



Journal Homepage: - www.journalijar.com
**INTERNATIONAL JOURNAL OF
 ADVANCED RESEARCH (IJAR)**

Article DOI: 10.21474/IJAR01/5961
 DOI URL: <http://dx.doi.org/10.21474/IJAR01/5961>



RESEARCH ARTICLE

L'INDE : L'INTÉRÊT DE CINÉASTES FRANÇAIS.

Annie.

Research Scholar, Panjab University, Chandigarh.
 Assistant Professor, Department of French, P.G.G.C.G.-11, Chandigarh.

Manuscript Info

Manuscript History

Received: 03 October 2017
 Final Accepted: 05 November 2017
 Published: December 2017

Key words:-

Cinema, Filmmaking, Culture, Society,
 India, France.

Abstract

India is a fascinating country that has always attracted many western filmmakers. There are a thousand ways to understand India, to project oneself there, and to get into its skin. The country is a maelstrom of human, social, and spiritual contradictions, where it is humanly not possible to disentangle its skein. In order to give a glimpse of this complex reality and its dynamism, the view of filmmakers on the lifestyle and the diversity of this country has been proposed. It is a dream of the West: Many western filmmakers, including those from France, have had a desire to express themselves, often with talent... In this analysis of the films of five French directors, different aspects which constantly overlap in filmmaking have been explored. The aim of this research paper is to bring forth their insight into life and culture of India and to analyse their interpretation (of Indian society). An analysis of how filmmakers have accounted for the profound changes in Indian society through their perception of politics, religion, identity, urbanism, crafts or households has been done.

Copy Right, IJAR, 2017.. All rights reserved.

Introduction:-

Avec deux langues officielles nationales, vingt-deux langues officielles d'États et plus d'un millier de dialectes, la diversité linguistique de l'Inde reflète bien la richesse culturelle d'un pays qui, sous l'influence économique et sociale de plus en plus marquée de l'Occident, n'en réaffirme pas moins son identité multiple dans le respect de ses propres codes. L'Inde est un pays fascinant qui continue à attirer les réalisateurs occidentaux. Des cinéastes aussi divers que Marguerite Duras (*India Song*), Alain Corneau (*Nocturne Indien*), Wes Anderson (*The Darjeeling Limited*), Fritz Lang (*Le Tigre du Bengale*), James Ivory (*Shakespeare Wallah, Le Gourou*) ou encore David Lean (*La Route des Indes*), etc. Même les cinéastes français, représentatifs de la circulation des hommes et des cultures, nous montrent avec un recul particulier à chacun d'eux de la vision qu'ils ont de l'Inde, dans leur vie et à travers leurs films. Leurs films nous invitent à découvrir la société indienne contemporaine à travers leurs regards croisés. Outre le foisonnement et l'effervescence de sa scène artistique, l'Inde est la plus grande démocratie du monde, un nouvel acteur économique de premier rang et le deuxième pays le plus peuplé de la planète. À cet égard, elle suscite un immense intérêt, souvent des passions et une attention croissante de la part du public français et européen, mais elle demeure encore lointaine et mal connue. L'ambition de cet article de recherche est de faire se rencontrer les deux cultures à travers leurs scènes artistiques, de générer des échanges, de les rapprocher et de mieux faire connaître cette jeune société en plein essor et sa très dynamique scène artistique contemporaine et de tisser des liens durables entre les deux cultures.

Corresponding Author:- Annie.

Address:- Research Scholar, Panjab University, Chandigarh.

L'Inde : une rêverie occidentale:-

L'Inde, ce pays est un maelstrom de contradictions humaines, sociales, spirituelles dont il n'est pas humainement possible de d'en démêler écheveau. C'est une rêverie occidentale : nombre de cinéastes occidentaux, à l'instar de cinéastes français, ont pourtant eu le désir de s'y frotter et de faire un film sur l'Inde, souvent avec talent. Il existe mille façons de comprendre l'Inde, de s'y projeter, de s'y glisser. On a choisi les films des cinq cinéastes qui rendent compte des profondes mutations de la société indienne à travers leur perception de différents domaines de la vie indienne et ils portent un regard critique sur l'Inde et les contradictions qu'elle doit assumer, entre tradition et mondialisation, préservation des valeurs traditionnelles et des mythes, et développement industriel. La plupart des cinéastes et des artistes français se sont rendus pour la première fois en Inde à l'occasion de tournage de ces films.

Commençant par **Jean Renoir**, « Renoir : le patron », comme disait la Nouvelle Vague ; « un ours équilibriste » comme l'adressait Claude-Jean Philippe, au préface dans le livre de Roger Viry-Babel (p.5¹). Fils du grand impressionniste Pierre-Auguste Renoir, Jean Renoir aborde le septième art au milieu des années vingt. Ses débuts cinématographiques sont éclectiques, mais surtout, indépendants : il aurait financé ses premiers films grâce à la vente de tableaux de son père. Pour lui, « Tout ce qui bouge sur un écran est du cinéma » (p.7²). Catherine Hessling, ancien modèle du peintre et première épouse du cinéaste, est sa première interprète, dont il met en valeur le potentiel érotique de type femme-enfant. Ses débuts dans le cinéma sont ceux d'un dilettante, l'œuvre est ludique, dispersée, il se rapproche parfois des recherches modernistes de ses amis lorsqu'il tourne *Charleston* (court-métrage) et *la Petite marchande d'allumettes*. Renoir concevra aussi des films dont la seule ambition est de toucher un large public : *Tire au flanc*, une comédie militaire, ou *On purge Bébé*, d'après Feydeau – son premier film parlant, qui lui sert aussi à tester les bruitages dans la bande-son.

Déjà il laisse percevoir son orientation vers le naturalisme – le terme devant être pris dans son sens littéraire, codifié par Zola, dont Renoir adapte *Nana* dès son troisième essai de mise en scène. Naturaliste, mais pas uniquement, *Nana* subit aussi l'influence du Stroheim de *Folies de femmes*. Il s'engagera plus avant dans cette tendance réaliste dans les années 1930, cherchant des sujets chez Zola (*La Bête Humaine*) ainsi que chez Flaubert (*Madame Bovary*), Maupassant (*Partie de campagne*), Gorki (*les Bas-Fonds*). Le cinéma parlant lui aura permis dès le début de travailler plus profondément dans ce sens, comme le démontrent *la Chienne*, mais aussi *la Nuit du Carrefour* d'après Simenon – première apparition du commissaire Maigret à l'écran, sous les traits du frère du cinéaste, Pierre Renoir.

Bien que sa première expérience de film parlant soit *On purge Bébé*, Renoir s'approprie de manière originale la nouvelle technique dans *la Chienne*, dont l'intrigue est d'une noirceur encore assez rare au cinéma. Avec une utilisation véritablement narrative du son et des scènes importantes tournées dans la rue, *la Chienne* annonce l'aisance technique de *Boudu sauvé des eaux*, où réapparaît le même acteur indispensable, Michel Simon. Libéraire tant dans la fantaisie de certaines séquences et dans sa signification morale, *Boudu* vaut aussi par la description d'un milieu. Les années 1930 voient Renoir tourner abondamment, multiplier les activités, affirmer sa personnalité dans la vie sociale et cinématographique. Il déclare : « L'art du cinéma consiste à creuser de plus en plus et à s'approcher des vérités des hommes et non pas à raconter des histoires de plus en plus surprenantes ». La même année que *Madame Bovary*, il réalise dans le Midi (avec l'équipe de Pagnol) *Toni*, considéré à juste titre comme une des sources du néo-réalisme italien, et point de départ de radicalisation du cinéaste. *La Crime de Monsieur Lange*, dans lequel l'influence de Prévert et de sa bande est déterminante, est un des rares films exprimant authentiquement les aspirations au changement des milieux qui soutiendront le Front Populaire. Renoir s'engage alors aux côtés du Parti Communiste, pour lequel il dirige *la Vie est à nous* (film militant non distribué dans les circuits commerciaux), puis il réalise *La Marseillaise*, qui exalte les mythes historiques et sociaux ancrés dans la Gauche politique. Film unanimiste, épopée de petites gens, *La Marseillaise* montre que même dans ses films les plus influencés par une conviction idéologique, c'est l'individu, le réalisme intérieur des personnages, qui sont au centre de son univers : *la Marseillaise* et *La Grande Illusion* se rejoignent ici, de même que *La Règle du Jeu*.

Si le réalisme a mené Renoir jusqu'à l'engagement politique *la Grande Illusion*, toutefois, procède d'abord d'un point de départ simplement humaniste et pacifiste, bien que n'adoptant pas des positions consensuelles sur la guerre, le nationalisme, le racisme. Quant à *Partie de campagne*, un film qu'il ne peut achever et qui ne sera connu que par un montage effectué sans lui dix ans après, c'est l'annonce pleine de finesse du Renoir dionysiaque, sensuel, sensible à la Nature, qu'on retrouvera dans ses films postérieurs. *La Règle du Jeu*, un de ses chefs d'œuvre

¹ Viry-Babel, Roger. *Jean Renoir : Le Jeu et la Règle*. Denoël, 1986.

² Renoir, Jean. *Ma Vie et Mes Films*. Flammarion, 1974.

essentiels, marque la fin d'une époque, dans sa carrière comme dans l'histoire. Trop souvent considéré comme un jeu de massacre mondain, c'est une comédie tragique, ou un drame cocasse, plutôt qu'un pamphlet social. C'est aussi l'intuition et la démonstration dramatiquement rigoureuse d'une désintégration sociale et morale propre à l'époque qui précède la guerre.

On a trop souvent minimisé, voire occulté, les films de Renoir des années 1940 et 1950. Il est vrai que son exil aux Etats-Unis le contraignit à des films de commande, même s'il y exalte l'antinazisme et les valeurs des combattants. Il retrouve vite dans *le Journal d'une Femme de Chambre* l'accent critique des oppositions de classe qu'il a décrites antérieurement, tandis que *l'Etang Tragique* et *l'Homme du Sud* transposent le conflit (typique de sa pensée) entre l'individu « naturel » et la société. La période américaine, en tout cas, devait s'affirmer rétrospectivement comme une ère de transition débouchant sur un film-charnière : *Le Fleuve* qui enfin dépasse ces problématiques pour atteindre une dimension panthéiste et une réflexion quasi-métaphysique sur la condition humaine. Comme déclare André Bazin, « Le cinéma, pour Renoir, c'est le maximum de réalisme de l'image, plastique et sonore » (p.99³). L'eau et la terre jouent un rôle important dans ses films. Le rôle fondamental de l'eau dans son œuvre a été confirmé par Renoir lui-même en 1974 : « Je ne conçois pas le cinéma sans eau » (p.60⁴).

La même philosophie anime les films du retour en France, depuis *Le Déjeuner sur l'Herbe*, sorte de prolongement plein d'humeur de *Partie de Campagne* jusqu'à *Elena et les Hommes*. Le Renoir des années 1950 et 1960 est à la recherche d'une éthique. Pour reprendre une formule de Christian Metz, ses films sont aussi des « leçons de vie ». Comme il avait fait déjà dans *la Marseillaise*, il intègre le spectacle dans le film, jusqu'à en faire même de ses films : *le Carrosse d'Or* que l'on peut comprendre comme un testament esthétique, et *French Cancan* – deux films où il affiche la plus grande maîtrise de l'outil cinéma. Une maîtrise qu'il va encore chercher à perfectionner lorsqu'une collaboration avec la télévision lui offre la possibilité de tourner avec plusieurs caméras pour *le Testament du Docteur Cordeleir*.

Si l'on parle de son style, « dans la plupart des films de cinéastes comme Buñuel ou Fellini, par exemple, les éléments fantasmatiques se manifestent plus librement, plus visiblement, que dans ceux de Renoir » (p.3⁵). En plus, « On n'en finirait pas avec Renoir de dénombrer les couples antagonistes : paresse et travail, improvisation et maîtrise, réalisme et féerie, sensualité et abstraction, cruauté et bienveillance, sincérité et mauvaise foi, couardise et noblesse, artifice et vérité » (p.5⁶).

Renoir a tourné le film *Le Fleuve* sur l'Inde. Ce film est une libre interprétation d'un roman de Rumer Godden, également appelé *The River*, et publié en 1946. Pour pouvoir réaliser *Le Fleuve*, film ambitieux en Technicolor, il lui faudra partir en Inde. Un fleuve, lieu de vie et de méditation, de sérénité et de peine, où l'on chante et travaille, cuisine et dort et dîne, dans la parfaite symbiose d'un espace unique où se concilient les contraires.

Sans doute un des films les plus vénérés de son auteur, pourtant peu avare en chef d'œuvre. *Le Fleuve* n'est pas tant un film se passant en Inde qu'un film qui se doit, pour Jean Renoir, d'être l'Inde. Le film est techniquement le dernier long métrage hollywoodien de l'auteur, mais c'est une information en trompe-l'œil. À l'époque, Renoir a déjà compris que son rêve de devenir un metteur en scène américain à part entière est presque mort. Le réalisateur reprend donc son baluchon et, à l'instar de Rossellini quelques années plus tard, se tourne vers le vaste monde. Avant l'Italie, il y a donc l'Inde, dans laquelle Renoir va s'immerger pendant de longs mois avant de mettre en scène ce film qui est tout autant un récit de famille et de trahisons amoureuses, qu'une sorte de compte rendu magnifié du pays expérimenté par le cinéaste. En mettant en scène une histoire dans l'histoire, racontée par une Anglaise, Renoir regarde sa propre situation d'étranger face à une nouvelle contrée d'adoption. *Le Fleuve* porte dans ses personnages la question centrale : comment marier une culture occidentale et une culture indienne ? Une question humaine pour les protagonistes, qui devient artistique pour Renoir, et la raison même de l'existence du long métrage. La réussite évidente du *Fleuve*, l'un des films préférés de Scorsese et de Wes Anderson entre autres, va influencer bien des films eux aussi fascinés par le pays de Gandhi.

³ Bazin, André. *Jean Renoir*. Paris, Champ Libre, 1971.

⁴ Renoir, Jean. *Ma Vie et Mes Films*. op cit.

⁵ Curot, Frank. *Jean Renoir : l'eau et la terre dans les films de Jean Renoir*. Lettres Modernes, 1990.

⁶ Viry-Babel, Roger. *Jean Renoir : Le Jeu et la Règle*. op cit.

Le Fleuve raconte l'histoire de trois jeunes filles et de leur « initiation » à l'amour. D'emblée, le sujet se donne comme universel, voire éternel quand les signes de sa spécificité, historique autant que sociale, abondent. Trois jeunes filles de classes, d'ethnies et de beautés différentes, mais poussées par un même désir et s'amourachant du même homme, à toutes trois inaccessible. Trois amies devenues adversaires mais partageant la même défaite. Problème « éternel » de la jeunesse, du passage de l'enfance à l'âge adulte, mais dans le temps d'une ancienne colonie où les races s'entremêlent, les cultures se confondent, les valeurs de la guerre achèvent de se dissoudre dans la paix. Dans *Le Fleuve*, tout est ambivalence. Le désir se mêle à la crainte, l'âge adulte à la nostalgie de l'enfance, le refus de la mort à celui de la vie. Dernier film pessimiste de Jean Renoir, il intègre définitivement la question de la rélativité. Abordant deux cultures en apparence opposées, il montre qu'elles contrastent, au moins dans leurs effets. *Le Fleuve* met en scène trois désirs, trios exigences, que l'on ne peut réduire à de simples besoins culturellement déterminés. Un garçon demande un boa ; un mutilé de guerre refuse des défaillances de son corps ; trois jeunes filles s'éprennent du même homme. Trois attentes dans la satisfaction paraît également impossible et qu'il semble absurde de revendiquer plus longtemps. Contre toute forme de révolte, contre toute espérance d'une transformation de l'ordre des choses aux fins de son seul désir, ce vingt-neuvième film de Renoir semble déboucher sur la nécessité du renoncement.

Arrivons à **Marguerite Duras**, une cinéaste pour l'amour des mots. À l'image de Jean Cocteau, poète, écrivaine et cinéaste, Marguerite Duras a basculé dans le cinéma sans renoncer à son activité de romancière. La radicale modernité poétique de son cinéma est une inlassable interrogation sur l'amour infini qui lie les mots aux images.

« Je suis quelqu'un qui écrit, avant tout », disait Marguerite Duras en 1985, en parlant de son dernier film, *Les Enfants*. La romancière a été rattrapée par le cinéma, lorsque René Clément adapte *Barrage contre le Pacifique* (1958), mais c'est sa collaboration mémorable avec Alain Resnais pour *Hiroshima mon Amour* (1959) qui lui a ouvert la voie vers un cinéma conçu comme un prolongement de la littérature, lui permettant d'interroger son pouvoir infini dans un autre domaine. Dès lors ces films, à partir de *La Musica* (1967), seront conçus sous le prisme des mots. Plus qu'une transposition de ses œuvres à l'écran, elle offre aux mots un nouvel écrin, tout en reculant les limites du cinéma. Quant Jean-Jacques Annaud a adapté son livre *l'Amant* (1992), Marguerite Duras, avec un brin de provocation sérieuse, lui a dit que le cinéma, ce ne sont pas des images, mais des mots. On construit tout à partir d'eux et l'image vient avec, déterminée par leur existence matérielle. Dans ses propres mots, « Quand je fais du cinéma [...] je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma » (p.92-93⁷).

Elle incarne la figure de l'écrivain avec l'écriture pour destin et le livre comme fétiche. C'était sa raison de vivre ou plutôt de ne pas mourir, « un risque mortel » entouré de solitude. Et si on raille, si on la pastiche, c'est parce qu'elle a un style à elle, unique dans la littérature. Sa petite musique tient de l'incantation. La distance entre la vie et la fiction : un espace où l'imaginaire s'engouffre. Le pays natal, avec la mousson, la chaleur tropicale et surtout les fleuves qui débouchent dans la mer, va irriguer sa littérature. Duras l'affirme : « Je ne peux pas penser à mon enfance sans penser à l'eau. Mon pays natal, c'est une patrie d'eaux ». Donc, pour elle, c'est le territoire de la création où l'amour et géographie se confondent, la source à laquelle elle ne cessera de puiser. D'ailleurs, il y a ces noms de femmes préférés (Anne-Marie Stretter, Lol V Stein, Aurélia Steiner, Vera Baxter...), ces noms de lieux égrenés (le Siam, Calcutta, le Tonlé Sap, Vancouver...) qui dessinent les contours d'une contrée bien particulière, la Durasie. Il y a aussi des phrases déstructurées, creusées jusqu'à l'os, maniérisme insupportable pour les uns, trouvaille géniale pour les autres. Pour Duras, il est essentiel d'empêcher la fusion ou la confusion entre l'acteur, le rôle, le personnage, la personne et l'idée de personne ; il faut détacher l'acteur de lui-même, d'une trop grande adhérence à son statut pro-filmique.

Admiratrice des grands burlesques (Chaplin, Tati), mais aussi du cinéma de Bresson et de Dreyer (*Ordet* demeure son film de référence), elle a su, avec la complicité d'acteurs de renom (Jeanne Moreau dans *Nathalie Granger*, Gérard Depardieu dans *Le Camion*), composé une œuvre singulière, espace de la parole manifestée. Cette dimension messianique du mot prononcé, celle du verbe créateur de choses rendues par lui visibles (*Ordet*, précisément), éclate dans les films construits sur la voix *off* de Marguerite Duras où la musique de la langue devient psalmodie, invocation incantatoire. Dans son chef-d'œuvre *India Song* (1975), grâce à la sublime musique de Carlos d'Alessio, elle nous transporte par les mots dans une Inde coloniale fantôme. La voix *off* parle d'une voiture traversant le parc. On voit le parc mais pas la voiture dont on imagine la présence en raison du mot entendu. Le cinéma a ainsi le pouvoir de libérer la puissance d'image contenue dans le mot.

⁷ Duras, Marguerite. *Les Yeux Verts*.

Dans la plupart des films qu'elle a réalisés et surtout dans ceux qui font du Cycle indien ; *La Femme du Gange*, en 1974, *India Song*, en 1975 et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, en 1976 ; la mémoire intervient de manière explicite et assumée dans la conception et dans la construction de l'œuvre et devient la centre de la représentation. En effet, à partir de *La Femme du Gange*, l'Asie et les personnages qui y sont rattachés dans le souvenir de l'auteure, tels qu'Anne-Marie Stretter et la mendiante, envahissent peu à peu son cinéma et sont reconnus comme des émanations de l'enfance. Duras ne cessera de souligner dans ses entretiens l'impact du passé sur ses films et la part d'autobiographie qu'ils comportent : à propos de *La Femme du Gange*, elle dit à Xavière Gauthier dans *Les Parleuses* : « le Népal, je crois quand même que c'est l'enfance » (p. 120-1⁸) et *India Song* est à plusieurs moments présenté comme l'expression de cette fascination qu'elle a eu au cours de son enfance. Aux mots de Brigitte Cassirame, « l'espace de l'enfance durassienne asiatique a généré une écriture essentiellement labile, porteuse de métaphores obsessionnelles du ravissement, de la possession à la dépossession. Cet espace s'organise sur un mode mortifère voulu par la mère, figure primordiale des lieux d'enfance, mélancolique et terrible » (p.2⁹).

Et, en effet l'unité du cycle indien émane tout d'abord de la présence d'une figure médiatrice : Anne-Marie Stretter. Si l'on en croit des déclarations de l'auteure, c'est vers l'âge de huit ans qu'elle aperçoit pour la première fois une certaine Elisabeth Striedter, femme de l'administrateur de Vinh Long, mère de deux petites filles. On dit qu'un jeune homme s'est suicidé pour elle. Cette rencontre va profondément bouleverser l'univers de Marguerite Duras. Elle va même jusqu'à voir en elle l'origine de l'écriture. En tout cas, tout comme le vice-consul et la mendiante, Anne-Marie Stretter est inséparable de l'histoire fondatrice du cycle. Fascinée par cette femme, elle s'embarque avec elle pour un long voyage, un voyage qui va durer des années de livre en film et de film en livre. Les mêmes lieux réapparaissent d'une œuvre à l'autre, dans une géographie fantasmée, les tennis, les salons dorés de l'ambassade de France, le parc, le palace du *Prince of Wales*.

En 1975, Duras tue cette adaptation de l'une de ses pièces de théâtre (*India Song*), laquelle reprenait déjà des personnages d'autres de ses textes. L'action se déroule majoritairement dans une ambassade à Calcutta dans laquelle l'épouse de l'ambassadeur de France danse avec son amant, avant qu'un ancien vice-consul ne lui avoue son amour. Du théâtre, Duras retient la puissance évocatrice de la parole, les personnages que l'on voit à l'écran ne bougent pas les lèvres, mais l'on entend leur voix en *off*. Le film fut tourné en région parisienne. L'Inde naît dès lors par le songe et l'incantation, par la résonance des mots dit solennellement par les personnages, notamment ceux d'une mendiante qui évoquent la misère et la souffrance du pays, contrebalançant avec l'aristocratie des autres. Dans l'hieratisme lancinant de cette valse de plusieurs solitudes, déambulant dans un espace-temps incertain, un cri déchire le cérémonial : une déclaration d'amour. Point culminant, hurlement de désespoir car proféré en pure perte. Comme si, au milieu de cette psalmodie, seul l'amour pouvait donner sens et intensité à la vie. Format 4/3, plans longs, lenteur du rythme, désynchronisation du son et de l'image... On peut être tenté de tourner en dérision le film et de le parodier dans sa manière de déstructurer radicalement les codes traditionnels de la représentation cinématographique. On gagne pourtant à changer ses habitudes de spectateur pour se laisser envouter par les charmes de cette œuvre insulaire. Pour les aficionados, la cinéaste romancière a signé un an plus tard une autre rêverie indienne, plus radicale encore, au titre mystérieux, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*.

Donc, Duras cherchait à faire revivre son enfance par sa virtualité, sa polyvalence et les réseaux associatifs qui se nouent et se dénouent à la faveur du souvenir. Aussi Duras multipliait-elle les procédés de distanciation de la représentation : mutisme ou absence des acteurs, fixité des plans, recours aux voix *off* et au hors champ etc. Duras présente ces voix comme une découverte décisive de son cinéma et les attribue une fonction temporelle et subjective.

Arrivons à **Benoit Jacquot**, un cinéaste de zigzag. Étant un jeune cinéophile de 17 ans, Jacquot fait ses premiers pas dans le monde de l'audiovisuel en réalisant des documentaires pour l'INA. De 1965 à 1974, il est l'assistant de nombreux réalisateurs, de Bernard Borderie sur un film de la série des « Angélique », de Jacques Rivette sur « Nathalie Granger » puis Marguerite Duras sur « *India Song* », de Marcel Carné et de Roger Vadim et développe déjà son côté féroce intellectuel. Au début des années 70, engagé pour la télévision, il réalise essentiellement des documentaires (*Jacques Lacan : la psychanalyse I et II*) comme des adaptations d'œuvres de Kafka ou Blanchot, et des adaptations d'œuvres littéraires. Son premier film *L'Assassin musicien* portera d'ailleurs à l'écran

⁸ Gauthier, Xavière. *Les Parleuses*.

⁹ Cassirame, Brigitte. *Marguerite Duras: les lieux du ravissement: le cycle romanesque asiatique: représentation de l'espace*. Editions L'Harmattan, 2004.

un roman de Fedor Dostoïevski. L'immobilité de la caméra, le nombre réduit de plans, et la voix monocorde des comédiens en font un film froid et austère qui sort en salle dans une relative confidentialité. Dès cette première œuvre, Benoît Jacquot se révèle exigeant et difficile, polarisé par une approche analytique des scénarios. Puis en 1977, Jacquot enchaîne dans la même veine avec *Les Enfants Du Placard*, un deuxième film tout aussi difficile par son refus de la dramatisation et de l'émotion, malgré un rythme plus rapide, mais le film qui séduit très vite un cercle de cinéphiles qui apprécient son style minimaliste. Ensuite, le réalisateur tourne *Les ailes de la colombe* (1980) d'après Henry James, avec Isabelle Huppert et Dominique Sanda. Il tourne en 1986 *Corps et biens*, un polar adapté du roman « Tendre femelle » de James Gunn, et *Les mendiants* d'après le roman éponyme de Louis-René des Forêts, un film construit comme un puzzle.

Vers la fin des années 80, c'est surtout son travail au théâtre qui retient l'attention. Dans le même temps il retourne au petit écran avec le téléfilm *Une villa aux environs de New York*, adapté de Kafka cette fois. C'est grâce à ses destinés à la télévision que le cinéaste est particulièrement remarqué, notamment grâce au limpide *Elvire Jouvet 40*.

Avec *La désenchantée* (1989), Jacquot prend, en 1990, un nouveau départ. Il s'éloigne du cinéma d'auteur à la lisière de la marginalité et adopte une approche plus réaliste de ses personnages, plaçant ces derniers au centre du film. Inspiré par la débutante Judith Godrèche, il signe l'émouvant portrait d'une adolescente exaltée. C'est autour d'une autre jeune comédienne, Virginie Ledoyen, qu'il construit ensuite *La Fille seule* (1995), œuvre épurée qui lui vaut les éloges de la presse internationale. A l'instar de Judith Godrèche, Virginie Ledoyen, apparaît dans chaque plan, et le film adopte son rythme, de façon à exprimer sa vivacité et sa soif de vivre. *Le septième ciel* (1997), avec Sandrine Kiberlain et Vincent Lindon, est le premier succès public du réalisateur. Et dès lors, les stars se bousculent pour être devant sa caméra : Isabelle Adjani (*Adolphe*) ou encore Catherine Deneuve (le téléfilm *Princesse Marie*). En 1998, il retrouve Huppert dans une adaptation d'un roman de Yukio Mishima, *L'école de la chair*, présenté au Festival de Cannes : une femme travaillant dans le milieu de la mode tombe amoureuse d'un jeune homosexuel qui vit d'expédients. En 1999, il dirige Fabrice Luchini, Vincent Lindon et Isabelle Huppert dans *Pas de scandale*.

S'ensuit une période prolifique marquée par la réalisation de films « à costume » : *La fausse suivante* (2000), captation filmique d'une pièce de théâtre de Marivaux; *Sade* (2000), l'adaptation des écrits du Marquis de Sade et tiré du roman de Serge Bramly, avec Daniel Auteuil dans le rôle titre; *Tosca* (2001), une version sur grand écran de l'opéra du même nom; ou encore *Adolphe* (2002), avec Isabelle Adjani où Adjani tombe cruellement amoureuse de Stanislas Merhar, d'après le livre de Benjamin Constant. Le sentiment amoureux est son thème de prédilection dans ces films. En 2004, il surprend encore en tournant en noir et blanc et en DV *A tout de suite*, récit d'une cavale interprété par Isild Le Besco, sa nouvelle muse, qu'il emmène ensuite en Inde à l'occasion de *L'Intouchable*, présenté à Venise en 2006. La femme, figure centrale du cinéma de Benoît Jacquot, est à nouveau mise à l'honneur dans *Villa Amalia* (2008), son cinquième film avec Isabelle Huppert (une adaptation du roman de Pascal Quignard), et *Les adieux à la reine* (2011) avec Diane Kruger et Léa Seydoux (adapté du roman de Chantal Thomas, une fiction historique qui relate les derniers jours de la Reine Marie-Antoinette, à l'aube de la prise de la Bastille, en 1789). Ces héroïnes se caractérisent par un mouvement de fuite, qui leur fait tourner le dos à leur passé, à leur famille ou à leur métier. Alors, portraits de femmes et mise en exergue de la fascination que Jacquot éprouve à l'égard de celles-ci.

Après avoir esquissé nombre de portraits de femmes, Benoît Jacquot met en scène le chassé-croisé contemporain *Trois cœurs* (2014) avec un premier rôle masculin spécialement écrit pour l'acteur belge Benoît Poelvoorde, accompagné pour l'occasion de Charlotte Gainsbourg, Chiara Mastroianni et Catherine Deneuve. Le réalisateur retrouve néanmoins ses motifs récurrents dans *Journal d'une femme de chambre* (2015), qui lui permet d'à nouveau mettre en scène Léa Seydoux, puis *À Jamais* (2016), qui fait cette fois découvrir au grand public la jeune Julia Roy, également scénariste du film.

En ce qui concerne son travail sur l'Inde, Jacquot a tourné un film, *L'Intouchable* en 2006 avec Isild Le Besco. Comme on a déjà noté, Jacquot a une appétence particulière pour les jeunes femmes, ses films étant souvent comme un écrin dans lequel elles préservent leur éclat. Après *La désenchantée* et *La Fille Seule*, *L'Intouchable* est un nouveau portrait amoureux portant indéniablement la signature du cinéaste, tour à tour cérébral et sensuel. *Intouchable*, Isild Le Besco l'est à double titre. Comédienne elle répugne à livrer son corps à un partenaire et à une caméra avec lesquels elle n'est pas en empathie. Mais ce tournage est pour elle un moyen de se payer un voyage en Inde, sur les traces d'un père qu'elle ne connaît pas et qui appartient... à la caste des Intouchables. Alors, dans *L'Intouchable*, Isild Le Besco est en première ligne pour jouer des hidalgos modernes. Il y a donc deux héroïnes dans le film, la Française et l'Indienne, ou du moins celle qui se coule dans un univers qui au départ lui était

étranger, jusqu'à trouver une paix intérieure inattendue. Benoit Jacquot n'est sans doute pas un grand connaisseur de l'Inde (comme pouvait l'être Corneau avant le tournage de « Nocturne Indien »), mais il n'est pas pour autant tenter d'enfiler les clichés ou d'accumuler les cartes postales. Il se laisse au contraire aller, ouvert aux paysages ou aux scènes de rues, à l'instar de son héroïne. Le cinéaste reconnaît avoir beaucoup d'admiration pour « La Croisée des destins » (film de George Cukor) qu'il a revu avec la délectation avant de démarrer son film. Mais *L'Intouchable* n'a évidemment pas le même recours aux ressorts du romanesque. L'Inde est davantage un lieu magique pour qui a besoin de se remettre en question, pour éventuellement se reconstruire. À l'image du héros de « Nocturne indien » ou plus récemment de celui de « Son épouse » (de Michel Spinosa).

Bien sûr, il existe des thèmes récurrents chez Benoit Jacquot, mais sa filmographie n'en est pas moins le lieu d'un bel éclectisme, tant sur le plan du format que du thème ou du budget. Il n'est pas le seul, mais c'est indiscutablement un cinéaste du zigzag. À ses propres mots dans un revue mensuelle (p.57¹⁰), « Je ne compte réellement que sur les occasions, je ne peux que zigzaguer. Mais, c'est pour aller à mon but : je suis comme un tireur à l'arc qui vise en l'air pour mieux atteindre sa cible. »

Arrivons à **Alain Corneau**, un célèbre réalisateur français de cinéma, qui est attiré dès son enfance vers le 7^e art. Se destinant tout d'abord à une carrière de musicien, Alain Corneau s'inscrit à l'Institut des Hautes Études de Cinéma, à Paris. Successivement assistant de Costa-Gavras sur *L'Aveu* puis Nadine Trintignant sur *Ça N'Arrive Qu'Aux Autres*, il co-écrit son premier scénario en 1973 avec la réalisatrice, *Défense de savoir*. De cette expérience, Corneau gardera un goût affirmé pour le polar, le vrai, sans bling-bling ni bagarres flamboyantes.

C'est la même année qu'il réalise son premier film : *France, société anonyme*, qu'il coécrit avec Jean-Claude Carrière, avec Michel Bouquet dans le rôle principal. Le film ne reçoit pas le succès attendu, mais il permet à Alain Corneau de trouver sa voie dans le registre policier. Il continue alors dans la même veine et en 1976, il s'inspire du personnage de *L'Inspecteur Harry* (1971) pour réaliser *Police Python 357*, un superbe polar salué par la critique et dont le rôle principal est interprété par Yves Montand. Les deux hommes collaboreront à nouveau sur *La Menace* (1977) et *Le Choix des armes* (1981), deux autres classiques du film noir à la française. En 1979, Alain Corneau signe l'adaptation de *Série noire* (1979), drame psychologique, porté par une direction d'acteurs de premier ordre avec Patrick Dewaere, Marie Trintignant, Myriam Boyer, Bernard Blier. Le film laisse sa trace dans le cinéma français et est nommé cinq fois aux César.

Mais le cinéaste ne s'est pas cantonné au film policier, et la sensibilité qu'il aurait voulu mettre au service du jazz avant de se lancer dans des études de cinéma le rattrapera souvent.

Il met son sens aiguisé de la mise en scène au profit d'une grande fresque sur fond de colonialisme français - *Fort Saganne* - et marque là un tournant, prouvant qu'il peut aussi maîtriser les projets d'envergure. C'est une adaptation d'un roman historique de Louis Gardel qui a un sens épique et de la durée, malgré des conditions de tournage difficiles dans le désert mauritanien. Il donne un rôle fort à Gérard Depardieu, qu'il retrouvera ensuite dans son chef d'œuvre : *Tous les matins du monde* (1992) d'après un roman de Pascal Quignard, dont la musique est le premier personnage. Avec un sujet aussi peu glamour et peu austère que la vie d'un joueur de viole de gambe, il conquiert pourtant le public et séduit la critique.

Souvent inspiré par ses lectures (*Nocturne Indien* adapté du roman de Tabucchi, *Stupeurs et tremblements* adapté de celui de Nothomb ; où il effectue une nouvelle plongée dans un monde étranger, japonais cette fois, ou encore *Les Mots bleus* qui met en images un livre de Dominique Mainard), Corneau réalise aussi des films plus intimistes. Cependant, il change radicalement d'atmosphère, de lieu et d'envergure et aussi il change de registre en 1989 avec *Nocturne Indien* dans lequel il développe le thème de la recherche de soi : l'Inde, une équipe et un budget légers, un traitement intimiste lui permettent de se consacrer complètement à un thème déjà en filigrane dans ses films précédents : le flou autour de l'identité et les quêtes jamais bénignes pour y échapper et se trouver enfin.

Lorsqu'Alain Corneau se lance dans *Nocturne Indien*, il est un auteur à l'image bien ancrée et définie, dans le cœur du public et l'esprit des spectateurs. Celle de l'un des rares vrais auteurs de polars du cinéma français, une espèce (déjà) en voie de disparition. Une série flamboyante lancée par *Police Python 357*, ayant atteint son zénith avec *Série Noire*, puis sa déliquescence avec le précédent film du cinéaste, *Le Môme*, où Corneau (de son propre aveu)

¹⁰ Entretien avec Benoit Jacquot. *L'Avant Scène Cinéma* 623, mai 2015.

fait le constat de l'échec du système virtuose mis en place dans ses œuvres antérieures. Comment donc ne pas lier le trajet de Rossignol, le héros du film, avec celui du metteur en scène ? Un homme qui s'égaré dans un lointain pays à la recherche d'un hypothétique ami, mais surtout en quête de lui-même. Dès lors, le choc avec une Inde nocturne, donc filmée avec une inquiétante étrangeté flirtant souvent avec le fantastique, sert effectivement d'expérience personnelle pour le protagoniste, esthétique pour le réalisateur. Une remise en question salutaire qui passe par l'exil et le voyage loin des terres familières (la France, le film noir), et qui va permettre à Corneau de se réinventer, avant de signer son plus grand succès, *Tous les matins du monde*. Enfin, Corneau mettait son sens du suspense au cœur d'une histoire de harcèlement au travail dans son dernier film *Crime d'amour*, sortie en 2010.

Passons à **Nicolas Saada**, un cinéophile touche-à-tout, passionné par les musiques de films et féru de cinéma américain. Mais c'est étrangement le dessin et la peinture qui mèneront Nicolas Saada au cinéma. À 13 ans, son obsession à devenir peintre rencontre le cinéma américain classique sur des photos de livres de grands studios américains. Il s'amuse à les recopier et découvre alors sa véritable vocation, le cinéma. La mort d'Hitchcock en 1980 jouera le rôle de détonateur, le confortant dans la voie qu'il s'est choisie. À 16 ans, il s'intéresse aux grands réalisateurs comme Joe Dante, John Landis, Francis Ford Coppola, John Carpenter, etc. Pourtant, de son propre aveu, le reste du chemin fut tortueux. Il s'inscrit à l'IDHEC, la célèbre école de cinéma ayant formé entre autres Alain Resnais et Claude Sautet.

D'abord critique de cinéma. Saada débute sa carrière en tant qu'animateur radio sur Radio Nova avec son émission « Nova fait son cinéma » (1992-2006) consacrée aux musiques de film qu'il a animé entre 1993 et 2007 sur Radio Nova à Paris. Journaliste aux Cahiers du cinéma, mythique revue fondée en 1951. Saada y débute donc sa carrière comme journaliste et critique. Il s'est longtemps spécialisé dans le cinéma américain et asiatique. De 1992 à 1998, il devient chargé de programme à l'Unité Fiction d'Arte France aux côtés de Pierre Chevalier. Il y travaille pour des réalisateurs majoritairement français comme Claire Denis, Cédric Kahn, Arnaud Desplechin et Pierre Salvadori.

Il rejoint ensuite la rédaction des Cahiers du Cinéma (1987-2000). À partir des années 2000, Nicolas Saada se consacre à l'écriture de scénarios pour la télévision et le cinéma. Il commence avec *Le Détour* pour la télévision, et enchaîne avec *Les Marchands de sable*. Les deux films sont réalisés par Pierre Salvadori. Suit *La Ligne noire* en 2002, puis l'écriture de *Dissonances* de Jérôme Cornuau en 2003 et celle de *Léo en jouant dans « La compagnie des hommes »* en 2004, d'Arnaud Desplechin. 2004 toujours, il participe à l'écriture de *Arsène Lupin* de Jean-Paul Salomé. Il revient 4 ans plus tard avec le scénario du film de Didier Le Pêcheur, *Home Sweet Home. L'œil à vif*, de Giordano Gederlini, sera également signé de la plume de Nicolas Saada. Il jouera également l'acteur dans *CQ* de Roman Coppola, où il incarne... un journaliste et critique de cinéma !

2004 marque un véritable tournant dans sa carrière. Il passe enfin derrière la caméra et réalise son premier court-métrage, dont il écrit également le scénario. *Les Parallèles* est un thriller politique où s'entrelacent une histoire d'amour et l'engagement moral d'un compositeur avec Mathieu Amalric. Saada verra son travail récompensé, puisque son film est nommé aux César en 2005. Autre grand pas en avant en 2008, la réalisation de son premier long métrage *Espion(s)*, avec en tête d'affiche Guillaume Canet et Géraldine Pailhas. Cette histoire d'amour sur fond d'espionnage entraîne les spectateurs sur la trajectoire de Vincent, brillant trentenaire qui arrête ses études pour travailler comme bagagiste dans un aéroport. Il se retrouve embrigadé au cœur d'un réseau terroriste syrien que la DST et le MI-5 veulent démanteler à tous prix. Féru de DVD, il participe à la création de bonus pour de nombreux films (*Dark Mirror* de Robert Siodmak, la trilogie *Film noirs* de Kurosawa) et a également réalisé des compilations de musiques de films.

Il a ensuite tourné plusieurs courts métrages dont *Aujourd'hui* en 2012, avec Bérénice Bejo et Fred Wiseman, sélectionné au Festival de New York en 2013.

Nicolas Saada, qui fut un critique de cinéma brillant, un spécialiste de la musique de film, un langien érudit, un scénariste de Desplechin, a choisi pour son deuxième long métrage, *Taj Mahal*, après *Espion(s)* en 2009, de mettre en lumière le spectre qui hante le monde d'aujourd'hui, le terrorisme. Son film, rattrapé au moment de la sortie (2 décembre 2015), par une réalité insoutenable, a, contrairement à d'autres, supporté l'épreuve, car rien n'y était du domaine de l'imaginaire ou du décoratif. Inspiré de faits parfaitement réels, l'attaque du légendaire hôtel de luxe de Bombay à la fin de novembre 2008, Saada a reconstitué le calvaire d'une jeune fille cachée dans sa chambre, séparée par hasard de ses parents partis en ville avant le début du drame. Grâce à un contact direct avec la malheureuse héroïne qui inspira le personnage joué par Stacy Martin, il fait montre à la fois d'une délicatesse pas si

fréquente au cinéma et d'un sens du film d'action qui structure entièrement le récit. Les extérieures ont été filmés à Bombay en caméra portée, l'intérieure de la chambre et de l'hôtel dans les studios d'Épinay. La sensation de réalité est imparable. La confrontation à la société indienne que rencontre par un hasard tragique cette famille franco-américaine vouée au départ à l'isolement dans un luxe protecteur, ajoute un chapitre remarquable à l'histoire du film occidental en Inde. Bien que long à démarrer, ce film étonnant de tension et aux partis pris très forts, marque par sa belle réalisation. La terreur confirme douloureusement qu'il n'y a plus qu'un seul monde et un seul genre humain. Saada les regarde en face.

Conclusion:-

En guise de conclusion, je peux dire que sous la forme d'une confrontation unique d'expressions cinématographiques, ce projet d'un genre nouveau se nourrit des expériences et des visions des créateurs : comment l'Inde est-elle perçue par les cinéastes français ? de la politique (fondements de la démocratie, question de la partition, système des castes, montée de la classe moyenne), de la religion (croyances, spiritualité...), de l'identité (nationale, régionale, linguistique, sexuelle, liée aux castes...), de l'urbanisme (exode rural, essor des mégapoles), de l'artisanat (traditions ancestrales et modernité, héritage culturel et technologies actuelles) ou du foyer (famille, mariage, émancipation féminine, cuisine...) dans leurs films.

Ces films explorent les aspects politiques, sociaux, économiques et écologiques propres à l'Inde. L'héritage de la décolonisation et du morcellement du pays, la dispersion des familles, les conflits frontaliers, la violence sectaire, la violence d'États dictatoriaux, constituent des thèmes récurrents dans ces œuvres. Mis à part les cinéastes dont on a déjà parlé, quelques cinéastes occidentaux, à l'instar de cinéastes français, s'intéressent aux tribus semi-nomades qui vivent au Ladakh, un État himalayen situé au nord de l'Inde, auxquels ils consacrent leurs documentaires subjectifs. En plus, des rites ancestraux... Dans un style baroque, les cinéastes analysent l'Inde à travers les filtres des mythes et des traditions en mêlant mythes, folklore et réalité. Alors que l'Inde est actuellement décrite sous l'angle de l'essor économique et du boom du secteur de la technologie de l'information, plusieurs films également abordent les relations fragiles au temps industriel et à la modernité.

Filmographie:-

1. Corneau, A. (1989). *Nocturne Indien*.
2. Duras, M. (1974). *La Femme du Gange*.
3. --- ---. (1975). *India Song*.
4. --- ---. (1976). *Son nom de Venise dans Calcutta Desert*.
5. Jacquot, B. (2005). *L'Intouchable*.
6. Renoir, J. (1951). *Le Fleuve*.
7. Saada, N. (2015). *Taj Mahal*.

Bibliographie:-

1. Alazet, B. (Ed.). (2002). *Écrire, réécrire-bilan critique de l'oeuvre de Marguerite Duras*. Lettres Modernes Minard.
2. Ali, D. (2001). *Vivre Comme...Les Indiens D'Inde*. La Martinère Jeunesse.
3. Aumont, J. (2011). *Les théories des cinéastes*. Armand Colin.
4. Bazin, A. (1992). *Jean Renoir*. Da Capo Press.
5. Bazin, A. (1971). *Jean Renoir*. Paris, Champ Libre.
6. Bertin, C. (1994). *Jean Renoir, cinéaste*. Gallimard.
7. Cassirame, B. (2004). *Marguerite Duras: les lieux du ravissement: le cycle romanesque asiatique: représentation de l'espace*. Editions L'Harmattan.
8. Cénac, L. (2013). *Marguerite Duras: l'écriture de la passion*. Éditions de La Martinière.
9. Chanda, Tirthankar, and Olivier Da Lage. (2012). *Aujourd'hui l'Inde*. Casterman.
10. Cléder, J. (2014). dir. *Marguerite Duras : le cinéma*. Paris, Lettres Modernes Minard.
11. Clément, C. (2005). *Promenade avec les dieux de l'Inde*. Editions du Panama.
12. Curot, F. (1990). *L'eau et la terre dans les films de Jean Renoir*. Lettres modernes.
13. Dejouhanet, L. (2016). "L'Inde: Puissance en Construction." *Documentation Photographique 8109*.
14. Delière, R. (2007). *Intouchables*. Albin Michel.
15. Delière, R. (1995). *Les intouchables en Inde: Des castes d'exclus*. Paris: Éditions Imago.
16. Duras, M. (1966). *Le vice-consul*. Paris: Gallimard.

17. Duras, M. *Les Yeux Verts*.
18. Duras, M. (1973). *Nathalie Granger: suivie de La femme du Gange*. Gallimard.
19. Entretien avec Benoit Jacquot. *L'Avant Scène Cinéma* 623, mai 2015.
20. Gauthier, X. *Les Parleuses*.
21. Godard, P. (2003). *L'Inde: du XVIIIe siècle à nos jours*. Autrement.
22. *India Attitude ! Le petit guide des usages et coutumes*. Hachette Tourisme, 2015.
23. Javoy, Marie-Claire. (2014). *Sur le chemin de l'école*. L'Editeur.
24. Landy, Frédéric, and Aurélie Varrel. (2015). *L'Inde: Du développement à l'émergence*. Armand Colin.
25. Pinthon, Monique, Guillaume Kichenin, and Jean Cléder. (2005). *Marguerite Duras: Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-Consul, India Song*. Atlande.
26. Renoir, J. (1974). *Ma vie et mes films*. Vol. 501. Flammarion.
27. Serceau, D. (1985). *Jean Renoir: la sagesse du plaisir*. Vol. 74. Editions du Cerf.
28. Tison, B. (2005). *Comprendre la culture hindoue*. Chronique sociale.
29. Viry-Babel, R. (1986). *Jean Renoir : Le Jeu et la Règle*. Denoël.