

En librairie à partir du 9 mai



Ritwik
Ghatak
—
**Des
films
du
Bengale**

L'Arachnéen

Rétrospective Ritwik Ghatak
à la Cinémathèque française du 1^{er} au 13 juin

« Nous sommes nés dans une époque de dupes. Les jours de notre enfance et de notre adolescence ont vu le plein épanouissement du Bengale : Tagore, avec son génie écrasant, au faite de sa carrière littéraire ; la vigueur renouvelée de la littérature bengalie dans les œuvres des jeunes écrivains du groupe Kallol ; l'élan national largement relayé dans les écoles, dans les collèges et dans la jeunesse bengalie ; les villages du Bengale débordant de l'espoir d'une vie nouvelle, avec leurs récits, leurs chants et leurs fêtes populaires. Mais, à ce moment-là, la guerre et la famine sont arrivées. La Ligue musulmane et le parti du Congrès ont conduit le pays à sa ruine en le coupant en deux et en acceptant une indépendance dévastatrice. Les émeutes villageoises ont submergé le pays. Les eaux du Gange et de la Padma sont devenues rouges du sang des frères. Telles ont été nos expériences. Nos rêves évanouis. Nous avons chancelé, nous sommes tombés, nous accrochant désespérément à un Bengale misérable et appauvri. Quel Bengale est-ce, où la pauvreté et l'immoralité sont nos compagnes permanentes, où règnent trafiquants du marché noir et politiciens malhonnêtes, où la peur terrible et le chagrin sont l'inévitable destinée de chacun ? Dans les films que j'ai réalisés ces dernières années, je n'ai pas été capable de me départir de ce thème. Il m'a semblé qu'il était urgent de montrer au peuple bengali ce visage misérable, appauvri du Bengale divisé, de lui faire prendre conscience de sa propre existence, de son passé et de son futur. »

Ritwik Ghatak

(Extrait d'un récit autobiographique publié en 4^e de couverture de Ritwik Ghatak. Des films du Bengale.)

L'Arachnéen présente
le premier livre en langue française
consacré au cinéaste bengali
Ritwik Ghatak
(1925-1976)

Ritwik Ghatak

Des films du Bengale

Édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo

Avec des textes de Ritwik Ghatak, Sibaji Bandyopadhyay,
Raymond Bellour, Moinak Biswas, Serge Daney, Marianne Dautrey,
Hervé Joubert-Laurencin, Advaita Malla-Barman, Kumar Shahani,
Charles Tesson, Rabindranath Tagore

Traductions de Marianne Dautrey et Christophe Jouanlanne,
France Bhattacharya, Thibaut d'Hubert,
Chandrasekhar Chatterjee, Martin Richet

Essai sur le cinéma
416 pages et 430 images
23 x 17 cm
ISBN: 978-2-9529302-8-4
39 euros TTC

L'Arachnéen

109-111 rue des Dames
75017 Paris
Sandra Alvarez de Toledo : 01 45 22 13 77
Anaïs Masson : 09 54 36 07 46
editions.arachneen@free.fr
<http://www.editions-arachneen.fr>



Ritwik Ghatak dans *Raison, discussions et un conte*, 1974

Ritwik Ghatak est, avec Satyajit Ray et Mrinal Sen, l'un des trois plus grands cinéastes indiens (bengalis) du vingtième siècle. Il est également considéré comme un cinéaste majeur de l'histoire du cinéma, un inventeur de formes, un poète dans l'Histoire. Ce livre est le premier qui lui soit consacré en langue française.

En 1947, Ghatak quitte le Bengale oriental, où il est né et où il a grandi, pour Calcutta. Il fait partie de ces dix millions de réfugiés (Bengale et Penjab confondus), pour qui l'indépendance de l'Inde signifia violence, misère et exil. Son œuvre cinématographique est à raison et à tort associée à cet épisode tragique de l'histoire de l'Inde, la partition du Bengale. Il meurt trente ans plus tard, en 1976, à cinquante ans, ravagé par l'alcool et la maladie, vaincu par trente ans de lutte contre l'*establishment* postcolonial, contre la décadence et la corruption politique et intellectuelle de la *middle class* dont il est issu, et contre un monde qui dénie le génie de son peuple.

L'essentiel de son œuvre tient en huit films. *Nagarik* (1953) est encore empreint de la théâtralité militante de l'Indian People's Theatre Association (organe du Parti communiste indien), dont il est un membre actif à l'époque. *Ajantrik* (1957), son deuxième film, est un chef d'œuvre burlesque ou « réaliste fantastique » et une fable sur la modernité. *Le Fugitif* (1959) est le récit de la fugue d'un enfant et de son expérience de Calcutta dans les années qui suivirent l'Indépendance. Puis vient la « trilogie de la Partition » (*L'Étoile cachée*, 1960, *Komal gandhar*, 1961, et *Subarnarekha*, 1962), dans laquelle il invente une forme de mélodrame critique qui vise à produire des chocs affectifs, le retour d'images rendues inaccessibles par la coupure de l'exil. En 1972 il tourne au Bengale oriental (devenu le Bangladesh), sur les lieux de son enfance, *Une rivière nommée Titas*, une épopée brechtienne qui met en scène l'extinction d'une communauté de pêcheurs dans les années 1930. Son dernier film, *Raison, discussions et un conte* (1974), est un essai sur la condition du Bengale contemporain, dans lequel il joue son propre rôle, celui d'un intellectuel marxiste à la dérive et vaincu par l'Histoire.

* * *

Ritwik Ghatak. Des films du Bengale est constitué d'un montage de textes du cinéaste (articles, entretiens, une lettre et un scénario) et de quatorze études signées des meilleurs connaisseurs de son œuvre, indiens et français ; monographiques ou thématiques, ces études sont réparties au fil du livre, entrelacées aux textes et images du cinéaste. Les trois auteurs indiens, Sibaji Bandyopadhyay, Moinak Biswas et Kumar Shahani sont

des connaisseurs intimes de l'œuvre de Ghatak et de la culture bengalie. Parmi les auteurs français, Raymond Bellour, Serge Daney, Marianne Dautrey, Hervé Joubert-Laurencin, Charles Tesson, certains connaissaient déjà l'œuvre de Ghatak, d'autres l'ont découverte à l'occasion de ce livre. Leurs analyses de l'art de Ghatak complètent l'approche plus culturelle des Indiens. Un chapitre d'*Une rivière nommée Titas*, le récit de l'écrivain bengali Advaita Malla Barman adapté par Ghatak, donne un aperçu de ce que fut la littérature populaire des années 1930 et la sensation de la vie au Bengale oriental autour des fleuves. La présence de Rabindranath Tagore, dont l'œuvre est constitutive de la sensibilité de Ghatak comme de celle de tous les Bengalis, est assurée dès l'ouverture par *Yaksha*, le poème de la séparation d'avec les dieux et d'avec la grande spiritualité indienne. Le livre s'achève par une chronologie des événements historiques et politiques, par une biographie détaillée, une filmographie et un glossaire.

Environ quatre cents images plongent le lecteur dans l'histoire tragique du Bengale contemporain et dans la fantaisie mythologique et moderne de Ritwik Ghatak. En ce sens, ce livre est à la fois un recueil d'idées, un document d'histoire et une œuvre en images.

Sandra Alvarez de Toledo



Une rivière nommée Titas, 1972

Sommaire

Le Grand Temps de Ritwik Ghatak
Sandra Alvarez de Toledo

Ouverture / *Alap*

Le territoire de Ghatak :
fragments, cartes, paysages

Yaksha
Rabindranath Tagore

Remémorer, rappeler. 1
Ritwik Ghatak, Kalidasa
et Rabindranath Tagore
Sibaji Bandyopadhyay

I 1952-1958

Festival de cinéma à Calcutta
Ritwik Ghatak

Remémorer, rappeler. 2
Un citoyen parmi tant d'autres
Sibaji Bandyopadhyay

**Quelques réflexions
à propos d'*Ajantrik***
Ritwik Ghatak

Le tacot de Ghatak
Serge Daney

**À propos des Oraons
de Chhotanagpur**
Ritwik Ghatak

L'erreur pathétique. *Ajantrik*
Hervé Joubert-Laurencin

II 1959-1962

Une longue série d'obstacles
Ritwik Ghatak

Le temps d'une fugue
(*Le Fugitif*)
Marianne Dautrey

Le cinéma et moi
Ritwik Ghatak

**Une attitude face à la vie,
une attitude face à l'art**
Ritwik Ghatak

« Peu de gens devineront
ce qu'il a fallu être triste pour
ressusciter Carthage »
Marianne Dautrey

Le film qu'on accompagne
(*L'Étoile cachée*)
Raymond Bellour

Reprise et variations
(*Komal gandhar*)
Raymond Bellour

Sur mon propre chemin
Entretien avec Ritwik Ghatak

Derrière le miroir
(*Subarnarekha*)
Charles Tesson

À propos de *Subarnarekha*
Ritwik Ghatak

III 1963-1972

**Le genre humain, nos traditions,
notre cinéma et mes tentatives**

Ritwik Ghatak

**La musique dans le cinéma indien
et l'approche épique**

Ritwik Ghatak

Laissons parler les chansons

Moinak Biswas

Quatre pas au Bengale
(*Bagalar Banga darshan*)

Hervé Joubert-Laurencin

Cinéma bengali : influences littéraires

Ritwik Ghatak

**Lettre au président du
Film and Television Institute
of India**

Ritwik Ghatak

Le son au cinéma

Ritwik Ghatak

**Le documentaire : la plus
passionnante des formes
cinématographiques**

Ritwik Ghatak

Deux aspects du cinéma

Ritwik Ghatak

Satyajit Ray, le seul et unique

Ritwik Ghatak

Histoire et parenté chez Ritwik Ghatak

Moinak Biswas

IV 1972-1976

Une rivière nommée Titas

Advaita Malla Barman

**Le mélodrame est un
droit naturel, c'est une forme**

Entretien avec Ritwik Ghatak

**Sans émerveillement,
nul art n'est possible**

Entretien avec Ritwik Ghatak

« Je brûle... L'univers brûle »

Kumar Shahani

Raison, discussions et un conte

Scénario de Ritwik Ghatak

Annexes

Chronologies :

- Le Bengale dans l'histoire
de l'Inde. 1905-1975

- Ritwik Ghatak. 1925-1976

Filmographie

Glossaire

Ritwik Ghatak - Extraits

Est-il possible de réaliser quoi que ce soit sans se tenir debout sur son propre sol ? Est-il possible sans cela d'accéder à une vraie profondeur ?

Je ne sais. Un jour peut-être ce sera possible, après avoir enduré de rudes combats et subi des coups durs. Je n'ai pas encore atteint ce stade et je doute d'y arriver jamais. Mais que sommes-nous censés faire, quand nous assistons à la liquidation de tout notre passé juste au moment où nous entamons une carrière d'artiste ou, plus généralement, juste au moment où nous nous mettons au travail ? Je parle ici de la Partition. Je suis un enfant du Bengale oriental. Très peu de gens aiment mon cinéma. Certains disent : Ritwik Ghatak touche souvent au présent immédiat, parfois même au futur. Mais il n'a pas de passé, pas de tradition.

Ces paroles me hantent. Une œuvre qui est privée de passé et de fondement, une œuvre qui n'est « rien [que] de l'air » [*airy nothing*] n'est pas une œuvre. Seulement, qui me rendra mon passé ?

L'organisation de la vie, le flot divers des hommes. Ces choses n'existent plus. Si elles existaient, j'aurais pu prendre appui sur elles, j'aurais pu parler. Alors je n'aurais pas considéré toute chose avec un esprit à ce point déformé. Et l'avenir – l'avenir de la nation, l'avenir de tout homme – ne contiendrait pas autant de peur.

Mes souvenirs regorgent de vie, d'intensité. Ils sont tout ce que je possède. S'il m'avait été donné d'écrire, d'être poète ou peintre, j'aurais pu accéder à la maturité en m'appuyant sur eux. Mais je suis cinéaste. Personne n'a autant perdu que moi : ce que j'ai vu, je suis dans l'incapacité de le montrer.

Qui désire le chagrin ? La vie n'est pas chagrin. La vie est courage. N'y en a-t-il pas de ce côté-ci du Bengale ? Il le faut bien pourtant, puisque j'en ai vu, du courage, et qu'il m'a inspiré du respect. Le *rupkatha* [conte de fées] de mon enfance, cependant, je n'arrive plus à le voir. Je l'ai perdu pour toujours et je n'ai pas le moyen d'en créer un nouveau en puisant à la réalité qui est désormais la mienne.

Si j'y parviens, il y aura des essais, il y aura de la tragédie et il y aura de la comédie. Mais ce *rupkatha*, ce simple récit qui réduit au silence tout débat, qui est capable de couper court aux théories pompeuses et de tenir en haleine tous les impertinents, en les suspendant au déroulement de l'histoire, quel est-il ? Il n'est nulle part en moi, il dépasse ce qui est en mon pouvoir. Mon plus grand problème, c'est qu'avant même de pouvoir commencer à travailler, je suis entravé.

C'est ainsi que je le dis...

Je n'ai pas vu beaucoup de films dans ce pays, je n'ai pas eu cette chance. Je n'ai pas beaucoup lu non plus. À présent, venu de je ne sais où, un idéal a peu à peu émergé devant moi. Semblable à l'*Isopanishad* et à la *Kathopanishad*.

Une langue qui dit peu de choses ; une langue qui possède, en elle, un pouvoir d'illumination. Ses allusions sont légères mais tranchantes. Si bien qu'elle ne pèse pas, mais rafraîchit la mémoire : ce qu'elle suggère à travers perceptions et images relève de l'archétype.

Une langue qui, d'un geste patriarcal [*in a patriarchal manner*], est capable de contenir tous les registres d'humeur. Sèche en apparence mais, comme la mangue de Malda, délicieusement mûre à l'intérieur.

Une telle langue existe forcément. Mais, ne pouvant la trouver, j'ai fini par faire n'importe quoi. Il est nécessaire de parler cette langue au cinéma. L'Europe n'en sera pas capable. Pas en ce moment. Nous le pourrions, nous, si nous nous mettions à sa recherche.

Voici ce que j'en comprends. Cette langue naîtra d'une inspiration neuve et dynamique. Or, une telle inspiration ne proviendra pas des cinéastes qui considèrent le cinéma avant tout

comme leur profession et réalisent un film par jour. Une telle langue naît dans la conscience de celui qui ne parle qu'à la seule condition que la vie l'y contraigne. Et comment, à moins d'être tremblant de colère, profondément amoureux ou joyeux ou encore touché par un grand chagrin, cette langue primordiale pourrait-elle émerger ?

J'ai osé l'espérer. Je me battraï jusqu'à l'épuisement de mes forces pour capturer cette langue. Mais je suis entravé. Incapable de me tenir debout sur mon propre sol. Quand et comment serai-je capable de prendre pied sur un autre sol ? Il me faut retourner dans le ventre de ma mère pour en chercher la source.

(Extrait d'un texte paru dans la revue Chitrabikshan (Image), 1969 ; repris dans Ritwik Ghatak. Arguments / Stories, dir. Ashish Rajadhyaksha et Amrit Gangar, Bombay, Screen Unit / Research Center for Cinema Studies, 1987)

Espérons que parmi vous un spectateur vigilant réussira à éveiller la conscience des gens ordinaires en créant un ciné-club ou autre chose ; sinon tant pis, vous méritez votre Battala * et ne vous plaignez pas qu'il n'y ait plus de Rabindranath Tagore aujourd'hui. C'est vous qui avez perdu quelque chose, j'en suis convaincu. Ce ne sont pas les artistes. Ils mettent en danger leur vie privée, leur vie de famille ; cela leur procure une joie insensée, l'occasion d'une méditation intense. Mais, à vous, cela laisse très peu de choses, et bientôt vous n'aurez plus rien. Et pourtant tout est en votre pouvoir. Vous êtes tout-puissants. C'est vous qui avez le dernier mot. Pourquoi ne passez-vous pas à l'attaque ? Allez-y, cognez donc ! Mais laissez-nous vivre, si vous trouvez une raison de nous laisser vivre. Si vous n'en trouvez pas, faites-le savoir par vos cris. Écrivez aux journaux. Rassemblez des foules à chaque carrefour. Hurlz-le dans vos clubs. Une culture bengalie morte se cramponne désespérément aujourd'hui à ce nouveau médium. Pourquoi n'apportez-vous pas la preuve, une fois pour toutes, que vous ne voulez pas de ça, pourquoi ne mettez-vous pas fin à tout ça ? Nous pourrions alors nous lancer dans la réalisation de films à succès avec la conscience tranquille et nous asseoir nus pour tirer sur nos *houkas*. Il est temps que vous décidiez de quel côté vous êtes. Vous êtes un obstacle, le plus menaçant peut-être. Notre pays a produit le *Ramayana* et le *Mahabharata*. La philosophie que nos paysans portent en eux grâce à ces récits est pour ainsi dire unique au monde. Nous aimons notre misère. Nous aimons aussi notre joie : mais nous ne vous lâcherons pas avant d'avoir atteint une certitude totale. Le monde du cinéma vibre de cette certitude que quelque chose va naître.

* Quartier au nord de Calcutta où était imprimée la littérature bon marché.

(Extrait de « Une longue série d'obstacles », 1959.)

La tradition du film musical, notamment celle pratiquée par les cinéastes de Bombay, est une tradition monstrueuse. De plus, c'est une tradition par essence non cinématographique. Mais aussi et surtout, elle provient directement de ces formes d'art corrompues, non artistiques et vulgaires que sont les *jatras*, les *nautankis*, opéras et autres productions scéniques hybrides. Ces formes ont régné dans notre pays juste avant l'apparition des films parlants.

Ainsi, quand les représentants éduqués de notre bourgeoisie ont eu en mains les outils de la création, ils ont tourné en ridicule cette forme de divertissement et l'ont écartée du champ du cinéma sérieux.

Développement extrêmement logique que cette mise à l'écart.

Mais le temps est venu d'une nouvelle évaluation. (Je ne parle bien sûr ici que du cinéma bengali.) Nous sommes désormais en train de prendre lentement conscience de certains faits qui touchent à notre peuple et à notre art.

Nous sommes, par nature, un peuple qui aime la mélodie. Nos émotions s'expriment toutes dans des compositions mélodiques qui nous sont propres. Cinq millénaires et plus de développement de notre grande civilisation ont fait pénétrer la musique dans nos âmes.

En outre, nous sommes un peuple épique. Nous aimons nous répandre, nous ne sommes pas très concernés par les intrigues, nous aimons qu'on nous dise et redise les mêmes mythes et légendes. Notre peuple n'est pas très porté sur le contenu du récit, mais sur le pourquoi et le comment. C'est cela, l'attitude épique.

Ainsi, les formes élémentaires de la culture populaire – ces mêmes formes qui, récemment, au moment où se sont produits les bouleversements sociaux et politiques dévastateurs qui ont marqué l'époque, ont fait l'objet de vulgarisations et qu'à ses débuts le cinéma a singées pour les expurger ensuite –, ces formes donc sont toujours éclectiques, elles ont des airs de reconstitution historique, elles sont kaléidoscopiques, paysannes, relâchées, discursives, elles procèdent par digressions, et leur contenu est parfaitement connu depuis des millénaires.

Et la musique a toujours occupé une place décisive dans ces formes.

(Extrait de « La musique dans le cinéma indien et l'approche épique », 1963.

Nous devons prendre en compte ici un facteur crucial : le public. Depuis le jour de sa naissance, le cinéma bengali est l'affaire des classes moyennes. La classe ouvrière bengalie, en tant que classe, est d'origine très récente.

Cette classe a imposé au cinéma, de manière indélébile, sa philosophie et son goût. Si je puis dire les choses ainsi, pleurer est un des plaisirs des gens de la classe moyenne. Ils aiment pleurer un bon coup. Ils semblent tirer un plaisir particulier des larmes qu'ils versent. Personne ne connaît mieux que Sarat Chatterjee la recette cinématographique qui fait – invariablement et à coup sûr – vibrer leur corde sensible. Ces gens veulent de grands mots audacieux, mais une solution sociale réellement audacieuse leur fait peur. Ce qu'ils aiment par-dessus tout, c'est un bon imbroglio familial avec, de préférence, dans le rôle principal, une femme qui souffre et finit par triompher.

(Extrait de « Cinéma bengali et influences littéraires », 1965.)

Il est du devoir de tout artiste de préserver sa capacité d'émerveillement, de demeurer vigilant intérieurement et vierge éternellement. Sans cette faculté, il lui sera impossible d'accomplir de grandes choses. Le subtil secret qui se cache derrière tout acte de création consiste en somme à arrêter son regard sur toute chose, à le fixer dans un émerveillement silencieux, à se laisser éblouir par quelque objet passager ou à s'abandonner à la plénitude du plaisir, puis, longtemps après, la tranquillité venue, à extirper ce sentiment intime du grenier de son esprit, à le parer et à lui insuffler la vie.

D'une manière ou d'une autre, tout artiste réussit à transporter avec lui son enfance, il la garde cachée dans sa poche jusqu'à l'âge adulte. Sitôt qu'elle lui échappe, il n'est plus qu'un vieux croûton ; il cesse d'être un artiste et devient un théoricien. Cette enfance est un état mental extrêmement fragile, un état de repli sur soi, à la manière de ces plantes farouches et délicates qui se fanent au moindre contact. Au contact grossier du quotidien, l'enfance se délite, se flétrit et perd sa sève.

Tout artiste a forcément connu cette expérience.

[...]

Un autre sujet me vient à l'esprit. Les « relations humaines » sont un nouveau cliché que l'on voit souvent surgir de nos jours lorsqu'on parle de cinéma. Il s'agit, à mon sens, d'une infantile danse de l'araignée, d'une contorsion qui part de l'idée selon laquelle les relations personnelles entre les êtres humains seraient une question hermétiquement close sur elle-même. Or il n'est rien de tel en ce monde. Même dans les pulsions les plus intimes de l'individu, sans parler de l'inconscient collectif, est en jeu une conscience de classe partagée par une catégorie sociopolitique. Ceux qui soutiennent le contraire et le martèlent comme un slogan ont dû être achetés et ont perdu le jugement ; à moins qu'ils n'aient été désorientés par la confusion apparente de la réalité autour d'eux et qu'ils ne se soient précipités sur une solution de facilité tout en s'en défendant, arguant que, puisque les problèmes ne sont nullement sur le point de cesser, mieux vaut répondre au besoin de divertissement ; ou à moins que, par pure ignorance ou par une connaissance erronée, ils ne soient tout simplement pas conscients non seulement qu'une telle responsabilité incombe à un artiste d'envergure nationale ou internationale mais qu'elle est même le premier de ses devoirs.

Ils méritent notre pitié. Quel culot !

(Extrait de « *Deux aspects du cinéma* », 1969.)

[...] vous vous trompez, vous, gens des villes, au sujet des épopées. Vous ne connaissez pas les populations villageoises. Ces épopées, elles les ont dans le sang. À vous, elles semblent lointaines. Mais allez dans les villages d'Uttar Pradesh, du Bihar, du Bengale – ces gens en savent bien plus long sur le sujet. C'est *mon* peuple. Et je me dois de trouver les idiomes pour parler de mon peuple. Il me faut être indigène, toucher aux racines. Les épopées font partie du peuple entier. Il baigne dedans. À la population villageoise, vous n'avez pas besoin d'expliquer quoi que ce soit. Aux habitants déracinés des villes, il faut expliquer en détail le caractère épique, il faut en passer par la théorie. Au village, qu'il s'agisse des chants de *Ram charit manas* ou de Radha-Krishna, ils sont tous porteurs de significations philosophiques. Le peuple les accepte sans difficulté. Les épopées sont une mine de richesses.

(Extrait de « *Sans émerveillement, nul art n'est possible* », 1974.)

Quelques pages de Ritwik Ghatak Des films du Bengale

REMÉMORER, REMEMBRER. 2. 76



Premendra Mitra est un exemple frivole de *déplacement*. Le film de Satyajit Ray, *Mahanagar (La Grande Ville)*, qui date de 1963, fournit un exemple plus sérieux de la même stratégie. Réalisé trois ans après *L'Étoile cachée* – la première des trois contributions de Ghatak à la critique de la Partition –, *Mahanagar* est le seul film de Ray qui traite de ce thème. Mais l'allusion y est si légère, si dénuée de vraisemblance, que le ténor bengali du néoréalisme finit par réduire l'« événement » à n'être la cause que du fardeau de la petite bourgeoisie. Malgré la description naturaliste des difficultés rencontrées par cette bourgeoisie précarisée, le « réalisme » du film de Ray demeure vague au point de rendre la Partition méconnaissable. En déplaçant la question politique dans le champ économique, *Mahanagar* ne parvient qu'à faire écran aux questions soulevées par l'histoire d'un exil massif.

Il n'y a donc rien de surprenant à ce que ceux qui louèrent le bon sens qui consistait à adopter cette tactique de diversion fussent troublés par l'obstination de Ghatak à rouvrir la blessure de la Partition. Celui-ci prit clairement le parti du rêve (névrotique) contre celui de la guérison (thérapeutique). Son refus d'admettre la partition de 1947 comme un « fait accompli » passa aux yeux de beaucoup pour le signe d'une idée fixe, donquichottesque, qui serait confirmée plus tard par l'insupportable complaisance sentimentale et nostalgique de la trilogie. Dès le tournage de *Nagarik*, en 1953 (et alors que les poètes-romanciers-peintres-dramaturges-théoriciens se drapaient dans un digne silence sur le sujet), on le soupçonna de parler subrepticement de la Partition. La lecture « fautive » de *Nagarik* met donc en valeur la qualité de *condensation* exceptionnelle et insolite du traitement d'une question qui fut éliminée ou déplacée sur d'autres terrains.

L'aîné de la famille, Ramu, est sans emploi, incapable de subvenir à ses besoins – comme une grande partie des citoyens des années d'après-guerre. La famille survit grâce à la retraite du père, de ce père honnête et idéaliste qui s'interroge : « Qu'allons-nous devenir ? Le Bengale que nous avons connu était un pays en pleine croissance. Celui que nous voyons aujourd'hui se décompose. Il s'effondre comme une vieille maison de brique. » La mère passe ses journées dans sa cuisine et à tenir la maison, hantée par le souvenir de l'ancienne demeure. À l'étroit dans ce décor étouffant, Ramu est comme elle habité par un sentiment d'angoisse. Il rêve de liberté et de châteaux en Espagne et trouve une représentation plausible à ses rêves dans l'illustration d'un calendrier accroché au mur humide de leur logement – l'image d'un bungalow au toit de tuiles au milieu d'un champ luxuriant qui s'étend à perte de vue. Il se console en imaginant qu'il trouvera un travail et bâtera avec sa bien-aimée, Uma, une maison semblable à celle du calendrier, et qu'ils « y vivront heureux jusqu'à la fin de leurs jours », comme dans les contes de fées. Ghatak écrit : « Le regard dans les étoiles, Ramu imaginait un nid d'amour où il pourrait couler des jours tranquilles, au rythme de la métrique *mandakranta* de la poésie sanskrite¹. » Il se trouve que la métrique nonchalante du *mandakranta*², dont Ghatak reprend la métaphore pour désigner la vie rêvée par Ramu, fut justement celle utilisée par Kalidasa dans son *Meghaduta*.

L'évocation du mot *mandakranta* suggère donc une affinité entre *Meghaduta* et *Nagarik*, ainsi qu'entre tous les héros qui, à l'image du *yaksha*, se languissent. Dans la nouvelle de Ghatak intitulée « Ecstasy », il est question d'un vieux patriote amer et fatigué qui fuit la civilisation et trouve refuge dans les terres rudes et boisées du Madhya Pradesh.



Nagarik, 1953
(p. 76-77)

machine d'optique à deux sous, et incidemment rend possible les plus beaux plans du film. Par cette « fallacie », un dehors mouvant du Bengale entre en empathie avec l'intérieur.

3. Une boîte d'optique et de sons

Comme *Bagalar Banga darshan*⁴, *Ajantrik* joue avec le souvenir de l'origine du cinéma. *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* des frères Lumière est, dans ce film comme dans plusieurs autres de Ghatak, plutôt que classiquement cité, *synesthésiquement* présent. La forme émotionnelle de la séparation atteint son acmé avec la poursuite du train de la jeune fille mal mariée (on dirait que Bimal veut lui offrir le billet de la première séance payante de cinématographe). Lors de sa première course, Jagaddal envoie dans l'objectif de la caméra une trombe d'eau en passant dans une flaque, ce qui ramène au jeu avec *L'Arroseur arrosé*, devenu explicite dans le scénario de *Bagalar Banga darshan*, et qui se conclut avec la bouteille vidée sur la caméra à la fin du dernier film, avec autant d'humour que de violence.

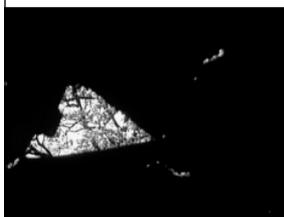
Si Ghatak riait à chaque projection de *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* parce que, disait-il, « une machine regarde une autre machine »⁵, alors la Chevrolet d'*Ajantrik*, appareil photo sur roues, est un avatar portatif du train des Lumière, et la séance de photo, qui voit Bimal incapable de poser en costume de marié auprès de sa bien-aimée Jagaddal (coupant court pour convoier des jeunes mariés, d'une grande élégance mais dont l'union se révélera, là encore, factice), met face à face, pour le même gag éternellement renouvelé par l'âge des appareils techniques, deux boîtes noires qui ne pourront jamais s'encadrer.

La volonté de mêler anthropologie et technologie s'entend dans cet autre résumé d'*Ajantrik* par son auteur : « Les chants et les danses tribaux, dans *Ajantrik*, décrivent tout le cycle de la vie : naissance, chasse, mariage, mort, culte des ancêtres et renaissance (*rebirih*). Tel est le thème central d'*Ajantrik*, cette loi de la vie »⁶.

Avant la première course en taxi, il faut au film et au premier client – l'oncle qui doit marier son neveu – se laisser guider par le jeune Sultan jusqu'à Bimal qui vit apparemment en ermite. Pour cela, le regard passe à travers un cimetière chrétien et une cloche bien noire et bien haute, suscitant un angle rare et une plongée radicale qu'on n'oublie pas.

Peut-être Bimal vient-il de chez les morts, et sa voiture renaît-elle à chaque course ? Quand la fin des temps est venue, quand Jagaddal est définitivement inamovible et Bimal prostré, le regard, de nouveau, passe à travers la cloche noire et haute afin de parvenir à la séquence de la liquidation, qui n'a rien de rituelle : celle du démembrement de Jagaddal, vendue à la ferraille, et au poids ; alors Bimal est cadré de dos et, à la faveur d'un mouvement de caméra, une croix chrétienne bien noire vient épouser son corps comme pour le crucifier. Quant à la résurrection, « karmique ou pas »⁷, qui vient de l'association du petit garçon et du klaxon, et fait pleurer de joie Bimal, elle ressemble plutôt à une renaissance laïque. Serge Daney la décrivait ainsi : « Comme si, à la loi abstraite du karma, [Ghatak] avait substitué celle des recyclages humains »⁸.

La conclusion de l'article inspiré et informé de Daney dit aussi : « Le cinéma, un temps, fut terriblement ouvert à ce qui n'était pas le cinéma. Le cinéma de Ghatak, probablement... » « Ce qui n'était pas le cinéma » est ici la connaissance directe des Orsons, les quelques plans qui leur sont consacrés et qui bouleversent le film. Mais le « probablement », précédé d'une virgule, parle, à l'intérieur de l'univers écrit de Daney, encore d'autre chose : d'un film de Bresson, de voix, de « corps-langages », de son. « Ghatak, probablement » renvoie au titre du film de Robert Bresson *Le Diable, probablement*, ce qui est, déjà, une manière amicale de faire de Ghatak ce qu'on appelle en français « un beau diable ». Mais nous entendons surtout que Daney a reconnu la richesse de l'univers sonore très particulier d'*Ajantrik* puisque revient aussi, avec cette virgule, le souvenir de sa longue étude écrite à l'occasion de la sortie du film de Bresson et entièrement consacrée à théoriser, avec l'aide et le prétexte de ce film, le son au cinéma⁹. Je crois qu'on peut dire que ses conclusions seraient entièrement applicables au film de Ghatak. Ne retenons qu'une idée, la principale : la *voix*, qui n'est vraiment pas la même chose que la parole, ne se limite ni à la bouche ni aux lèvres, car elle est partie prenante de tout le corps, lui-même en jeu langagier. *Ajantrik* apprend par surcroît que le corps, lui non plus, ne se limite pas aux contours de l'être humain, car l'homme est un être social et vit dans une époque de machines. L'homme moderne n'est pas usager des autos, constructeur, réparateur, maître ou esclave des machines, il est tout simplement et définitivement *appareillé*.



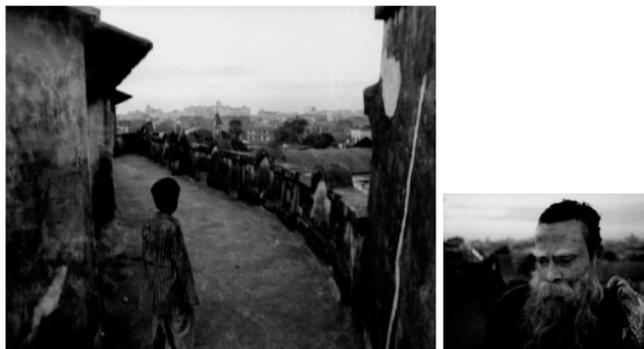
Ajantrik, 1957

(p. 108-109)

Chatak tente néanmoins une construction musicale. Mais, sur un mode mineur, à la mesure du délitement de la ville, à la mesure de ses images de Calcutta qui ne portent plus la représentation mirifique de *L'Homme à la caméra*, mais la désolation de *Los Olvidados* de Luis Buñuel: mêmes terrains vagues, mêmes friches, mêmes tas de charbon, mêmes enfants dépouillés et livrés à la violence de la faim et de la misère. Cette construction produit de la disharmonie, à l'image de cet étranger, qui tente de chanter en bengali, mais dont ne sortent que des sons désaccordés, stridents – inaudibles. La bande-son heurtée et saccadée forme un assemblage hétéroclite qui mêle bruits concrets insolites, musique occidentale (celle des films burlesques américains, celle des films réalistes français, celles des films italiens) et chants indiens. Quant aux images, elles se succèdent en une série paratactique de plans documentaires qui accumulent en un réquisitoire les scènes de déréliction, tout comme la chanson de ce réfugié qui suspend le récit et, à la manière d'un récitatif, déploie, sur une mélodie

mélancolique et heurtée, l'espace de la ville comme une juxtaposition de lieux inhabitables: un non-lieu. Le film est rongé, corrodé par l'Histoire, comme son personnage.

Cercle magique, ou vertigineux mouvement de spirale, le film est emporté, et son personnage avec lui, dans une structure contrapunctique où thèmes et images sont pris dans une incessante variation et se heurtent au lieu de se résoudre dans une forme homogène et harmonieuse – celle d'un conte ou d'un roman d'initiation. Les images de la campagne répondent à celles de la ville, à travers le contraste entre le pont de bois et le pont Howrah, aux structures de fer puissantes et extrêmement sophistiquées. De même, les plans de rivière, heureux, à la campagne s'opposent à ceux, désolés, de la ville. Le motif de l'enfant joueur et fugueur, à la campagne, bute, sans cesse à la ville, sur celui du réfugié, et finit par s'inverser en celui de l'enfant contraint à un exil toujours recommencé. La figure de la mère, unique, puissante et protectrice à la



campagne, se dissémine à travers les différentes mères rencontrées et, finalement, succombe à l'ordre des pères qui impose sa loi: celle du châtiment⁷, subie par la mère accusée de vol, celle du mariage, subie par la mère de Mini qui, contrainte de quitter son pays pour suivre son époux, se meurt de vivre loin de son village. La violence de la ville a porté contre les mères et, de ce fait, contre toute possibilité de vision⁸. En atteste le visage ensanglanté de la mère barré par ses lunettes cassées. Il rappelle celui de l'institutrice du *Cuirassé Potemkine*, qui, son lorgnon brisé, contemple, impuissante, un landau dévalant les escaliers d'Odessa, alors que la mère de l'enfant dans le landau vient d'être touchée au ventre. L'espoir de visions enchantées, de roman d'aventures, de contes merveilleux est cassé par les images documentaires du film qui ne disent que des destins prosaïquement brisés. Le désir d'Eldorado se dissout devant une ville minée par la misère et le chômage. Kanchan en est réduit à s'évader dans les rêves qu'il fait désormais les yeux ouverts mais aveugles et qui, à chaque fois, le ramènent à la maison familiale, loin de la ville; sans cesse, ils rejoignent la scène du retour. Un conte se dit, pourtant, et c'est Haridas qui le raconte: un oiseau se rend à la ville et y découvre le malheur. Cet oiseau, on le retrouve mort, écrasé sur la chaussée, quelques plans plus

tard. Mais Haridas se dépouille de ses habits de conte et les confie à Kanchan.

Le retour: la part de l'utopie

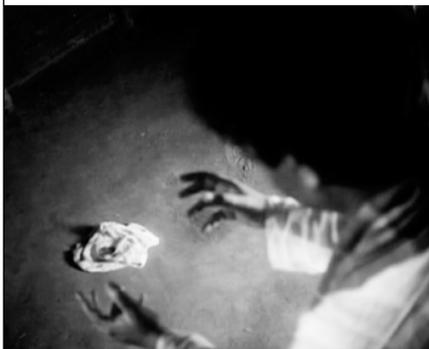
Pour s'extirper de ce cercle magique, Kanchan n'a, encore une fois, qu'une seule solution: le départ, qui devient retour. Il le dirige à rebours du film, vers la maison natale. Il y retrouve sa mère et un père qui se montre, désormais, soumis au régime de la vision incarné par la mère: il demande à son fils ce qu'il a vu en ville. Mais Kanchan revient sans aucune parure pour sa mère et il n'a rien vu qui soit digne d'être raconté hormis ce conte dont il est à présent détenteur: à la ville, les gens sont malheureux. À la dernière image, on le voit sur sa pirogue arborant la barbe d'Haridas. Dans cet accoutrement de vieux sage, Kanchan peut recommencer ses jeux d'enfant. Au générique de début du film, défilait une série de dessins qui reprenaient (annonçaient plutôt) les scènes traversées par Kanchan: le départ en pirogue, les camps de réfugiés, les hommes recherchaient leur nourriture dans les poubelles comme des chiens, la petite Mini et sa mère sur la terrasse, le défilé des manifestants réclamant la justice. *Le Fugitif* semble avoir accompli une boucle, le temps d'une fugue.

plan qu'on ne voit pas, tellement il est improbable et ainsi accentué-détourné; mais on le subit comme une commotion égale à celle de l'effroi de Shankar: on est maintenant en plongée très haut sur lui, debout, tête dans le bord supérieur du cadre, les bras ouverts au-dessus du mouchoir sanglant, les mains qui tombent en frémissant, dans un axe opposé à cent quatre-vingts degrés à celui du plan précédent.

De tels chocs, en cette avant-fin de film, se condensent et se précipitent si fort qu'il devient impossible de tous les évoquer. Comme si les éléments plus violemment affectés, répartis jusqu'à au fil du récit où ils tissent sans discontinuer un réseau serré de points forts se filant et s'accrochant mutuellement, soudain se heurtaient en une sorte de crescendo – effet de chœur touchant en même temps tous les membres de la famille enfin saisis dans une seule coulée discontinuée, pour préparer l'issue, sceller le destin de Nita.

Ce sont d'abord les gros plans sur Nita, après la découverte du mouchoir: le premier où, couchée

sur le dos, son œil vu de profil est comme exorbité; le dernier, où elle dit retrouver l'enfance, à nouveau sans responsabilité. Ensuite, dans la cour de la maison où Shankar annonce à tous que Nita est en état de tuberculose avancée, qu'il va pourvoir au traitement et revenir le soir même, deux plans surtout donnent au drame une couleur d'éternité: le père surgissant assis de l'ombre, le doigt tendu, s'écriant: «J'accuse»; et Mantu, en gros plan, sur un fond de ciel blanc nu, la tête inclinée comme un adolescent de Pasolini ou une image de Falconetti dans la *Jeanne d'Arc* de Dreyer, baissant très lentement les yeux d'un mouvement absent. Ce sont, sitôt après, pendant la nuit d'orage qui va pour la première fois faire participer au drame les forces naturelles, les visages des parents, les yeux hagards et fixes, traversés d'éclairs et d'eau; le visage en très gros plan de Nita d'abord endormie, comme surgissant du regard du père (dont elle prend physiquement la place dans le cadre), souriant d'une sorte de folie radieuse au gré des battements de la lumière, et trouvant à son chevet le père «fou» qui, dans un



délire de reconnaissance et d'amour, lui caresse le visage, l'avertit qu'il a préparé ses bagages et lui enjoint de quitter la maison. C'est enfin Nita, les yeux luisant dans l'ombre, ses maigres paquets dans les bras, figure blanche et désormais fantomatique, s'avancant dans la nuit sous l'orage (il y a là des passages bouleversants entre très gros plans et plans lointains), heurtant Shankar qui revient la chercher et laissant tomber la photo fétiche dont le verre se brise sur le sol (étoile cachée, verre étoilé) – Shankar qui lui annonce avoir réservé pour elle une place dans un sanatorium sur les collines de Shillong, les collines de leur enfance.

Les collines

Il se passe alors ceci. Au mot «collines», Nita, qui regardait vers le hors-champ d'un air absent, se tourne vers son frère et, d'un mouvement brusque, animal (où le plan change, lui permettant de reprendre du champ), s'avance face à nous, jusqu'au gros plan, les yeux à peine levés pour éviter l'objectif du regard-caméra, et voit les collines.

C'est un moment d'une force absolue. Le cinéma s'y reconnaît dans sa limite toujours recherchée, si difficile à toucher, entre intérieur et extérieur, image réaliste et image mentale,

perception et hallucination. Sans oublier ce que l'image doit toujours au récit. Il y a là d'abord des plans fixes, arbres, gouffres, routes, rochers; puis, amorcés par des fondus, de longs mouvements circulaires sur d'autres motifs semblables de nature surgissant de leurs formes élémentaires contre un ciel nu. Ces plans ont au moins trois valeurs. Ils sont l'image intérieure que Nita se fait des paysages aimés. Ils dessinent aussi le trajet de son voyage supposé vers le sanatorium. Ils tiennent enfin lieu de celui de Shankar qu'on retrouve aussitôt après, dans l'avant-dernière séquence, rendant visite à sa sœur. Mais surtout, ces plans tendent au spectateur l'énergie liée de ces trois forces, dans un indéfinissable entre objectivité et subjectivité(s) que tout le film n'a cessé de construire, en particulier par les effets surmodulés de musique et de son, mais dont il n'a alors plus besoin: cette violence d'émotion est passée dans l'image même que la musique peut, de sa puissance élémentaire et nostalgique, tout simplement accompagner.

La lettre (encore)

Comment parler de cette fin de film, de ce dernier dialogue, sur les collines, entre le frère et la sœur? Simplement ceci. Les effets de proche et

L'Étoile cachée, 1960

(p. 168-169)



Komal gandhar, 1961
(p. 180-181)



part du plus profond et atteint la courbe d'amplitude la plus vaste et la plus dévastatrice, puisqu'elle entraîne dans son sillage l'espace intime (l'incapacité catastrophique qu'a la famille à se constituer et à se reproduire, comme si elle ne servait plus qu'à fabriquer des orphelins) et l'espace collectif du monde et de la nation où le cataclysme a déjà eu lieu (l'indépendance de l'Inde et son prix à payer: la partition du Bengale) et où tout est à construire. «J'ai tout perdu, je dois tout rebâtir», est la phrase que dit au début le héros exilé quand il décide d'abandonner l'aventure collective pour privilégier un choix de famille et un rêve d'intégration sociale.

De *Subarnarekha*, Ghatak a dit qu'il s'agissait de son film le plus philosophique. On pourrait ajouter le plus métaphysique tant le motif de son cinéma, lié à sa propre histoire, prend ici une autre dimension à partir de la référence au *Ramayana* qu'appelle le personnage de Sita, la sœur d'Isvar: c'est la vie elle-même qui est exil, errance hors de la maison, entre la terre-mère originnaire et celle qui vous attend (la mort). La métaphysique rejoint le politique quand le sentiment de l'exil devient le moment où le personnage se sent trahi, abandonné par les valeurs qui le lient au monde, au point que les idées forment sous ses yeux une maison fantôme,



inhabitable, nécessairement désertée, qui fait de l'homme engagé ou compromis un zombi en sur-sis (Haraprasad?), ou un monstre ordinaire taché du sang de la famille qu'il a échoué à construire (Isvar). Si le mythe donne au film ses bords qui recouperont ceux de la réalité historique (la quête du territoire dont on a été expulsé), le mélodrame relie ces deux points, sauf que Ghatak, deux ans après *L'Étoile cachée*, s'éloigne de ce qu'il a filmé (la chair des sentiments) et semble douter de la continuité narrative. Du mélodrame, il ne retient dans *Subarnarekha* que la coïncidence de la rencontre, sa force et sa violence, au point que, du genre, il ne reste qu'un précipité de scènes, concentré et brutal, qui tombe dans un fracas d'ellipses. Cette accélération culmine dans l'épisode de la vie du couple à Calcutta, quand Sita doit renoncer au chant et à la musique et Abhiram à son roman, et elle s'achève dans la magnifique scène où l'on apprend la mort d'Abhiram. La scène manque à l'image mais la voix la figure (le lynchage, la foule en furie), peu de temps avant que Ghatak, à l'humour féroce, ne fasse dire par un personnage une phrase qui résonne comme un credo marxiste («la vérité est dans la foule») et qui, à la lueur des faits, brille d'un sombre éclat. Cette concision, proche de l'éclatement, tient au propos du film, vaste et



ambitieux: dresser le portrait de la naissance d'une nation, celle de l'Inde à partir de l'Indépendance.

Le film s'écoule de 1948 à 1962 et est balisé par deux événements annoncés par les journaux: la chute d'un homme (l'assassinat de Gandhi) et la montée au ciel d'un autre (Gagarine, le grand frère soviétique à la recherche des mystères de l'au-delà). *Subarnarekha*, à partir de ce désir de construction du monde qui soude la communauté des personnages, fait beaucoup penser au cinéma de Ford. Non seulement le fleuve a la même fonction (une ligne-frontière qui sépare les territoires et non une figure de temps, comme chez Ray), mais l'idée de blessure au commencement de toute chose est ce

Subarnarekha, 1962

(p. 190-191)

Avez-vous rencontré une opposition du côté de l'industrie cinématographique locale ?

Je ne sais pas ce qui s'est passé. On m'a fait savoir que moi seul pourrais venir d'Inde pour le film et que personne d'autre ne serait autorisé à m'accompagner, pas même un assistant. J'ai accepté ces conditions. J'ai formé des garçons sur place. Certains ont travaillé dur et ont coopéré, d'autres non. Mon alcoolisme et le fait que je buvais en présence des actrices (il y en avait une douzaine en permanence sur le tournage) m'ont valu une certaine hostilité. On m'a regardé sous toutes les coutures, moi et mon mode de vie, et on a finalement compris que l'alcool n'interférait en rien dans mon travail ni dans ma manière de filmer. De sorte que l'équipe a changé d'opinion à mon égard et que j'ai finalement gagné l'affection et l'estime de tout le monde. Les journalistes aussi m'ont témoigné de l'amitié. Je me suis également fait accepter par les gens de la maison de production.

Est-ce que *Titas* a un rapport avec la vie contemporaine ?

Non.

Avez-vous respecté l'histoire dans son déroulement ?

Non. C'était impossible. Je n'ai suivi l'histoire d'Advaita que jusqu'à un certain point⁴. Ce qui n'empêche pas le film d'être parfaitement réussi. Le récit d'Advaita est réaliste. Son histoire s'achève dans les ruines. L'épilogue que j'ai ajouté suggère la venue d'une nouvelle ère, d'une nouvelle vie à naître. On peut parler de marxisme, mais on peut aussi ne pas y voir de sens politique.

***Titas* est un récit épique. Vous avez tenté d'en faire un film littéraire. Il semble cependant que les épisodes soient sans cohérence, sans lien entre eux. Par exemple, on comprend mal les relations entre les *malos* et les *bhagchasis*⁵. Il manque un lien.**

Non, il n'en manque pas. Voyez encore une fois le film et vous comprendrez. On m'a posé cette question à Dhaka et j'ai tout expliqué. Quel est précisément le sujet du film ? C'est une rivière, *Titas*. Notre Bengale oriental est une civilisation fondée sur les rivières. Je ne sais ce que vous avez vu du Bengale oriental ni si vous connaissez ce qui fait la vie de ce pays, mais moi je la connais intimement. *Titas* est une rivière, c'est une force nourricière. La rivière est en train de mourir – un jour, elle se trouve complètement à sec et les pêcheurs sont dépossédés de leur « île » qui émergeait au-dessus de l'eau. C'est alors que les paysans prennent l'avantage.



***Une rivière nommée Titas*, 1972**

(p. 320-321)

de l'histoire ou de la géographie, ils sont tout simplement insignifiants, je veux dire, de peu d'importance. Je ne parle évidemment pas des peuples de ces pays. Mais pensez à l'Inde, au Bengale – l'histoire de l'Inde est longue de quatre millénaires. On peut lui donner tous les vilains noms qu'on voudra, c'est en Inde qu'est née la plus ample des pensées philosophiques. Ce pays a donné assez d'armes à des salopards extrêmement rusés. Ce sont les armes de la malhonnêteté. Mais il faut les affronter avec fermeté, il faut les comprendre, si on veut les éliminer. Ils ne cesseront pas d'exister seulement parce qu'on dit qu'ils n'existent pas. Pour les éliminer, il faut connaître avec précision leurs forces et leurs faiblesses.

Kishore: Je suppose que ça fait longtemps que tu sais cela?
Nil: Non, mon garçon. C'est pourquoi je suis tenté de bluffer et de dire que c'est pour cette raison que j'aime l'« eau sacrée », je veux dire, que je picole. Je suis un fils de pute, je bluffe et je prends des poses, et j'en tire beaucoup d'avantages. Pour récolter les quelques billets qui me permettent de boire, je suis prêt à mentir en permanence et même à voler. Mais pour soigner ma réputation ou ma renommée, pour gagner de l'argent en assassinant des gens, ou pour obtenir un statut officiel, pas un seul mensonge ne sortira de ma bouche.
Kishore: Ça, c'est aussi une façon de poser, une tentative de gagner la sympathie. Nous connaissons de longue date votre sens de la rhétorique. En combien d'endroits, jusqu'à ce jour, avez-vous fait ce numéro et réussi à vous faire un peu d'argent pour boire?

Nil: Tu m'as démasqué, mon garçon. Mais je voudrais quand même dire – la seule chose qui soit vraie. Je ne sais pas quel raisonnement pourrait conduire la situation actuelle de l'Inde ou du Bengale sur le bon chemin. Mon esprit est confus, je suis dans une grande confusion, je tâtonne dans une confusion absolue. Peut-être sommes-nous tous dans la confusion. Nous sondons l'obscurité sans savoir où nous allons.

[La phrase qui précède n'est pas dans le scénario.]

La loi de la vie! L'existence est la loi de la vie! Fluctuante, infallible, irrésistible!

[Ces deux phrases, en revanche, étaient destinées à la scène 14.]

Scène 14

Même lieu. Attaque de la police. Dans la jungle. Durga arrive avec Satya. Nilkantha est abattu. Durga arrive. Nilkantha meurt.

Nil: Durga! Tout est en flammes... L'univers est en flammes...

Tu te rappelles Madan Tanti, dans le livre de Manik³⁹? Celui qui disait: « Est-ce que je vais faire marcher mon métier à tisser en achetant du fil avec l'argent de Bhuban Mahajan? Est-ce que je vous trahirais? Mes articulations sont mangées par les rhumatismes au point que je ne suis plus capable de tisser. Alors je fais marcher mon métier à tisser à vide. Je veux juste avoir quelque chose à faire... Juste quelque chose à faire... »
L'inspecteur: Doucement...



Analyses - Extraits

Le Grand Temps de Ritwik Ghatak

Sandra Alvarez de Toledo

Dans *Ajantrik* (1957), l'un des plus beaux films de Ritwik Ghatak, Bimal, chauffeur de taxi, charge sur ses épaules des rochers puis les décharge dans le coffre de Jagaddal, sa vieille Chevrolet 1920, le seul être qu'il aime au monde.

Ils sont sur une route en lacets, dans les collines boisées du Bihar. Jagaddal a calé. Le visage de Bimal égaré par la colère s'encadre dans le pare-brise.

Il s'adresse à elle (la Chevrolet peut à peine répondre ; elle émet des sons d'intestin pathétiques) :

– Je ne pourrais pas triompher de toi, même après t'avoir tout donné ?

Je vais venir à bout de toi !

– ...

– Je t'ai choyée... Maintenant ça suffit !

– ...

– Aujourd'hui c'est la fin. Tu vas continuer oui ou non ? Voilà la charge qu'il te faut... Tu ne mérites même pas mon indulgence. Bouge ou je te frappe !

Jagaddal ne réagit pas. Elle descend la route à reculons, en roue libre, et s'arrête définitivement. Bimal sanglote de rage.

Ajantrik est le deuxième film de Ghatak, présenté au Festival de Venise en 1958, remarqué par Georges Sadoul par un entrefilet dans *Les Lettres françaises*. La fameuse « trilogie de la Partition » (*L'Étoile cachée*, 1960, *Komal gandhar*, 1961, *Subarnarekha*, 1962) et les films suivants ne firent que confirmer le « grief » majeur de Ghatak, le moteur de son imagination et le modèle de la structure formelle de ses films : « Que le temps ne puisse revenir en arrière. »

Remémorer, remembrer. 1.

Ritwik Ghatak, Kalidasa et Rabindranath Tagore

Sibaji Bandyopadhyay

« Sur la trace de la Voie lactée »* fut publié en 1947, l'année de la partition de l'Inde, l'année où un rêve encore informe prit en charge les formes de la réalité et où l'idée d'exil trouva sa configuration dans des hordes d'êtres humains déplacés. L'option nationaliste, les conséquences immédiates de la Partition sur la main d'œuvre industrielle, la nouvelle orientation prise par l'État du Bengale – autrement dit ce moment de rupture de l'histoire – sont les points sur lesquels viennent s'appuyer tous les exercices de Ghatak en matière de contre-mémoire, la perspective déclarée de toute son activité créative. Il dit : « J'ai cherché à élever ce mot de "déplacé", à lui donner une valeur générale au-delà de son sens purement géographique. » Ghatak n'a jamais réussi à faire le deuil de la division du Bengale ; il l'a dit et manifesté de toutes les façons et en tous lieux. Il ne pouvait oublier et refusait aux autres le droit d'oublier un événement que beaucoup s'étaient résolus à considérer comme acquis, ou aux yeux de qui en parler ou le déplorer paraissait insensé. Son intense désir de se remémorer a définitivement altéré le sens que deux siècles de colonisation avaient donné au mot « déraciné » et introduit dans son corps le cri de mort des apatrides.

* Il s'agit de la première nouvelle de Ghatak. Reprise dans Ritwik Ghatak, *Stories*, trad. Rani Ray, New Delhi, Srishti Publishers & Distributors, 2003.

« Ajantrik », de Ritwick Ghatak

Le tacot de Ghatak

Du taxi asthmatique de Bimal, on voit passer l'Inde véritable des années 50. Loser alcool, homme de gauche, Ghatak est, autant que Satyajit Ray, le héros des jeunes cinéastes indiens.

C'est une histoire d'amour qui se passe à Ranchi (frontière du Bengale et du Bihar). Bimal aime Jagatdal qui l'aime sans doute. Bimal est chauffeur de taxi et Jagatdal — une très vieille Ford — est le nom du taxi. Riscé du quartier, sauf d'un enfant qui est le seul être humain avec qui Bimal, irascible rêveur, communique. Nous sommes en 1959 et il commence à y avoir, en Inde, des voitures modernes. Mais Bimal ne les voit pas. Il n'aime, n'engueule, ne rafistole, ne flatte et ne punit que Jagatdal. De son côté, le tas de métal hurlant tressaille d'amour et teuf-teuf vers son agonie.

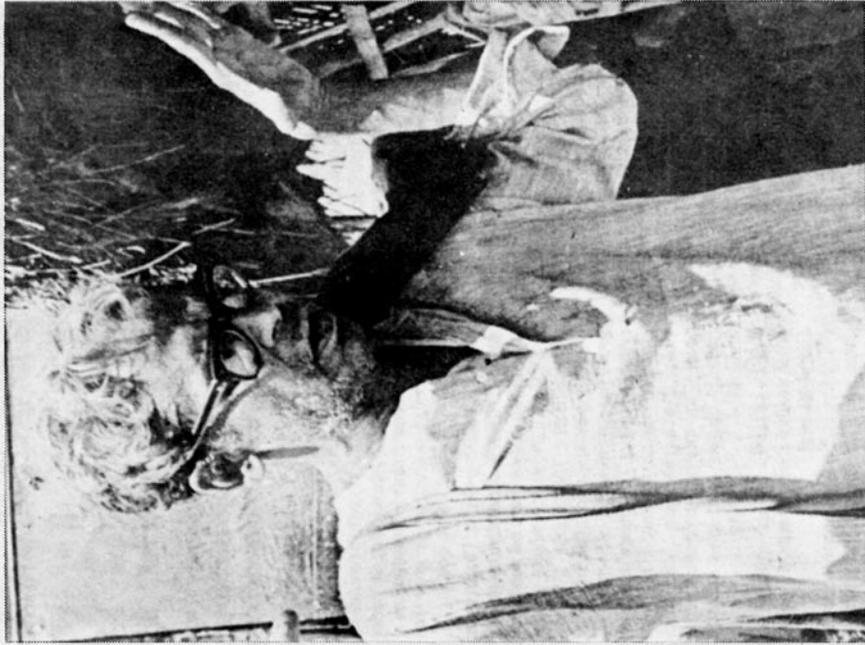
C'est une histoire sans bon sens. Comme dans tous les films indiens, il se trouve toujours des voisins et des « amis » pour ramener Bimal à une conception plus sobre des rapports homme-machine. C'est peine perdue. Il y a sans doute quelque chose de Ghatak dans le personnage de Bimal (joué, tous sourcils froncés, par Kali Banerjee) : quelqu'un qui voulait voir de quoi était fait le réel (ou une Ford, avec lui. Et qui, luttant patient, prenait son temps. « *En tant qu'artiste, disait-il en 1964, je ne peux qu'enregistrer le TEMPS. Il avance lentement, d'une façon subconsciente.* »

Le temps de Ritwick Ghatak n'est

pas celui de Satyajit Ray. Ray est un aristocrate, Ghatak un agitateur. Tous deux sont bengali mais Ghatak est né (en 1926) du « mauvais côté » du Bengale, à Dacca, pas encore capitale du Bengale oriental, puis du Bangla Desh. Ray sait faire revenir le passé, par nappes. Ghatak est plutôt l'homme de la table rase. Pas de nostalgie chez lui, ou plutôt une nostalgie si forte (pour un Bengale non morcelé) qu'elle est partout et nulle part.

En prolongeant au-delà du décent la carrière de Jagatdal, Bimal va contre la loi (celle du karma, celle de la mécanique). Il y a de la révolte dans son obstination. Mais il y gagne quelque chose, au bout du compte. Après une dernière tentative de rafistolage-miracle, l'auto « rend l'âme » pour de bon et, devant Bimal décomposé, un marchand de ferraille à l'œil de taupe avide vient acheter les restes au kilo. Soudain retentit le bruit du klaxon de Jagatdal : un micro-bambin au milieu d'un champ a récupéré l'objet devenu jouet. Une arme coule sur le visage facilement extatique de Bimal. Comme si, à la loi abstraite du karma, il avait substitué celle des recyclages humains de la matière.

Ghatak, homme de gauche, loser, alcoolique (il meurt en 1976 dans la misère), est le cinéaste auquel, bien plus que Ray, la jeune génération



RITWICK GHATAK *L'homme de la table rase*

se perd, se saouie, disparaît. On a envie de suivre les danseurs, on capte des bribes de ce qui n'était pas le cinéma. Le cinéma de Ghatak, probablement.

On apprend que Ghatak a vécu cinq ans chez cette peuplade (les Oraons de la forêt) et qu'il lui a suffi de quelques

Serge DANNEY

L'erreur pathétique (*Ajantrik*)

Hervé Joubert-Laurencin

Comme *Bagalar Banga darshan*, *Ajantrik* joue avec le souvenir de l'origine du cinéma. *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* des frères Lumière est, dans ce film comme dans plusieurs autres de Ghatak, plutôt que classiquement cité, *synesthésiquement* présent. La forme émotionnelle de la séparation atteint son acmé avec la poursuite du train de la jeune fille mal mariée (on dirait que Bimal veut lui offrir le billet de la première séance payante de cinématographe). Lors de sa première course, Jagaddal envoie dans l'objectif de la caméra une trombe d'eau en passant dans une flaque, ce qui ramène au jeu avec *L'Arroseur arrosé*, devenu explicite dans le scénario de *Bagalar Banga darshan*, et qui se conclut avec la bouteille vidée sur la caméra à la fin du dernier film, avec autant d'humour que de violence.

Si Ghatak riait à chaque projection de *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* parce que, disait-il, « une machine regarde une autre machine », alors la Chevrolet d'*Ajantrik*, appareil photo sur roues, est un avatar portatif du train des Lumière, et la séance de photo, qui voit Bimal incapable de poser en costume de marié auprès de sa bien-aimée Jagaddal (coupant court pour convoier des jeunes mariés, d'une grande élégance mais dont l'union se révélera, là encore, factice), met face à face, pour le même gag éternellement renouvelé par l'âge des appareils techniques, deux boîtes noires qui ne pourront jamais *s'encadrer*.

« Peu de gens devineront ce qu'il a fallu être triste pour ressusciter Carthage »

Ritwik Ghatak, lecteur de Siegfried Kracauer

Marianne Dautrey

À travers le dialogue que Ghatak a suscité avec Kracauer, une histoire se raconte, une histoire de perte, d'exil, de vies interrompues. L'un et l'autre ont choisi de la raconter et d'en témoigner dans et par un cinéma devenu, pour tous deux, terre d'exil et de spectres. Mais, tandis que Kracauer fait du présent un spectre de lui-même, Ghatak en fait le lieu où les spectres du passé, fussent-ils en cendres, émergent et se confrontent aux vivants. Quand Kracauer tente de faire comparaître, à travers un inventaire, les restes et résidus de cette histoire rassemblés comme en un songe dans l'atemporalité et l'extraterritorialité d'un texte théorique, avant le moment de la perte définitive, Ghatak inscrit son témoignage dans le temps de l'histoire, en tire les conséquences jusque dans le présent de son œuvre, du monde, de la vie, quitte à consumer l'entièreté de ce présent.

Le film qu'on accompagne (*L'Étoile cachée*)

Raymond Bellour

Il n'est pas toujours simple de distinguer la modulation expressive des autres modes d'intervention de la musique, tellement celle-ci est riche, diverse, passant sans discontinuer d'un régime à un autre, à la faveur des moindres variations de l'action, des humeurs et des mouvements des corps, comme des changements de plans, de distances, bref de tout le travail de la figuration. Il y a ainsi bien des moments et des modes intermédiaires. Mais il n'empêche : il y a surtout ces oppositions franches qui font travailler la musique, précisément, comme l'image même, une seconde image.

Il y a dans la musique – plutôt la bande-son – de *L'Étoile cachée* un mélange subtil et décapant de thèmes populaires, des ragas, retravaillés par le musicien du film, Jyotindra Maitra. Mais il est clair que leurs effets les plus forts tiennent surtout au mixage effectué tant avec des

bruits naturels que créés directement par Ghatak lui-même à l'aide d'objets ou d'instruments – ainsi Bhaskar Chandavarkar décrit l'irruption de Ghatak, ivre, dans un studio d'enregistrement de Pune, s'inventant des réserves de sons « inhabituels » pour un film à venir : « Il souffla dans la flûte indienne pour obtenir un son aigu, comme un coup de sifflet strident, tapa sur trois différentes tablas avec des baguettes, frappa le gong birman, et ainsi de suite pendant un bon moment.»

Derrière le miroir (*Subarnarekha*)

Charles Tesson

Comment reçoit-on physiquement un film comme *Subarnarekha* ? À la fois comme une caresse et comme une gifle. [...] La simple idée qu'un changement de plan prolonge l'espace et le construit *ne va pas de soi*, puisqu'on a au contraire le sentiment que chaque passage est une entorse – on le reçoit physiquement ainsi – à l'agencement vraisemblable de l'espace, ce en quoi il exprime la nature du personnage qui, pour choisir systématiquement l'avancée en ligne droite, est soit appelé à dérailler (on déjante plus qu'on ne déchante), soit condamné à avancer par à-coups, en procédant à de brusques et continues *bifurcations*. Cette métaphore de la mise en plans (en mur de pierre bancal sans le ciment du regard pour le faire tenir) recoupe la matière des images dans la mesure où il n'y a pas de paysages au sens où il y en a chez Ray, toujours saisis par le filtre de la subjectivité d'un personnage, entre perception et sensation. L'image n'est pas un paysage pour Ghatak mais avant toute chose un *plan de matière*, et le corps humain, le visage (de face, de profil), est une plaque tectonique que la caméra décape, arrache au cauchemar géologique dont il est issu. Il y a dans *Subarnarekha* une géographie des sentiments qui trouve son écho dans la matière du monde, que ce soit la douleur, associée aux matériaux durs (la pierre, la rocaille, la dalle de ciment déserte quand Sita chante sa tristesse d'être séparée de l'homme qu'elle aime), ou le bonheur qui compose avec une matière plus souple (sable, eau), plus tendre, comme la terre et le bois dans la magnifique scène de la forêt, entièrement construite sur le dialogue disjoint des dos, l'érotisme de la nuque, bien avant Godard, bien avant les Straub.

Laissons parler les chansons

Moinak Biswas

La tentative historique de l'IPTA (Indian People's Theatre Association) de lier politique de masse et arts populaires, entraîna une remarquable efflorescence musicale dans les années 1950 et 1960. Ouvriers et paysans apportèrent leur musique traditionnelle aux conférences, qui se tenaient dans l'Inde entière, à Bombay, Calcutta, Allahabad, Guwahati. Certains composèrent même de nouveaux *mass songs*. Parmi les compositeurs et chanteurs de premier plan – Anna Bhau Sathe, Omar Sheik, Dasrath Lal, Ramesh Shil, Sanatan Mandal –, beaucoup étaient ouvriers ou paysans. Lors de ces rencontres, ils découvraient des formes populaires venues du pays tout entier, et une inépuisable diversité de mélodies et d'idiomes. La confrontation eut pour conséquence des tentatives parfois réussies de réinterprétation de la tradition par les artistes, enjeu crucial de la politique culturelle. L'industrie cinématographique de Bombay, occupée à élaborer un nouveau modèle de cinéma populaire, bénéficia significativement de l'arrivée d'artistes issus de l'IPTA. Ce phénomène joua un rôle important dans le bouleversement des genres, dans le jeu des acteurs, dans les dialogues, dans les thèmes et, peut-être plus durablement encore, dans l'apparition d'un nouveau type de musique de film.

Je brûle... L'univers brûle

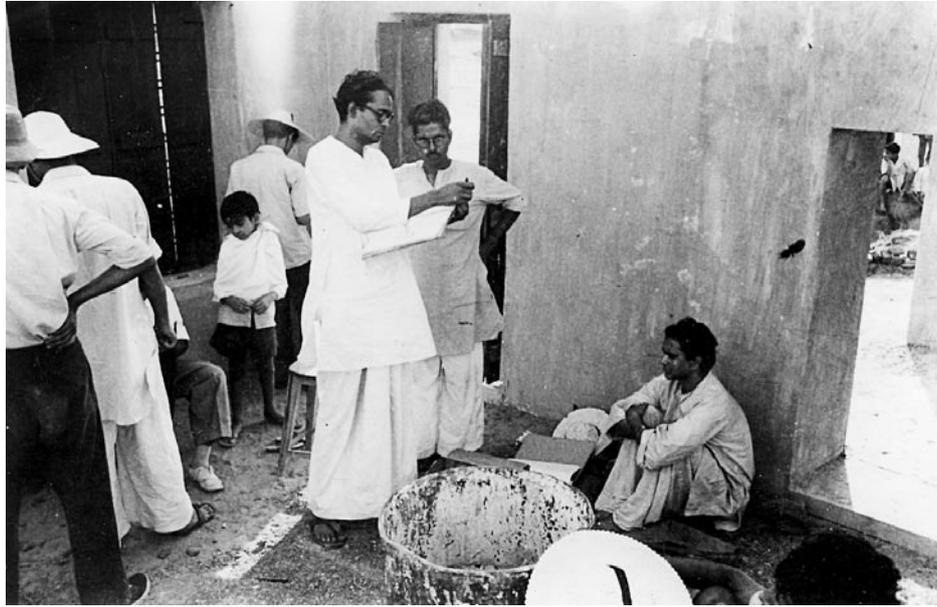
Kumar Shahani

Ghatak ne se cache pas derrière un passé mort ou médiéval ou derrière une indianité décorative. Il ne se contente pas plus des traditions critiques romanesques du xx^e siècle, qui vont du romantisme aux frénésies iconoclastes d'un genre fondamentalement anarchiste. Rares sont ses contemporains qui ont évité ces écueils, dans le monde du cinéma comme ailleurs, dans les domaines théoriques et culturels. Les réactionnaires exaltent le passé en termes décoratifs et théologiques, les modernes rejettent tradition et histoire pour priver le contemporain de son sens. Les problèmes de sous-développement les ont amenés à se civiliser tantôt à travers le nationalisme, tantôt à travers un système de référence radicalement étranger. Comme s'ils avaient honte d'être ce qu'ils sont aujourd'hui, avec leur vraie histoire. J'espère que les jeunes gens qui commencent à rendre à Ghatak l'amour qu'il leur portait n'éprouveront, vis-à-vis de ce qu'ils sont et de leur société, ni honte ni arrogance mais qu'ils sauront faire face à l'obscurité qui les entoure avec la même éclatante agilité.

Je me souviens de lui quand il arpentait les couloirs du Film Institute et que nous nous adressions à lui comme au tigre du poème de Blake, qu'il aimait citer. Dans *Raison, discussions et un conte*, il semble lui aussi s'en être souvenu, en en déviant légèrement le sens : « Je brûle, tout le monde brûle... l'univers brûle... »



L'Étoile cachée, 1960



Ritwik Ghatak sur le tournage de *Subarnarekha*, 1962
Photographie : Mahendra Kumar



Tournage de *Bagalar Banga darshan*, 1964. Ritwik Ghatak a pris la place de l'acteur.
Photographie : Mahendra Kumar

Chronologie abrégée

Ritwik Ghatak. 1925-1976

1925

- Le 4 novembre, naissance à Jindabaha Lane, Old Dhaka, Bengale oriental (aujourd'hui Bangladesh) de Ritwik et Pratiti Ghatak. Les jumeaux sont les benjamins d'une fratrie de neuf enfants. Le père, Rai Bahadur Suresh Chandra Ghatak, est magistrat. La mère, Indu Bala Devi élève ses neuf enfants. Le frère aîné de Ritwik, Manish, est écrivain et membre du groupe Kallol, mouvement de jeunes écrivains fondé en 1923, qui introduit le réalisme dans la littérature bengalie. Sudhish, le deuxième frère de Ghatak est cameraman ; il fait son apprentissage en Grande-Bretagne.
- Ghatak passe son enfance et sa prime jeunesse à Rajshahi, aujourd'hui à la frontière du Bangladesh et de l'Inde. Il commence tôt à lire Rabindranath Tagore et son père lui transmet des notions de sanskrit.

1935

- De retour en Inde, Sudhish Ghatak travaille pour les studios New Theatres (l'un des principaux studios de cinéma de Calcutta) ; Bimal Roy et Pramatesh Barua sont des habitués de la maison Ghatak. La fréquentation de ces deux cinéastes est déterminante dans la carrière de Ghatak.

1939

- À quatorze ans, Ghatak fait sa première fugue. Son frère Manish l'envoie passer plusieurs mois dans le service comptable d'une usine textile à Kanpur, dans l'État d'Uttar Pradesh.
- Il fait ses études secondaires au collège de Rajshahi, où il met en scène sa première pièce, *Phalguni* (Le cycle de printemps) de Rabindranath Tagore. Il joue également dans la pièce.

1941

- Mort de Rabindranath Tagore en août.

1943

- La famine, conséquence indirecte de la guerre entre les Britanniques et les Japonais, tue 1,5 à 3 millions de personnes et provoque un afflux de réfugiés en direction de Calcutta.
- Fondation à Calcutta de l'Indian People's Theatre Association (IPTA), par émancipation de la All-India Progressive Writer's Association.

1944

- Le 29 octobre, création de *Nabanna* (La nouvelle récolte ou Le nouveau riz), la pièce de Bijan Bhattacharya, produite par l'IPTA, mise en scène par lui-même et par Shombhu Mitra. Le sujet de *Nabanna* est la famine de 1943. La pièce est un événement dans l'histoire du théâtre indien ; elle marque l'apparition d'un théâtre social, d'inspiration marxiste, porté par la révolte contre les conditions d'existence de la paysannerie.

1946

- Ghatak obtient l'Intermediate Examination in Arts à l'université de Dhaka.
- Parution d'« Akash gangar sroty dhorey » (Sur la trace de la Voie lactée), la première nouvelle de Ghatak.

1947

- Après plusieurs années de négociations acharnées et de violences religieuses intercommunautaires dans toute l'Inde, les dirigeants et représentants du Gouvernement britannique, du parti du Congrès et de la Ligue musulmane ont pris la décision de diviser l'Inde en deux États séparés : l'Union indienne, majoritairement hindoue, et le Pakistan, majoritairement musulman. Le Bengale est divisé ; le Bengale oriental devient le Pakistan oriental, le Bengale occidental reste à l'Inde.
- La famille Ghatak (à l'exception de Pratiti – la sœur jumelle de Ritwik, qui a épousé Sanjib Datta, journaliste et écrivain – et les siens) quitte le Bengale oriental, comme des millions d'autres réfugiés.

1948

- En janvier, assassinat de Gandhi par un membre du parti extrémiste hindou Maharatha.
- Ghatak est diplômé de la faculté Krishnachandra ; il s'inscrit au Master of Arts de l'université de Calcutta, qu'il n'achève pas.
- Il est actif au sein du Parti communiste indien (CPI). Il devient membre à part entière de l'Indian Popular Theatre Association et prend la direction de la section centrale (*central squad*).
- Il prend une part importante dans les activités de la Cine Technicians Association of Bengal (CTAB).
- Il écrit et met en scène sa première pièce de théâtre, *Kalo sayar* (Le lac sombre). Il joue dans la reprise de *Nabanna*.

1950

- Il commence sa carrière cinématographique en assistant Manoj Bhattacharya à l'écriture du scénario et à la réalisation de *Tathapi* (Malgré tout), dont la première projection publique a lieu le 10 mars.
- Ghatak est assistant à la réalisation de *Bedeni* (La bohémienne), réalisé par Nirmal Dey.
- Avec Mrinal Sen et Tapas Sen, il produit une nouvelle version de la célèbre pièce de Dinabandhu Mitra, *Nil darpan* (Le miroir indigo).
- La deuxième pièce de Ghatak, *Jwala* (Tourment), est tirée de son propre article intitulé « Vague de suicides à Calcutta », publié dans la revue du Parti communiste. Il la met en scène et joue le rôle du fou.

1951

- Ghatak joue dans *Kalanka* (Disgrâce), écrit et dirigé par Bijan Bhattacharya, et dans *Bhanga bandar* (Le port en ruine), mis en scène par Utpal Dutt. Il est acteur et premier assistant pour *Chinnamul* (Les déracinés) réalisé par Nemaï Ghosh.
- Il tente d'achever *Bedeni*, mais le film est à nouveau abandonné.
- Le Provincial Draft Preparatory Committee de l'IPTA demande à Ghatak de rédiger un document qui traite de l'idéologie politique et culturelle du CPI au Bengale occidental.

1952

- Le premier Festival de cinéma international a lieu en Inde. Le public indien découvre l'existence d'un cinéma non hollywoodien : le néoréalisme italien, le cinéma soviétique, chinois, japonais. Ghatak rencontre les cinéastes de la délégation russe, Poudovkine et Tcherkassov.
- Il adapte à la scène pour l'IPTA *L'Inspecteur général* de Gogol, produit et mis en scène par Utpal Dutt.

1953

- Ghatak écrit et met en scène *Dalil* (Le document) pour l'IPTA.
- Il produit et réalise son premier long métrage, *Nagarik*, dans des conditions expérimentales et militantes. Le film sera perdu, retrouvé et diffusé après sa mort.

1954

- Premiers différends avec la direction de l'IPTA, à la suite de la diffusion de « On the cultural front » rédigé par Ghatak et adressé à la direction du CPI.
- Ghatak apprend son éviction de l'IPTA.

1955

- Le 8 mai, Ghatak épouse Surama Bhattacharya à Shillong. Celle-ci sort de prison où elle vient de passer deux ans pour activisme politique. Ils se sont rencontrés deux ans plus tôt au sein de l'IPTA.
- Il réalise deux films documentaires pour le gouvernement du Bihar, *La Vie des Adivasis* et *Lieux historiques du Bihar*.
- Par une lettre du 21 octobre, il apprend son exclusion du Parti communiste indien.
- Sortie du premier film de Sayajit Ray adapté du roman de Bibhutibhushan Banerjee, *Pather panchali* (*La Complainte du sentier*).
- Pendant un peu plus d'un an, Ghatak travaille comme scénariste aux studios Filmistan à Bombay.

1956

- Naissance de la première fille de Ritwik et Surama, Samhita.
- Ghatak quitte les studios Filmistan et profite de son séjour à Bombay pour mettre en scène une nouvelle version de *Visarjan*, ainsi que *Musafiron ke lye* (Pour les vagabonds), une autre adaptation, cette fois par Govind Mali, des *Bas-Fonds* de Gorki pour l'IPTA.

1957

- Retour à Calcutta. Le 2 juillet, il commence le tournage d'*Ajantrik* à Ranchi (Bihar).
- Naissance de sa seconde fille, Suchismita.

1958

- Projection d'*Ajantrik* au Festival de Venise. Georges Sadoul publie un court compte-rendu dans *Les Lettres françaises* en septembre.
- Les prises de vue du *Fugitif*, son troisième long métrage, commencent en novembre, et le film sort en juillet 1959.

1959

- Le tournage de *Kato ajanare* (Tous les inconnus) est entamé puis abandonné par le producteur.

1960

- Ghatak achève *L'Étoile cachée*, qui sort sur les écrans le 14 avril. Le film est un succès, Ghatak investit les gains dans *Komal gandhar*, le film suivant.

1961

- *Komal gandhar* sort le 31 mars. Ghatak est affecté par l'échec du film et par les violentes critiques que lui adressent ses ex-camarades de l'IPTA.

1962

- Il entreprend le tournage de son sixième film, *Subarnarekha*. Des difficultés de tous ordres l'obligent à interrompre le tournage à plusieurs reprises pour trouver des fonds supplémentaires (il réalise des films publicitaires, écrit des scénarios pour d'autres). *Subarnarekha* ne sortira que le 1^{er} octobre 1965, trois ans après le début du tournage. Premiers signes d'addiction à l'alcool.

1963

- Ghatak enseigne au Film and Television Institute of India de Pune (dont il sera vice-président l'année suivante).
- Il commence un film sur Ustad Alauddin Khan, et un long métrage, *Bagalar Banga darshan* (Bagala à la découverte du Bengale), qui restent tous deux inachevés.
- Naissance de son fils, Ritaban.

1964

- Ghatak traduit *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht en bengali ; sa traduction paraît dans un numéro spécial de la revue d'*Uttarkal patrika* (Journal de l'avenir).

1965

- Ghatak participe à la réalisation de deux films d'étudiants du FTII, *Fear* et *Rendez-vous*. Le tournage de *Rendez-vous* a lieu dans le temple bouddhiste de Karla Caves, près de Pune.
- Georges Sadoul propose la participation de *Subarnarekha* au Festival de Cannes, puis à Venise. Le Gouvernement indien refuse au film la sortie du territoire.
- Ghatak démissionne du FTII.
- Premier séjour en hôpital psychiatrique, qui sera suivi d'autres.

1966

- Sa traduction du *Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht paraît dans la revue *Gandharba patrika* (n° 27-29).

1967

- Tournage d'un court métrage, *Scientists of tomorrow*.
- Création du mouvement naxalite [CPI (ML) – parti communiste indien marxiste léniniste – le 3 mars par un groupe de révolutionnaires communistes pro-chinois réunis autour de Charu Mazumdar.

1968

- Ghatak entreprend le tournage de *Ranger golam* (Atout valet), son état de santé l'empêche de l'achever.
- Il fonde une revue de théâtre, *Abhinaya darpan* (Miroir du jeu) ; deux numéros paraissent, en mai-juin 1968 et juillet-août 1969.

1969

- Nouveau séjour à l'hôpital psychiatrique de Calcutta. Il y reste sept mois. Il demande à Hemango Biswas, musicologue, compositeur et ami, d'organiser un programme de *folk songs* ;

le concert précède la représentation de la pièce écrite et mise en scène par Ghatak avec les soignants et les patients, *Sei meye* (Cette fille), qui est publiée dans *Abhinaya darpan* en juillet-août.

1970

- Ghatak réalise *Les danses chhau de Purulia*, *Amar Lenin* (Mon Lénine), *Yeh kyon* (Pourquoi ceci ?). *Amar Lenin* est arrêté par la censure, malgré la signature de quantité d'intellectuels et une lettre de soutien de Satyajit Ray.

1971

- Ghatak réalise *Durbar gati Padma* (Le fleuve Padma au flot irrépressible), à propos de la guerre d'indépendance du Bangladesh (1,5 à 2 millions de morts).

1972

- Le tournage de *Une rivière nommée Titas* débute le 6 juillet au Bangladesh.
- Entre 1972 et 1975 il tourne deux autres documentaires qui restent inachevés, l'un sur Indira Gandhi, l'autre sur le sculpteur Ramkinkar Baj.

1973

- Première projection de *Titas* le 27 juillet à Dhaka. Ghatak, malade, n'a pas pu assurer le montage ; le film est projeté dans une version qui n'a pas son accord.

1974

- Ghatak tourne *Raison, discussions et un conte*, dans lequel il joue son propre rôle

1975

- Il crée la CUNIC (Cooperative Union of New Indian Cinema), pour soutenir le cinéma indien d'auteur.
- *Jwalanta* (En flammes), la dernière pièce de Ghatak, est représentée à l'Academy of Fine arts à Calcutta le 24 août, dans sa mise en scène.

1976

- Ritwik Ghatak meurt le 6 février à Calcutta, à l'âge de cinquante ans.

Raison, discussions et un conte et *Nagarik* sont projetés à Calcutta pour la première fois en septembre 1977, un an et demi après sa mort.

Les auteurs

Sandra Alvarez de Toledo a fondé les éditions L'Arachnéen en 2005 et dirigé l'édition des *Œuvres* (1850 pages) de l'écrivain, éducateur et cinéaste Fernand Deligny parue en 2007. Après la parution d'un second recueil de Deligny, *L'Arachnéen et autres textes*, L'Arachnéen s'est engagé dans la publication de sept recueils de l'historien d'art Jean-François Chevrier, dont les trois premiers (*La Trame et le Hasard*, *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*, *Entre les beaux-arts et les médias*) ont paru en mars 2010 et les deux suivants (*Les Relations du corps* et *Des territoires*) en janvier 2011. Du même auteur, L'Arachnéen a également publié en 2009 *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*. Les recherches sur Ritwik Ghatak ont commencé en 2009.

Sibaji Bandyopadhyay est professeur au Centre for Studies in Social Sciences à Calcutta (où il enseigne les *Cultural Studies*), après avoir été professeur de littérature comparée à l'université Jadavpur de Calcutta. Il mène des recherches dans divers domaines : la théorie littéraire, le roman moderne, les études sur le féminisme et sur la sexualité, la traduction, le cinéma, le *Mahabharata*. Outre de nombreux essais sur ces questions, il écrit et publie de la poésie, des pièces de théâtre, des romans et des nouvelles. Parmi ses publications les plus récentes, mentionnons *Sibaji Bandyopadhyay Reader*, un recueil d'essais (New Delhi, Worldview Publishers, 2010) ; *Lineages of Post-Colonial Modernity in Bengal* (New Delhi, Tulika Books, 2010) ; *Reflections on Colonial Modernity* (New Delhi, Social Science Press, 2011).

Raymond Bellour, chercheur, écrivain. Directeur de recherche émérite au CNRS, Paris. S'intéresse à la littérature romantique (les Brontë, *Écrits de jeunesse*, 1972 ; Alexandre Dumas, *Mademoiselle Guillotine*, 1990) et contemporaine (*Henri Michaux*, 1965 ; édition de ses œuvres dans la Pléiade, vol. I, 1998, vol. II, 2001, vol. III, 2004). S'intéresse également au cinéma (*Le Western*, 1966, *L'Analyse du film*, 1979, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, 2009), aux mélanges, passages et régimes mixtes d'images – peinture, photographie, cinéma, vidéo, images virtuelles –, comme aux rapports entre mots et images (l'exposition *Passages de l'image*, 1989 ; les recueils *L'Entre-images*, 1990, *Jean-Luc Godard : son+image*, 1992, *L'Entre-images 2*, 1999 ; les expositions *States of Images: Instants and Intervals*, 2005, et *Thierry Kuntzel, lumières du temps*, 2006). Participe en 1991 avec Serge Daney à la création de *Trafic*, revue de cinéma.

Moinak Biswas est l'un des fondateurs du département d'études filmiques de l'université de Jadavpur de Calcutta, qu'il dirige aujourd'hui. Il est l'un des spécialistes du cinéma indien et contribue régulièrement à l'édition de recueils en anglais et en bengali. Il a notamment dirigé *Apu and After. Revisiting Ray's Cinema* (Londres et Calcutta, Seagull Books, 2006). Il est rédacteur en chef du *Journal of the Moving Image*, publié par Jadavpur, et participe au comité de rédaction de *Bio-Scope, Screen South Asia* (chez l'éditeur américain Sage). Dans le cadre de l'université Jadavpur il a créé le Media-Lab, centre de recherche sur l'art numérique. Il vient d'achever (écriture et coréalisation) un long métrage intitulé *Spring in the Colony*.

Marianne Dautrey est germaniste, linguiste et philosophe. Elle a travaillé sur les rapports entre la représentation et l'énonciation dans l'écriture du présent à partir des œuvres de Karl Kraus. Elle a enseigné la philosophie à Paris I. Traductrice de l'allemand, elle a traduit et préfacé la

Correspondance Adorno-Alban Berg (Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2004) et repris en collaboration avec Christian Sommer et Vincent Stanek la traduction du *Monde comme volonté et représentation* d'Arthur Schopenhauer (Gallimard, coll. « Folio essais », 2009). Actuellement journaliste, elle publie principalement des textes sur le cinéma.

Hervé Joubert-Laurencin est professeur d'études cinématographiques à la faculté des arts de l'université d'Amiens. Traducteur et spécialiste de Pier Paolo Pasolini, il travaille aussi sur le cinéma d'animation et les écrits de cinéma, particulièrement ceux d'André Bazin. Il a organisé en 2008, avec l'université Paris Diderot, *Pasolini. Un destin différé*, premier congrès international de la revue *Studi pasoliniani*, dont il est cofondateur et, avec Dudley Andrew et Yale University, le colloque franco-américain *Ouvrir Bazin / Opening Bazin*. Il a publié notamment *Pasolini, portrait du poète en cinéaste* (Cahiers du cinéma, 1995) ; *Le Dernier Poète expressionniste. Écrits sur Pasolini* (Les Solitaires intempestifs, 2005) ; *La Lettre volante. Quatre essais sur le cinéma d'animation* (Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997).

Kumar Shahani est réalisateur, historien et critique de cinéma. Il s'est formé auprès de Ritwik Ghatak, dans le cadre de ses études au Film and Television Institute of India (1965-1966), et auprès de Robert Bresson, dont il fut l'assistant pour le tournage d'*Une femme douce* (1967-1968). Il a réalisé une vingtaine de films (longs et courts métrages, films de fiction et documentaires). Son premier long-métrage de fiction, *Maya darpan* (1972) lui vaut d'être très tôt reconnu, en Inde et à l'étranger. Kumar Shahani est également enseignant, historien et critique ; depuis 1974, il écrit et publie régulièrement sur le cinéma ; il a codirigé *Cinema and Television: Fifty Years of Reflection in France* (1991).

Charles Tesson est critique et historien du cinéma. Il enseigne l'histoire et l'esthétique du cinéma à l'université Paris III. Il a commencé à écrire dans les *Cahiers du cinéma* en 1979, avant d'en devenir le rédacteur en chef de 1998 à 2003. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, parmi lesquels *Satyajit Ray* (Cahiers du cinéma, 1992) ; *Luis Buñuel* (Cahiers du cinéma, 1995) ; *El* (Nathan, 1996) ; *Photogénie de la série B* (Cahiers du cinéma, 1997) ; *Théâtre et Cinéma* (Cahiers du cinéma, 2007) ; *Akira Kurosawa* (Cahiers du cinéma, 2008). Il est le premier à avoir écrit et publié sur Ghatak en France, en 1982.

Les traducteurs

France Bhattacharya est professeur émérite des universités et a enseigné à l'Institut national des langues et civilisations orientales (Inalco). Spécialiste de langue, littérature et culture du Bengale, elle travaille sur des textes de la période précoloniale du point de vue de l'histoire religieuse et sociale. Elle a publié de nombreuses traductions littéraires du bengali en français et des ouvrages pédagogiques. Parmi ses publications récentes : *Les Intellectuels bengalis et l'Impérialisme britannique* (Collège de France, Publications de l'Institut de civilisation indienne, 2010) ; *Charulata*, traduction du roman de Rabindranath Tagore (Zulma, 2009) ; *La Victoire de Manasa*, présentation, traduction et commentaire du poème bengali *Manasavijaya de Vipradasa* (xv^e siècle) avec glossaire et bibliographie (Pondichéry, École française d'Extrême-Orient et institut français de Pondichéry, 2007) ; *Quatre chapitres*, présentation et traduction du roman de Rabindranath Tagore (Zulma, 2005) ; *Le Monastère de la félicité*, présentation et traduction du roman de Bankim Chandra Chatterjee (Le Serpent à plumes, 2003).

Chandrasekhar Chatterjee est originaire de Calcutta, diplômé de littérature anglaise à l'université de Calcutta et de littérature comparée à la Sorbonne-Nouvelle. Il enseigne le bengali depuis 2001 à l'Inalco. Il participe actuellement (avec Philippe Benoît, responsable de la section bengali du département d'Asie du Sud à l'Inalco) à la traduction de la correspondance de Rabindranath Tagore lors de son premier séjour en Grande-Bretagne (fin des années 1870). Il a notamment traduit *Les Aventures de Goopy et Bagha & autres histoires du Bengale* de Upendrakishore Roychowdhury, Sukumar Ray, Satyajit Ray (Chandeigne, 2008).

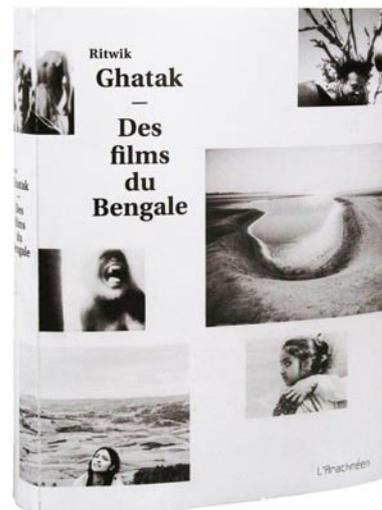
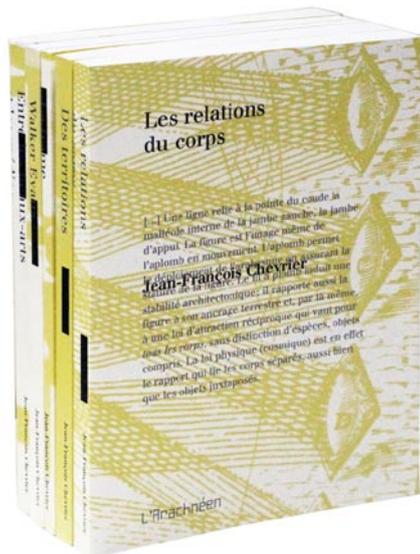
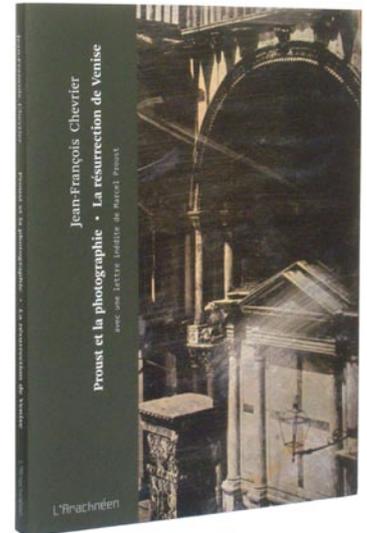
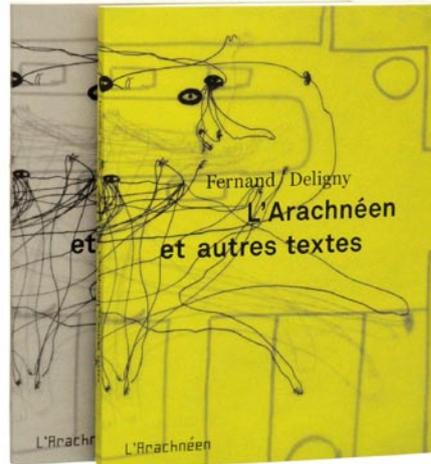
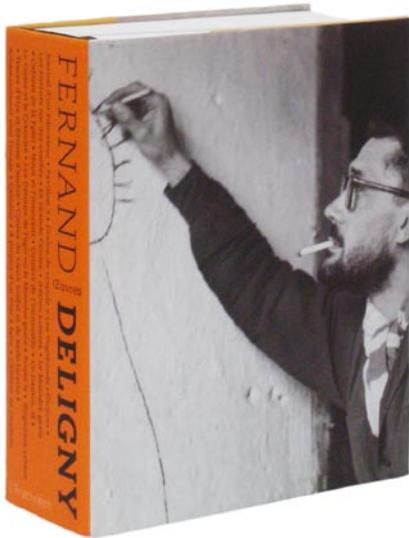
Marianne Dautrey cf. liste des auteurs.

Thibaut d'Hubert a étudié le bengali à l'Inalco. Il est titulaire d'un doctorat en langues, civilisations et sociétés orientales de l'École pratique des hautes études. Il est actuellement professeur adjoint au South Asian Languages and Civilizations à l'université de Chicago, où il enseigne la langue et la littérature bengalies, et poursuit des recherches sur la littérature bengalie médiévale. Il est l'auteur de plusieurs articles, parmi lesquels « Représentations du monde dans le golfe du Bengale au xvii^e siècle : Alaol et Raniri », *Archipel*, n° 76, 2008, en collaboration avec Paul Wormser, et « La réception d'un succès littéraire persan dans les campagnes du Bengale : une traduction de Jami par le poète Abdul Hakim », *Bulletin d'études indiennes*, n° 24-25, 2006-2007.

Christophe Jouanlanne a créé la librairie de la Galerie nationale du Jeu de Paume puis, en 2006, la librairie de la Cinémathèque française où il travaille aujourd'hui. Il a traduit plusieurs ouvrages de Rainer Werner Fassbinder, ou qui lui sont consacrés, notamment deux de ses pièces : *Le Village en flammes* (L'Arche, 1984) et *Anarchie en Bavière* (L'Arche, 1987) ; deux livres d'entretiens : *L'Anarchie de l'imagination* (L'Arche, 1987) et *Fassbinder par lui-même* (G3J éditeur, 2010) ; une monographie pour la collection « Cinéma » des éditions Rivages. En collaboration avec Jean-François Poirier, il a traduit deux ouvrages de Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques* (Bourgois, 1994) et *Fragments philosophiques* (PUF / Collège international de philosophie, 2001). Il est également traducteur d'un recueil d'articles de Benjamin, *Sur l'art et la photographie* (Dominique Carré éditeur, 1997). Il fait partie de l'équipe des traducteurs réunis en vue de la publication des *Œuvres complètes de Freud* aux PUF.

Martin Richet est traducteur et écrivain. Parmi ses traductions récentes : *Histoire naturelle de l'énigme et autres textes* d'Eduardo Kac (Al Dante, 2009) ; *Gesualdo* de Lyn Hejinian (Éric Pesty éditeur, 2009) ; *Le Cinéma : une étude psychologique et autres essais* de Hugo Münsterberg (Éditions Héros-Limite, 2010) ; *Là, Poèmes 1968-1975* de Robert Creeley (Éditions Héros-Limite, 2010). Il coordonne actuellement un dossier consacré au Black Mountain College et à Charles Olson pour la revue *Cahier critique de poésie*, et prépare une anthologie des poèmes de Robert Duncan. Il est en outre l'auteur de *Bureau vertical / Onze pour table*, paru aux *Cahiers de la Seine* en 2005. Son deuxième livre, *L'Autobiographie de Gertrude Stein*, paraîtra chez Éric Pesty éditeur au printemps 2011.

L'Arachnéen



Fernand Deligny *Œuvres*

Édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo ; avec des textes de Michel Chauvière, Annick Ohayon, Anne Querrien, Bertrand Ogilvie, Jean-François Chevrier.

1848 pages / 557 images

58 euros

Fernand Deligny *L'Archnéen et autres textes*

Avec une postface de Bertrand Ogilvie.

256 pages / 40 images

25 euros

Jean-François Chevrier *Proust et la photographie / La résurrection de Venise*

Avec une lettre inédite de Marcel Proust et un cahier d'images de John Ruskin.

112 pages / 24 images

20 euros

Jean-François Chevrier

Une édition en 7 volumes

La trame et le hasard

112 pages / 45 images

20 euros

Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne

224 pages / 85 images

25 euros

Walker Evans dans le temps et dans l'histoire

208 pages / 95 images

25 euros

Des territoires

216 pages / 124 images

25 euros

Les relations du corps

248 pages / 123 images

25 euros

Avec les deux volumes suivants, *L'Hallucination artistique* et *Œuvre et activité* (qui paraîtront en 2012), cette édition constituera une somme de près de 2000 pages qui fera date dans le champ de l'histoire de l'art.

Ritwik Ghatak. Des films du Bengale

Édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo ; avec des textes de Ritwik Ghatak, Sibaji Bandyopadhyay, Raymond Bellour, Moinak Biswas, Serge Daney, Marianne Dautrey, Hervé Joubert-Laurencin, Advaita Malla Barman, Kumar Shahani, Charles Tesson, Rabindranath Tagore.

416 pages / 428 images

39 euros

Qui dit « arachnéen » dit trame, réseau, mémoire des formes, texte, image.

Les livres que nous voulons faire relèvent de l'assemblage et du montage. L'œuvre ou la pensée ne se tiennent pas « tout seuls » mais entourés de chair et de muscles : de documents, d'images, de fac-similés, de ces traces qui replacent l'œuvre dans sa genèse, dans l'histoire et celle de son auteur, dans le geste et l'activité quotidienne.

L'Arachnéen publie des auteurs pour qui l'art est le modèle d'une pensée actuelle et critique, quel que soit son domaine d'exercice : le travail social pour Fernand Deligny, l'histoire de l'art ou la littérature pour Jean-François Chevrier, le théâtre et le cinéma pour Ritwik Ghatak, et à suivre...

L'Arachnéen

Éditions L'Arachnéen
109-111 rue des Dames. 75017 Paris
Sandra Alvarez de Toledo : 01 45 22 13 77
Anaïs Masson : 09 54 36 07 46
editions.arachneen@free.fr
www.editions-arachneen.fr

Pollen Littéral Diffusion Distribution
101 rue des Moines. 75017 Paris
Tél : 33 + 1 43 58 74 11
Fax : 33 + 1 72 71 84 51
www.pollen-diffusion.com