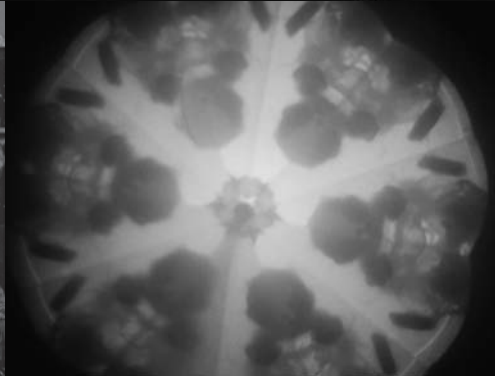
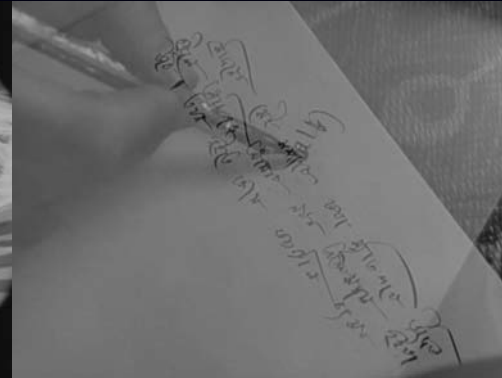


LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

SATYAJIT RAY

Charulata



par **Nicholas Elliott**

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Nicholas Elliott

Iconographie : Magali Aubert

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2016) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Nous tenons à remercier chaleureusement Andrew Robinson, auteur de la biographie de référence sur Satyajit Ray, d'avoir répondu à nos questions et de nous avoir inspirés par sa passion pour l'œuvre du cinéaste bengalais.

Achévé d'imprimer par IME by Estimprim : juillet 2016

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Contexte – Colonialisme et Renaissance du Bengale	2
Réalisateur – Satyajit Ray, le pionnier	4
Découpage narratif	5
Témoignage – Satyajit Ray parle de <i>Charulata</i>	6
Adaptation – L'écrit à l'écran	8
Personnages – Poétique et politique	10
Récit – Visages et non-dits	12
Motif – Le jardin de Charu	13
Séquence – Le monde de Charu	14
Musique – Entretien avec Andrew Robinsons	16
Parallèles – Charu et ses sœurs	18
Filiations – Amis français	19
Critique – Une reconnaissance tardive	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE

Charulata

Inde, 1964

Réalisation : Satyajit Ray
Scénario : Satyajit Ray, d'après la nouvelle *Nastanirh (Le Nid brisé)* de Rabindranath Tagore
Photographie : Subrata Mitra
Son : Nripen Paul, Atul Chatterjee, Sujit Sarkar
Décors : Bansi Chandragupta
Musique : Satyajit Ray
Montage : Dulal Dutta
Producteur : R. D. Bansal
Durée : 1 h 57
Format : 1.33, 35 mm, noir et blanc
Sortie : 17 avril 1964 (Inde)
17 juin 1981 (France)

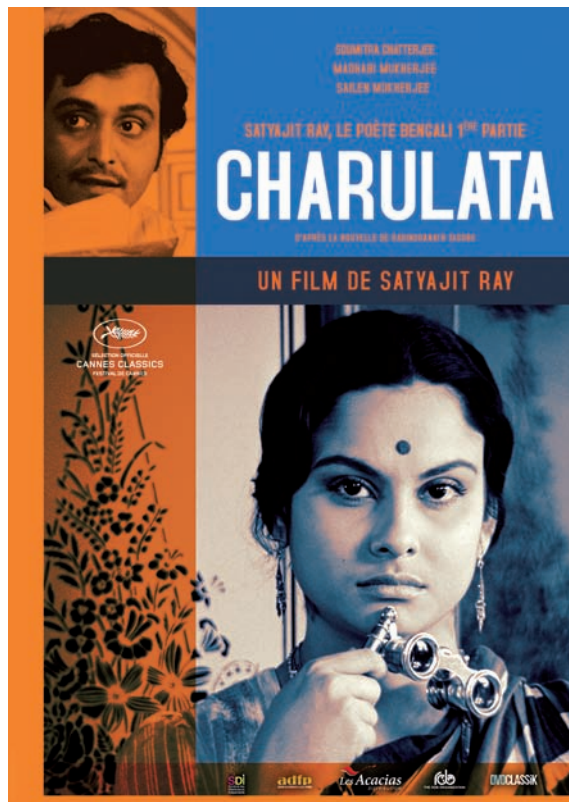
Ours d'argent du meilleur réalisateur au festival de Berlin 1965.

Interprétation

Charulata : Madhabi Mukherjee
Amal : Soumitra Chatterjee
Bhupati Dutta : Saileen Mukherjee
Mandakini : Gitali Roy
Umapada : Shyamal Ghosal
Braja : Bholanath Koyal
Nishikanta : Suku Mukherjee
Shashanka : Dilip Bose

SYNOPSIS

Charulata, jeune bourgeoise de Calcutta, tente de s'occuper pendant que son mari Bhupati travaille jour et nuit à diriger son journal politique *The Sentinel*. Il lui apprend qu'il va inviter son frère Umapada à emménager avec eux avec sa femme Manda, pour travailler au journal. Amal, jeune cousin de Bhupati, vient s'installer lui aussi. Bhupati lui demande d'encourager le talent littéraire de sa femme. Charu invite Amal à sortir dans le jardin et à écrire dans un cahier qu'elle lui offrira. Le cahier offert, elle le regarde écrire et se trouble, lui faisant promettre de ne pas publier son contenu. Apprenant que la promesse n'a pas été tenue, Charu éclate en larmes avant de se mettre elle-même à écrire. Son texte publié, elle le montre à Amal qui l'encourage à continuer. Charu se jette dans ses bras et jure qu'elle n'écrit plus. Lors d'une fête organisée par Bhupati pour célébrer la victoire des Libéraux anglais, Umapada pille le coffre-fort du journal et annonce son départ à sa sœur. Au même moment, un ami apprend à Bhupati qu'un texte de sa femme a été publié. Le lendemain, Bhupati découvre chez un fournisseur mécontent qu'Umapada le vole depuis des mois. Pendant ce temps, à la maison, Charu demande à Amal de promettre qu'il ne partira pas. Il la repousse. Bhupati, à son retour, apprend à Amal que le journal ne survivra pas à l'escroquerie d'Umapada. Au récit de ce forfait, Amal prend conscience qu'il risque lui-même de trahir son cousin et quitte la demeure en laissant un message d'adieu. Charu maîtrise d'abord son émotion. Sur une plage, Charu invite son mari, fou de joie, à fonder un nouveau journal, auquel elle participerait. Une lettre d'Amal les attend à la maison. Restée seule, Charu éclate en sanglots, demandant à voix haute pourquoi Amal l'a quittée. Bhupati, témoin de la scène, part bouleversé. À son retour, Charu l'attend à la porte. Elle lui tend la main. Il fait de même mais un arrêt sur image fige le couple sur place.



CONTEXTE

Colonialisme et Renaissance du Bengale

S'il est possible d'apprécier le portrait de femme qu'est *Charulata* sans connaissances historiques et géopolitiques précises, une mise au point sur le contexte qui entoure la création du film et de la nouvelle qui en est à l'origine (cf. p. 8) s'impose, tant les enjeux de l'intrigue paraissent indissociables de cet arrière-plan. La richesse du film de Satyajit Ray tient précisément à la complémentarité des niveaux de lecture qu'il propose.

La domination britannique

Charulata se déroule entre avril 1879 et mai 1880¹ à Calcutta, capitale du Bengale, région de l'est du sous-continent indien dont les habitants parlent le bengali et sont pour majorité hindous ou musulmans. Cette région sera divisée en deux provinces en 1905, l'une – où se trouve Calcutta – majoritairement hindoue et l'autre majoritairement musulmane, qui deviendra le Pakistan oriental avec l'indépendance indienne en 1947, puis le Bangladesh. Longtemps province sous le pouvoir des Moghols – empire islamique régnant en Inde de 1526 à la première guerre d'indépendance de 1857 (cf. *infra*) – puis gouverné par une dynastie indépendante, le Bengale est devenu dès le XVII^e siècle une base importante pour la Compagnie britannique des Indes orientales. Détentriche du monopole du commerce anglais en Inde, la compagnie y est alors responsable de l'étendue du pouvoir britannique, y compris par la voie militaire. Dès 1690, elle a construit, sur le site de trois villages, la ville de Calcutta qui est devenue base de commerce fortifiée puis capitale de l'Empire britannique en Inde, une fois impliquée directement dans le gouvernement du pays en 1773. À l'époque du film, Calcutta est le siège du gouvernement anglais en Inde. En 1857, une révolte a éclaté parmi les soldats hindous et musulmans de l'armée de la compagnie dans le nord du pays et s'est répandue rapidement dans la population civile et d'autres régions. La révolte a été étouffée en juin 1858 et la gestion de l'Inde transférée à la Couronne britannique, inaugurant le régime colonial – nommé « Raj britannique » – sous lequel vivent les personnages du film de Ray. Ainsi, lorsqu'il explique à son cousin Amal pourquoi il critique le gouvernement anglais, Bhupati, mari de Charulata, évoque nombre des doléances des Indiens sous le régime britannique. Il s'en prend entre autres au système de la haute administration impériale, dont les 1 500 fonctionnaires gouvernaient l'Inde sans représentation indienne, et à l'impôt sur le sel. Cet impôt comparable à la gabelle en France dégageait d'immenses recettes pour les Anglais et était particulièrement controversé : évoqué à la première réunion du Congrès national indien, parti politique indépendantiste fondé en 1885, il deviendra un symbole essentiel de la lutte pour l'indépendance menée par Mahatma Gandhi lors de la « marche du sel » de 1930. L'action du film évoque les élections parlementaires britanniques d'avril 1880, qui voient s'affronter les Tories, parti



conservateur du premier ministre Benjamin Disraeli, et les Libéraux réunis derrière William Gladstone. Sous Disraeli, les Tories deviennent les défenseurs de l'Empire britannique, tandis que les Libéraux s'opposent à l'expansionnisme. Gladstone fonde sa campagne électorale sur une critique de la politique étrangère « immorale » de Disraeli et s'attaque particulièrement à l'invasion britannique de l'Afghanistan. Bhupati se plaint aussi de cette seconde guerre anglo-afghane (1878-1880) : en tant que base et pourvoyeuse de soldats, l'Inde fait les frais d'une guerre à laquelle elle n'a rien à gagner. Suite à la victoire écrasante des Libéraux aux élections, Gladstone est nommé Premier ministre et les Britanniques se retirent d'Afghanistan.

La « Renaissance du Bengale » et ses paradoxes

La victoire des Libéraux donne lieu à une scène mémorable du film de Ray, dans laquelle Bhupati et ses amis nantis se réunissent pour fêter un changement politique qu'ils voient du meilleur œil pour l'avenir de l'Inde – sans aller toutefois jusqu'à prôner l'indépendance. À cette occasion, Bhupati évoque le souvenir de Rammohan Roy, le « plus grand des Libéraux du début du XIX^e siècle », « l'homme qui se tient derrière notre conscience politique ». Le réformateur bengali Roy (1775-1833) est le père de la « Renaissance du Bengale », étape essentielle du développement de la culture bengalie et indienne et de la lutte pour l'indépendance. À l'origine d'un siècle environ d'ébullition culturelle et intellectuelle, ce courant de pensée est le résultat du mélange entre cultures hindoues et britanniques au Bengale au XIX^e siècle. Le mouvement se fonde sur un retour aux sources de l'hindouisme – avec les Upanishad, ensemble de textes philosophiques à la base de la religion hindoue – et achève l'évolution du bengali d'un dialecte à une langue possédant sa propre littérature. Mais il promeut aussi l'éducation à l'occidentale, et expose les Bengalis à l'anglais et aux idées occidentales. D'abord penseur religieux luttant contre la superstition qui submerge l'hindouisme, Roy se tournera vers la lutte sociale et importera les idées politiques des révolutions française et américaine. Il fonde les deux premiers journaux hebdomadaires du pays. Suit une effervescence de la presse, à laquelle participe le personnage de Bhupati, rédacteur en chef du *Sentinel*, journal politique en anglais. Amal et Charulata bénéficient aussi de cette effervescence en publiant leurs textes dans une revue littéraire en bengali. Satyajit Ray donne une illustration fulgurante de l'apport de Roy dans son documentaire *Rabindranath Tagore* de 1961 : tandis que la voix off évoque sa lutte contre la superstition, Ray ose le raccord entre une femme hindoue se jetant sur un bûcher funéraire – les veuves étaient immolées à la mort de leurs maris – et *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix. En 1828, Roy fonde le brahmoïsme, religion réformatrice dissidente de l'hindouisme,



influencée par l'islam et le christianisme. Son successeur est le père de Rabindranath Tagore, un de ses adeptes le grand-père de Satyajit Ray. Vers 1860, le brahmoïsme se divise en deux branches. Les familles Ray et Tagore adhèrent au « Brahma Samaj », branche cosmopolite défendant une ligne franchement progressiste, contre le système des castes et pour les droits des femmes (éducation, remariage pour les veuves, prévention des mariages d'enfants). À l'époque où se déroule *Charulata*, les brahmoïstes étaient, selon Ray, « des personnages très puissants, très exigeants, pleins de ferveur sociale : ils avaient la volonté, la capacité et le zèle de faire le bien, de changer la société pour le mieux »².

La « Renaissance du Bengale » est aussi le fruit d'une politique pédagogique de la part des Britanniques, qui cherchent à produire des fonctionnaires indigènes acculturés. Après tout, la compréhension de l'anglais par les Bengalis permet la diffusion des lois anglaises... mais aussi des idées progressistes occidentales qui développeront l'anticolonialisme. Comme le remarquait Ray dans un entretien de 1979 à *Positif* : « Cette éducation occidentale a été responsable du développement de l'attitude anti-impérialiste chez les intellectuels. » Ray n'oublie pas que la Renaissance touchait surtout les classes aisées, et critique l'esprit imitatif de nombre de ses adeptes, mélange d'idées importées et de traditions anciennes. La Renaissance produit des génies mais aussi des suiveurs qui souhaitent exclusivement s'exprimer en anglais ou, comme disait un satiriste de l'époque, « qui seraient suprêmement heureux s'ils pouvaient rêver en anglais »³. Cette anglophilie fait penser au personnage de Bhupati, si critique de l'Angleterre mais glissant sans cesse de l'anglais dans son discours et franchement rêveur quand il apprend que son cousin pourrait découvrir les merveilles de Londres. Ce révolutionnaire respectueux est emblématique des paradoxes de la Renaissance du Bengale : à l'époque où se déroule *Charulata*, la plupart des intellectuels bengalis comme lui cherchent à s'accommoder du règne anglais plutôt qu'à le renverser.

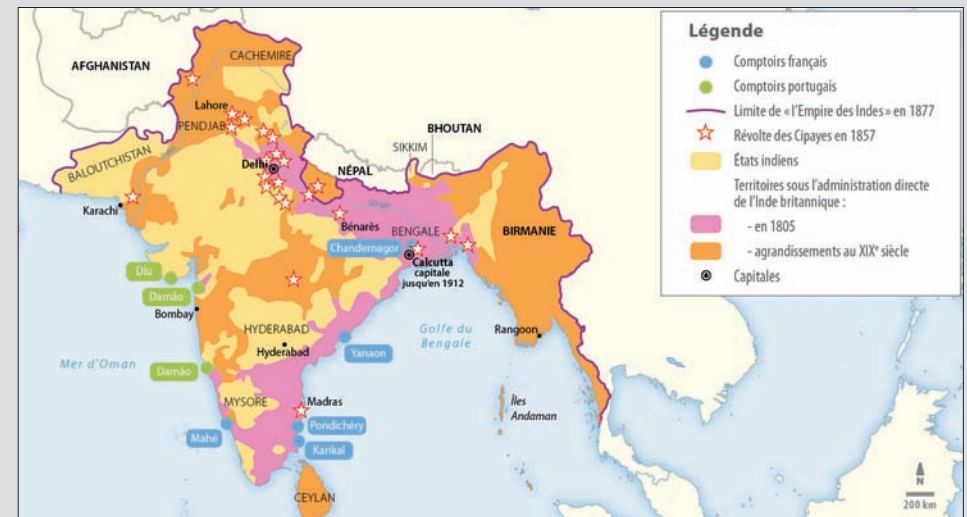
Parmi les figures essentielles de la Renaissance du Bengale, il faut aussi citer Bankim Chandra Chatterji (1838-1894), illustre romancier bengali dont le nom est comme le mot de passe qui scelle l'entente entre *Charulata* et Amal. Il est le premier grand prosateur de la langue bengalie et un des premiers défenseurs du nationalisme hindou. Quant à Rabindranath Tagore (cf. p. 8), autre grand personnage du mouvement, l'année de sa mort (1941) marque la fin de la Renaissance du Bengale.

1) La date sur le journal de Bhupati (7 avril 1879) donne une première indication temporelle.
 2) Andrew Robinson, *Satyajit Ray : The Inner Eye*, University of California Press, Berkeley, 1989, p. 15.
 3) *Ibid.*, p. 14.

Une fiction de la Renaissance ?

Comment *Charulata* représente-t-il les valeurs de la Renaissance du Bengale ? Après avoir rappelé les principes essentiels du mouvement, on pourra remarquer que ses idéaux sont répartis entre les personnages principaux du film. Bhupati en représente en effet l'aspect le plus politique tandis qu'Amal – qui au contraire rejette la politique – privilégie, avec *Charulata*, la culture du Bengale, sa langue et sa littérature. Amal ne se voit pas quitter le pays tandis que Bhupati rêve de la Grande-Bretagne, qui domine le Bengale mais qu'il ne peut s'empêcher d'admirer. Il revient à *Charulata* d'opérer la synthèse en proposant à son mari de publier un journal alliant anglais et bengali, politique et littérature. À partir des attitudes des personnages, on mènera une réflexion sur les potentielles contradictions d'un

mouvement promouvant culture locale et influence coloniale. On remarquera enfin que le film se déroule à une époque où l'indépendance indienne est peu revendiquée : même le Congrès national indien, en 1885, continuera à prêter allégeance à la couronne. Il faudra attendre la partition du Bengale par les Britanniques en 1905 – séparant musulmans et hindous afin qu'ils ne se liguent pas contre eux – pour qu'éclate la lutte pour l'indépendance. Si Satyajit Ray est considéré comme l'héritier cinématographique de la Renaissance du Bengale, il convient de dire qu'il a toujours évité les revendications politiques dans ses films, contrairement à Mrinal Sen et Ritwik Ghatak, les deux autres grands cinéastes bengalis de son époque, tous deux marxistes.



FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Satyajit Ray

- 1955 : *La Complainte du sentier*
(*Pather panchali*)
1956 : *L'Invaincu* (*Aparajito*)
1958 : *Le Salon de musique* (*Jalsaghar*)
1959 : *Le Monde d'Apu* (*Apur sansar*)
1960 : *La Déesse* (*Devi*)
1961 : *Trois Filles* (*Teen kanya*)
1961 : *Rabindranath Tagore* (documentaire)
1963 : *La Grande Ville* (*Mahanagar*)
1964 : *Charulata*
1966 : *Le Héros* (*Nayak*)
1968 : *Les Aventures de Goopy et Bagha*
(*Goopy gyne Bagha byne*)
1969 : *Des jours et des nuits dans la forêt*
(*Aranyer din ratri*)
1970 : *L'Adversaire* (*Pratidwandi*)
1973 : *Tonnerre lointain* (*Ashani sanket*)
1977 : *Les Joueurs d'échecs*
(*Shatranj ke khilari*)
1984 : *La Maison et le Monde* (*Ghare baire*)
1990 : *Les Branches de l'arbre*
(*Shaka proshaka*)
1991 : *Le Visiteur* (*Agantuk*)

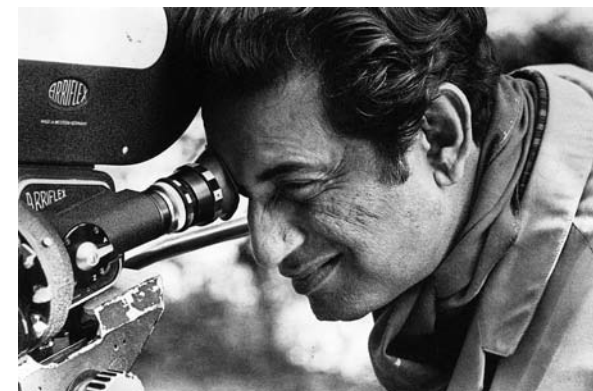
RÉALISATEUR

Satyajit Ray, le pionnier

Créateur protéiforme et icône culturelle indienne, Satyajit Ray naît en mai 1921 à Calcutta, capitale de l'État du Bengale-Occidental, dans une grande famille bourgeoise. Son grand-père paternel, Upendrakisore Ray, propriétaire d'une imprimerie, est un illustre écrivain pour enfants – dont le cinéaste adaptera *Les Aventures de Goopy et Bagha* en 1968 avec un énorme succès. Sa mère est issue d'une famille de musiciens et son père Sukumar est auteur de livres célèbres de la littérature bengalie. Ray passe sa petite enfance dans une demeure rappelant celle de *Charulata* : l'imprimerie du grand-père est sous le logement familial. Mais suite au décès de son père en 1923, l'entreprise fait faillite – drame auquel *Charulata* fait écho. Ray grandit dans la famille de sa mère puis s'inscrit en Art à Santiniketan, université fondée en pleine campagne par Rabindranath Tagore. De retour à Calcutta en 1943, Ray est engagé comme illustrateur pour une agence de publicité.

Le cinéma, art de la réalité

Si l'ascendance artistique familiale est reconnaissable chez celui qui composera la musique de ses films, écrira d'innombrables articles et récits, illustrera des livres et dirigera la revue pour enfants *Sandesh*, la vocation cinématographique de Satyajit Ray relève d'une passion personnelle. Sa façon de l'aborder se démarque des divertissements chantés et dansés produits à Bombay que désignera plus tard l'étiquette « Bollywood ». En 1947, pendant que l'Inde s'émancipe de l'Empire britannique, il fonde le premier ciné-club indien, voué aux films étrangers car le cinéma national manque à ses yeux d'intérêt pour la réalité. Ray songe à passer derrière la caméra : il écrit une adaptation de *La Maison et le Monde*, roman de Tagore, qu'il réalisera finalement en 1984, puis se tourne vers *La Complainte du sentier*, d'après un roman autobiographique de l'écrivain bengali Bibhouthi Bhousan Banerji. Mais avant sa première réalisation, Ray vit deux expériences formatrices : sa rencontre avec le cinéaste français Jean Renoir (cf. p. 19) et un séjour de plusieurs mois à Londres où il voit une centaine de films, parmi lesquels *Le Voleur de bicyclette* de De Sica. La découverte du



Satyajit Ray sur un tournage à Calcutta – circa 1980.
Photographie Nemaï Ghosh/Coll. CdC.

néoréalisme italien le conforte dans sa volonté de rendre compte de la vie quotidienne, y compris de la pauvreté, et de tourner en décors réels.

Sortie de l'usine

Essuyant le refus de producteurs voulant imposer des vedettes, Ray finit par produire lui-même *La Complainte du sentier*, tournant les week-ends à partir de 1952 avec une équipe majoritairement non professionnelle. Cette histoire d'une famille pauvre du Bengale rural, centrée sur le personnage du jeune Apu et filmée entièrement en extérieurs, ne sera terminée qu'en 1955 mais connaîtra un triomphe local permettant à Ray de se vouer entièrement au cinéma. Comme l'écrivait le critique Serge Daney (*Ciné journal*, 1986, p. 77), dans un « pays où le cinéma se fait à la chaîne [...] et où le rêve est impitoyablement usiné, il est le premier à être sorti de l'usine ». Ray reprend le personnage d'Apu adolescent avec *L'Invaincu*, qui lui vaut le Lion d'or au festival de Venise et la reconnaissance internationale. Le cinéma indien existe soudain aux yeux du monde. Si Ray reste fidèle à sa région et à sa langue, tournant ses films en bengali quitte à se priver du public des autres provinces indiennes, l'œuvre qu'il construit au rythme d'au moins un film par an est d'une étonnante diversité : il aborde l'aristocratie déchuë et la musique classique indienne avec *Le Salon de musique* puis clôt la trilogie d'Apu, maintenant adulte, avec *Le Monde d'Apu*. Il fait alterner ensuite films d'époque, comédies, films musicaux, films pour enfants ou études de mœurs urbaines et contemporaines. *Charulata*, Ours d'argent à Berlin en 1965, est le film qu'il considère comme son meilleur. Suite à plusieurs crises cardiaques, il continue à tourner après 1984 mais moins régulièrement et exclusivement en studio. Quand il décède en 1992, il laisse une œuvre de 36 films, dont 29 longs métrages, deux courts et cinq documentaires, ainsi que de nombreux écrits et illustrations.

DÉCOUPAGE NARRATIF

Le DVD utilisé pour le minutage est celui édité par les Films du Paradoxe (2014), mais le séquençage proposé ne correspond pas au chapitre du DVD. Le lecteur remarquera en lisant ce découpage combien le cœur du film – l'histoire entre Charulata et Amal – ne passe ni par les mots ni par l'action, mais la suggestion.

1. Une femme seule dans son monde (00:00:13 – 00:09:34)

Pendant le générique, une paire de mains féminines brode un décor autour de la lettre B sur un mouchoir. Un zoom arrière révèle une jeune femme assise sur son lit. Elle parcourt seule une belle maison bourgeoise, de la bibliothèque aux fenêtres, par lesquelles elle observe les passants avec ses jumelles de théâtre. Elle semble désœuvrée. Entendant des pas sur le balcon intérieur, elle va vers la porte, mais l'homme barbu qui traverse la galerie ne la remarque pas.

2. Charulata et Bhupati (00:09:35 – 00:14:25)

Une scène de dîner nous apprend que ces deux personnages sont Charulata et Bhupati, riche couple bengali. Bhupati dit à sa femme qu'il va engager son frère Umapada au journal qu'il dirige. Plus tard, Charu interrompt son mari, qui travaille tardivement. Toujours occupé, Bhupati décide d'inviter la femme d'Umapada, Mandakini, à emménager avec eux pour tenir compagnie à Charu.

3. L'arrivée d'Amal (00:14:26 – 00:32:20)

Lors d'un immense orage, Amal, jeune cousin de Bhupati venu s'installer avec la famille, apparaît en déclamant des poèmes de Bankim. Il salue Charu et descend voir son cousin dans les bureaux du journal. On apprend que nous sommes en avril 1879. Amal est surpris qu'un texte de son cousin critique le gouvernement ; lui-même ne souhaite que se reposer. Pendant que Bhupati apprend à Umapada qu'il va lui confier la comptabilité, Charu aide Amal à s'installer. Ce dernier est aussi enjoué et farceur que

Bhupati est idéaliste et sérieux. Le soir, Bhupati demande à Amal d'encourager le talent de Charulata pour l'écriture.

4. Le jardin (00:32:21 – 00:48:34)

Charu et Amal découvrent leurs connivences littéraires. Charu propose à Amal de sortir dans le jardin. Elle chante sur la balançoire pendant qu'il se repose sur la natte. Elle lui dit qu'elle lui offrira un cahier pour écrire. L'histoire avance alors abruptement dans le temps sans changer d'espace : Charu offre le cahier et demande à Amal de promettre qu'il ne publiera pas ce qu'il y écrit. Pendant qu'il écrit, Charu regarde à travers ses jumelles. Soudain son visage prend un air grave ; elle semble prendre conscience d'un sentiment lié à son cousin. Amal lui lit son texte, puis l'invite à écrire à son tour. Mais quand il laisse échapper que Bhupati l'a chargé de l'encourager, Charu s'éclipse.

5. Les écrits d'Amal (00:48:35 – 01:06:47)

Amal demande à Mandakini à quelle revue il devrait envoyer ses écrits. Charu est visiblement mécontente de ce tête-à-tête. Le soir, Bhupati demande à Charu si Amal a vraiment du talent, car il a reçu une offre de mariage pour lui. Bhupati demande à Amal de lui lire son texte, mais l'arrête dès la première phrase et lui dit qu'il doit se marier. Charu accepte à sa place. Amal s'emporte, l'accuse de ne pas comprendre ses écrits, et refuse. Entre-temps, Umapada apprend à sa femme qu'ils pourront bientôt quitter la maison de leur beau-frère. Le lendemain, Amal chante une chanson d'amour, dansant autour de Charu qui est aussi amusée que troublée. Lorsque Charu se retire, Amal reçoit une lettre lui annonçant qu'il va être publié ; il transmet la nouvelle à Mandakini. L'entendant, Charu s'enferme dans sa chambre et pleure. Elle rouvre la porte pour son mari, prétendant avoir vu un cafard. Amal lui demande d'avouer qu'elle avait tort de penser

qu'il ne publierait pas et la laisse seule sans s'apercevoir combien elle est bouleversée.

6. Les écrits de Charulata (01:06:48 – 01:14:48)

Seule dans sa chambre, Charu prend la plume. Elle écrit quelques mots, puis déchire le papier. On la retrouve pensive dans le jardin. Sur un gros plan de ses yeux apparaissent en surimpression les images d'un lac, d'un voilier, d'une vieille femme et d'un oiseau en cage, d'une grande roue, d'enfants, de gens grimés. Charu écrit. Après un autre saut temporel, on la voit tenant une revue, avec laquelle elle frappe Amal, puis lui montre qu'elle aussi a été publiée. Après la lecture, Amal veut la convaincre de continuer mais Charu jure qu'elle n'écrira plus et se jette en pleurs dans ses bras. Amal reste seul, troublé.

7. La trahison d'Umapada (01:14:49 – 01:25:32)

Bhupati reçoit ses amis pour fêter la victoire électorale des Libéraux britanniques. Umapada s'éclipse pour ouvrir le coffre-fort du journal. Amal et Charu s'amusent à parler de son avenir en jouant des allitérations (complicité verbale qu'on ne retrouve pas dans les sous-titres français). Mais au-delà de leur jeu plane un malaise croissant. Umapada et Mandakini viennent leur annoncer qu'ils partent sur le champ, prétendant que le père de cette dernière est malade. Entre-temps, un des convives félicite Bhupati pour les écrits de sa femme, sans imaginer que le mari ignore que son épouse est une auteure publiée.

8. Désespoir (01:25:33 – 01:37:48)

La caméra sort pour la première fois du domaine familial pour suivre Bhupati chez son fournisseur de papier. Celui-ci lui apprend qu'Umapada ne règle plus les factures depuis des semaines. À la maison, Charu et Amal s'inquiètent du retard de Bhupati. Charu demande à Amal de promettre que, quoi qu'il arrive, il ne les quittera pas. Ebranlé par l'émotion de Charu, Amal lui dit sèchement

de le laisser tranquille. Il descend et découvre Bhupati, effondré. Le journal est perdu. Bouleversé par le désespoir de son cousin face à cette trahison, Amal prend conscience qu'il risque de lui faire du mal. Bhupati retrouve sa femme et lui annonce qu'à partir d'aujourd'hui, il ne sera plus trop occupé pour se soucier d'elle.

9. Le départ d'Amal (01:37:48 – 01:41:26)

Amal écrit à Bhupati qu'il va chercher un travail pour ne pas être une charge supplémentaire pour lui. Il quitte le domicile en pleine nuit. Quand Bhupati lui annonce la nouvelle, Charu se précipite dans la chambre d'Amal comme pour s'assurer que c'est bien vrai. Prise de colère, elle ordonne au domestique Brajo de changer les draps.

10. La plage (01:41:27 – 01:44:15)

Charu et son mari sont sur une plage. Elle lui propose de fonder un nouveau journal pour lequel il s'occuperait de la politique et, elle, de littérature. Fou de joie, Bhupati lui propose de commencer sur le champ.

11. La réconciliation impossible (01:44:16 – 01:54:07)

En rentrant, le couple découvre une lettre d'Amal leur apprenant qu'il est à Madras. Restée seule avec la lettre, Charu s'écroule sur le lit et demande en larmes pourquoi Amal est parti. Bhupati, qui la surprend, comprend qu'elle est amoureuse de son cousin. Il s'échappe et le bruit de ses pas alerte Charu. Bhupati sort et s'effondre dans sa voiture. À son retour, Charu va lui ouvrir la porte et l'invite à rentrer. Elle lui tend la main. Lui aussi tend la main mais avant que leurs mains se rejoignent, un arrêt sur image les maintient séparés. Une série d'images fixes nous éloigne progressivement du couple. Le titre de la nouvelle originelle de Tagore apparaît sur la dernière image : *Le Nid brisé*.

TÉMOIGNAGE

Satyajit Ray parle de *Charulata*

Cet entretien imaginaire avec le cinéaste est composé d'extraits de plusieurs interviews et textes de Ray. Les questions ont parfois été remaniées. Les sources sont indiquées en bas de page ; quand celles-ci sont en anglais, la traduction est de Nicholas Elliott.

Charulata est une femme forte...

Si les femmes n'ont pas la même force physique que les hommes, la nature leur a donné certaines qualités pour compenser. Elles sont plus honnêtes, plus directes, et en général ont le caractère plus fort. Je ne parle pas de toutes les femmes, mais du genre de femme qui me fascine. Le genre de femme que j'aime mettre dans mes films sait mieux s'en sortir que les hommes. [...] *Charulata* est infidèle mais elle est aussi désorientée car son mari est un homme bon. Ce n'était pas un débauché. Je pense que *Charulata* a eu de la compassion pour lui et a essayé de se réconcilier avec lui¹.

Parlez-nous des rapports entre Charulata et Amal, le cousin germain de son époux, qu'elle nomme « beau-frère » parce que dans la culture bengalie et une grande partie de l'Inde, un cousin est considéré comme un frère.

Au Bengale, il est habituel que les rapports entre une épouse et son beau-frère soient très affectueux et qu'elle soit libre d'apparaître devant lui, alors que ce n'est pas le cas devant d'autres hommes. Le jeune frère du mari a cette place très particulière qui lui permet de fréquenter l'épouse de son aîné librement. Le beau-frère [le « *debar* »], qui peut être un étudiant très libre de son temps, peut exiger que sa belle-sœur lui prépare des plats particuliers. Leurs rapports sont même plus proches encore. C'est une situation très particulière au Bengale. [...] Elle se situe toujours à la frontière de l'intimité, exactement comme dans *Charulata*, où le cousin est attiré par la belle-sœur mais a peur de dépasser une certaine limite. Il se rend compte qu'il y a un danger. Cela donne une situation plutôt tendue mais agréable pour les deux personnages. Le plaisir est absolument là,

parce que les mœurs permettent au « *debar* » de la fréquenter librement. Alors il y a toujours la possibilité qu'un rapport d'une nature profonde se développe.

Diriez-vous que Charulata est une tragédie ?

Oui, absolument. Ce qui se passe à la fin est très tragique. Il est tragique pour le mari d'avoir découvert la relation de sa femme et de ne pas pouvoir y faire quoi que ce soit, de s'en tenir en partie responsable puis d'arriver à une sorte de réconciliation qui ne se fait même pas, car les mains ne se rejoignent pas. Sa femme est prête à faire un autre effort pour reconstruire un foyer.

Cet aspect tragique existe-t-il dans la littérature indienne ?

Je pense que *Nasanirh* [Le Nid brisé, récit de Tagore dont s'inspire le film] est une nouvelle qui n'est sans doute pas profondément ancrée dans la tradition bengalie. Le récit a une nature occidentale, nature que partage évidemment le film. C'est pour cela que je peux parler de Mozart au sujet de *Charulata* ; c'est pour cela que je crois que ce genre de propos est assez juste. Réflexion faite, toute la notion du personnage du « *debar* » et du rapport à l'épouse est très bengalie, profondément ancrée dans les mœurs. Mais c'est le dénouement qui est plus occidental qu'indien, je pense. Il y a un élément occidental très fort dans la manière dont l'histoire est racontée².

Vous écrivez justement dans un de vos textes que vous êtes un produit de l'Ouest et de l'Est.

Oui, je pense qu'inconsciemment j'ai été imprégné énormément par la culture occidentale, depuis l'école nous étions familiers des romans anglais, de la poésie anglaise. Je connais la musique occidentale, la peinture occidentale. Je crois que je ne peux justement pas vivre sans l'une ou l'autre culture, il me faut les deux, la musique classique indienne, Mozart, Bach, et Beethoven. Il me faut la peinture orientale,



chinoise, et Cézanne... Le cinéma est un médium qui se rapprocherait plus de la musique occidentale que de la musique indienne parce qu'il n'y a pas, dans la tradition indienne, de concept d'un modèle existant dans un temps inflexible. Notre musique est improvisée, un morceau de musique peut durer une heure, deux heures, un quart d'heure. Rien qui ressemble à une sonate ou à une symphonie qui commence et finit [...]. Une œuvre de vingt-cinq minutes, par exemple, nous n'avons pas ça en Inde, il n'y a pas de « composition », la durée est flexible, elle dépend de l'humeur. Mais le cinéma est une composition bien déterminée dans le temps, c'est pourquoi ma connaissance des formes occidentales classiques me semble un avantage. La forme de la sonate est dramatique : premier sujet, deuxième sujet, développement, récapitulation, coda... Si vous connaissez cela, votre sens du rythme et du tempo... Peut-être mes films sont-ils lents mais c'est une autre question, il y a de la musique lente, Robert Bresson est lent, Yasujiro Ozu est lent, Michelangelo Antonioni est lent quelquefois³.

Justement, comment pouvez-vous caractériser le début du film ?

La solitude de *Charulata* est décrite visuellement au commencement du film (cf. p. 14). J'utilise la technique de manière très consciente pour la décrire. Mais il y a aussi quelque chose d'amusant dans toute cette séquence inaugurale. On sent que le personnage est enjoué. Sa façon d'ouvrir les persiennes, de regarder à travers ses jumelles d'opéra. Elle est assez inventive avec son temps libre. Alors la technique est enjouée. Elle sort les jumelles d'un tiroir puis il y a un plan où la caméra les suit à travers la balustrade. Ensuite, la fin de la séquence reste légère : elle voit son mari à travers les jumelles ; en fait elle est très près de lui mais en même temps très loin, il y a cette contradiction de la proximité physique et de la distance émotionnelle. Et bien sûr elle ne peut rien y faire, alors elle baisse les jumelles avec un geste du genre : « Qu'y puis-je ? S'il est si loin que



je ne peux pas le faire se rapprocher, ces jumelles sont inutiles. » La scène se clôt par un zoom arrière – une fioriture qui correspond presque au grand geste qu'on fait avec un stylo en signant un essai⁴.

Quel rôle joue la musique dans ce contexte ?

[La solitude de Charulata] est d'une essence particulière. Il me fallait expliquer qu'il y avait une jeunesse et une sorte d'inquiétude en elle. Dès que quelque chose de nouveau arrive, lorsqu'Amal entre en scène, par exemple, elle est pour ainsi dire revitalisée. J'avais donc besoin d'un thème qui soit à la fois ludique et spirituel. Celui qui a fini par s'imposer est l'un des meilleurs que j'aie jamais composés. Et il y avait le contexte – une famille libérale, progressiste, occidentalisée. Je sentais que j'avais besoin d'un élément occidental. Et Rabindranath et Jyotirindranath Tagore [dont les chansons figurent dans le film, cf. p. 16-17] m'avaient ouvert la voie. Dans deux des chansons, j'ai eu à la fois les éléments indiens et occidentaux.

Je crois bien que c'est à partir de ce moment que m'est venue l'idée de mélanger les musiques indienne et occidentale. J'ai réalisé qu'à un certain niveau il n'y a qu'une musique⁵. Lorsque je parle de l'influence de Mozart, je pense davantage à ses opéras et à la façon proprement miraculeuse dont les groupes de personnages conservent leur individualité au sein d'ensembles élaborés. La peur qui fait bégayer Leporello, l'attitude de bravade de Don Giovanni face au destin et les accents implacables du Commandeur quand il jette son défi à Don Giovanni dans la scène de la statue, n'en sont que quelques exemples parmi beaucoup d'autres. Je suis totalement fasciné par la possibilité de mettre en place de tels ensembles dans mes films. [...] Il y a une scène de ce genre dans *Charulata*, un ensemble à quatre « voix ». La duplicité inattendue d'Amal fait à Charu l'effet d'un coup de cravache et elle passe à toute allure par toute une gamme de sentiments – choc, incrédulité, colère bouillonnante, douleur atroce qui lui déchire le cœur – réussissant dans un suprême effort

à sauver les apparences quand son mari, qui ne suspecte rien, les interrompt pour débiter son bavardage politique, tandis qu'Amal, égocentrique, exubérant et insensible, enivré par ses premiers succès littéraires, retourne le fer dans la plaie de Charu – et que la belle-sœur de cette dernière, Manda, une femme simple, terre à terre, observe tout ce qui se passe avec un détachement passif. C'est dans cette scène que résonne pour la première fois la note tragique, et c'est cette note qui, comme une pédale en musique, donne son unité à la scène⁶.

Comment avez-vous décidé d'utiliser l'arrêt sur image à la fin du film ?

Ce n'était pas dans le scénario. Dans le scénario, le mari prend sa main et on les voit de loin rentrer dans leur chambre à coucher. On voit tout le balcon. La nouvelle de Tagore se termine sans un mot. Bhupati est sur le point de partir pour Mysore, et Charu lui dit soudain : « Laisse moi venir avec toi. » Il hésite, et Charu dit « *thak* », ce qui veut dire « ainsi soit-il ». C'était une conclusion abrupte mais logique et je voulais un élément visuel équivalent au « *thak* » ; plutôt que la parole, une image qui insinuerait qu'ils sont sur le point d'être réconciliés mais qu'ils en sont empêchés. Je ne pouvais pas conclure avec la parole, parce que je trouve que les moments vraiment essentiels dans un film doivent se passer de mots. Les transitions et les points culminants vraiment importants, où on veut faire passer quelque chose d'essentiel, il vaut mieux les traiter de manière visuelle plutôt que verbale. Donc ma fin est l'équivalent visuel du mot ; ils essaient de s'unir, mais cela prendra du temps.

Et la lampe du serviteur à la fin ?

Eh bien, vous voyez, la lumière est toujours associée à l'éveil ou à la prise de conscience. Et le serviteur s'arrête aussi. Ce sont des photos qui arrivent à la fin, après l'arrêt sur image. Il est très difficile de dire précisément ce que l'on cherchait à accomplir avec cette série

d'images fixes, mais quelque chose me disait instinctivement que ce serait la bonne conclusion pour le film. Je ne peux pas vous en dire plus⁷.

1) « The Politics of Humanism », entretien avec Udayan Gupta, *Cineaste* 12, n° 1, 1982, p. 24-29.

2) « Ray on *Charulata* », entretien avec Andrew Robinson, livret DVD de *Charulata*, Criterion 2013.

3) Entretien avec Danièle Dubroux et Serge Le Péron, traduit par Dominique Villain, *Cahiers du cinéma* n° 320, février 1980, p. 10.

4) « A Conversation with Satyajit Ray », entretien avec Andrew Robinson, *Films and Filming*, août 1982, p. 12-22.

5) Entretien avec Dhritiman Chatterjee, traduit par Serge Grünberg, *Cahiers du cinéma* n° 457, juin 1992, p. 79-82.

6) Satyajit Ray, « Sous les yeux de l'Occident », traduit par Christophe Jouanlanne, in *J'aurais voulu pouvoir vous les montrer*, G3J, p. 92-93.

7) « Ray on *Charulata* », *op. cit.*



ADAPTATION

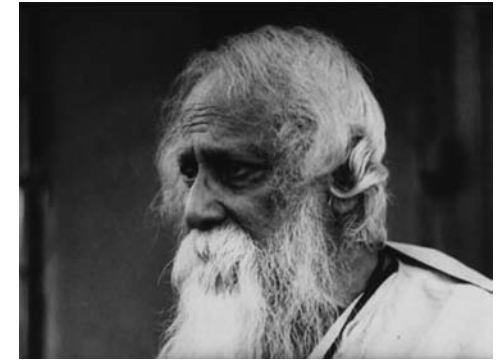
L'écrit à l'écran

En 1961, Satyajit Ray réalise son premier documentaire : *Rabindranath Tagore*, moyen métrage alliant images d'archives et reconstitutions, pour raconter la vie de celui qui joua un rôle essentiel dans la marche de l'Inde vers la modernité et l'indépendance mais aussi dans la connaissance de sa culture en Occident. Le film s'ouvre sur les funérailles de Tagore à Calcutta en 1941. Sur les images de milliers d'Indiens dans la rue pour assister au passage de sa dépouille, la voix de Ray dit l'importance du premier prix Nobel non européen : « Un homme est mort [...] mais il a laissé un héritage qu'aucun feu ne pourra consumer. C'est un héritage de poésie, de musique, d'idées et d'idéaux, un héritage qui a le pouvoir de nous émouvoir, de nous inspirer, aujourd'hui et dans les jours qui viennent, nous qui lui devons tant. » Tagore et Ray pourraient être décrits par la même formule : un artiste à l'œuvre protéiforme – dans le cas de Tagore, romans, poèmes, chansons, peintures – qui a su parler à la Terre entière en restant fidèle à la réalité du Bengale. La différence entre les deux hommes se trouve dans leur engagement politique et social : là où Tagore a été un porte-parole de l'indépendance indienne et le fondateur d'une école expérimentale, Ray a choisi à quelques exceptions près de ne s'exprimer que par ses œuvres. Mais on peut dire que pour Ray, Tagore a toujours été là : les familles Ray et Tagore se côtoient dans l'effervescence culturelle de Calcutta dès le XIX^e siècle, Ray fait ses études à l'université

fondée par Tagore, et son premier projet de film, réalisé en 1984 seulement, est une adaptation du roman de Tagore, *La Maison et le Monde*. Ray revient à l'auteur à l'occasion du centenaire de sa naissance en réalisant son documentaire et le long métrage *Trois Filles*, adaptation de trois nouvelles. Puis vient *Charulata*, adaptant *Nastanirh* (*Le Nid brisé*), très court roman de Tagore publié en 1901 et inspiré par la belle-sœur adorée de l'auteur, jeune femme qui partageait son goût de l'écriture et de la poésie, morte suicidée en 1884.

Adaptation infidèle ?

Si Ray s'attendait à ce que le sujet du film – le désir d'une femme mariée pour le cousin de son mari – suscite la controverse, *Charulata* sera plutôt critiqué au Bengale pour s'être écarté du texte de Tagore. Les puristes s'étonnent que Ray balaye la fin du roman en expédiant en trois scènes les sept chapitres – près d'un tiers du livre – qui suivent le départ d'Amal, dans lesquels Bhupati se met à écrire pour plaire à sa femme tandis que celle-ci voue un culte à son cousin, lui envoyant finalement un télégramme qui mènera son mari à découvrir sa passion. L'étude des changements apportés par Ray ne fait pourtant que souligner son art d'aller à l'essentiel tout en préservant une grande subtilité. Pour résumer la manière de Ray par rapport à celle de Tagore, on évoquera sa concision, sa façon de dégager des événements et le rejet de la psychologie. Ainsi, comme Tagore,



Portrait de l'écrivain Tagore tiré du film de Ray, *Rabindranath Tagore* (1961).

Ray concentre son récit dans l'espace – le huis-clos de la maison – mais à la différence de l'écrivain il condense la temporalité du film. Si on sait qu'il se passe au moins treize mois du début à la fin de *Charulata* (le journal du jour de l'arrivée d'Amal est daté du 7 avril 1879 ; le calendrier sur le mur du fournisseur de papier indique le 17 mai, après la victoire de Gladstone de 1880), le temps du film semble parfois s'accélérer, sursautant à la faveur d'un télescopage temporel qui fait passer de la page vierge au texte complet ou bien du cahier où écrit Charu à la revue où elle est publiée.

Ray varie les vitesses pour atteindre un maximum d'intensité : le « temps réel » de la séquence d'ouverture dit l'ennui et la solitude de Charu ; la dilatation du temps lors du montage alterné qui met en scène tous les personnages du film pendant la fête de Bhupati fait de cette séquence l'apogée lyrique, presque tragique, du film. Tagore, lui, procède de façon plus posée, inscrivant ses personnages dans une longue continuité : le récit commence avec l'établissement du journal par Bhupati, Amal apparaît au détour d'une phrase comme s'il avait toujours habité chez ses cousins et les conséquences de son passage perdurent longtemps après son départ. Le récit de Tagore n'avance pas par éclats comme celui de Ray. Chez le cinéaste, ces éclats peuvent être purement cinématiques – une natte déroulée dans un jardin – mais ils sont plus souvent les événements que met en scène le cinéaste pour dire la passion de ses personnages

sans la dire, comme le bouleversement de Charu présagé par l'arrivée dramatique d'Amal lors d'un orage, ou quand ses sentiments éclatent enfin et qu'elle s'effondre de chagrin. C'est la manière dont Ray développe son récit exclusivement par l'évidence des gestes – entrée en scène, larmes, étreinte mais aussi expression d'un visage – qui révèle la plus grande différence avec Tagore : ce dernier tisse son récit à travers les pensées de ses personnages – c'est le propre de la littérature – tandis que Ray refuse la psychologie. Ni lui ni ses personnages ne disent le fond de leurs pensées alors que Tagore décrit de l'intérieur l'évolution de leurs sentiments et de leurs erreurs : Charu pense qu'Amal est amoureux de Manda, Bhupati pense que Charu est cruelle avec Amal. Les personnages de Tagore se trompent ; ceux de Ray, tout simplement, ne savent pas, ils sont vierges face à l'événement ; nombre de critiques les ont décrits comme des enfants. Le rejet de la psychologie chez Ray n'est pas le rejet de la complexité. Au contraire, en se refusant à résumer les sentiments par des idées converties en mots, Ray met en scène des personnages d'une grande profondeur. Pourtant, si Tagore use de procédés plus littéraires comme le quiproquo, il arrive au même constat que le cinéaste : les personnages ne se comprennent pas ou trop tard. Ils se ratent.

Le pouvoir de l'écriture

Si Ray se permet de prendre des libertés avec le texte de Tagore, c'est aussi que l'écriture a pour lui une finalité qui dépasse le fait de raconter une histoire. Dans *Charulata*, l'acte d'écrire a une place de première importance. Le B brodé le montre dès le générique ainsi que la manière appuyée dont l'écriture occupe l'écran avec gros plans et surimpressions. L'écriture a une fonction différente pour chaque personnage. Pour Bhupati, c'est un acte politique, de revendication ; si on le voit composer à haute voix, c'est que son article est fait pour être écouté, suivi. Mais Ray, doucement ironique quant aux ambitions du journaliste, le montre lisant seul, dans la nuit, nous permettant de douter de l'efficacité de son ouvrage. Peut-être Bhupati déconsidère-t-il trop l'acte d'écrire : c'est aussi à ses yeux une façon de distraire sa femme, un

divertissement sans aboutissement. Quant à Amal, on soupçonne que l'écriture est pour lui une affaire de gloire – c'est ce que laisse entendre sa déception quand Bhupati lui demande d'encourager l'écriture de Charu. Il répond : « Ça change tout. Ce n'est plus moi, c'est ta femme qui écrira », comme s'il ne voulait pas partager l'attention. C'est finalement pour Charulata que l'écriture semble essentielle, car c'est par elle qu'elle vivra son amour pour Amal. Pour l'héroïne, écrire est un geste impliquant un destinataire : elle écrit pour Amal, pour lui montrer qu'elle peut le faire ou pour se venger de sa « trahison », comme elle voudrait qu'il écrive pour elle, puisqu'elle lui demande de ne jamais publier ce qu'il écrira dans le cahier qu'elle lui offre. L'écriture est la seule incarnation possible de leur amour – d'où l'intérêt dans ce récit forcément si chaste de donner corps à l'écriture à l'écran. L'exemple le plus frappant, si singulier dans le régime esthétique de *Charulata*, vient lorsque Charu prend la plume. L'écriture lui offre d'abord la possibilité de concilier intérieur et extérieur, de s'approprier ce qu'elle voit et entend au-delà des murs de son domicile. Elle entend le coucou chantant à l'extérieur et écrit « L'appel du coucou » sur sa feuille. Mais la frontière à dépasser par l'écriture est plus intime, elle doit aussi être traversée par le spectateur. Charu sort s'asseoir sur la balançoire. S'approchant de son visage, Ray se permet alors de passer de l'autre côté et de montrer ce qu'elle voit en son for intérieur : des feux d'artifice, des bateaux, une vieille femme, des enfants courant, la lumière éclatante, une musique folklorique emportant le tout. Cette pensée va devenir écriture ; Satyajit Ray déroge à sa règle de ne pas violer l'espace mental des personnages pour nous montrer la chair du texte.

Les yeux de l'Occident

Dans l'article « Sous les yeux de l'Occident »¹, Satyajit Ray décrit son rapport à l'Occident et résume la difficulté pour les Occidentaux de comprendre les nuances de *Charulata*. La lecture commentée de l'extrait ci-dessous apportera quelques clés permettant de débattre de la spécificité et de l'universalité de l'œuvre.

« Dans un film comme *Charulata*, dont l'action se situe au XIX^e siècle, dans les classes supérieures libérales, les relations entre les personnages, le réseau d'émotions contradictoires, le développement de l'intrigue et son dénouement, tout cela s'inscrit dans un modèle familier au spectateur occidental. Le décor en est une belle demeure à l'occidentale de style victorien, des références à la littérature et à la politique occidentales émaillent le dialogue. Mais sous ce vernis familier, le film est bourré de détails auxquels le spectateur occidental n'a pas accès. Bribes de chansons, allusions littéraires, détails de la vie domestique, toute la scène où Charu et Amal, dont elle est amoureuse, parlent en allitérations [...] – tout cela donne au film une densité qui échappe au spectateur occidental qui se préoccupe de l'intrigue, des personnages, des aspects moraux et philosophiques de l'histoire, et de ce qu'apparemment ces images veulent dire. Pour donner un exemple, assez tôt dans le film, on voit Charulata prendre un livre sur une étagère. Tandis qu'elle s'éloigne en tournant négligemment les pages, on la voit qui fredonne doucement une chanson. Seul un Bengali peut savoir qu'elle a tiré du nom de l'auteur – [Bankim] le plus populaire des romanciers bengali de l'époque – un motif musical. Plus tard, son beau-frère, Amal, fait une entrée théâtrale, pendant une tempête, en récitant des vers très connus du même auteur. Aucun sous-titrage ne peut restituer l'affinité qui se manifeste ainsi entre

les deux personnages, alors qu'elle est cruciale pour les événements qui vont suivre. *Charulata* a été très admiré en Occident, comme beaucoup d'autres de mes films. Mais cette admiration reposait sur des aspects du film auxquels le spectateur occidental pouvait réagir ; les autres aspects n'entraient pas en ligne de compte. »

Ray dresse plus loin une liste des éléments de ses films qui « trahissent une influence occidentale » : « l'ironie, la litote, l'humour, les fins ouvertes, l'emploi de leitmotivs, la fluidité de la caméra. » On s'attachera à relever des exemples montrant que *Charulata* correspond à cette analyse (traitement du personnage de Bhupati, expression de l'amour de Charu, conclusion du film, objets récurrents, travellings d'ouverture...). On pourra aussi, parallèlement, évoquer des œuvres littéraires européennes proches de *Charulata*. Si le rapprochement avec *Madame Bovary* a été avancé, on peut aussi penser à un autre roman de Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, pour l'amour inabouti entre Frédéric Moreau et Madame Arnoux. Pour le renoncement à l'amour, *Charulata* ne peut-il pas être considéré comme un lointain écho de *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette ?

1) *J'aurais voulu pouvoir vous les montrer*, op.cit. p. 73-95.



PERSONNAGES

Poétique et politique



Du triangle amoureux, schéma narratif stéréotypé, Satyajit Ray tire des personnages d'une grande complexité. Bhupati n'est pas qu'un mari naïvement égocentrique : il se soucie sincèrement de sa femme ; Amal est loin d'être un simple jouisseur : il choisit de partir pour ne pas trahir son cousin ; Charulata est tout sauf une victime de son époque ou d'un mauvais mari : le tempérament capricieux que lui donne l'actrice Madhabi Mukherjee et la vivacité de la caméra reflétant ses mouvements, permettent d'imaginer qu'elle ne se laissera jamais abattre. Si le trio central de *Charulata* n'est pas composé de bons et de méchants, il demeure que leurs relations sont définies par un réel clivage : celui qui sépare la politique et la poétique.



Entrées en scène

Dans cet affrontement entre politique et poétique, les alliances sont données d'entrée de jeu. Comme on l'a dit plus haut, Charu est d'emblée associée aux lettres (le B brodé), aux livres, et à Bankim, père du roman bengali (cf. p. 9). Bhupati apparaît aussi avec un livre, lisant en traversant le balcon, mais son vrai centre d'intérêt est dévoilé lorsqu'il clôt la scène suivante en disant magnanimement à sa femme : « Je t'expliquerai la politique un jour. » Le message implicite est évidemment que la politique n'est pas pour les femmes. Le clou est enfoncé avec la scène suivante, où Charu interrompt son mari en pleine composition d'un éditorial politique. Ray use du montage alterné pour



à nouveau jouer d'un potentiel effet de miroir bibliophile entre mari et femme : pendant que celle-ci revient à la bibliothèque dans le salon, Bhupati va remettre un volume dans la bibliothèque de son bureau. Mais leur échange nous apprend qu'ils sont aux antipodes l'un de l'autre : Charu demande à Bhupati s'il a lu *Swarnalata*, populaire roman bengali de Taraknath Ganguli, et celui-ci éclate de rire. On comprend alors que le clivage s'étend à l'espace : bibliothèque politique et bibliothèque littéraire s'affrontent entre bureau et salon, la bibliothèque de Bhupati apparaissant derrière Charu quand elle s'approche des rayons dans le salon. Bhupati répond à sa femme : « J'ai ma Charulata. Des pièces, des romans, de la poésie, je n'en ai pas besoin. » Aux yeux de Bhupati, c'est un compliment – la femme est un être idéal dépassant tout ce que peut offrir la littérature – mais vu le peu de considération qu'il montrera pour les belles-lettres, on peut douter du bien-fondé de son bon mot. De même, on pourra voir que s'il se soucie vraiment du bien-être de sa femme en demandant à Amal de l'encourager à écrire, il n'envisage pas l'écriture littéraire comme autre chose qu'un passe-temps.

Si la politique n'est pas une affaire de femmes et puisque la poétique n'est pas pour Bhupati, le clivage politique-poétique semble se situer sur une ligne de fracture homme-femme. L'arrivée du cousin Amal vient perturber cette dichotomie. Amal est de toute façon le *perturbateur* par excellence,



comme l'indique l'orage qui gronde lorsqu'il arrive à l'improviste. Il apparaît sur le balcon à l'endroit même où on a découvert Bhupati, mais au silence pensif du mari s'oppose son entrée en scène éclatante récitant un vers de Bankim, soulignée par un zoom avant. Amal se précipite vers Charu et lui demande immédiatement si elle a lu Bankim. Tout est dit : « Bankim » est la formule magique qui suscite le sourire de Charu et scellera son alliance en littérature avec Amal.

Poétique contre politique

Si la littérature est pour Amal et Charu non seulement un terrain d'entente mais une chasse gardée – Manda s'endort dès qu'ils en parlent – la venue d'Amal va expliciter l'affrontement entre poétique et politique. Par un autre jeu de miroirs, Amal répète la visite nocturne de Charu au bureau de Bhupati pour lui demander s'il a la revue littéraire bengalie *Sororaha*. Bhupati lui répond d'aller à côté, « là où Charu fouille toujours ». Le plan d'Amal allant à la bibliothèque du salon reproduit celui de Charu, un travelling avant allant à la rencontre du personnage, avec la bibliothèque du bureau dans la profondeur du champ. Pour Bhupati il y a un espace pour les choses sérieuses – les siennes – et un autre pour celles qui, là-bas, manifestement insignifiantes, appartiennent à Charulata. Il enchaîne en s'indignant du fait qu'un ami n'a pas dormi pendant trois jours après avoir lu Bankim. « Ne perdrait-il pas le sommeil pour une nouvelle taxe ? »,

demande Amal. Bhupati est presque choqué : « La politique est différente, vivante, réelle, palpable. » Si le débat continue dans la bonne humeur, les deux hommes en viennent tout de même aux mains : une partie de bras de fer remportée par Bhupati. Mais il ne s'agit pas tant de désigner un vainqueur entre politique et poétique que d'insister sur une incompréhension totale, que Ray n'aura de cesse de souligner ensuite. En témoigne un autre jeu de miroirs : quand Amal, fou de joie, croise Bhupati sur le balcon et lui dit qu'il a été publié, Bhupati répond par un simple « Good » (« Bien »), légèrement médusé. Les deux hommes se croisent quelque minutes plus tard au même endroit et Bhupati prédit plein d'enthousiasme que les Libéraux gagneront l'élection. Amal lui répond distraitement « Good » et continue son chemin. Plus cruelle apparaît l'impossibilité pour Bhupati d'imaginer la lueur nocturne sans lune évoquée dans le poème de son cousin, si peu crédible à ses yeux qu'il conclut que celui-ci n'a aucun talent. Les deux hommes évoluent dans des sphères bien différentes.

La poétique politique

Cette séparation se retrouve dans le fait que chacun à ses références : Bankim pour Charulata, on le sait, et Rammohan Roy, pour Bhupati qui le cite après la victoire des Libéraux. Quand Bhupati fait miroiter à Amal un voyage en Angleterre, la référence qui s'impose immédiatement au jeune poète est Shakespeare, tandis que Bhupati, lui, rêve des Libéraux Gladstone et Edmund Burke, ainsi que de Thomas Macaulay, homme politique qui joua un rôle clé dans la promulgation de l'éducation anglaise en Inde. Mais le schéma politique-poétique se complique alors : Amal, refusant de se rendre en Angleterre, proclame « Vive le Bengale ! » et part en récitant le vers de Bankim qu'il déclama à son arrivée dans la maison. Il met ainsi à jour l'aspect nationaliste de la poétique qu'il partage avec Charu, ainsi qu'une ligne de fracture anglais-bengali. Comme on l'entend avec la lecture à haute voix et comme on le voit avec les gros plans de manuscrits, les écrits de Bhupati, ainsi que son journal *The Sentinel*, sont en anglais, et ceux d'Amal et Charulata en bengali. Quand on

sait que la promotion de la langue bengalie est au cœur du mouvement nationaliste du XIX^e siècle (cf. p. 3), la pratique poétique d'Amal et de Charu prend une couleur politique. Par un de ces revirements subtils dont Ray a le secret, le jeune poète à première vue frivole apparaît comme un homme engagé à sa façon, trait qui sera confirmé lorsqu'il réagit à la musique de Roy en demandant pourquoi un grand homme comme lui a dû mourir en Angleterre, loin de son pays. Cette nouvelle gravité prépare le terrain à la noble décision d'Amal de quitter le domicile pour ne pas trahir son cousin. Bhupati apparaît lui aussi sous un nouveau jour, sa naïveté perçant derrière son assurance : son beau-frère l'a dévalisé, sa femme est amoureuse de son cousin. Mais on voit ici combien Ray mérite sa réputation d'humaniste, de cinéaste qui *sauve* chacun de ses personnages : les travers de Bhupati sont manifestement le fruit d'une qualité, la confiance. S'il se trompe en ayant confiance en son beau-frère – comme, sans doute, avec les Britanniques et leur gouvernement –, il ne se trompe pas au sujet de son cousin ni, au final, de sa femme. Reste que sa confiance relève aussi de l'aveuglement qui est au centre du drame. Les personnages de Ray sont décidément des êtres complexes.

Il revient à Charu d'être l'architecte d'un potentiel compromis entre politique et poétique, hommes et femmes, anglais et bengali. Après le départ d'Amal et la faillite du *Sentinel*, Charu propose à son mari de fonder un nouveau journal où celui-ci écrirait sur la politique en anglais et où elle écrirait sur « autre chose » en bengali. Ce n'est pourtant pas un hasard si Ray choisit de situer la scène sur une plage à l'horizon vaste mais infranchissable : ce beau rêve va se trouver détruit par l'arrivée d'une lettre d'Amal. Charu s'effondre de chagrin avant même de lire qu'Amal accepte la proposition de mariage qu'on lui a faite. L'apercevant, Bhupati comprend finalement qu'au-delà de la poétique et de la politique, il y a la passion.

Oppositions et effets de miroir

Satyajit Ray a recours à d'autres jeux d'oppositions pour définir les personnages de *Charulata* et leurs rapports au monde. On attirera d'abord l'attention sur les contrastes entre les espaces, dont le principal entre intérieur et extérieur, l'extérieur étant sans cesse présent bien que l'histoire se déroule presque entièrement à huis clos. À la lumière tamisée de l'intérieur, Ray oppose la lumière brillante de l'extérieur. À son silence – on entend chaque pas, et la sonnerie des heures –, la rumeur de la rue. On attirera l'attention sur le fait que le film a été tourné entièrement en studio, soulignant ainsi que les sons de l'extérieur relèvent de choix du réalisateur, qui disait combien il était difficile de reproduire les sons du Calcutta du XIX^e siècle. Cette opposition évoque l'enfermement de Charu mais suggère aussi que les murs retiennent à l'extérieur tout un monde proche (la rue avec ses mendiants et ses porteurs) ou lointain (les élections britanniques). Quand le monde extérieur pénètre dans l'intérieur feutré, c'est pour en bouleverser le « nid ». La tempête qui ouvre d'un coup de vent les fenêtres de la chambre de Charu et traverse en rafale la maison apporte Amal, auquel ce ménage ne résistera pas. L'association Amal-tempête est répétée à la fin du film : après la réception de la lettre d'Amal, le vent force à nouveau les volets et Charu succombe à son émotion. Quand Bhupati sort de la demeure, chez le fournisseur et après avoir vu Charu en larmes, c'est pour constater que son cocon est menacé. Exception à la règle : la plage est une parenthèse, presque un rêve, dans laquelle on aperçoit le mirage d'un avenir.

On soulignera aussi l'opposition entre l'ordre des appartements privés (espace féminin) et le désordre chez Bhupati (ses bureaux et, surtout, l'imprimerie).

Paradoxalement, l'imprimerie, lieu voué à la communication de l'intérieur vers l'extérieur, ruche pleine de travailleurs contrastant avec les salles vides à l'étage, est cadrée de façon à ne pas en montrer les fenêtres ; Charu a beau être enfermée dans ses appartements, elle regarde par la fenêtre. On décèle le regard ironique de Ray sur l'ouverture d'esprit du beau parleur Bhupati, ironie prolongée par l'insistance sur le désordre du bureau de cet homme aux idées arrêtées et si claires. L'espace clos et politique de l'imprimerie contraste aussi avec l'ouverture lumineuse du jardin où naît le poétique (cf. p. 13). Ray joue aussi des contrastes entre ses cinq personnages. On remarquera qu'il utilise parfois un « faux » jeu de miroirs : le montage alterné dans la séquence de la fête entre Umapada pillant le coffre-fort de Bhupati et la conversation en allitération d'Amal et Charu, moment de grande complicité, pourrait présager une deuxième trahison, celle d'Amal ; au contraire, la nouvelle du méfait d'Umapada le convainc de partir pour ne pas blesser son cousin. Quant à Manda, belle-sœur de Charu, elle nous est présentée pleine d'engouement pour un jeu de cartes qui fait bailler Charu. Se dessine alors une opposition qui se développera à travers leurs rapports avec Amal, entre l'illettrée et l'intellectuelle, la femme traditionnelle et la femme moderne, celle qui regarde à travers un kaléidoscope – vision de fantaisie – et celle qui observe le monde avec des jumelles.

RÉCIT

Visages et non-dits



Si *Charulata* est un film complexe et allusif sur la société bengalie à un moment clé de son histoire, ses nombreuses références ne sauraient cacher la simplicité archétypale de son récit ni l'évidence des sentiments qui en sont le cœur. Évidence, car ces sentiments existent à la surface même du film, sur les visages des personnages, mais aussi énigme, car dans *Charulata* les sentiments ne sont jamais dits. Évidence, car la puissance de *Charulata* repose en large partie sur la beauté de ses visages – à commencer par celui, rayonnant, de l'actrice principale Madhabi Mukherjee – mais aussi énigme, car le spectateur ne peut que spéculer sur ce que lui renvoient ces visages. Voilà un paradoxe qui explique pourquoi *Charulata* est un film qui ne cesse de fasciner : ce qui y est le plus apparent est aussi le plus mystérieux. Car mis à part ce qui relève du discours, donc des conversations politiques et littéraires, ou des arrivées et départs des personnages, une tentative de résumer le film échoue vite sur le fait qu'on ne peut dire avec certitude qu'il se passe quoi que ce soit à part, peut-être, l'éclosion d'un sentiment amoureux. Et encore : il n'est jamais dit que Charu aime Amal ou que celui-ci lui rend ses sentiments.

Troubles et prises de conscience

Comment interpréter, par exemple, l'air grave qui remplace la gaieté de Charulata lorsqu'elle chante sur la balançoire (ch. 4, 00:45:15) ? Le raccord sur son regard vers Amal laisse bien entendre que le jeune homme est pour quelque chose dans son trouble, mais en quoi ? Divers indices servent la lisibilité émotionnelle du film – que ce soit la circulation des objets offerts et repris (mules, cahier, bétel, etc.) ou la musique offrant un aperçu de l'intériorité de l'être – mais l'essentiel se trouve sur les visages des protagonistes, surface où se joue et se raconte la vérité qu'ils doivent taire. Plutôt qu'un film sur la passion – ici le désir n'aboutit pas – *Charulata* est un film sur le trouble, ces moments de flottement, d'agitation, qui échappent par définition à l'énonciation. D'où cette série de gros plans qui rythment le film, ces moments charnières où on entrevoit le doute : c'est Charu sur la balançoire, à plusieurs reprises, mais aussi ce curieux regard qui saisit Amal lorsqu'il écoute Charu parler des femmes chez Bankim et se tourne vers la gravure d'une belle femme occidentale. On pourrait dire que ce sont là les premières indications du désir mais ni le texte ni la mise en scène de Ray ne l'indiquent fermement. En somme, le spectateur découvre le sentiment encore informe en même temps que le personnage, selon qu'il apparaît sur un visage ou déborde à la faveur d'un geste de Charu. Elle se jette ainsi dans les bras d'Amal, mais plutôt comme une enfant jalouse que comme une amoureuse. Spectateurs et protagonistes guettent le sentiment.

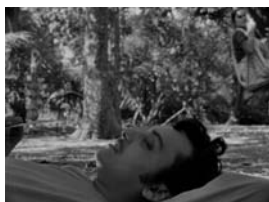
Le récit avance ainsi par des prises de conscience plutôt que par des décisions. Ray souligne souvent ces instants par un zoom ou un travelling s'approchant du visage de l'acteur. Le mouvement de caméra imite

l'impact d'une information décisive. Ainsi, Charu entend Amal dire qu'il n'acceptera pas la demande de mariage et elle comprend le danger qu'elle court tant qu'il est là ; Bhupati apprend que Charu a publié et il commence à prendre conscience de son aveuglement puisque sa femme a un secret ; Bhupati apprend chez le fournisseur de papier qu'Umapada n'a pas réglé les factures et il comprend que son beau-frère l'a trahi ; Amal écoute Bhupati, désespéré par la trahison d'Umapada et il réalise qu'il risque lui aussi de trahir son cousin.

La prise de conscience d'Amal est un vrai moment de basculement pour le personnage comme pour le spectateur. Jusqu'à ce moment, on peut à juste titre se demander si Amal partage les sentiments de Charu – contrairement à elle, il ne prolonge pas ses moments de trouble par des gestes qu'on peut interpréter comme amoureux, comme la façon dont Charu se jette dans ses bras, en pleurs. Que nous raconte son visage lorsque Bhupati parle de la trahison d'Umapada ? Pourquoi la caméra avance-t-elle sur lui juste avant qu'il ne se tourne vers le balcon pour y apercevoir Charu (ch. 8, 01:35:10) ? Le raccord établit le rapport de cause à effet. L'amour d'Amal est dit sans un mot et confirmé par sa décision de partir dans la nuit. Par une suprême ironie, le premier mot d'amour prononcé dans le film n'a pas de destinataire mais mène à la plus terrible prise de conscience. Surprenant sa femme en train de s'adresser à son « amant » absent, Bhupati comprend qu'elle aime Amal (ch. 11, 01:47:15). On trouve ici un exemple subtil de l'humanisme de Ray. Le spectateur a certes imaginé que Charu est amoureuse mais ne le sait pas avec certitude avant de l'entendre s'écrier : « Amal ! Pourquoi m'as-tu quittée ? » Il se trouve alors sur un pied d'égalité avec Bhupati. Celui-ci est naïf mais pas idiot... tout au moins pas davantage que nous.

MOTIF

Le jardin de Charu



Le jardin où se déroulent deux des séquences emblématiques de *Charulata* est un lieu à part dans l'univers du film. C'est d'abord la façon théâtrale d'y entrer qui rappelle le jeu de mains d'un magicien, avec le plan rapproché d'une natte qu'on déroule sur le sol d'un geste sec. La deuxième entrée dans le jardin se fait aussi par le sol mais de manière moins tranchante, la caméra découvrant la natte déjà à terre pour se glisser au long des feuilles mortes et des papiers froissés puis remonter jusqu'au visage de Charu sur la balançoire, saisissant le magnifique regard caméra de Madhabi Mukherjee. L'intimité que Ray nous invite alors à partager avec Charu – les images en surimpression qui suivent nous permettront de voir ce qu'elle voit en son for intérieur – relève de la spécificité du jardin. C'est ici que Ray s'approche au plus près de Charulata pour lire son visage au moment où elle-même découvre son émotion. Car le jardin est le lieu fertile où naissent l'émoi érotique, l'amour et l'écriture. Dans la longue première séquence du jardin (presque 10 min 30), la sensualité affleure : la beauté éclatante de Charu, Amal étendu sur la natte dans une lumière tachetée qui contraste avec celle, tamisée, des intérieurs, les formes suggestives des feuilles, la musique rêveuse du sitar et d'un shehani (hautbois indien), les mouvements sinueux de la caméra... Et bien sûr la balançoire, métaphore de plaisir charnel, sur laquelle la caméra accompagne Charu, traquant sur son visage l'apparition du trouble dont le plan subjectif très marqué sur Amal – la caméra continue à se balancer en le montrant sur la natte – dit explicitement qu'elle chavire. Si Ray s'approche de Charu dans le jardin, c'est pour épouser sa subjectivité : ce qu'elle voit de la balançoire, par les jumelles – jusqu'à cette femme avec un bébé qui semble lui dire une fois pour toute la vérité de sa passion – et, plus tard, dans son imagination. Quand Charu retourne ses jumelles vers Amal, elles ne servent plus à indiquer la distance qui la sépare du monde ou de son mari, mais son désir d'approcher le jeune homme.

La parenthèse

Le jardin est aussi le lieu de l'intimité qui se noue entre Charu et Amal, l'endroit où ils peuvent être seuls. Rares sont leurs scènes à l'intérieur qui ne se déroulent

pas en présence de Manda ou ne sont interrompues par l'arrivée d'une tierce personne. Si Ray nous montre Manda observant le couple dans le jardin de derrière les barreaux d'une fenêtre, c'est bien pour souligner qu'à ce moment-là ils sont dans leur propre territoire. Pourtant le jardin n'est pas une zone affranchie : cet espace « sauvage » est balisé, pris entre la maison et les murs du parc, un jardin secret où l'on ne peut pas tout se permettre – voir la désapprobation d'Amal quand Charu lui demande de la pousser sur la balançoire. C'est donc par l'écriture que les amants-qui-n'en-sont-pas vivront leur liaison-qui-n'en-est-pas-une. Si le jardin est le lieu où l'on trouve l'inspiration, le seul où l'écriture jaillit comme une source, cette écriture est toujours en rapport à l'autre : Charu exige qu'Amal passe à l'acte et lui donne le cahier pour qu'il le fasse ; Amal offre à Charu un sujet (son village) et en se faisant publier, la pousse à écrire par dépit.

Le jardin est un espace à part, mais aussi une parenthèse temporelle. Si à l'intérieur de la maison Ray cadre souvent les calendriers et pendules, le jardin semble échapper à l'emprise du temps. La première séquence du jardin se passe vraisemblablement sur plusieurs jours, le temps que Charu fabrique un cahier et qu'Amal le remplisse, mais Ray la monte comme si elle passait d'une traite : Charu annonce qu'elle va lui faire un cahier et Ray raccorde sur le cahier atterrissant sur la natte, rappelant le tour de passe-passe qui ouvre la séquence. De même, Amal noircit les pages du cahier dans une série de surimpressions qui s'envolent avec la musique. Accélération et compressions de temps disent bien l'isolation du couple dans le jardin. D'ailleurs, quand Amal rompt l'enchantement en révélant à Charu que Bhupati lui a demandé de l'encourager à écrire, celle-ci se sert de l'heure pour clore la parenthèse : elle annonce que c'est le moment du thé et laisse Amal seul.

La circulation des objets

On pourra proposer aux élèves d'identifier les objets qui circulent entre les personnages de *Charulata* et d'évoquer leur rôle dans le récit. Certains servent à définir les personnages, comme ces jumelles de théâtre qui disent la curiosité de Charu et peut-être la difficulté de son isolement. Les jumelles sont ici particulièrement riches de sens car leur utilisation évolue au cours du film, évoquant la distance entre Charu et Bhupati et tout autre chose quand elles se posent sur Amal. On remarquera que trois des cinq personnages principaux sont filmés regardant par des instruments d'optique : Charu et ses jumelles, Manda et le kaléidoscope, Amal et la loupe grossissante (cf. fiche élève). Que nous raconte chacun de ces objets sur le personnage qui le tient ? Quelles comparaisons imposent-ils entre les personnages ? Remarquons aussi la façon presque identique dont Ray filme les jumelles et la revue portées par Charu, avec un travelling horizontal à travers la balustrade, plan graphiquement insolite dont la répétition demande à être analysée. Doit-on les associer au rapport de Charu à l'extérieur – la rue, son village ? On remarquera en outre que le transfert de certains objets dit les sentiments de Charu : les mules qu'elle choisit de préparer pour Amal plutôt que Bhupati, le bétel – conservé dans une boîte en forme de cœur – dont elle décide de reprendre la fabrication mais qui lui sert aussi à faire taire Amal. On évoquera finalement les portraits de femmes occidentales sur lesquels se pose le regard d'Amal lorsqu'il parle à sa cousine : désignent-ils une femme idéale ou inaccessible ?

SÉQUENCE

La traque

Les neuf premières minutes de *Charulata* (00:00:13 – 00:09:34) se déroulent presque sans un mot, dans l'intimité d'une jeune femme qui ne sera nommée qu'à la scène suivante : Charulata. Malgré son économie, cette séquence est d'une grande densité. Ray y présente ses thèmes mais surtout le monde de Charulata : son espace et sa façon de l'occuper.

Le générique défile sur un gros plan d'une paire de mains brodant un motif autour d'un B sur un mouchoir, posant déjà l'importance de l'écrit (1). Si le B est pour Bhupati – mari de Charulata – il sert aussi d'hommage à Bankim, auteur bengali fétiche de Charulata. Le public bengali de l'époque aurait reconnu la musique comme une variation sur une chanson de Rabindranath Tagore. Générique et musique se terminent sur un zoom arrière révélant une jeune femme assise sur un lit à baldaquin (2), puis se levant pour sortir du cadre. Elle passe par un couloir et traverse une porte, par laquelle Ray la filme sommant son domestique de servir le thé (3). Le cadre dans le cadre souligne un point de fuite entravé : la fenêtre derrière Charulata qui, suivant les règles de la perspective, devrait s'ouvrir sur l'horizon, est obstruée par des volets dont les persiennes laissent seulement filtrer la lumière du jour. Ray établit une opposition intérieur/extérieur qui ira croissant : lumière éclatante à l'extérieur, tamisée à l'intérieur. La rumeur de l'extérieur (chants et sons divers), entendue tout au long du film, renforce l'impression d'isolement à l'intérieur. On ne sait pas encore si le monde de Charu est un cocon ou une cellule mais on devine qu'il est à part. Le public indien comprendrait sans doute déjà que nous avons affaire à une femme hindoue du XIX^e siècle n'ayant ni le droit de sortir ni de se montrer.

Vivacité et isolement

En travelling arrière, la caméra précède la jeune femme sur le balcon entourant une cour intérieure. Si la caméra est décidée dans son mouvement, le personnage semble

flotter. La jeune femme revient s'asseoir sur son lit, feuillette un livre (4), puis repart. Vue d'une aile latérale du balcon intérieur avec une colonne en avant-plan, la jeune femme sort de sa chambre (5). S'il est excessif de lire une intention programmatique dans chaque choix de cadrage, il convient de remarquer que la jeune femme est souvent filmée entre des lignes verticales et de noter qu'à partir de *Charulata*, Ray est son propre opérateur. Portes, colonnes, mobilier contribuent à cette impression qu'elle habite un monde étriqué, lourd, dans lequel elle se déplace avec la même souplesse que la caméra mais dont ni l'une ni l'autre ne dépasseront les limites. Les mouvements allègres de la caméra témoignent de la vivacité du personnage, mais son isolement dans des plans longs et larges évoquent sa solitude. La jeune femme arrive sur l'aile latérale du balcon dont les éléments décoratifs – tableau, statues, horloge – indiquent une famille européanisée, typique de la bourgeoisie libérale de l'époque (6).

Entrant dans un luxueux salon, elle s'avance vers une bibliothèque. Gros plan sur une rangée de livres (7). En amour, la jeune femme choisit, chantonnant le nom « Bankim ». Pour le spectateur ne sachant pas que Bankim est un illustre écrivain bengali, la rareté des gros plans – c'est le premier depuis le générique – suffit à souligner l'importance de l'écrit.

Un bruit de tambour attire l'attention de Charulata. Elle va à la fenêtre, lisant et chantant pendant que la caméra la suit de dos (8), et entrouvre les persiennes. Premier plan subjectif : vu à travers les persiennes, un mendiant tient en laisse deux singes (9). Les lattes horizontales cloisonnent intérieur et extérieur. D'un gros plan de la jeune femme, Ray passe à un plan moyen où elle se hâte vers le balcon. La caméra revient derrière la colonne du balcon pour la voir regagner sa chambre (10). Beaucoup passeraient directement de la fenêtre à la chambre, mais Ray tient à bien définir l'espace qui délimite le territoire de Charu. Dans sa chambre, elle



1



6



2



7



3



8



4



9



5



10

sort une paire de jumelles de théâtre. Un travelling suit les jumelles à travers la balustrade du balcon (11). Le plan détonne avec le style de la séquence : le cadre est beaucoup plus serré que pour les autres mouvements d'appareil et le mouvement horizontal jure avec les lignes verticales de la balustrade, donnant une impression de rapidité heurtée. C'est la transition vers la partie « espionnage » de la séquence, où se révèle le côté joyeux, enfantin de Charu. Dès le plan subjectif à la fenêtre, le film est comme saisi par le côté impulsif du personnage : plans plus courts, raccords sur le mouvement – plutôt que sur les entrées et sorties de cadre.

La prisonnière de la tour

Ray fait alors alterner les plans de la jeune femme allant d'une fenêtre à l'autre pour épier les passants, et les plans subjectifs au travers des jumelles (12, 13, 14). Si la jeune femme et le rythme du film prennent une allure enjouée, ce passage recèle quelque chose de plus grave, les persiennes la séparant de la lumière du jour et le halo des jumelles rappelant la distance entre elle et l'extérieur, comme si elle était une observatrice impuissante, une prisonnière dans sa tour. Le passage se termine par un plan large l'isolant au milieu de la décoration chargée du salon (papier peint, statues, vase) (15). Elle ne semble plus si gaie ; la reprise de l'air de Tagore donne un ton introspectif à la scène. L'utilisation subtile de la musique est typique de Ray, qui ne s'en sert pas pour gonfler l'émotion du spectateur mais pour indiquer l'état d'esprit du personnage. La mélodie lancinante évoque le vague à l'âme. Elle traverse lentement le salon, caressant les meubles. Comme l'a remarqué l'historienne Supriya Chaudhuri, cette ravissante jeune femme semble faire partie des meubles : elle est un autre bien de valeur. Elle s'assoit au piano puis se retourne, intéressée par un bruit de pas venant du balcon. Filmé depuis un angle inédit, un intrus pénètre dans le monde de Charu (16) : un barbu qui passe devant la porte du salon sans l'y remarquer. Troublée, elle s'avance dans la direction de l'homme qui vient de sortir du cadre. Raccordant sur le regard de la jeune femme, Ray filme le retour de celui qu'on découvrirait être son mari, cette fois en train de lire. Si la manie de lire en marchant semble rapprocher les deux personnages, la lecture ne sert qu'à les séparer : l'homme passe à nouveau sans la voir (17). Voilà le drame central du film – un mari qui ne voit pas sa femme. L'homme s'éloigne. Suit un magnifique gros plan de la jeune femme, le premier la

montrant vraiment de face, nous interrogeant de son regard plein de dédain (18). Elle porte les jumelles à ses yeux ; l'homme s'éclipse dans un plan subjectif identique à ceux des inconnus dans la rue (19). Cet homme lui serait donc un étranger ? Nous n'en savons encore rien : nous savons seulement que malgré leur proximité physique, il existe entre ces deux êtres une distance. C'est tout le secret de Ray que d'aller droit au cœur de la situation avant même de l'avoir nommée. La séquence se termine par un rapide zoom arrière sur la jeune femme (20), écho du zoom qui ouvrait la séquence mais avec une autre fonction : si le premier est comme un lever de rideau, celui-ci est un point d'exclamation. Les mouvements d'appareil chez Ray sont des signes de ponctuation exprimant ce que les personnages ne peuvent ou ne veulent pas dire.



11



16



12



17



13



18



14



19



15



20



MUSIQUE

Entretien avec Andrew Robinson

Biographe de Satyajit Ray et de Rabindranath Tagore, Andrew Robinson a été proche du cinéaste pendant la dernière décennie de sa vie. Il revient pour nous sur l'importance de la musique dans l'œuvre du cinéaste et plus particulièrement dans Charulata. L'entretien, réalisé par courriel en avril 2016, a été traduit de l'anglais par Nicholas Elliott.

Pourquoi Satyajit Ray a-t-il décidé de composer la musique de ses films ?

La musique et l'écriture de chansons lui venaient de sa famille proche, surtout son grand-père. Satyajit s'est passionnément intéressé à la musique dès sa jeunesse, y compris la musique classique occidentale et notamment Beethoven : une préoccupation peu commune pour les Bengalis de son époque. Mais Ray a dû réaliser six films avant d'avoir assez d'assurance pour commencer à composer ses propres musiques de film, en 1961. Avant *Trois Filles*, il avait engagé des musiciens indiens virtuoses comme compositeurs : Ravi Shankar, puis Vilayat Khan, puis Ali Akbar Khan. Malgré son admiration pour leurs talents d'interprètes et les quelques très beaux passages musicaux qu'ils ont composés pour ses premiers films, cette expérience fût pour Ray insatisfaisante, même douloureuse, du fait que ces musiciens étaient fidèles avant tout aux traditions de leur musique, plutôt qu'aux films de Ray. Et aucun d'eux, même pas Shankar, ne connaissait vraiment la musique occidentale, tandis que dès la fin des années 50, Ray connaissait aussi bien la musique classique occidentale que la musique indienne. Il avait appris la notation musicale occidentale en lisant des partitions publiées en Europe. Quant aux concerts de ragas indiens auxquels il avait assisté, ils l'avaient convaincu que pour la majorité des films, la musique à base de raga ne pouvait à elle seule représenter l'esprit de l'Inde urbaine. La vie dans une ville comme Calcutta était inextricablement influencée par la culture occidentale, donc la musique de film devait l'être aussi. Dès que Ray a commencé à faire des films sur le Bengale contemporain, comme *La Grande Ville* en 1963 – le film qui précède *Charulata* – il savait que la musique classique indienne ne suffirait pas. Il disait lui-même : « Le Bengali instruit de la classe moyenne n'est peut être pas un sahib [un Européen], mais sa conscience est cosmopolite, elle est influencée par les façons et les modes occidentales. L'expression musicale de cette réalité doit passer par le mélange, il faut expérimenter. Mélanger le sitar avec le saxophone alto et la trompette, etc. »

Comment décririez vous la musique de Charulata ?

Elle est très influencée par la tradition des chansons de Tagore (« *Rabindrasangeet* »), mélange unique de mots bengalis, d'influences musicales de diverses parties de l'Inde, et de mélodies occidentales populaires



et classiques. Ray disait : « En tant que Bengali, je sais que Tagore n'a pas d'égal comme compositeur de chansons, même en Occident – et je connais Schubert et Hugo Wolf. » Cette tradition était incontestablement la plus adaptée à *Charulata*, vu que le roman de Tagore est fondé sur sa propre vie de jeune homme dans les années 1870-1880 au Bengale, où il a grandi, comme tous les autres Bengalis instruits de l'époque, dans ce mélange indémaillable d'idées et de cultures occidentales et indiennes.

Ray disait que c'est avec Charulata qu'il a découvert qu'il pouvait mélanger musiques indiennes et occidentales. Concrètement, comment s'y est-il pris ?

On ne peut pas vraiment identifier les éléments indiens et occidentaux dans les mélanges de Ray, surtout dans *Charulata*. Par exemple, il était intrigué par les emprunts musicaux des jatras, troupes d'opéra folkloriques qui tournaient au Bengale avec beaucoup de succès. Les compositeurs de *jatra* ont importé les violons, les clarinettes, les cornets, les piccolos et d'autres instruments étrangers. Bien que ces instruments ne pouvaient reproduire les *shrutis* (micro-intervalles) et les *mirs* (liaisons) des ragas indiens, le résultat était agréable à l'oreille. Ray disait que ces déformations n'étaient pas importantes car « la musique de fond n'a pas à maintenir la caste ». On trouve un exemple évident de l'influence de la musique occidentale dans *Charulata* quand Amal joue au piano *God Save the Queen*, l'hymne national anglais, devant Bhupati pendant leur débat sur l'importance de la littérature (défendue par Amal) par rapport à la politique (défendue par Bhupati). On en trouve un exemple plus subtil dans la chanson chantée à plusieurs reprises par Amal et Charu, *Phule Phule*, qui est tirée d'une des premières pièces dansées composées par Tagore en 1882 et qui vient de l'air écossais *The Banks O' Doon* de Robert Burns, que Tagore a entendu lors de sa première visite en Angleterre en 1878-1880.

Où Ray place-t-il la musique dans son film, et pourquoi ?

Ce qui fascinait Ray en tant que cinéaste et ce qui était son plus grand atout, c'était l'expression de la psychologie de ses personnages. La musique participe bien sûr de sa technique, mais en général il en faisait un usage limité et subtil, à part dans ses films musicaux. Il s'est toujours posé des questions sur l'utilisation de la musique, sans jamais résoudre ses doutes. Au milieu de sa carrière, il disait : « J'ai toujours senti que la musique était vraiment un élément superflu dans les films, qu'on devrait pouvoir s'en passer, s'exprimer sans musique. Pourquoi s'en sert-on ? Parce qu'on manque de confiance ? Parce qu'on sous-estime nos spectateurs ? Parce qu'on sent qu'il faut souligner l'esprit d'une scène au cas où le public le manque ? » Mais par moments dans *Charulata* la musique de fond est mise en avant, comme pendant le



gros plan sur les yeux de Charu quand elle évoque des images de son village avant d'écrire : une musique inventive et dissonante – avec quelques éléments folkloriques – exprime la vigueur de son imagination. Je suis d'accord avec le maestro russe Mstislav Rostropovich, qui disait de la musique de Ray : « Ce n'est pas simplement un accompagnement des actions, mais une expression des âmes et des humeurs des protagonistes. Je m'incline devant ce grand maître. » Dans *Charulata*, Ray se sert aussi de la musique – particulièrement des chansons – pour rapprocher Charu et Amal, par exemple quand Amal chantonne *Phule Phule* en défaisant ses valises devant Charu. Plus tard, Charu lui rend la pareille en chantant la chanson sur la balançoire pendant qu'elle l'observe. À ce moment, la chanson exprime son amour grandissant et inavoué pour son cousin.

Quel est le rapport entre musique et littérature dans Charulata ?

Il y avait un rapport intime entre le lyrisme de la poésie de Tagore et celui de ses chansons, dans sa jeunesse. L'écriture et la musique forment le lien entre Charu et Amal, à la différence des autres personnages principaux, y compris Bhupati, qui ne s'intéressent pas à la littérature ni à la musique. Par exemple, dans la séquence d'ouverture, Charu écrit le nom du romancier bengali Bankim Chandra Chatterjee dans l'air en chantant « Bankim » pendant qu'elle prend un de ses romans d'amour les plus connus sur l'étagère. Plus tard, Amal séduit Charu en jouant au piano et en chantant pour elle.

Est-ce que cette dernière scène ressemble aux films commerciaux indiens de l'époque ?

Les éléments lyriques de ce genre étaient très acceptés dans les films commerciaux bengalis et hindous jusqu'à l'arrivée des films de Ray dans les années 50. Dans ce cas, j'imagine que l'intention de Ray pour cette scène était de souligner l'esprit romantique d'Amal, qui est évident dès qu'il apparaît pour la première fois au beau milieu d'un orage, déclamant de vibrantes paroles de Bankim. De mon point de vue, cette scène musicale est une petite fausse note dans *Charulata*.

Que représentaient les chansons de Tagore pour le public bengali de l'époque ?

Les chansons de Tagore dans *Charulata* sont postérieures à l'époque du film (1879-1880). Par exemple, la chanson dans la séquence d'ouverture, *Mama Citte, Niti Nriyte*, a été composée en 1910. Mais toutes étaient connues du public quand *Charulata* est sorti en 1964. La plupart des Bengalis les avaient entendues à l'école et avaient souvent appris à les chanter. Ils connaissaient aussi ces chansons par des représentations de l'œuvre de Tagore, des radiodiffusions, des films bengalis et peut-être des films hindous qui

lui empruntaient leurs mélodies. Beaucoup des chansons de Tagore sont aussi connues du public bengali que le sont les répliques des pièces de Shakespeare en Occident.

Ray citait souvent Mozart au sujet de Charulata. Pourquoi ?

Il pensait sans doute surtout à deux aspects des opéras de Mozart (cf. p. 6-7) : l'un a rapport à leurs intrigues, l'autre à leur mise en scène. Ray considérait que les éléments tragiques du roman de Tagore duquel il a tiré *Charulata*, surtout son dénouement, venaient de la culture occidentale, plutôt que d'être profondément enracinés dans la culture bengalaise – ce qui est vrai. Et il reconnaissait des éléments semblables dans l'intrigue des opéras de Mozart, par exemple le mariage tendu et la tentative de rapprochement entre le mari aristocrate et sa femme dans *Le Mariage de Figaro*. Quant à la mise en scène, il admirait la façon dont les personnages de Mozart gardaient leur individualité dans les scènes de groupe – on trouve plusieurs exemples de ce genre de situation dans *Charulata*.

La Maison et le Monde

Il sera instructif de comparer avec les élèves *Charulata* et *La Maison et le Monde*, autre adaptation de Tagore réalisée par Ray, plus explicite au sujet de la situation politique et des traditions du Bengale. Comme le titre du film de 1984 l'indique, on y quitte la maison pour investir le monde et mener à bien l'opposition intérieur/extérieur du premier film.

La Maison et le Monde est à certains égards un remake de *Charulata* : ici aussi, un riche idéaliste bengali accueille chez lui un homme – Sandip, joué par l'acteur qui incarnait Amal, Soumitra Chatterjee – et encourage son amitié avec sa femme Bimali, n'imaginant pas que cette amitié tourne à l'amour. Mais *La Maison et le Monde* se déroule 25 ans après *Charulata*, en 1907 : situations politique et sentimentale sont exacerbées. En 1880, Bhupati croit que les élections anglaises aideront l'Inde ; Charulata comme Amal se gardent de l'adultère. *Charulata* est donc le film du compromis : on s'accommode aux règles du jeu. En 1907, on va au bout des choses : le mouvement indépendantiste Swadeshi enflamme la région suite à la division britannique du Bengale et Bimali s'abandonne à Sandip, leader du Swadeshi, par un long baiser, démonstration d'affection rarissime dans le cinéma bengali – c'est d'ailleurs le premier baiser filmé par Ray. Par cela, le film est presque aussi radical à son époque que ses personnages l'étaient à la leur, bien que Ray ne croie pas à leur radicalité. En témoignent l'avidité de Sandip quand Bimali lui donne l'or, les regrets de Bimali ou la mort du mari.

PARALLÈLES

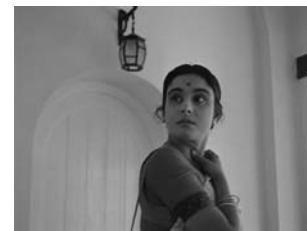
Charu et ses sœurs



La Déesse de Satyajit Ray (1960) – Aamir Khan Productions.



Trois Filles de Satyajit Ray (1961) – Satyajit Ray Productions.



La Grande Ville de Satyajit Ray (1963) – R.D. Bansal.



La Maison et le Monde de Satyajit Ray (1984) – Anil Chowdhury.

Charulata est un des grands portraits de femme au cinéma, fruit de la rencontre entre une comédienne extraordinaire, une mise en scène subtile et une thématique chère au réalisateur, celle du rôle de la femme dans la société indienne. *Charulata* représente le sommet d'une période pendant laquelle Ray donne une place de plus en plus importante aux personnages féminins. Si les femmes jouent évidemment un rôle considérable dans la trilogie d'Apu (1955-1959), toutes sont vouées à disparaître pour laisser Apu affronter son destin : les films de la trilogie s'articulent chacun autour de la perte d'une femme aimée, d'abord la sœur, puis la mère et finalement l'épouse. Dans *La Déesse* (1960), histoire d'un riche propriétaire qui déclare que sa belle-fille est une déesse, cette dernière est au cœur du récit mais subit les événements et en est la victime. C'est à partir de *Trois Filles* (1961), adaptation de Tagore en trois épisodes, qu'on découvre chez les personnages féminins de Ray le tempérament qui leur permettra de passer au premier plan. Il n'y a qu'à comparer l'épouse sage et docile d'Apu dans *Le Monde d'Apu* à Mrinmoyee, la fille frondeuse et maligne qu'épouse le jeune Amulya dans l'épisode *Samapti* de *Trois Filles* pour constater que chez Ray, les femmes commencent à s'emparer de leur destin. Mais cette liberté reste teintée d'une connotation négative : Mrinmoyee passe pour folle et Manimalika, épouse affranchie dans l'épisode *Monihara*, se sépare de son mari par avidité.

La Grande Ville et Charulata

Le tournant arrive avec la rencontre avec Madhabi Mukherjee, comédienne déjà connue pour ses rôles chez Mrinal Sen et Ritwik Ghatak. Ray l'engagera pour trois films d'affilée : *La Grande Ville* (1963), *Charulata* et *Le Lâche* (1965). Ce dernier est un film mineur, reprise plus explicite de la figure du triangle amoureux de *Charulata*, où l'on retrouve aussi Soumitra Chatterjee (Amal) ; de nombreux flashbacks y dissipent le pouvoir de fascination qu'exerce l'ambiguïté de *Charulata*. *La Grande Ville*, en revanche, est important dans le parcours

de Ray : c'est son premier film contemporain en milieu urbain (Calcutta), ainsi que le premier à mettre en scène une femme qui se mêle au monde indépendamment de son conjoint. Cette indépendance est le drame d'Arati, femme d'un modeste employé qui devient représentante de commerce pour aider à subvenir à leurs besoins mais se heurte à l'indignation de ses beaux-parents. Comme Charu, Arati n'a pas de visées émancipatrices : elle veut surtout soulager son mari de sa charge de travail. Mais elle découvre elle aussi que ses talents sont gaspillés au foyer. Elle excelle à son nouveau travail, comme Charu à l'écriture. Arati comme Charu ont un esprit instinctif, même impulsif : on reconnaît la même fougue chez l'employée qui démissionne sur un coup de tête quand son employeur traite injustement une collègue, que chez la femme au foyer qui se fait publier pour défier l'homme qu'elle aime. Ni *La Grande Ville* ni *Charulata* ne sont des réquisitoires féministes mais tous deux mettent en scène les tentatives d'émancipation de leurs héroïnes dans le cadre des débats de leur époque. Charu vit l'opposition entre « femme moderne » et « femme conservatrice » évoquée par Amal, citant la distinction faite par Bankim, référence suprême de *Charulata* : la question est déjà de savoir si une femme doit exclusivement s'occuper de son mari ou peut se vouer à des activités intellectuelles. Arati, elle, est de la première génération de femmes bengalies à rejoindre le monde du travail, faisant enrager les traditionalistes. Mais si le problème d'Arati relève bien d'une question sociale et donc d'une mise à jour du conflit entre conservatisme et modernité, celui de Charu dépasse le social : ses sentiments naissent sans doute de l'ennui auquel la condamne sa condition d'épouse cloîtrée, mais sa passion est intemporelle. C'est peut-être pour cela que Madhabi Mukherjee est à son meilleur dans le rôle de Charu, personnage qu'on peut ajouter au panthéon des héroïnes dont les malheurs en amour révèlent les travers d'une époque mais continuent à nous parler à travers les siècles, comme Emma Bovary (cf. p. 9) ou Anna Karénine.

FILIATIONS

Amis français

Si les références à la culture indienne tiennent une place importante dans *Charulata*, Satyajit Ray y évoque explicitement deux grands moments du patrimoine cinématographique français : la balançoire d'*Une partie de campagne* de Jean Renoir (1936) et l'arrêt sur image final des *Quatre Cents Coups* de François Truffaut (1959).

« Chacun a ses raisons »

Le rôle de Renoir dans la trajectoire de Ray relève aujourd'hui de la légende : c'est la rencontre entre le maître français et le jeune cinéphile bengali lors des repérages du film *Le Fleuve* à Calcutta, en 1949, qui a encouragé Ray à filmer la réalité de son pays et lui a donné l'exemple d'un artiste s'exprimant par le cinéma. De Renoir, Ray hérite certainement de cet humanisme que le cinéaste français résumait par la célèbre formule « chacun a ses raisons ». Ainsi, dans *Charulata*, tous les personnages – à l'exception d'Umapada, figure ingrate qui ne dispose que de trois scènes pour exister – sont représentés avec une ironie qui n'exclut pas une grande tendresse : chacun est saisi dans son effort de faire pour le mieux, même s'il est trop tard, comme c'est le cas de Bhupati quand il annonce à sa femme qu'à l'avenir il ne s'occupera que d'elle. Chez Ray comme chez Renoir, l'intention du personnage est mise en balance avec l'action. Si Ray ressemble à Renoir dans sa façon de s'attacher aux individus, son influence transparaît aussi dans *Charulata* dans l'agencement des groupes et l'inscription des rapports humains dans l'espace. Dans *La Règle du jeu* (1939), Renoir maintient en équilibre une dizaine de personnages allant et venant entre les univers cloisonnés de la cuisine et des salons, saisissant ce ballet des entrées et sorties par de longs et fluides mouvements d'appareil – comme ceux qui accompagnent Charu sur le balcon entre ses appartements et le salon. Dans *Charulata*, Ray démontre une pareille maîtrise de l'espace et des personnages multiples qui s'y meuvent, comme dans la scène où Charu apprend qu'Amal a publié son texte et que chacun des personnages vient à son tour à ses côtés. La manière dont Charu se méprend sur l'identité de celui qui frappe à la porte rappelle aussi la transformation renoirienne des chassés-croisés du théâtre de boulevard en élément dramatique¹. On reconnaît finalement la touche de Renoir dans la manière de Ray de mettre en rapport par le montage alterné tous les personnages du film lors de la longue séquence de la fête de Bhupati, ainsi que dans l'opposition des espaces (imprimerie, appartements et jardin dans *Charulata* ; cuisine et salons dans *La Règle du jeu*).

Un tour de balançoire

La citation la plus explicite de celui que Ray appelait son mentor est la reproduction dans la première scène du jardin (cf. p. 13) d'un plan insolite d'*Une partie de campagne*. Le film de Renoir raconte l'après-midi à la campagne des Dufour, famille de commerçants parisiens, et la rencontre de la jeune Henriette avec le séducteur Rodolphe. Dès leur arrivée, Henriette et sa mère prennent place sur les balançoires du jardin. Si la séquence de la balançoire de Renoir comprend plus de plans que celle de Ray, les deux cinéastes filment leurs jeunes héroïnes de la même manière, montant la caméra sur la balançoire et cadrant ainsi le visage de la jeune femme en mouvement, caméra et actrice montant et redescendant ensemble. En embarquant le spectateur avec leurs héroïnes, Renoir et Ray isolent ces jeunes femmes dans leurs bulles, tandis que le mouvement évoque la sensualité qui s'empare d'elles. Chez Renoir, les plans d'Henriette sur la balançoire alternent avec les plans des nombreux témoins qui la regardent – et la désirent. Henriette se donne inconsciemment et joyeusement en spectacle tandis que l'introspection que le tour de balançoire inspire à Charu la mène à regarder Amal avec de nouveaux yeux – d'où le plan subjectif « en balançoire » sur Amal dont le mouvement indique que le monde de Charu chavire. Henriette sur la balançoire est un objet, Charu un sujet.

Le temps s'arrête

Satyajit Ray s'inspire de Truffaut pour trouver la fin d'une histoire qu'il voulait ouverte. On se rappellera qu'à la fin des *Quatre Cents Coups*, le jeune Antoine Doinel, interprété par Jean-Pierre L aud, s'échappe du Centre d'observation et se retrouve sur une plage. Un long travelling le suit jusqu'au bord de l'eau et se termine par un arrêt sur image sur le regard caméra d'Antoine, avec la mer en fond. Le plan laisse Antoine en suspens, l'immensité de la mer pouvant laisser supposer la page blanche de son avenir pendant que son regard prend le spectateur à témoin de son passé. Chez Ray, l'arrêt sur image se situe au moment où l'on attend une réconciliation, tenant à jamais à distance les mains que se tendent Charu et Bhupati. Ray enchaîne une série de photogrammes de ce face-à-face éternel, inscrivant le titre de la nouvelle de Tagore, *Le Nid brisé* sur la dernière image. La solution trouvée par Truffaut est adaptée à *Charulata* qui joue sans cesse avec le temps (cf. p. 9). Après les dilatations et les sur-sauts, voici l'arrêt net. Si Ray donnait une interprétation relativement

optimiste de cette fin – le couple a besoin de temps (cf. p.7) – l'apparition du titre *Le Nid brisé* laisse penser que le cocon conjugal est cassé et ne sera plus comme avant... peut-être pour le mieux ? On notera aussi que le lien entre Satyajit Ray et Soumitra Chatterjee, l'acteur qui joue ici Amal et que le cinéaste a découvert en lui offrant le rôle titre dans *Le Monde d'Apu*, rappelle le rapport de Truffaut   Jean-Pierre L aud qui se développe au même moment – bien qu'Amal ne soit pas tout à fait l'Antoine Doinel de Ray. La fidélité du réalisateur pour un comédien qu'il aura regard  vieillir durant 14 films, rappelle aussi d'autres grands duos réalisateur-acteur : Fellini-Mastroianni, Kurosawa-Mifune, Bergman-von Sydow, Scorsese-De Niro.

1) On notera au passage que les jumelles de théatre de *Charulata* font écho à la lunette d'approche avec laquelle Christine, dans *La Règle du jeu*, découvre l'infidélité de son mari.



Partie de campagne de Jean Renoir (1936) – Panthéon Production.

CRITIQUE

Une reconnaissance tardive

Si le monde anglo-saxon accueille avec engouement l'œuvre de Satyajit Ray dès ses premiers films, le cinéaste bengali devra attendre un quart de siècle avant d'accéder à la reconnaissance critique et publique en France. Seul André Bazin, cofondateur des *Cahiers du cinéma* et père spirituel de la Nouvelle Vague, s'enthousiasme pour le talent de Ray dès *Pather Panchali* et insiste pour qu'il obtienne le prix du « meilleur document humain » au Festival de Cannes en 1956. Le public et la jeune critique française ne le suivent pas ; son jeune ami François Truffaut traite d'ailleurs le premier film de Ray de « rétrograde » et « colonial ». Le sort de *Charulata* prolongera le malentendu : Cannes refuse le film, qui recevra l'Ours d'argent au festival de Berlin en 1965. Suivent une quinzaine d'années où les films de Ray sont quasi invisibles en France. La diffusion de quatre de ses films sur Antenne 2 en 1979 constitue donc un événement majeur, suivi d'une rétrospective au Festival des trois continents de Nantes en 1980 et de la diffusion en salle de plusieurs films, y compris *Charulata*. Cette fois, la critique est au rendez-vous : *Le Monde* parle de la fin de la « quarantaine » qui aurait frappé le cinéaste. La réputation française de Ray est assurée ; son dernier film *Agantuk* sera d'ailleurs coproduit par les Français Daniel Toscan du Plantier et Gérard Depardieu.

Dans son éloge de *Charulata* paru dans *Le Monde* en 1981, Louis Marcorelles insiste sur le contexte historique du film ; comme le cinéaste lui-même, il se demande si un public occidental est à même de comprendre *Charulata*. Mais à la différence de ce que pensait Ray (cf. p. 6), ses interrogations peuvent laisser imaginer que le côté oriental du film aura moins gêné l'accueil en France que sa façon d'utiliser l'héritage anglo-saxon. Il semble que le cinéma de Ray n'échappera jamais à ce débat sur l'influence de l'Occident, alors posé en termes plus élégants que ceux de Truffaut.

« *Charulata* [...] a pour décor Calcutta, alors capitale de l'empire des Indes, au dernier tiers du XIX^e siècle, mais à peine entrevue : comme dans une pièce de Strindberg, nous restons confinés dans l'espace bourgeois des passions refoulées, d'une sexualité frustrée, d'une violence sourde des sentiments et des passions. Rien n'éclate, la tragédie s'estompe, la vie continue. Des êtres souffrent, et autour la société bouge, le monde change. Le XX^e siècle pointe lentement à l'horizon. [...] *Charulata* est l'adaptation d'une nouvelle de Tagore, filmée en noir et blanc, un noir et blanc crayeux, qui rend les visages plus sensuels, les corps plus présents. Le décor dans un tel film joue un rôle prépondérant, et d'abord cet immense lit en bois qui symbolise le confort d'existences non accomplies. Aucune société coloniale, ou plus exactement colonisée, n'a probablement poussé aussi loin le mimétisme des us et coutumes de son modèle. Et pourtant toute servilité est absente : par un désir de perfection, d'absolu, l'élite bengalie se lance un défi. Que le spectateur moderne reste perplexe, une fois surmontée l'émotion engendrée par ce triangle classique sur toile de fond indienne, n'enlève rien à la vérité du film. C'est un peu la colonisation anglaise, son art



de la conquête en douceur, qui mériterait analyse. L'art du cinéaste, Satyajit Ray, si occidental, faussement proche de nous, de notre sensibilité, nous dérange. Nous admirons cette merveilleuse broderie, ce pèlerinage aux sources d'une culture et d'un milieu qui fut le sien, tout en étant légèrement réticent devant cet hommage senti à la tradition du récit à l'anglo-saxonne, comme Hollywood ne sait plus le pratiquer. Subsiste un décalage, un manque permanent, qui donnent son ton particulier au travail de Ray : le metteur en scène s'arrête toujours à la seconde précise où les situations deviendraient trop évidentes, où le flou des sentiments déboucherait sur la violence des passions, où Tchekhov, si l'on veut, rejoindrait Strindberg. Nous campons au bord du gouffre : signe d'un malaise non surmonté ? »

Louis Marcorelles

« *Charulata* de Satyajit Ray, une femme sans importance », *Le Monde*, 20 juin 1981.

La maison, corps de la fiction

Bien que la réflexion de Charles Tesson dans les *Cahiers du cinéma* évoque elle aussi le théâtre de Tchekhov, sa critique permet d'échapper au débat sur l'influence de l'Occident sur le travail de Ray. On remarquera qu'allant plus loin que Marcorelles dans l'analyse du huis clos, il met la maison au centre d'une interprétation selon laquelle le cinéma remplace l'histoire comme finalité de *Charulata*.

« Satyajit Ray filme la maison comme une vaste imprimerie, ventre qui avale tout ce qui vient du dehors (images, bruits, lumières) et en fixe les traces. La maison n'est pas un personnage mais un corps, une surface et une suite d'organes dont le fonctionnement mime tout l'appareil cinématographique (une boîte noire, caméra et projecteur). Elle est un œil dardé vers l'extérieur (Charu, avec ses jumelles, observant les passants à travers les volets), une oreille alertée par le moindre bruit. La maison, corps de la fiction, est un corps sensible, un sujet tout percevant, en dehors comme du dedans : Charu séduite par la voix et le chant d'Amal, Bhupati, devant la mer, préférant au bruit des vagues celui des rotatives. Les murs de la maison recueillent la lumière qui s'y dépose, réverbèrent la matière sonore dont ils sont à la fois le miroir, le témoin de sa déperdition, et les gardiens de sa mémoire. Car il n'y a ici de profondeur de champ que sonore, la distance et la perspective étant synonymes de portée. Et si Bhupati est aveugle, c'est que la maison est cet œil constamment posé sur les personnages, la sentinelle omnisciente. Maison hantée, au pouvoir mortifère, comme dans la troisième partie de *Trois Filles*, mais où ce seraient les personnages qui seraient hantés par la maison. Cet œil, c'est aussi celui que Satyajit Ray porte sur ses personnages, les regardant vivre, bouger sous ses yeux. Comme s'ils étaient pour lui, via la maison, un tombeau pour l'œil. »

Charles Tesson

« L'intermédiaire », *Cahiers du cinéma* n° 327, septembre 1981, p. 24-26.

À CONSULTER



Filmographie

Éditions du film :

Charulata, DVD, Les Films du Paradoxe, 2014.
Pour les anglophones équipés en lecteur région 1, l'excellente édition DVD ou Blu-ray américaine propose de nombreux bonus : *Charulata*, Criterion Collection, 2013.

Autres films de Satyajit Ray :

La Trilogie d'Apu, DVD, Films sans frontières, 2004.
Le Salon de musique, DVD, Films sans frontières, 2001.
La Déesse, DVD, Films sans frontières, 2007.
Trois Filles, DVD, Films sans frontières, 2010.
La Grande Ville, DVD, Les Films du paradoxe, 2015.
Le Saint, DVD, Les Films du paradoxe, 2015.
Le Lâche, DVD, Les Films du paradoxe, 2014.
Le Héros, DVD, Les Films du paradoxe, 2015.
Des jours et des nuits dans la forêt, DVD, Films sans frontières, 2006.
L'Adversaire, DVD, Films sans frontières, 2008.
Tonnerres lointains, DVD, Films sans frontières, 2005.
Les Joueurs d'échecs, DVD, Carlotta, 2006.
Le Dieu éléphant, DVD, Les Films du paradoxe, 2014.
La Maison et le Monde, DVD, Films sans frontières, 2011.

Autour du film :

Jean Renoir, *Partie de campagne*, DVD et Blu-ray, M6 Vidéo, 2015.
Jean Renoir, *La Règle du jeu*, DVD et Blu-ray, Montparnasse, 2005.
Jean Renoir, *Le Fleuve*, DVD et Blu-ray, Carlotta, 2012.
François Truffaut, *Les Quatre Cents Coups*, DVD et Blu-ray, MK2, 2011.

Bibliographie

Nouvelles de Rabindranath Tagore :

Chârulatâ (Nastanirh), traduction de France Bhattacharya, Éditions Zulma, 2009.
Le Vagabond et autres histoires, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2002.
Au bord du Gange, Gallimard, coll. « Folio », 2012.

Sur le film :

Charles Tesson, « L'intermédiaire », *Cahiers du cinéma*, n° 327, septembre 1981.
Isabelle Jordan, « Le bruit du vent contre la jalousie », *Positif* n° 246, septembre 1981.
Louis Marcorelles, « *Charulata* de Satyajit Ray, une femme sans importance », *Le Monde*, 20 juin 1981.
Jacques Mandelbaum, « *Charulata*, une déflagration de sensualité retenue », *Le Monde*, 13 mai 2013.

Sur la vie et l'œuvre de Satyajit Ray :

Charles Tesson, *Satyajit Ray*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1992.
Henri Micciollo, *Satyajit Ray*, L'Âge d'Homme, 1981.
Andrew Robinson, *Satyajit Ray : The Inner Eye*, University of California Press, 1989 (en anglais).
Andrew Robinson, *Satyajit Ray : A Vision of Cinema*, I.B. Tauris, 2005 (en anglais).

Écrits de Satyajit Ray sur le cinéma :

Écrits sur le cinéma, Ramsay Poche Cinéma, 1985.
J'aurais voulu pouvoir vous les montrer, G3J Éditeur, 2016.

Pour un échantillon des nouvelles de Satyajit Ray, on consultera :

La Nuit de l'Indigo, Les Belles Lettres, 2012.

Entretiens :

« Je suis né à Calcutta », entretien réalisé par Serge Daney le 9 février 1982, *Ciné Journal*, Cahiers du cinéma, 1986.

Satyajit Ray : Conversations, University Press of Mississippi, 2007 (recueil d'entretiens en anglais).

On pourra aussi consulter les entretiens paru dans les *Cahiers du cinéma* :

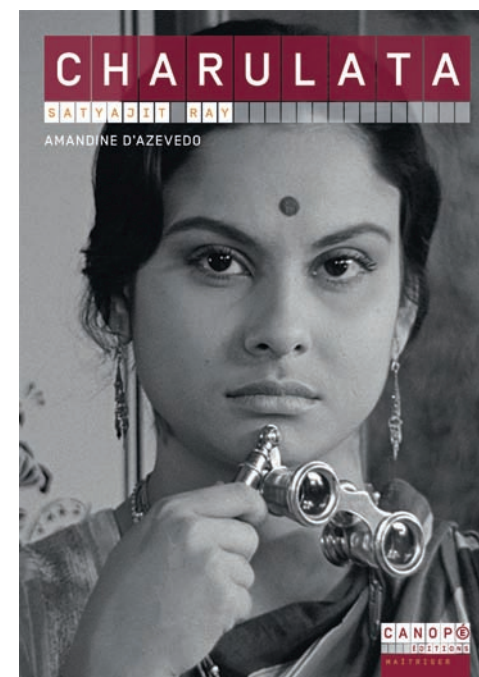
n° 175 (février 1966), n° 216 (octobre 1969), n° 320 (février 1981), n° 398 (juillet-août 1987), n° 417 (mars 1989), n° 457 (juin 1992).

Et dans *Positif* : n° 112 (janvier 1970), n° 218 (mai 1979), n° 219 (juin 1979).

Sitographie

Site indépendant en anglais comprenant une filmographie détaillée, une biographie, un entretien et de nombreux liens : <http://www.satyajitray.org>

Version en ligne de l'encyclopédie *Britannica* (en anglais). Très utile sur l'histoire de l'Inde et de la « Renaissance du Bengale » : www.britannica.com



Réseau Canopé, 2016

Charulata, de Satyajit Ray

L'ouvrage édité par Réseau Canopé, à l'occasion de l'inscription du film *Charulata* au baccalauréat 2017, accompagne les lycéens dans la découverte de cette œuvre du patrimoine : la naissance de la presse et son développement spécifique en Inde, l'émergence d'un nouvel idéal national et les premiers mouvements politique indiens, les prémices de l'Inde moderne et la place de la femme dans cette Inde à venir, sans oublier la force dramaturgique du film, sa dominante esthétique et l'influence de cette dernière sur un champ visuel indien plus large.

L'auteure, Amandine D'Azevedo, est docteur en Études cinématographiques et audiovisuelles de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Spécialiste du cinéma indien, ses recherches portent notamment sur la résurgence des motifs mythologiques dans le cinéma hindi contemporain. Elle est chargée de cours au département Cinéma et Audiovisuel dans la même université. Elle a collaboré aux *Cahiers du cinéma*, à la nouvelle édition du *Dictionnaire du cinéma* de J-L Passek, ainsi qu'à plusieurs ouvrages collectifs.

www.reseau-canope.fr

transmettre
LE CINEMA
www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Au sommet d'un art subtil

Dans *Charulata*, qu'il tenait pour son chef-d'œuvre, Satyajit Ray brosse avec délicatesse le portrait d'une jeune épouse délaissée par son mari et à l'étroit dans le rôle que lui accorde son époque. Le film est aussi pour Ray, chroniqueur infatigable du Bengale, l'occasion de rendre compte des tensions et des enthousiasmes qui agitent la région dans les décennies précédant la lutte pour l'indépendance indienne. Mais l'ébullition historique de la fin du XIX^e siècle reste hors-champ, comme la passion vécue par Charulata n'est jamais dite. On assiste ici au sommet de l'art subtil de Ray, cette manière d'éluder l'explication et d'arriver à l'essentiel par une mise en scène qui se sert avec économie du mouvement de caméra comme signe de ponctuation, de la musique comme révélateur de l'intériorité et de l'opposition entre les valeurs des personnages comme expression de leurs natures profondes. Théâtre d'un affrontement entre la poétique et la politique, *Charulata* allie à merveille l'expression des sentiments les plus intimes et les vérités d'une nation en devenir. Mais c'est avant tout un film voué au visage sublime d'une actrice, Madhabi Mukherjee, et à la découverte de l'émotion cachée qui s'y révèle.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario, réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival Regards d'Ailleurs de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Nicholas Elliott est correspondant des *Cahiers du cinéma* à New York depuis 2009. Il contribue aussi aux revues américaines *BOMB* et *Film Comment* et a écrit sur les films de Chantal Akerman et Philippe Garrel dans des ouvrages collectifs édités par le Magic Cinema de Bobigny et le MMCA Seoul. Il a écrit et réalisé trois courts métrages, sélectionnés entre autres aux festivals de Rotterdam, Amiens et New Directors/New Films (MoMA/Film Society of Lincoln Center, New York).

Avec le soutien du Conseil régional

CAHIERS
DU
CINEMA



CNC