



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

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

L'aîné de la famille, Ramu, est sans emploi, incapable de subvenir à ses besoins – comme une grande partie des citoyens des années d'après guerre. La famille survit grâce à la retraite du père, de ce père honnête et idéaliste qui s'interroge : « Qu'allons-nous devenir ? Le Bengale que nous avons connu était un pays en pleine croissance. Celui que nous voyons aujourd'hui se décompose. Il s'effondre comme une vieille maison de brique. » La mère passe ses journées dans sa cuisine et à tenir la maison, hantée par le souvenir de l'ancienne demeure. À l'étroit dans ce décor étouffant, Ramu est comme elle habité par un sentiment d'angoisse. Il rêve de liberté et de châteaux en Espagne et trouve une représentation plausible à ses rêves dans l'illustration d'un calendrier accroché au mur humide de leur logement – l'image d'un bungalow au toit de tuiles au milieu d'un champ luxuriant qui s'étend à perte de vue. Il se console en imaginant qu'il trouvera un travail et bâtira avec sa bien-aimée, Uma, une maison semblable à celle du calendrier, et qu'ils « y vivront heureux jusqu'à la fin de leurs jours », comme dans les contes de fées. Ghatak écrit : « Le regard dans les étoiles, Ramu imaginait un nid d'amour où il pourrait couler des jours tranquilles, au rythme de la métrique *mandakranta* de la poésie sanskrite². » Il se trouve que la métrique nonchalante du *mandakranta*³, dont Ghatak reprend la métaphore pour désigner la vie rêvée par Ramu, fut justement celle utilisée par Kalidasa dans son *Meghaduta*.

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



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

3. Une boîte d'optique et de sons

Comme *Bagalar Banga darshan*⁸, *Ajantrik* joue avec le souvenir de l'origine du cinéma. *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* des frères Lumière est, dans ce film comme dans plusieurs autres de Ghatak, plutôt que classiquement cité, *synesthésiquement* présent. La forme émotionnelle de la séparation atteint son acmé avec la poursuite du train de la jeune fille mal mariée (on dirait que Bimal veut lui offrir le billet de la première séance payante de cinématographe). Lors de sa première course, Jagaddal envoie dans l'objectif de la caméra une trombe d'eau en passant dans une flaqué, ce qui ramène au jeu avec *L'Arroseur arrosé*, devenu explicite dans le scénario de *Bagalar Banga darshan*, et qui se conclut avec la bouteille vidée sur la caméra à la fin du dernier film, avec autant d'humour que de violence.

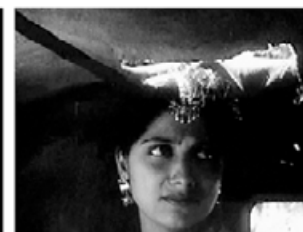
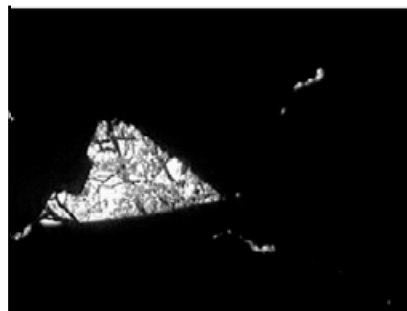
Si Ghatak riait à chaque projection de *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* parce que, disait-il, « une machine regarde une autre machine¹⁰ », alors la Chevrolet d'*Ajantrik*, appareil photo sur roues, est un avatar portatif du train des Lumière, et la séance de photo, qui voit Bimal incapable de poser en costume de marié auprès de sa bien-aimée Jagaddal (coupant court pour convoyer des jeunes mariés, d'une grande élégance mais dont l'union se révélera, là encore, factice), met face à face, pour le même gag éternellement renouvelé par l'âge des appareils techniques, deux boîtes noires qui ne pourront jamais s'encadrer.

La volonté de mêler anthropologie et technologie s'entend dans cet autre résumé d'*Ajantrik* par son auteur: « Les chants et les danses tribaux, dans *Ajantrik*, décrivent tout le cycle de la vie: naissance, chasse, mariage, mort, culte des ancêtres et renaissance [*rebirth*]. Tel est le thème central d'*Ajantrik*, cette loi de la vie¹¹. »

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

Peut-être Bimal vient-il de chez les morts, et sa voiture renaît-elle à chaque course? Quand la fin des temps est venue, quand Jagaddal est définitivement inamovible et Bimal prostré, le regard, de nouveau, passe à travers la cloche noire et haute afin de parvenir à la séquence de la liquidation, qui n'a rien de rituelle: celle du démembrement de Jagaddal, vendue à la ferraille, et au poids; alors Bimal est cadré de dos et, à la faveur d'un mouvement de caméra, une croix chrétienne bien noire vient épouser son corps comme pour le crucifier. Quant à la résurrection, « karmique ou pas¹² », qui vient de l'association du petit garçon et du klaxon, et fait pleurer de joie Bimal, elle ressemble plutôt à une renaissance laïque. Serge Daney la décrivait ainsi: « Comme si, à la loi abstraite du karma, [Ghatak] avait substitué celle des recyclages humains¹³. »

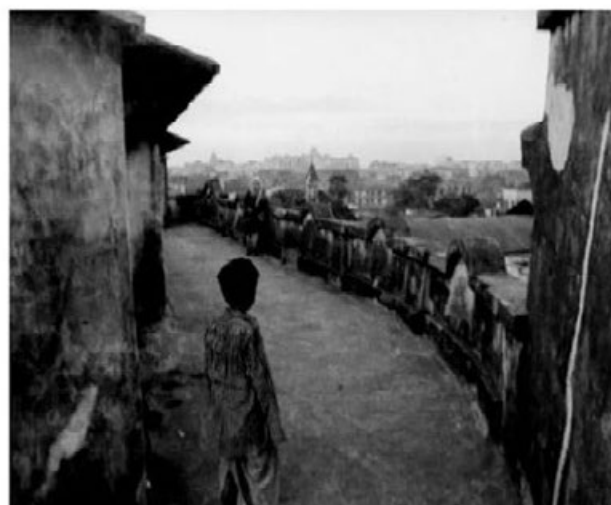
La conclusion de l'article inspiré et informé de Daney dit aussi: « Le cinéma, un temps, fut terriblement ouvert à ce qui n'était pas le cinéma. Le cinéma de Ghatak, probablement. » « Ce qui n'était pas le cinéma » est ici la connaissance directe des Oraons, les quelques plans qui leur sont consacrés et qui bouleversent le film. Mais le « probablement », précédé d'une virgule, parle, à l'intérieur de l'univers écrit de Daney, encore d'autre chose: d'un film de Bresson, de voix, de « corps-langages », de son. « Ghatak, probablement » renvoie au titre du film de Robert Bresson *Le Diable, probablement*, ce qui est, déjà, une manière amicale de faire de Ghatak ce qu'on appelle en français « un beau diable ». Mais nous entendons surtout que Daney a reconnu la richesse de l'univers sonore très particulier d'*Ajantrik* puisque revient aussi, avec cette virgule, le souvenir de sa longue étude écrite à l'occasion de la sortie du film de Bresson et entièrement consacrée à théoriser, avec l'aide et le prétexte de ce film, le son au cinéma¹⁴. Je crois qu'on peut dire que ses conclusions seraient entièrement applicables au film de Ghatak. Ne retenons qu'une idée, la principale: la *voix*, qui n'est vraiment pas la même chose que la parole, ne se limite ni à la bouche ni aux lèvres, car elle est partie prenante de tout le corps, lui-même enjeu langagier. *Ajantrik* apprend par surcroît que le corps, lui non plus, ne se limite pas aux contours de l'être humain, car l'homme est un être social et vit dans une époque de machines. L'homme moderne n'est pas usager des autos, constructeur, réparateur, maître ou esclave des machines, il est tout simplement et définitivement *appareillé*.



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

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

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



campagne, se dissémine à travers les différentes mères rencontrées et, finalement, succombe à l'ordre des pères qui impose sa loi: celle du châtiement⁷, subie par la mère accusée de vol, celle du mariage, subie par la mère de Mini qui, contrainte de quitter son pays pour suivre son époux, se meurt de vivre loin de son village. La violence de la ville a porté contre les mères et, de ce fait, contre toute possibilité de vision⁸. En atteste le visage ensanglanté de la mère barré par ses lunettes cassées. Il rappelle celui de l'institutrice du *Cuirassé Potemkine*, qui, son lorgnon brisé, contemple, impuissante, un landau dévalant les escaliers d'Odessa, alors que la mère de l'enfant dans le landau vient d'être touchée au ventre. L'espoir de visions enchantées, de roman d'aventures, de contes merveilleux est cassé par les images documentaires du film qui ne disent que des destins prosaïquement brisés. Le désir d'Eldorado se dissout devant une ville minée par la misère et le chômage. Kanchan en est réduit à s'évader dans les rêves qu'il fait désormais les yeux ouverts mais aveugles et qui, à chaque fois, le ramènent à la maison familiale, loin de la ville: sans cesse, ils rejouent la scène du retour. Un conte se dit, pourtant, et c'est Haridas qui le raconte: un oiseau se rend à la ville et y découvre le malheur. Cet oiseau, on le retrouve mort, écrasé sur la chaussée, quelques plans plus

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

Le retour: la part de l'utopie

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

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

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

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

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



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

Les collines

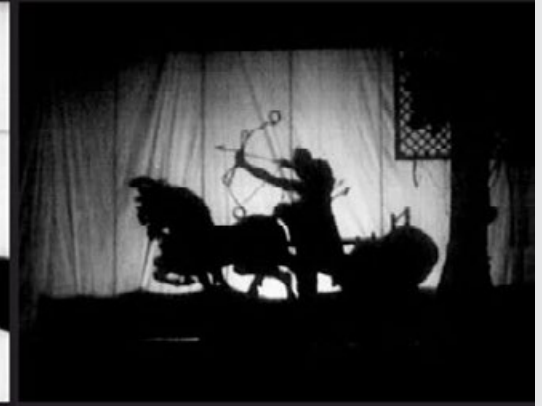
Il se passe alors ceci. Au mot «collines», Nita, qui regardait vers le hors-champ d'un air absent, se tourne vers son frère et, d'un mouvement brusque, animal (où le plan change, lui permettant de reprendre du champ), s'avance face à nous, jusqu'au gros plan, les yeux à peine levés pour éviter l'objectif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

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

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

La lettre (encore)

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





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

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



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



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

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

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

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

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

Non.

Avez-vous respecté l'histoire dans son déroulement ?

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

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

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



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

Kishore: Je suppose que ça fait longtemps que tu sais cela?

Nil: Non, mon garçon. C'est pourquoi je suis tenté de bluffer et de dire que c'est pour cette raison que j'aime l'«eau sacrée», je veux dire, que je picole. Je suis un fils de pute, je bluffe et je prends des poses, et j'en tire beaucoup d'avantages. Pour récolter les quelques billets qui me permettent de boire, je suis prêt à mentir en permanence et même à voler. Mais pour soigner ma réputation ou ma renommée, pour gagner de l'argent en assassinant des gens, ou pour obtenir un statut officiel, pas un seul mensonge ne sortira de ma bouche.

Kishore: Ça, c'est aussi une façon de poser, une tentative de gagner la sympathie. Nous connaissons de longue date votre sens de la rhétorique. En combien d'endroits, jusqu'à ce jour, avez-vous fait ce numéro et réussi à vous faire un peu d'argent pour boire?

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

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

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

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

Scène 14

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

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

L'inspecteur: Doucement...

