

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

64 | 2011
Varia

Sandra Alvarez de Toledo (dir.), *Ritwik Ghatak, Des films du Bengale*

Paris, L'Arachnéen, 2011

François Albera



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4415>

DOI : 10.4000/1895.4415

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 219-221

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Sandra Alvarez de Toledo (dir.), *Ritwik Ghatak, Des films du Bengale* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le , consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4415> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4415>

Notes de lecture

André S. Labarthe, *La saga*
« Cinéastes de notre temps ».
Une histoire du cinéma en 100 films,
Paris, Capricci, 2011, 255 p. + dvd

L'ÉMISSION DE TÉLÉVISION « Cinéastes de notre temps » puis « Cinéma de notre temps » qui fait l'objet de cet ouvrage est une pièce capitale de la « critique de cinéma audio-visuelle » : capitale car rare (elle n'a pas été remplacée sinon, brièvement, par « Cinéma, cinéma », elle n'a pas eu d'équivalent dans d'autres pays – sauf erreur) et, en l'espèce, originale, inventive, prospective. Elle forme à la fois un ensemble de propositions d'approche du cinéma et des cinéastes variées, euristiques et une archive d'une grande richesse. Le co-producteur de cette émission qu'a été André S. Labarthe – avec Janine Bazin –, parle avec chaleur, enthousiasme et absence de précaution de cette expérience et de la signification qu'elle a revêtue pour lui et pour les autres. Les différents cinéastes qui ont collaboré avec lui (Rivette, Mitrani, Rohmer, Fieschi, Burch, Costa...) comme les cinéastes qui ont été portraiturés, interviewés, les différents protagonistes institutionnels qui ont permis ou entravé le cours de cette émission inventive sont évoqués par Labarthe sans fard et avec feu. En outre Labarthe qui a participé à diverses « aventures » intellectuelles cinéphiles dans les années 1960 à 2000 replace sans cesse l'émission dans un ensemble plus vaste qui concerne avant tout les revues de cinéma (les *Cahiers du cinéma*, *Arsept*...) et les mouvements de cinéastes de l'après-guerre. Les anecdotes comme les conflits (l'éviction de Rohmer des *Cahiers*) ou les débats qu'il rapporte à partir de son témoignage et son point de vue subjectif nourrissent l'historiographie de cette période (généralement réduite au phénomène attrape-tout de la « Nouvelle Vague »).

L'histoire proprement dite de l'émission (genèse, naissance, développement et mise à mort) telle qu'elle est racontée ici – présentation d'époque, notes de travail, documents et propos actuels de Labarthe – stupéfie par ce qu'elle révèle du passage d'une télévision d'Etat ne comportant pourtant qu'une seule chaîne mais laissant une assez grande liberté de création, ne se souciant pas de « format » ni de « genre », ne réclamant pas de scénario préalable, n'imposant pas des temps de tournage, etc., à un progressif resserrement des possibilités, au formatage, à la nécessité de « négocier », y compris au sein d'une chaîne dite culturelle comme Arte. La réputation actuelle de cette émission, son caractère « culte » (une rétrospective au Centre Pompidou) se doivent d'être rapportés aux conditions concrètes qui l'ont permise – et qui ont disparu. Non seulement au sein de la télévision – les interlocuteurs des producteurs, des réalisateurs, des journalistes (dont les études plus documentées de Gilles Delavaud ont déjà dessinés les contours avec exactitude) – mais dans les médias : alors les critiques de télé pèsent sur la notoriété d'une émission, peuvent la « sauver », la tirer de l'oubli, quand aujourd'hui la seule « audience » est prise en compte, etc. Mais il est vrai que les facilités dues à la numérisation des archives et leur recyclage contemporain incessant – à France culture comme à la télévision ou ailleurs – masquent cet assèchement de la production contemporaine, dont on prendra acte dans quelques décennies sans doute... D'autre part les propos de Labarthe mettent bien en évidence la dimension inventive, créatrice constamment requise dans la réalisation des « sujets ». On pourrait prendre des dizaines d'exemples de ces partis pris, ces « contraintes » qui se révèlent fécondes, qu'il s'agisse des « silences » fabriqués au montage dans le dialogue Godard-Lang (« Le dinosaure et le bébé ») donnant de la profondeur à des propos que Labarthe juge « banals », ou le fait de placer Autant-Lara sur un fond rouge la première semaine de tournage et noir la seconde (au motif qu'il avait été successivement com-

muniste puis anarchiste et avait adapté *le Rouge et le noir*...) et de mélanger les prises au montage, voire de construire des phrases en prélevant des mots appartenant à l'une et l'autre « série », créant des effets de rupture et de clignotement quasi « pop ». Ou le fait de filmer un cinéaste de très près et de l'interviewer à deux et de loin, l'obligeant à tourner la tête vivement à gauche et à droite... Ou bien de confier la captation brute d'une conversation fleuve entre Moullet et Fuller à Burch qui la réorganise en « dictionnaire ». Etc. Autant dire que l'on n'a jamais affaire dans ces émissions à des reportages ou à du « direct » différé mais bien à des mises en scène et à des constructions. Des documents éclairent ces propos : lettres, contrats, factures, dévoilant y compris des aspects quelque peu « discutables » comme d'avoir coupé les propos d'Abel Gance sur Nelly Kaplan qui amena celle-ci à quitter l'auteur de *la Roue* persuadée que le cinéaste avait voulu la faire disparaître ! (en outre, dans sa lettre à Janine Bazin, Gance déplore qu'un membre de l'équipe de tournage lui ait volé deux livres de sa bibliothèque, dont *Prismes*...). Les *rushes* proposés en « bonus » du livre sous forme de dvd mettent bien en évidence l'importance de ces choix stylistiques, constructifs. L'un concerne une série d'entretiens avec Kazan menés par Annette Michelson (dont les questions parfois alambiquées et le ton à la Gertrud Stein agacent manifestement le cinéaste) dans sa bibliothèque où la caméra panoramique et zoome manifestement au hasard de la pièce pour revenir à l'homme, amorcer un mouvement vers l'interlocutrice, tandis qu'à deux reprises, la pellicule étant épuisée, les paroles se poursuivent sur fond blanc, ou reprennent, comme on « refait » une prise dans le cinéma de fiction, etc. Que deviendra ce matériau sur la table de montage ? Quelles opérations ne manqueront pas d'intervenir pour construire un sujet ? La visite par Frank Capra de ses orangeries et plantations d'avocats, émaillées de propos sur Mack Sennett ou d'autres films, la désynchronisation du son et de l'image, toutes choses, circonstances ou

idées bonnes ou mauvaises de « mise en scène » qui marquent la distance qu'il y a entre la captation d'un entretien et sa réalisation finale.

L'aventure de « Cinéastes de notre temps » méritait donc d'être contée. Elle n'est pas, cela dit, abordée ici dans une perspective historique mais à partir de l'engagement d'une personnalité, celle de Labarthe qui ne se soucie pas d'histoire du cinéma (il le dit à plusieurs reprises et brocarde volontiers les universitaires et l'esprit de sérieux). Compte tenu de la place qui est la sienne, c'est évidemment tout à fait légitime ; il est d'ailleurs ici un témoin et un acteur du phénomène. Mais son interlocuteur, Thierry Lounas, aurait pu le relancer, lui faire préciser des points ou fournir lui-même des compléments d'information (notes ou autres) ; dès lors le récit appartient parfois plus à la légende qu'à la relation de faits et laisse ouverte la recherche plus rigoureuse sur cette « saga ».

François Albera

Sandra Alvarez de Toledo (dir.),
Ritwik Ghatak, Des films du Bengale,
Paris, L'Arachnéen, 2011, 411 p.

L'ŒUVRE DU CINÉASTE INDIEN RITWIK GHATAK – né dans le Bengale oriental devenu Pakistan oriental à la partition de l'Inde puis Bangladesh –, a surgi à la fin des années 1980 dans le discours critique – un peu comme celle d'Ozu quelques années plus tôt – alors que la carrière de son auteur débute en 1946 comme écrivain, puis critique de cinéma et au début des années 1950 comme scénariste et enfin metteur en scène. Son deuxième film, *Ajantrik*, est présenté à Venise en 1958 et Georges Sadoul, « amoureux de ce film », le signale dans *les Lettres françaises* en déplore : « qui verra jamais ce film hors série ? ». Trente ans plus tard Serge Daney le redécouvre sans qu'on en sache beaucoup plus. L'engouement pour le cinéma indien (« Bollywood ») permet de voir plu-

sieurs Ghatak (Centre Pompidou), mélodrames épiques sans rapport avec la production courante et distincts tout autant des films engagés des années 1970 tels ceux de Mrinal Sen (oublié aujourd'hui). Entretiens le réalisateur est mort (1976) avec huit longs métrages, onze courts et sept films inachevés à son actif, une vie partagée d'abord entre écriture et théâtre, une vie portée par un militantisme actif (parti communiste indien puis à sa gauche tout en restant pro-soviétique), un engagement constant traversé par la déchirure de la partition du Bengale, le legs post-colonial, les contradictions d'une société qui voit l'avènement d'une *middle class* et l'arasement des traditions populaires sur lesquelles il entend s'appuyer pour contourner le modèle occidental (hollywoodien) du cinéma (position qui peut rappeler celle de Glauber Rocha au Brésil). C'est pourquoi le gros volume que Sandra Alvarez de Toledo propose vient, selon la formule consacrée, combler un vide béant. La seule lecture des deux fascinantes chronologies disposées en fin d'ouvrage – « Le Bengale dans l'histoire de l'Inde. 1905-1975. Repères » et « Ritwik Ghatak. 1925-1976 » – est déjà inspirante ; on aimerait suggérer au lecteur de commencer par elles car elles orientent, éclairent et parfois complètent l'ensemble des matériaux, documents et analyses contenues dans le livre. Un père magistrat et sanskritiste qui a fait ses études en Grande-Bretagne, une famille de neuf enfants, un frère aîné écrivain, membre d'un groupe littéraire, Kallol, qui introduit le réalisme dans la littérature bengalie, un autre frère opérateur de cinéma (il apprend son métier en Grande-Bretagne) qui travaille dans les studios de Calcutta, la fréquentation de cinéastes par le jeune Ritwik... Et puis les événements culturels et politiques liés à la lutte contre la domination britannique interfèrent avec l'évolution de Ghatak : la rupture des écrivains progressistes avec l'élite anglo-indienne, la mise en scène de pièces à caractère historique et politique d'auteurs russes et occidentaux, l'avènement, en 1944, d'un théâtre social, porté par la révolte contre

les conditions d'existence de la paysannerie (en 1943 sévit une terrible famine), où l'idéologie marxiste se combine avec les rituels populaires et religieux, puis d'un cinéma politique en 1946 (toujours le thème de la famine), tout cela retentit sur la carrière de Ghatak qui se déroule simultanément sur les plans du théâtre (il traduit le *Galileo* de Brecht, il crée le Group Theater qui monte Gorki, Sukumar Ray – père de Satyajit –, il joue lui-même), de la littérature (publication de nouvelles, d'œuvres dramatiques), de la critique, de la politique (spectacles de rue pour soutenir les candidats du PCI lors des premières élections générales du pays, rédaction d'une plate-forme politico-culturelle) et du cinéma (scénarios, assistant, réalisation, enseignement). C'est au cours de ses études universitaires qu'il publie sa première nouvelle, anime une revue – il en créera une demi-douzaine – et adhère au PC indien. On découvre sa proximité avec Mrinal Sen (ils mettront en scène ensemble une pièce de Mitra avec Tapas Sen qui collabore ultérieurement avec lui), ses lectures d'Eisenstein, de Poudovkine (qu'il rencontre en 1952 lors du premier festival de cinéma international à Calcutta), de Kracauer avec lequel il polémiquera en 1963 et 1965 dans un texte intitulé « Une attitude face à la vie, une attitude face à l'art » où il stigmatise le « désenchantement » de *Theory of Film* qu'il voit tout entier imprégné par l'idée d'une « décadence » du monde occidental. Son premier succès a lieu en 1960 avec *L'étoile cachée* auquel succèdent des échecs et des interruptions, dus aux conditions socio-économiques mais aussi à l'état de santé de Ghatak devenu alcoolique, laissant finalement une œuvre largement inachevée, toute en fulgurances entravées.

Les matériaux du livre ce sont avant tout les articles de Ghatak qui sont réunis là, certains provenant de la revue *Chalachichitra* (l'image en mouvement) et qui permettent d'accéder à l'expression de ses positions esthétiques et idéologiques. Ainsi explique-t-il, à la faveur du tournage de son film *Une rivière nommée Titias* (1972) au Bangladesh où il

revient pour la première fois depuis l'expulsion de dix millions d'Hindous en 1947 lors de la partition de l'Inde censée éviter les conflits inter-communautaires (il prend alors la mesure de la catastrophe culturelle de cette partition où l'on imposa la langue urdue comme langue officielle que seuls 7,2% des Pakistanais parlaient contre 54,6% le bengali) : « A mon sens, la forme cinématographique, au même titre que toutes les autres formes d'art, est d'abord un simulacre. Personne n'entre dans une salle de cinéma pour voir la "réalité". Les gens viennent, en général, s'y divertir. Eh bien, qu'on les laisse se divertir d'une manière ou d'une autre. Je cherche plutôt à éduquer. Et si à cette fin il me faut recourir à des coïncidences, je le ferai. [...] Je n'ai pas peur d'avoir massivement recours aux coïncidences et aux séquences mélodramatiques, s'il le faut. Le mélodrame est un droit naturel, c'est une forme. »

L'ouvrage – introduit par sa coordinatrice – distribue les textes de Ghatak au sein d'une structure chronologique en quatre époques, où sont évoqués également quelques-uns de ses films dans une perspective à dominante esthétique (Barman, Bellour, Dautrey, Joubert-Laurencin, Tesson) et certains aspects historiques ou de positionnements du cinéaste.

François Albera

Bruno Benvindo, *Henri Storck, le cinéma belge et l'Occupation*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, coll. Histoire, 2010, 158 p.

MALGRÉ CE TITRE sans doute délibérément dépassonné, l'ouvrage de Bruno Benvindo n'ambitionne rien de moins que de faire le point sur la polémique récente (qui éclata en Belgique durant l'été 2006) autour des activités de Storck sous l'Occupation. En effet, une nouvelle fois, plus de dix ans après un texte de Quaresima qui avait déjà fait scandale (au moins

auprès de Storck, qui lui répondit vertement) en montrant le lien que le film pouvait entretenir avec l'idéologie national-socialiste, *Symphonie paysanne* (1942-1944) s'est retrouvée accusée (jusqu'au journal télévisé) d'être le révélateur du « parcours ambigu et complexe d'Henri Storck durant la Seconde Guerre mondiale » (Vincent Geens cité par Benvindo, p. 12), parcours lui-même décrit à l'aide de sources qui ne laisseraient pas de doute sur la compromission de Storck avec l'occupant. Benvindo émet l'hypothèse que cette accusation pose problème, non sur le fond, mais plutôt en ce que, justement, elle était déjà connue et qu'elle tient surtout à la personnalité visée, co-fondateur de la Cinémathèque Royale en 1938, cinéaste considéré comme engagé (sous-entendu plutôt à gauche) puisqu'ayant à son crédit notamment *Misère au Borinage* (1933), figure du proué du film sur l'art (genre qui permit d'asseoir après-guerre la réputation du cinéma belge), et, au final, véritable « père du cinéma belge » (titre de *la Libre Belgique* au moment de sa mort). Surtout, Benvindo considère que la première polémique (allumée par Quaresima puis artisée par Frédéric Sojcher dans son livre *la Kermesse héroïque du cinéma belge* en 1999) souffrait de n'être basée « sur la consultation d'aucune pièce d'archive » (p. 63) et sa recherche a donc aussi pour but de retourner aux sources, pour tenter de cerner avec plus de justesse l'attitude de Storck sous l'Occupation. Bref, il s'agit, par le recours à l'histoire (et notamment par l'exploration systématique du très riche fonds Henri Storck), de tirer au clair une affaire dans laquelle, jusqu'à présent, on s'est contenté de travailler soit sur le film (Quaresima), soit sur des témoignages (une bonne part du discours de Sojcher, à partir des dires d'André Cauvin, grand rival de Storck et résistant sous l'Occupation), soit sur quelques documents lacunaires (la presse belge en 2006). Benvindo, de son côté, entend donc confronter l'ensemble de ces sources et recourir en plus à des documents jusqu'alors inexploités. Le tout, au final, lui permet d'affirmer que si la polé-