne suffit pas, il faut être fort physiquement. » Ce sera la part de Bhupati d'apprendre, à ses dépens, l'inanité de l'idéalisme politique et la vérité de la littérature...

*

Bhupati est un idéaliste naïf : il fait venir le frère de Charulata, en mauvaise posture, pour lui confier des « responsabilités » et aussi sa caisse que l'autre dévalisera ; il demande à Amal d'encourager discrètement les talents littéraires de sa femme, ce qui va aboutir à l'idylle amoureuse entre eux. Généreux, patriote, libéral, affectueux, sincère, très confiant dans les autres et bien intentionné, la « trahison » de sa femme, de son beau-frère et de Amal surprend et terrasse Bhupati.

Avec un mari moins naïvement « parfait », un barbon ou un vulgaire égoïste, les choses auraient été plus simples ! Satyajit Ray lui-même a réalisé *Le Lâche*, tout de suite après *Charulata* : une autre version de la même histoire, un film plus contemporain, plus explicite, plus « facile » même en comparaison avec le haut degré de raffinement esthétique et les non-dits qui font tout le charme capiteux et subtil de *Charulata*. Celui-ci a quelque chose de « distingué », par la classe sociale, la

culture, les comportements mêmes – mis à part celui du beau-frère –, tandis que *Le Lâche* est plus terre à terre, trivial et réaliste.

Le hasard d'une panne de voiture dans un endroit peu accueillant et la solitude de la vie de planteur de thé entraînent un mari à inviter chez lui, sans le savoir, l'ancien amant de sa femme. Le mari est un bourgeois vulgaire, dans son être, ses pensées, ses buts. Il se déteste, s'ennuie, fait de l'argent, se noie et noie sa conscience dans l'alcool et dort avec des ronflements sonores. Sa femme, d'origine bourgeoise, a des talents et dessine. Elle a connu le « lâche » lorsqu'ils étaient étudiants. Mais à la différence d'Apu, le « lâche », pauvre et vivant dans un réduit triangulaire, a eu peur de la garder, craignant que ses habitudes de vie aisée ne puissent s'accommoder de l'indigence et des nécessités du travail. Et la dame, désappointée, a donc été obligée de partir et se marier ailleurs. Tandis que le « lâche » est devenu écrivain, occupé même maintenant à la rédaction d'un scénario qui ressemble, en tout point, laisse-t-on entendre, à celui du film. Les anciens amants – Madhabi Mukherjee et Soumitra Chatterjee, comme dans *Charulata* – préfèrent la langue, la littérature et le cinéma bengalis dont se moque le mari, qui fume la pipe, parle volontiers anglais et rit aux éclats en lisant des *comics*.

Charulata se déroule au présent, mais quelque chose de non advenu et de non fini, dont les personnages mêmes prennent conscience lentement, y résonne, et toute la mise en scène y consiste à faire pressentir et entendre ces résonances. Tandis qu'avec *Le Lâche*, dès la rencontre entre les deux anciens

amants, il se produit dans le film deux niveaux distincts sans circulation de l'un à l'autre : le rappel du passé pour le « lâche », et l'actualité bien différente. Cependant, malgré cette distinction entre le passé et le présent, l'ensemble de ce moyen métrage de soixante-dix minutes obéit à une même écriture efficace de récit d'événement.

Avant de consacrer *Charulata* à une bourgeoise désœuvrée de la fin de XIX^e siècle – à la suite des *Trois Filles* d'après des nouvelles de Tagore –, Satyajit Ray avait réalisé le portrait d'une Indienne moderne et active dans *La Grande Ville*, dont le générique – l'attache aux câbles de la perche d'un tramway traversant les rues (si différent donc de la broderie au tambour de *Charulata*) – en indique la direction et le ton. Ce n'est pas l'éternelle paysanne indienne Nargis de *Mother India*, mais, pourrait-on dire, un genre de « Daughter India » avec ses vertus de la femme du peuple émancipée, pivot et soutien de la famille : courage, franchise, abnégation, solidarité, esprit d'entreprise, efficacité, droiture, justice... Ce qui donnait à Satyajit Ray la possibilité de réaliser un film d'action et de psychologie sociale complexe avec de nombreux personnages dans la Calcutta moderne, tout à l'opposé de l'intimisme désœuvré, esthète et raffiné de *Charulata*...

*

Toujours complaisant, Bhupati a fait venir la belle-sœur de *Charulata* pour qu'elle soit « moins seule ». Mais l'ennui de l'oisiveté apparaît encore

plus en compagnie de Manda : les deux femmes allongées sur le lit jouent à un jeu de cartes idiot qui fait bâiller la maîtresse de maison. Par rapport à cet ennui profond, que même la lecture d'un roman ne semble pouvoir divertir, l'arrivée de Amal se produit comme une tempête. Effectivement le ciel s'assombrit soudain, un vent violent se lève, accentué par les zooms rapides et les mouvements en zigzag de l'appareil et ceux des personnages s'empressant de ramasser les objets sur le balcon. On entend une vitre se briser et dans un zoom avant rapide vers l'autre bout du balcon, surgit Amal, en rapproché, gesticulant avec ses bras et son parapluie et criant : « Krishna a chassé les démons. » Arrivé pour saluer Charulata, la première parole de Amal consiste à lui demander si elle a lu Bankim ! Tandis que la tempête se calme par enchantement, Amal se retourne pour aller voir Bhupati. En le regardant à travers une grosse loupe (encore une proximité avec Charulata et la littérature), Amal déclare qu'il veut écrire, alors que Bhupati souhaiterait le mettre au travail.

*

Si Amal n'est pas le jeune Krishna, objet d'amour maternel et d'amour court des femmes – malgré sa flûte et ses chansons qu'elles reprendront plus tard –, dès son apparition le ton change. Elles se mettent à le servir, l'une lui apporte des gâteaux, l'autre s'occupe de ses oreillers et de sa chemise, avec un ton de jeu et de badinage. Il existe une séparation entre le monde des hommes, le journal, et

« l'intérieur », celui des femmes. La présence du frère de Charulata constitue une nécessité au niveau de l'intrigue, celle de sa femme a plus de réalité. Elle est le souffre-douleur de Charulata – qui ne manque aucune occasion de rappeler sa prééminence de maîtresse de maison –, et en même temps son double obtus aux désirs plus simples et plus déclarés. À elles deux, avec leur rivalité, qui va se cristalliser bientôt autour de la préparation du bétel pour Amal, elles créent toute une atmosphère de gynécée.

Sans doute, le film ne quitte presque jamais la maison, pour éviter les reconstitutions coûteuses, et surtout afin de rendre sensible l'enfermement traditionnel des femmes, en l'occurrence de Charulata, dans la maison et le jardin. Cependant la maison n'a pas un « être » propre. Sauf au moment du départ de Amal, et à cause de ce départ, elle n'a jamais une « présence ». Ce n'est pas ce qui vient d'elle qui importe, mais l'espace vécu des personnages.

*

C'est dans ce gynécée – avec ces femmes qui passent leur vie sur le lit : l'une s'y allonge et finit par ronfler, l'autre brode des mules et chantonne pour troubler Amal – que celui-ci entre, occupé par une seule envie : écrire. « La poésie, explique-t-il à Charu, est rythme : naître et mourir, jour et nuit, joie et tristesse, rencontre et séparation, comme les mouvements de marées. » Désignant aussi bien la poétique de Tagore que la qualité du film, dans lequel la musique, composée par Satyajit Ray, avec

sa diversité des thèmes et son unité de ton, depuis le générique jusqu'à la fin, constitue directement l'expression sublimée des sentiments de Charulata, – et ici même avec le thème de la mémoire et de l'écriture.

On évoque Bankim : « Quel peintre de l'âme, surtout des femmes. Trop parfaites pour moi, elles me font honte. Belles mais en rêve », dit Charulata à Amal qui regarde, troublé, sa photographie. Elle le perturbe encore plus, lorsque descendue dans le jardin – en friche, avec sa statue d'amour dans la fontaine séchée – délaissé par Bhupati « occupé à son journal », comme dit Charu, celle-ci demande à Amal de pousser la balançoire où elle s'est assise.

Là il s'agit du « désœuvrement occupé » et heureux : Charulata poussant du pied la terre pour faire monter la balançoire et chantant sur fond de ciel ; Amal couché sur la natte avec une plume d'oiseau entre les doigts, rêvant d'écrire... Vue de près ou de loin, par Manda qui les regarde d'en haut derrière les barreaux d'une fenêtre, cette scène, comme tant d'autres dans le film, évoque la miniature moghole.

*

L'univers de la miniature moghole est déjà une sorte de rencontre entre l'Orient et l'Occident : entre la miniature persane, son origine, et la perspective et l'ombre occidentales. Il ne consiste plus, comme la miniature persane, en une vision lumineuse et paradisiaque d'un ailleurs de songe, mais en un regard sur l'ici des fastes de la cour moghole ou des jeux et loisirs des dames de la bonne société. Dans

Charulata, la composition des images, et leurs motifs (avec l'escarpolette, le jardin, les femmes assises sur des nattes ou le lit), viennent souvent de la miniature moghole, toutefois ces images sont chargées de temps, bien que différemment de la « temporalisation de l'espace » du *Salon de musique*. Espace et temps ne constituent pas deux termes qu'on aurait joints : le mouvement d'appareil rend manifeste le lien entre le temps et l'espace spécifique d'un cinéma de durée, où l'espace existe dans la durée qui dure en lui.

Le mouvement d'appareil, en tant que matériau cinématographique propre, a été surtout développé avec le perfectionnement du dolly et du zoom, lorsqu'il a été possible d'allier la souplesse, la diversité des angles, les courbes complexes et les vitesses différentes. Ce qui a transformé l'espace en un déploiement de temps, en faisant pressentir et rayonner une intériorité qui ne dépend plus directement de, ni ne se manifeste en une action. La mobilité, la fluidité des sentiments, de la psychologie, la palpitation vivante de la personne, les changements, le passage, d'un état à un autre sans rien qui fige ou introduise des coupures et des bords. De la même manière que les nuances de gris et le *sfumato*, avec leur délicatesse, leur douceur et leur rondeur dépourvues de rudesse entourent *Charulata*.

*

Les scènes de l'écriture occupent le centre du film. Un cahier tombe à côté de Amal sur la natte, *Charulata* apparaît et vient s'y asseoir avec un en-

crier, ébahie d'entendre l'éloge de la feuille blanche par Amal. Puis, pendant que celui-ci écrit, Charulata, assise sur sa balançoire, chantonne avant de regarder avec ses jumelles les plantes, et de découvrir au loin un enfant dans les bras de sa mère. Ceci produit en elle un dépit, à cause de ce qui lui manque, et lui fait reporter, déplacer, sa vision sur Amal. Mais là aussi elle reste partagée entre son amour naissant pour Amal et sa jalousie de le voir écrire. Elle croit que Amal vient au-devant de son désir en lui demandant d'écrire à son tour, mais se fâche d'apprendre qu'il obéit aux conseils de son mari. Ainsi son dépit mêlé à sa jalousie d'écrivain frustré ne fera que grandir jusqu'à éclater au grand jour.

Mais après une première réconciliation. Parce que d'abord, devant l'insistance tentatrice de Bhupati, Amal refuse une offre de mariage qui pourrait l'éloigner et le conduire en Angleterre et chante « la terre de Bengale » (ce poème même qui avait décidé de la vie d'Apu, parce qu'il l'avait bien lu devant l'inspecteur à l'école). Ensuite, dans la séquence suivante, Amal chante pour Charulata son amour de « la belle étrangère », qui devient à la fin « ma belle cousine », tandis que Charu, prenant conscience de ses sentiments pour lui, se cache d'abord la face, puis jette un regard rapide sur les pantoufles usées de Amal qu'elle prend afin de les remplacer par les mules brodées pour Bhupati. Cependant, juste au moment où Charulata, revenue dans sa chambre, cherche les mules dans l'armoire, elle se retourne et, en larmes, ferme la porte au nez de Amal qui vient lui annoncer l'acceptation de son texte par la revue. Elle n'en peut plus d'envie et

d'étouffement, lorsque Amal plastronne devant elle, et s'efforce donc, elle aussi, à écrire.

La deuxième scène de l'écriture consiste dans les douleurs de l'« engendrement » de Charulata écrivain par elle-même : la difficulté, l'impossibilité, l'obstacle, la page blanche, l'écritoire, les feuilles raturées, les papiers chiffonnés jonchant le sol, pour finir par cette lente approche du visage de Charulata pleurant, appuyée aux cordes de la balançoire, pendant que monte en elle et en surimpression le flot des souvenirs de son village.

Puis la jalousie éclate en sentiment de victoire : la marche triomphale avec la revue, en une reprise, un peu différente, du plan du début du film lorsqu'elle se déplaçait avec ses jumelles. Son arrivée dans la chambre de Amal, échevelée, en larmes, frappant avec la revue la tête de Amal, qui n'y comprend rien ni ne croit ses yeux de voir Charulata lui pointer sous le nez son nom imprimé dans la revue.

Ce sont tous ses sentiments mêlés, ses « passions » qui s'expriment au grand jour : Charulata prend ostentatoirement le bétel préparé par Manda, et elle le jette par la fenêtre, pour aller en préparer un autre, en arrachant les épices à sa belle-sœur. Ensuite elle revient avec les mules qu'elle montre amoureusement à Amal, reprend la revue pour la lancer au loin, comme si cela n'avait été qu'un intermédiaire de peu de valeur. Là la caméra se situe, pour une fois, à l'extérieur pour les filmer, avec la part d'interdit et leur enfermement derrière les barreaux, tandis que Amal fait l'éloge du style de Charulata et minimise son propre écrit qu'elle n'appréciait guère. « Je n'écrirai plus, je n'écrirai plus

jamais », dit-elle, se sentant enfin reconnue, et elle se jette en pleurs dans les bras de Amal, qui reste figé, et ne commence à se douter de quelque chose que lorsque, devant ses protestations, elle s'excuse presque et s'en va.

*

L'on s'est tenu ici à « raconter » le film, ou presque, parce que *Charulata* présente avant tout « le portrait d'une femme » et consiste en psychologie, donc en impondérable. Un portrait tout différent de celui du prince dans *Le Salon de musique*. Là il y avait le retour de la même situation et des mêmes traits de plus en plus soulignés et accentués jusqu'à faire apparaître, dans son essence, une figure d'aristocrate. Ici une singularité, une personne. La diversité et le changement continuel priment : chaque trait révèle une touche de complexité supplémentaire, un autre aspect. Car même *Charulata* ne se connaît pas et se métamorphose au cours d'un changement dans le temps.

Avec Madhabi Mukherjee, la caméra de Satyajit Ray a eu la possibilité de filmer une sensibilité à fleur de peau, de détecter le moindre tressaillement de vie et des nuances de sentiment : une délicatesse et finesse dans la distinction ou le mélange des états, une souplesse pour accueillir les impressions ou pour les manifester et un jeu complexe dans des registres différents. « La tendre fibre de la femme s'incline comme un fin roseau sous le plus léger souffle de l'affect. En de légères et adorables vagues, l'âme ondoie sur l'éloquent visage » (Schiller).

Si tout, dans *Charulata*, repose sur le jeu de l'actrice, ce jeu même dépend de la mise en scène, d'un rythme, d'une durée psychologique qui n'est pas celle d'un caractère ou d'une action, déterminés par un projet, un conflit, une tension, mais d'une sensibilité aux tonalités affectives riches et changeantes. Toute ligne tranchante a disparu et pourtant le personnage n'en ressort que plus authentique, plus spontané, plus vivant, plus harmonieux. Sans rien de lourd ni d'affecté, sans raideur ou préciosité, il en résulte ce que Schiller appelait la grâce : « la forme animée par le mouvement » : « La grâce est la beauté de la forme sous l'influence de la liberté ; une liberté qui n'est pas donnée dans la nature, mais qui est engendrée par l'esprit et l'âme, comme naturellement, sans rien de forcé ou de dominé par une conscience affichée, mais tel un mouvement volontaire inintentionnel... »

*

Dans ces conditions, il va de soi qu'on parle de poésie, de roman, qu'on écrive et qu'on dispute de la question du style, car il s'agit essentiellement du privilège du style dans *Charulata*. Parce qu'il ne se passe rien, mais que ce rien, grâce à la forme, résonne de quelque chose de diffus qui finit par faire surface. Non une action ou passion tumultueuse, ou des individus et des forces démoniaques, mais une lente transformation.

Le cinéma d'action et de drame se fonde sur l'agir et le montage analytique (un tel cinéma existe aussi dans *Charulata* : lorsque le frère complète avec sa

femme, ou bien quand il va vider la caisse du journal). Mais la durée « romanesque » implique le non-dit, le non-visible et le non-exprimé. Sans doute s'agit-il encore de quelque chose de « victorien » qui vient à la rencontre des modes d'être dans une société traditionnelle. Mais à la différence de la littérature victorienne, le non-exprimé et le non-agi qui courent sous la surface et finissent par affleurer à la conscience et se manifester en éclats, ne se transforment pas ici en atmosphère, à travers les objets. On assiste au mystère à soi-même inconnu de Charulata, et Amal rentre dans le champ magnétique qui émane d'elle : le non-dit, retenu et livré dans une proximité et une réserve à la fois.

Le soir où Bhupati parle à Amal de l'offre du mariage, la scène se passe à deux niveaux distincts. L'un, explicite, concerne Bhupati dans toute sa naïveté frisant le ridicule. Il demande à Amal de lui lire l'un de ses écrits en espérant que ce ne sera pas une niaiserie sentimentale, afin d'examiner s'il a du talent d'écrivain ou bien s'il faut le marier. Ainsi bourre-t-il sa pipe et se cale dans son fauteuil, ferme les yeux et porte la main à son front pour devenir tout écoute. Mais il ne dépasse pas le titre qui lui semble illogique et inepte et le décide donc de convaincre Amal d'accepter l'offre en faisant miroiter devant ses yeux les charmes du séjour en Angleterre et du voyage sur le continent qui font partie de la dot.

L'autre niveau se situe avec Charulata dans la pénombre. D'abord devant une moustiquaire, qui lui cache Bhupati dans la profondeur, elle enroule nerveusement un fil autour de ses doigts. Puis elle

vient se placer, fâchée et pour perturber l'entente possible des autres, dans le champ entre les deux hommes, avant de repartir vers le fond. Là, dans une image au grand angle et légèrement en contre-plongée jouant des contrastes de lumière et de la fuite rapide, de la perspective aiguë du battant de lit vers son corps, Charulata de dos, dans la pénombre, tourne la tête vers les hommes. Désormais, en alternance avec l'autre scène, la caméra s'approche de Charulata, de dos, qui s'avance vers la moustiquaire, reste derrière le rideau de gaze, dans sa pénombre et à chaque fois tourne la tête, le profil légèrement éclairé. Pour finir par un zoom avant jusqu'au gros plan tandis que, de nouveau, Charu tourne son visage et rit aux éclats, devant le refus de Amal de l'offre du mariage. Bhupati ne comprend rien : auparavant il avait essayé d'établir le calme entre Amal et Charu, en prenant leur dispute à propos des écrits de Amal pour une querelle d'enfants.

*

Il y a entre Charulata et Amal quelque chose des jeux de la jeunesse dont relèvent même leur jalousie et leur rivalité d'écrivain. Amal semble occuper la place du cousin, du fils, du frère et de l'amant réunis, avec les connotations incestueuses de tout cela dans une société traditionnelle (une sorte d'amitié amoureuse semblable existe aussi dans *Les Branches de l'arbre* entre une belle-sœur et le jeune frère sensible, artiste et intellectuel du mari affairiste, cynique et volage). Mais sans rien d'effectif, ou de « courtois », c'est-à-dire de désir

ou de sexualité avoués, avec leur cortège de tension, d'angoisse, d'ardeur et de douleur. Rien donc d'une situation d'adultère, de transgression, de péché et de révolte, bien que la possibilité et l'intention n'en soient pas négligeables : une part de l'implicite, précisément, qui résonne dans l'« objectivité » de la forme.

La relation entre Charulata et Amal – qui dès qu'il a pressenti les sentiments de Charu garde la distance – ne dépasse pas le niveau émotionnel d'une affection tendre, et l'impulsion érotique ne fait jamais surface. Même la dimension affective reste non dite. Le soir de la fête entre hommes au journal (parce que les libéraux ont gagné les élections en Angleterre) Charulata trône encore sur le lit et répare une chemise de Amal, assis sur le fauteuil à ses pieds. Elle lui demande ce qu'il fera « après », en souhaitant, en elle-même bien sûr, que ce sera comme « avant » : après s'être marié, après être allé en Angleterre, après être revenu. « Et Charu ? », finit-elle par demander, « Et Charu n'est rien ? » Mais à peine effleurée, l'unique parole explicite du film est tue. Des deux angles de l'image, le regard de Amal, qui faisait semblant de lire son livre et a levé le visage, et celui de Charu qui, gênée de sa question, s'est éloignée au fond et s'est retournée vers lui, restent silencieux. Charulata coupe court au silence, en disant qu'il aurait dû, avec sa belle voix, chanter à la fête et se réjouit du départ inopiné de son frère, au lieu de s'en inquiéter, en disant à Amal : « maintenant tu restes, tu es prisonnier du journal ».

« La poésie est rythme : naissance et mort, jour et nuit, joie et tristesse, rencontre et séparation », avait dit Amal à Charulata. Les scènes nocturnes alternent avec celles de jour : les mouvements d'appareil y sont plus rares et plus simples, sans doute à cause des difficultés de réglage des lumières par rapport aux changements de place de la caméra ; mais la part du clair-obscur y est plus grande, avec la pénombre nécessaire à la dimension expressive de la profondeur de champ.

Lorsque Bhupati apprend du marchand de papier la fraude commise par son « parent et ami » parti avec la caisse, il tarde à revenir à la maison. La nuit on l'attend sur le balcon. Un panoramique commence à partir du reflet de Amal sur la vitre de l'horloge (qui sonne l'heure pour la deuxième fois : la première sonnerie mettait fin au générique, la troisième ponctuera la « rencontre » problématique de la fin), puis la caméra découvre Amal et ensuite Charulata derrière lui dans la profondeur de champ. Toute cette attente et les déplacements des deux personnages, l'un par rapport à l'autre, dans l'espace et dans l'échelle des plans, s'effectuera au moyen de la profondeur de champ, de la lumière, du zoom et des changements du point focal. Jusqu'à ce que Charulata vienne sur le seuil s'accrocher au bras de Amal et lui demander, sans résultat, de promettre, quoi qu'il arrive, de ne pas quitter la maison.

Le non-dit, cependant rendu visible dans la profondeur de champ, revient encore avec plus d'insistance dans la séquence suivante. Lorsque Bhupati, effondré, parle de ce qu'il a découvert : « Je lui montre une confiance absolue et il réagit ainsi. Pour-

quoi continuer à vivre ? » –, derrière Amal, qui tourne légèrement la tête pour regarder, dans la profondeur de champ, à l'autre bout du balcon, Charulata se déplace dans la pénombre et se retire, cachée par un pilier. Un peu plus tard, quand Bhupati s'avance vers Charulata, qui se jette dans ses bras –, dans la profondeur éclairée derrière eux, au-delà de la pénombre, Amal entre dans le champ, regarde vers le premier plan et passe.

Tout cela se conclut avec la nuit, l'ombre et une tonalité de séparation et de deuil, devenue la présence même de la maison que va quitter Amal. Il disparaît, dans une zone lumineuse du fond, par la porte d'où il avait surgi, tandis qu'un zoom arrière déploie lentement l'espace obscur du balcon.

*

La teneur égale, avec ses non-dits, débouche sur des éclats : la jalousie de Charulata lorsque Amal publie, ses pleurs de triomphe et son élan passionnel lors de la publication de son propre écrit. Ou bien le choc, dans un zoom arrière rapide, de la découverte de l'espace vide de la chambre de Amal après son départ, tandis que Charulata porte la main à sa gorge pour ne pas crier. Suivi d'un zoom avant aussi rapide sur les mules : à la fois comme signe d'absence, du don refusé, et comme l'expression de la crainte de Charulata que son mari, qui vient de rentrer dans la chambre, ne les voie.

Et, à la fin, le véritable effondrement. Cela commence avec un lent mouvement de montée de la caméra à partir des pieds d'une table, comme mar-

que d'une intrusion, pendant que, au retour de leur villégiature au bord de la mer, Charulata et Bhupati, contents de leur décision de collaborer dans un nouveau journal, se parlent off et, en amorce des jambes, se déplacent dans le champ. À la fin de sa montée, la caméra découvre la table et sur elle une enveloppe que la main de Bhupati vient prendre. Le mari lit la lettre de Amal et la tend à sa femme réticente qui tarde à l'accepter.

Bhupati ne va pas loin : devant la porte de la maison, il se rend compte de l'imminence de l'orage. Dans la chambre, la lettre à la main, Charulata continue d'avancer, pensive, tandis que la caméra s'approche et tourne lentement autour d'elle, sur le point de fondre en larmes. Symétrie dans la non-symétrie : l'orage éclate comme au moment de l'arrivée de Amal, la fenêtre que Charulata avait fermée alors s'ouvre violemment et on entend comme l'autre fois le bruit de la brisure d'une vitre, tandis que la caméra accompagne Charulata qui se laisse tomber à terre, pleurant la tête au bord du lit, agrippant la couverture et appelant Amal. Sans savoir que Bhupati, revenu sur ses pas, est comme atteint par le mouvement de zoom qui va lui assener la vérité. Après le départ précipité de Bhupati, Charulata, s'avançant sur le balcon, se rend compte, avec des sentiments très mêlés, que son mari a compris la situation.

Bhupati pleure dans sa voiture. Charulata lit la lettre de Amal annonçant son intention de se marier. Bhupati regarde avec nostalgie et regret son initiale amoureusement brodée sur le mouchoir. Charulata, un sourire sardonique aux lèvres, a fini

de lire la lettre et, résignée, méprisante, la déchire lentement. Pour Charulata, comme pour Bhupati et Amal le passé est fini, les illusions sont terminées. Devant le miroir, Charulata pose sur son front le signe symbolique de la femme mariée et passe, comme il le faut, un doigt de rouge sur la raie au milieu de ses cheveux. Puis elle va chercher les mules afin de les poser devant le fauteuil de son mari, et ensuite elle s'avance vers la porte du balcon pour l'ouvrir, accueillir, tendre sa main à Bhupati, qui hésite sur le seuil. Et c'est par une série d'images fixes – en suspension, questionnantes et non conclusives donc – des mains, des visages, séparés ou ensemble, que se termine *Charulata*, avec un plan général des époux au loin sur le balcon au soir, où l'on distingue sur le côté le serviteur portant la lampe, et un journal déchiré traînant par terre au premier plan.

*

Seul avec Charulata au bord de la mer, Bhupati avait déjà reconnu, implicitement, son échec devant la vérité de la littérature, de ce qu'il appelait jadis les niaiseries sentimentales des romans et des tragédies : « Non, ces choses-là je ne peux pas les dire. Si j'avais lu Bankim, peut-être... » Et là Charulata lui avait trouvé son premier cheveu gris, signe de la maturité qui, dans les romans, commence au-delà de la jeunesse, avec l'échec et le renoncement, condition du parachèvement de la forme.

*

Avec *La Maison et le monde*, toujours à partir d'un autre roman de Tagore consacré aux mêmes problèmes, et en attendant trente-cinq ans pour pouvoir le faire, Satyajit Ray a réalisé une autre version de cette histoire de trio, mais infiniment plus violente, dans la teneur sinon dans la forme. Là aussi il s'agit essentiellement d'« un portrait de femme », comme Charulata, à l'incandescence contenue, au visage sensuel et au regard intérieur profond, mais entre la « maison » et le « monde », sur fond d'Histoire et d'agitation politique, d'abord recluse dans le secret de la demeure, peu à peu attirée vers l'extérieur, le monde et les tentations de l'amour. Cependant cette fois – sans les limitations, un peu obtuses, de Bhupati – c'est Nikhil, le mari, le personnage le plus intéressant et important du film : celui qui incarne en lui cette synthèse bengali de l'Inde et de l'Occident, avec ses contradictions, ses ambiguïtés et sa destruction par une réalité qui n'en veut pas.

« Aristocrate », riche propriétaire terrien, Nikhil se comporte en libéral : la modernité doit commencer par sa propre maison, avec l'émancipation de sa femme, dont il entreprend de faire l'éducation malgré elle. Bimala va apprendre l'anglais, lire les journaux, se tenir au courant des affaires politiques du monde. Une réserve traditionnelle invincible empêche Bimala de franchir le seuil du « Zanané », le gynécée, le lieu des femmes. Nikhil lui fait traverser le long couloir, presque irréel, tant chargé symboliquement, qui conduit de la maison au monde, pour la présenter à son ami d'enfance Sandip.

Ensuite Bimala rencontrera Sandip seule, en tombera amoureuse, se donnera à lui, et verra en

Nikhil un mari faible, complaisant et lâche : le résultat de l'« émancipation » de Bimala, de sa « modernisation » grâce aux efforts de Nikhil, sera son attirance pour l'archaïque et le passé et pour l'ardeur démagogique, prophétique, inspirée et violente de Sandip à propos de « la mère patrie ». Jusqu'à ce que voyant la convoitise de Sandip devant l'or de Nikhil qu'elle lui a apporté pour la libération de « la mère patrie », Bimala comprenne la cupidité de son amant qui pille, tue et triche pour assouvir une ambition sans scrupule. Après les deux baisers qu'elle avait donnés à son amant – remarqués par tout le monde, car la chose est rare dans les cinémas d'Orient –, Bimala revient à son mari dans ce que l'on avait appelé à la sortie du film « le plus long et le plus beau baiser du cinéma de l'Inde », pour porter à la fin, à la mort de Nikhil, le traditionnel voile blanc des veuves.

Car cette histoire de triangle bourgeois, comme d'autres films de Satyajit Ray, a essentiellement une substance historique. Si *La Maison et le monde* se passe, dans l'ensemble, à l'intérieur de la « maison », entre les murs d'un palais aux couleurs riches et nocturnes, dans des scènes de dialogues démonstratives, et répétitives, si les bruits du « monde » y pénètrent en échos lointains et assourdis, on entrevoit aussi l'extérieur – le bleu du Gange, les rouges du feu – par les portes et fenêtres entrouvertes, et surtout dans quelques scènes concises et rapides extérieures. Du monde parviennent dans la maison des bruits et des images d'une crise qui en ébranlent les fondations.

Cela se situe en 1905. Les Anglais, afin de se protéger contre les velléités d'indépendance du Ben-

gale, divisent pour régner et dressent l'une contre l'autre les communautés hindoue et musulmane. Leader du mouvement nationaliste, Sandip veut boycotter et brûler les produits de première nécessité importés d'Angleterre. Mais les marchandises indiennes sont de mauvaise qualité et plus chères. Les commerçants musulmans refusent de suivre Sandip, qui pour réussir ne recule pas devant la corruption, la contrainte, la terreur et l'attentat. Aussi indépendantiste que Sandip – mais contre la violence et pour le temps et la patience, et privilégiant l'unité du peuple et du pays et celle des hindous et des musulmans –, Nikhil s'oppose au boycott qui nuirait seulement aux pauvres commerçants musulmans et ferait inutilement souffrir le peuple. Lorsque Sandip aura mis tout à feu et à sang, pour s'éclipser devant les flammes embrasant les maisons du village, Nikhil ira au-devant du soulèvement, pour parlementer avec le peuple et il n'échappera pas aux flammes... Entre *Charulata* et les dialogues filmés ultérieurs, *La Maison et le monde* est l'histoire d'un échec grandiose : peut-être celui même de la Renaissance bengali, au fond, et des espoirs d'une synthèse pacifique entre l'Orient et l'Occident.

*

La « réussite », et encore rarement, Satyajit Ray la réserve pour ses films « progressistes », surtout ceux réalisés après *Charulata*, à l'exception de la merveille des *Joueurs d'échecs*. Là, dans des films parfois directement militants, sur l'actualité de no-

tre monde planétaire qu'aucune poésie ne vient rédimmer, l'idéalisme politique l'emporte. Ce n'est plus le non-dit qui devient expression et style, mais un dire explicite et théâtral n'exigeant aucun travail de la forme : l'intentionnalité d'une signification univoque et le discours se subordonnent l'œuvre. Ces « autres » films sont dépourvus de ce qui reste spécifique des premiers chefs-d'œuvre dont il a été question dans cet essai : cette « écoute du temps », la complainte de l'inconstance des choses de la vie, et des désirs et des actions illusoires des hommes. Le temps – effet de passage d'un monde dans un autre et de la contradiction entre l'ancien et le moderne, entre l'Orient et l'Occident se réconciliant, malgré tout, grâce à la forme – disparaît, dans ces derniers films devant l'actualité des termes qui s'exposent et s'affrontent.

L'art quitte ainsi cette région d'abondance et de superfluité, selon Tagore, où la liberté et la vérité, l'exaltation et le désespoir s'accordent dans l'harmonie de l'idéalisation classique qui constituent la réponse de l'esprit créateur à la réalité. Il se veut utile, se donne un but en mettant son activité libre, et « désintéressée », au service de quelque chose et devient engagement. Devant les pressions historiques, Satyajit Ray ne privilégie plus l'expression et le style contre les impasses de la réalité, mais le social et le politique. Par rapport à cet Orient où le passé avait sa source, avec le politique, dans les films « actuels » de Satyajit Ray, c'est l'« Occident » qui prévaut, c'est-à-dire le « progressisme » contre la décadence (qui – il faut l'ajouter – n'a rien des charmes et des richesses spirituelles de l'Inde an-

cienne d'un Wajid Ali Shah ou d'un prince Roy, mais est produite maintenant par la corruption de la société actuelle), sans les contradictions, les complexités, et de manière affirmative.


Sauf, en apparence, dans *Le Visiteur*, le dernier film. Car là aussi tout le passé de l'humanité, revendiqué contre la « bêtise » actuelle, se trouve être atteint dans son essence par son contraire, pour n'être plus qu'un « discours » : celui du fervent anthropologue indien contre l'idée occidentale du « progrès ». Cependant ce n'est pas un hasard si cet anthropologue revient d'un long voyage en Occident. Son éloge même des peintures d'Alatamira et de la culture des indigènes les plus primitifs du monde et de l'Inde, il faut se rendre à l'évidence, a pour origine une nouvelle idéologie de l'extrême Occident, revenu maintenant de ses illusions du progrès.

TABLE

Avant-propos	9
Le crépuscule de l'Orient – <i>Les Joueurs d'échecs</i>	13
La tradition aux « lumières » de la modernité : croyance et folie – <i>La Déesse</i>	37
Les temps d'une vie : l'inconstance des choses – <i>La Trilogie d'Apu</i>	53
Visions du passé : espace de la mémoire, poussière du temps – <i>Le Salon de musique</i>	77
Synthèse de l'Orient et de l'Occident – <i>Charulata</i>	93

CE VOLUME EST LE VINGT-QUATRIÈME
DE LA COLLECTION « LES ESSAIS »

ISBN : 2-7291-1401-7

par  Achevé d'imprimer
en mars 2002
IMPRIMERIE LIENHART
à Aubenas d'Ardèche

Dépôt légal 1^{er} trimestre 2002

N° d'imprimeur : 4112

Printed in France

L'œuvre de Satyajit Ray constitue un continent, non pas tant parce qu'il s'agit de l'Inde, mais à cause de la diversité des problèmes, des approches, des genres et des styles de ses films. Satyajit Ray a été, à lui seul, tout un cinéma, ayant dû parcourir un monde complexe, en tout sens et à tous les degrés de l'échelle sociale, historique et culturelle.

Pendant près de deux siècles, la pénétration occidentale, en l'occurrence celle de l'Empire britannique, a été très forte au Bengale. C'est pourquoi cette relation intrinsèque entre l'Orient et l'Occident, entre tradition et modernité, se trouve au centre de ses grands films, et donc au centre du présent essai. *La Trilogie d'Apu, Le Salon de musique, La Déesse, Charulata, Les Joueurs d'échecs* sont indubitablement des chefs-d'œuvre du cinéma mondial.

De Youssef Ishaghpour, les Éditions de la Différence ont publié plusieurs ouvrages sur le cinéma : Visconti, le sens et l'image (1984), Cinéma contemporain : de ce côté du miroir (1986), Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui (1995) et Orson Welles, une caméra visible (2001), un monumental essai en trois volumes (I. Mais notre dépendance à l'image est énorme..., II. Les Films de la période américaine, III. Les Films de la période nomade), qui a obtenu le Prix du livre Art et Essai du Centre national de la cinématographie et le Prix de la critique.

EN COUVERTURE
Les Joueurs d'échecs,
de Satyajit Ray.

04.02/17 euros

