

En huit films, le cinéaste indien Ritwik Ghatak a signé l'une des œuvres les plus éblouissantes du cinéma moderne. La Cinémathèque française lui rend hommage.

L'astre noir du Bengale

par CHARLES TESSON

L'hommage à Ritwik Ghatak à la Cinémathèque française (du 1^{er} au 13 juin) est l'occasion unique, pour ceux qui connaissent à peine son nom et encore moins ses films, de découvrir un cinéaste exceptionnel. En France, c'est il y a bientôt trente ans qu'a eu lieu la première rencontre avec son œuvre, choc inoubliable (cf. *Cahiers* n° 343). En novembre 1982, au Festival des Trois Continents, six des huit films qu'il a réalisés entre 1953 et 1974 sont montrés : *Le Citoyen* (1953), *Ajantrik* (1957), *Le Fugitif* (1959), *L'Étoile cachée* (1960), son chef-d'œuvre aux accents dignes de Mizoguchi (une sœur se sacrifie pour que son frère consacre sa vie à son art), *Komal gandhar* (1961), sur la vie d'une troupe de théâtre, et *Raison, discussions et un conte* (1974), en rupture avec les précédents sur un plan dramaturgique.

Dans la foulée, quelques films sortent en salles : *Ajantrik* en 1986, *L'Étoile cachée* en 1990, le magnifique *Subarnarekha* (1962) en 1992, puis plus rien ou presque. Sauf la découverte, toujours aux Trois Continents, de l'admirable *Une rivière nommée Titas* (1972), produit, tourné et distribué au Bangladesh, pays où Ghatak est né (à Dhaka, en novembre 1925) et qui a été le Pakistan oriental, de la traumatisante partition de 1947 jusqu'en 1971.

La vie de Ritwik Ghatak, décédé à l'âge de 50 ans en février 1976, est à l'image de son dernier film : chaotique et désordonnée. Au moment de la partition, il se réfugie avec sa famille à Calcutta. Il se lance alors dans une brève carrière d'écrivain (une centaine de nouvelles écrites entre 1947 et 1950, dont seulement quatorze ont été retrouvées, et deux romans) avant d'être attiré très tôt par le théâtre.

Ghatak rejoint le Parti communiste indien en 1946, et en 1948 l'Indian People's Theatre Association (IPTA), mouvement qui en est issu. (Il sera exclu de l'IPTA en 1954, et du Parti l'année suivante.) Tout en travaillant pour d'autres troupes, dont la sienne après 1954, il est acteur, metteur en scène et auteur dramatique. En 1950, avec *Jwala*, il transpose pour la scène son

enquête sur une vague de suicides à Calcutta et joue dans la pièce le rôle d'un fou. Il adapte Gogol, Gorki, traduit Brecht en bengali, et met en scène en 1955 *Hajabarala* de Sukumar Ray, le père du cinéaste.

La carrière et le destin de Ritwik Ghatak doivent beaucoup à la personnalité de Bijan Bhattacharya, acteur, auteur dramatique, écrivain, scénariste, compositeur de musique de scène, chanteur et metteur en scène de théâtre. De huit ans son aîné (1917-1978), il est originaire comme lui du Bangladesh. Ghatak fait ses débuts au théâtre comme acteur et assistant metteur en scène auprès de lui. Plus tard, il le fera jouer à son tour dans plusieurs de ses films (le rôle du père dans *L'Étoile cachée*, puis *Komal gandhar*, *Subarnarekha* et *Raison, discussions et un conte*). Membre du Parti communiste indien en 1942, Bijan Bhattacharya participe à la fondation au Bengale de l'IPTA et se fait connaître en 1943 avec la pièce *Nabanna*, inspirée de la famine qui ravage alors la région. Ce drame social sur un sujet contemporain aura une influence considérable sur le théâtre et le cinéma bengali issus de la mouvance IPTA. Notamment sur Bimal Roy, qui réalisera un documentaire sur la famine (1943), avant de travailler à Bombay (*Deux hectares de terre*, 1953) ; plus tard, Ghatak écrira le scénario d'un de ses plus grands succès, *Madhumati* (1958).

C'est par le biais de l'IPTA que Ritwik Ghatak se rapproche du cinéma, car beaucoup de membres de l'association y travaillent, à commencer par les acteurs. Il débute comme assistant et acteur en 1950 dans *Tathapi* de Manoj Bhattacharya, ainsi que dans *Chinnamul* (Nemai Ghosh, 1951). Contrairement à Satyajit Ray, cinéophile très jeune et venu d'un tout autre horizon (une bourgeoisie cultivée d'ascendance littéraire, la renaissance bengali), Ghatak passe à la réalisation pour des raisons militantes. Un peu comme Ousmane Sembène, qui fut d'abord romancier, il est convaincu que le cinéma, contrairement à la littérature, plus élitiste en raison de l'analphabétisme, est le médium adéquat pour toucher le plus grand nombre – même si ses vœux ne seront pas vraiment exaucés. S'il se

Subarnarekha de Ritwik Ghatak (1962).

Un livre remarquable, Ritwik Ghatak. Des films du Bengale, accompagne la rétrospective à la Cinémathèque. On y retrouve plusieurs textes écrits par le cinéaste, parmi lesquels cette profession de foi écrite en 1963.

Le cinéma et moi

par RITWIK GHATAK

Le cinéma n'est pas une forme, il a des formes. Personne ne nie les privilèges spéciaux dont jouit la caméra, mais ce n'est pas du tout de ce côté qu'il faut approcher le problème – il faudrait l'approcher du point de vue des émotions éveillées par le résultat final et de l'intelligence qu'il aiguise chez le spectateur : par les effets qu'il accumule car, après tout, on crée « pour » les gens.

C'est pourquoi toutes les formes, du naturalisme radical à l'expressionnisme le plus extrême, me semblent entièrement valides – si le propos d'un film ou le tempérament de l'artiste l'exigent. Ici me revient le nom de Tagore. Avec sa vive imagination plastique, Tagore frappe juste. On lui en est immensément reconnaissant. Dans sa propre sphère, il a affronté des problèmes semblables aux nôtres et les a résolus d'une incomparable façon. Bien que monsieur Eric Rhode, dans la critique qu'il a consacrée à *Teen kanya* de Ray dans *Sight and Sound*, ne voit en lui qu'un dangereux gourou, Tagore avait une vision véritablement transcendante, surpassant de loin celle de tous les cinéastes du monde.

Et que dire alors de Chaplin, qui passe au travers de toutes les théories ?

Je crois au cinéma engagé.

Je veux dire engagé au sens le plus large du terme.

Pour moi, en Inde, *Pather panchali* est le grand exemple, par sa vérité, par son sens de la beauté, parce que le film est un jaillissement d'extases visuelles et d'intelligence passionnée. Je sais que je suis un peu démodé, mais c'est comme ça.

Satyajit Ray, et lui seul en Inde, dans ses moments les plus inspirés, peut faire prendre conscience de manière saisissante de la vérité, de la vérité individuelle et privée. Les scènes dans lesquelles apparaît Indir Thakrun sont à mes yeux la plus haute et noble expression de l'art dans le cinéma indien ; c'est dans ces moments engagés [committed] dans les actes héroïques de la vie quotidienne que Ray a réussi à atteindre la réalité contemporaine. Il ne peut y avoir aucune œuvre importante en dehors d'un tel engagement. J'ai tout à fait conscience qu'on peut viser

cette réalité et cet héroïsme en adoptant le point de vue du passé aussi bien que celui du futur. Il serait passionnant d'approcher l'Inde actuelle à travers l'histoire – par exemple – de l'Inde du bouddhisme primitif, dès l'instant où la proposition implique le désir de changer la réalité.

J'ai conscience qu'il y a aussi, dans l'art, ces éléments qu'on dit « éternels », éternels du seul point de vue de l'existence humaine. C'est la dimension cosmique. L'auteur dramatique Ernst Toller a exprimé cela dans l'une de ses préfaces ; il parle de l'élément du « silence de l'univers ». Mais cet élément apparaît constamment dans les rapports des hommes entre eux, aujourd'hui, dans les affaires du moment. Aucun artiste sérieux ne viendra jamais dénier la place de cet élément « éternel » dans les créations humaines.

Je n'ai pas cessé d'expérimenter dans mes films et d'avoir ces pensées à l'esprit. Tous mes films ne sont à mes yeux que des exercices – il m'est difficile de porter un jugement sur eux. Mais lorsque j'entends dire, par exemple, que le cri – non réaliste – de la jeune fille tuberculeuse – « *je veux vivre* » –, alors même qu'elle est sur le point de mourir, est quelque chose d'épouvantablement forcé, je m'étonne [allusion à la fin de *L'Étoile cachée*, 1960, ndlr]. Je sens que je n'ai pas su faire comprendre la relation allégorique qui unit Uma – l'épouse du Seigneur de la destruction, qui, dans tous les foyers bengalis depuis des siècles, est l'archétype de la jeune fille et de la fiancée – à la protagoniste. Ou quand j'entends dire, par exemple, que je suis coupable d'expressionnisme dans mon dernier film, et que cet expressionnisme et ce symbolisme ne font pas bon ménage avec la réalité, j'essaie de réfléchir : mais de quoi se nourrit donc l'expressionnisme ? Pour moi, il se nourrit précisément de la réalité contemporaine, des innombrables modèles qui la régissent d'une manière difficile à saisir, et des forces et tendances qui s'y rencontrent ; si je me donne pour tâche de faire apparaître certains traits fondamentaux de cette réalité, j'ai besoin, pour cela, d'une certaine abstraction. Je pense que, faute d'abstraction, beaucoup de choses seraient rejetées hors du

champ de l'art moderne, de la littérature ou de la peinture. Picasso et Jamini Roy [peintre bengali, 1887-1972, ndlr], par exemple, cesseraient d'exister.

On peut évidemment comprendre une telle ligne de pensée. Avec l'ombre de la bombe qui s'étend sur elle, la civilisation occidentale est prise dans l'étau de la mort. On trouve partout au cinéma des formes d'expression de cette crise. Quand des hommes éduqués commencent à faire un usage abusif de l'abstraction et reprochent à la science, qui tire son origine de l'abstraction, de contaminer l'esprit des hommes, cela rappelle la grande passion des 18^e et 19^e siècles pour le « bon sauvage ». Cette adhésion pathétique et sentimentale peut exciter la pitié, mais n'engage pas à prendre parti.

Il est absolument vain de vouloir remonter aux origines du cinéma et de se complaire dans la formule « cinéma = image fixe + mouvement ». Tout aussi vain que d'essayer, en ce qui concerne le théâtre, d'en revenir aux orgies dionysiaques, aux mimes satiriques et aux masques de Thespis. On peut y revenir, à condition d'en comprendre les enjeux contemporains ; et ce ne peut être alors qu'au travers d'une synthèse réalisée à un niveau supérieur, comme dans *L'Étrange Intermède* de O'Neill ou *Le Songe* de Strindberg, ou plus justement encore, comme dans les recherches de Brecht : son *Organon* reste la plus brillante tentative de réaliser une telle synthèse.

Et c'est précisément ce qui arrive au cinéma quand il est placé entre les mains des maîtres, de Flaherty jusqu'à Fellini et Antonioni.

On a qualifié mon premier film de film picaresque à épisodes, en disant qu'il s'inscrivait dans la tradition de *Gil Blas de Santillane*, ce grand roman du 18^e siècle qui se déroule en Espagne ; on a qualifié le deuxième de documentaire, le suivant de mélodrame, et le quatrième de rien du tout, pas même de film.

Ce que je pense, c'est que je ne fais que tâtonner. Tâtonner à la recherche de l'expression la plus appropriée au thème. J'ai quelquefois trouvé le lien et quelquefois je suis passé très loin du but. J'ai tenté toutes sortes d'expérimentations formelles, au niveau de l'histoire, de son traitement, du style, des images, etc. Tous mes films sont très différents les uns des autres, mais j'ai bien peur qu'on y retrouve à chaque fois ma personnalité et mes inclinations. Du point de vue de leur composition, ils obéissent à des principes d'équilibre divergents, mais dont chacun se rapporte au thème du film. Dans la bande-son, y compris la musique, j'ai essayé de tresser différents motifs.

Ce que je cherche, ce sont les nuances, les nuances insaisissables, flottantes. Ce sont elles qui contiennent l'étincelle de la vie.

Toute histoire est un bon matériau de départ, à condition qu'elle contienne un éventail de nuances. Ni les chansons ni les danses ne sont un fardeau. Elles deviennent un élément de création, chargé d'un énorme potentiel, pour peu que le thème et le traitement les rendent nécessaires.

Il existe un grand nombre de genres. Il est admis que le mélodrame en est un. Je ne crois pas aux catégories filmiques, surtout si l'on veut saisir et rendre le flux même de la vie.

Mon cœur bat plus vite quand la caméra montre l'instantané, l'occasionnel, les fameuses rides à la surface de l'eau, l'apothéose quotidienne d'un coucher de soleil ou les tressaillements involontaires d'un visage accablé de douleur. Mais je n'ai pas une connaissance immédiate des passions d'un Othello ou d'un clown ivre prononçant une tirade sur la vie d'une danseuse atteinte d'une maladie de cœur.



Ritwik Ghatak sur le tournage d'*Une rivière nommée Titus* (1972).

Je pense qu'un vrai cinéma national émergera de la forme du mélodrame – dont on a tant abusé –, à condition que des artistes vraiment sérieux et reconnus s'y consacrent avec toute la vigueur de leur intelligence.

Après tout, Mizoguchi, Kurosawa et Kinugasa ont pris en main la tradition du nô et du kabuki et l'ont pressée pour en extraire des prises de position extrêmement personnelles.

C'est un projet passionnant, qu'en pensez-vous ? ■

Traduit de l'anglais par Marianne Dautrey et Christophe Jouanlamie.

Extrait de « *Le cinéma et moi* » (1963), in Ritwik Ghatak. Des films du Bengale, édition établie par Sandra Alvarez de Toledo (*L'Arachnéen*).



Merci à Sandra Alvarez de Toledo de nous avoir permis d'obtenir les images reproduites dans ce dossier.