



Shiraz de Franz Osten

CINÉMA ET HISTOIRE

**CINÉMAS INDIENS :
L'ARTISTE FACE AU MONDE**

CINÉMAS INDIENS, L'ARTISTE FACE AU MONDE

Toute sélection autour des cinémas indiens se donne l'illusion de parvenir à en capturer la complexité, la diversité et l'incroyable prodigalité. Le pluriel s'impose tant le pays est un continent cinématographique, produisant en ses quatre coins des films dans des dizaines de langues, et ce depuis l'invention du cinéma. De l'immensité de ce territoire découle une histoire longue et riche, qui fait s'entremêler des studios et des dynasties d'acteurs, un rapport privilégié à la musique, au chant et à la poésie, un écrin pour la danse ou encore une fusion avec un public toujours fidèle. Cinq films donc pour parcourir modestement l'espace et le temps d'un pays colonisé puis indépendant, cinq films très différents pour tenter de saisir une certaine vision de l'histoire à travers la figure de l'artiste en prise avec le monde et ses soubresauts.

Une ombre plane nécessairement sur cette programmation, celle de « Bollywood », terme issu de la critique cinématographique des années 1970, d'abord pour railler la qualité des productions de Bombay mais qui, à partir des années 2000, parvient à représenter, à l'étranger surtout, la totalité du cinéma indien. Cette étiquette désigne un certain cinéma populaire, des mélodrames entrecoupés de chants et de danses, marqués par une mise en scène répétitive, une *formula* rodée et déclinée. Il n'y a pas de films « Bollywood » dans ce panorama, non pour lui refuser une place ou porter un jugement mais pour aller s'aventurer dans d'autres contrées encore assez peu arpentées et ne pas toujours résumer les cinémas indiens à une production populaire, parfois écrasante. Certains films choisis en parlent cependant en creux, s'en appropriant les codes pour mieux s'en départir.

Il est aussi question, à travers ces cinq films, de l'image fabriquée du pays, une certaine idée de l'« Inde éternelle » qui, pendant toute la période coloniale notamment, a maintenu le territoire dans une forme d'absence d'historicité. Cette perception orientaliste du pays, si puissante qu'elle perdure encore, semble

à première vue habiter le film *Shiraz* (1928), signé du réalisateur allemand Franz Osten, en étroite collaboration avec le réalisateur-acteur-producteur indien Himanshu Rai. S'il peut sembler curieux d'ouvrir ce court panorama avec un film réalisé par un étranger, il permet de contredire l'autarcie dans laquelle sont encore trop souvent placées les industries indiennes. Les imageries et les savoir-faire n'ont en effet eu de cesse d'être nourris et intriqués, cinémas « occidentaux » et « orientaux » ne signifiant ainsi pas grand-chose tant les circulations et les projets voyagent. L'exotisme apparent du film d'Osten – ses palais, ses éléphants, ses personnages embijoutés – rencontre de plein fouet le souffle épique et le naturel des interprètes indiens. Himanshu Rai souhaitait faire des films « orientalisants » et à destination de l'Occident, et il est passionnant de voir *Shiraz* à la lumière du *Tigre du Bengale* de Richard Eichberg ou du *Tombeau hindou* de Fritz Lang, réalisés quelques décennies plus tard. *Shiraz* n'est ni tout à fait indien ni allemand, mais plutôt le reflet d'une Inde coloniale multiculturelle où des cinéastes étrangers viennent chercher des paysages romanesques et des réalisateurs indiens avides de coproductions. À travers le triangle amoureux que forment l'architecte Shiraz (Himanshu Rai donc), la princesse Selima (Enakshi Rama Rao) et le prince (Charu Roy), c'est une Inde rêvée qui se déploie, dans laquelle l'authenticité des décors et des lieux fait fi de toute idée de reconstitution historique. La magie des palais de marbre, loin de faire du film une abstraction orientaliste, ancre les aventures sentimentales dans une Inde bien réelle, puissante et peuplée. Montré ici dans sa version restaurée, accompagnée d'une partition créée par Anoushka Shankar (fille du célèbre compositeur Ravi Shankar), *Shiraz* est un choc esthétique qui écarte bien des clichés.

Si ces collaborations entre cinéastes et techniciens européens et indiens instaurent des échanges, techniques comme esthétiques, les années 1920 voient aussi la montée en puissance des combats pour l'Indépendance et la lutte de plus en plus marquée, que ce soit par la violence des révoltes et des sabotages ou l'action non-violente prônée par Gandhi. Cette Indépendance, obtenue en 1947, laisse un pays neuf en construction aux mains d'une société ancienne et structurée, qui accorde peu de place à la voix individuelle. C'est cette dernière que tente de faire résonner Guru Dutt dans *L'Assoiffé* (1957), comme le feront d'autres jeunes cinéastes (Raj Kapoor notamment) : il dépeint, dix ans après l'Indépendance, les difficultés que rencontrent la jeunesse et se met en scène en poète misérable et incompris. Il erre dans un Bombay brumeux au noir et blanc contrasté, où seuls l'écoutent et le comprennent une prostituée au grand cœur (l'incroyable Waheeda Rehman) et un vendeur ambulancier (Johnny Walker). Ce somptueux mélodrame, qui se rapproche le plus peut-être de ce que deviendra la formule du cinéma populaire, est une adresse directe à une société indienne devenue sourde, pas simplement à la poésie, mais à la vie de ceux qui se situent en bas de l'échelle sociale.

Pendant féminin du personnage de Guru Dutt, Usha (Smita Patil) dans *Bhumika* (*Le Rôle*, 1977) de Shyam Benegal, inspiré de la vie d'une légendaire actrice du théâtre dansé marathi des années 40, se bat elle aussi pour faire entendre sa voix dans un monde régi par des hommes, tantôt dominateurs ou faibles, qui entendent asservir cette femme de tête. Son ascension sociale et artistique – d'adolescente sans le sou, douée pour le chant traditionnel, à star de cinéma fortunée – n'est que le reflet d'une vacuité qu'Usha tente de combler à travers un style de vie non conformiste et une quête de soi semée d'embûches. Shyam Benegal, issu du

cinéma documentaire, est certainement l'un des réalisateurs les plus intéressants de cette période dite du «nouveau cinéma» (un cinéma indépendant qui naît au Bengale dans les années 50 et s'étend à d'autres régions de l'Inde, loin des studios). Il explore ici le *decorum* et l'envers d'un système qui broie toute individualité, *a fortiori* celle d'une femme qui a soif d'émancipation. La splendeur et la superficialité des numéros musicaux auxquels Usha prête son visage, qui reproduisent les codes du cinéma populaire, détonnent avec les séquences plus intimes où sa rage et sa vitalité éclatent.

Le fil rouge de cette sélection est donc cette figure de l'artiste, du créateur en proie à l'incompréhension du monde (*L'Assoiffé*, *Bhumika*) et des siens. Nous sommes alors loin de ce qui va marquer le cinéma indien de Bombay dans les années 70 avec l'émergence de l'acteur Amitabh Bachchan, en héros travailleur issu du peuple.

Le panorama fait un bond temporel, sautant par-dessus presque trois décennies, qui, pour le cinéma populaire, ont leur importance. Sous l'impulsion de l'ouverture de l'Inde au marché extérieur dans les années 1990, l'arrivée de la télévision et un contact plus rapproché avec l'Occident, va s'imposer ce fameux modèle «bollywoodien» doté d'un *star system* plus puissant que jamais. À l'inverse, à mille lieues de Bombay, des chemins plus solitaires sont tracés par des cinéastes qui se forgent un style singulier. C'est le cas d'Amit Dutta, célèbre cinéaste expérimental, vivant retiré dans le nord du pays, proche de la chaîne himalayenne. Son œuvre explore la mythologie, la peinture, la musique, la nature ou encore l'architecture, et propose au spectateur une expérience sensorielle inédite. Les sons s'entremêlent ainsi aux lignes géométriques des lieux, sa quête de la symétrie répondant aux entrelacs de motifs sonores. Le cinéma de Dutta plonge le spectateur dans un autre monde et un autre temps ou, plutôt, explore la porosité entre l'histoire et le monde actuel. Dans *Nainsukh* (2010), il parcourt la trajectoire du peintre éponyme (1710-1778), célèbre représentant de l'école de peinture Pahari, dans laquelle se rencontrent des éléments moghols musulmans et des thématiques de la religion hindoue. En choisissant de quitter l'atelier familial pour suivre et chroniquer la vie de Balwant Singh, un roitelet, *Nainsukh* modifie profondément les sujets et les représentations traditionnelles de cette peinture, en montrant notamment du souverain une image intime très informelle, unique à cette époque. On pourrait être surpris par cette plongée dans l'Inde du XVIII^e siècle, mais le film de Dutta pose une réflexion toute contemporaine sur la place de l'artiste et des traditions héritées face à une réalité politique. En parcourant les œuvres laissées par le peintre et en les recréant pour le spectateur à la façon de tableaux vivants, le cinéaste propose de réfléchir à la façon dont *advient* une image, qu'elle soit picturale ou filmique. Presque sans parole, *Nainsukh* fait du choix du peintre de quitter le groupe et de développer sa propre imagerie, un écho puissant au propre cheminement d'Amit Dutta, tous deux partageant déjà, à quelques siècles d'écart, la même localité au bord de l'Himalaya. La rencontre est si intense qu'il poursuit son exploration minutieuse des miniatures de Nainsukh dans trois autres films, *Gita Govinda* (2013), *Field-Trip* (2013), et *Scenes from a Sketchbook* (2016).

Cette question du miroir entre le cinéaste et son sujet, ou du moins la fragilité de la frontière entre la création du film et son objet se retrouve dans le choix le plus contemporain de la sélection, *Toute une nuit sans savoir* (2021) de Payal Kapadia, Œil d'or du meilleur documentaire au dernier festival de Cannes. Il s'agit

ici d'une longue nuit dans laquelle plonge le pays, et à travers laquelle la jeune cinéaste sonne l'alarme. La réalisatrice fait dialoguer les images des événements se déroulant autour d'elle, avec une histoire d'amour épistolaire, poétique, qui se dépose en voix off. Cette fragmentation de la parole, au sein de laquelle le sentimental croise la revendication politique, où le «je» est indissociable d'un «nous», refuse de lisser un monde contemporain bouleversé et bouillonnant. Le film est un montage composite, ses images croisent celles tournées par d'autres camarades ou venues d'internet, dans un immense patchwork visuel. La figure de l'artiste n'est plus, comme dans *L'Assoiffé*, un personnage ou une fonction symbolique, mais un citoyen éveillé. En suivant les grèves qui agitent la grande école de cinéma du pays (FTII) puis les universités de Delhi en 2019, Payal Kapadia signe un film qui raconte, décrypte et analyse les mobilisations de cette jeunesse indienne, plus que jamais en proie à un pouvoir hostile.

EVA MARKOVITS

Eva Markovits est programmatrice et sélectionneuse (festival de Belfort, festival de Brive, La Cinémathèque française, Centre Pompidou, festival d'Amiens) et occupe actuellement le poste de responsable de la résidence de montage chez Périphérie. Elle fait également partie du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* et fait des interviews pour l'émission de cinéma de patrimoine *Viva Cinéma*, sur Ciné+.

AMANDINE D'AZEVEDO

Amandine D'Azevedo est maître de conférences en cinéma à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Elle travaille sur les cinématographies indiennes et est l'auteur de *Mythes, films, bazar* (Mimesis, 2018). Elle participe à des programmations pour des festivals, et travaille actuellement sur l'histoire des jouets optiques en Asie.