

# Henri Cartier Bresson et Gaston Roberge dans le film de Satyajit Ray

Kalplata

## Résumé

Dans un article du magazine *Frontline*, publié en 2021, Suhrid Sankar Chattopadhyay parle de l'amitié unique entre un jésuite canadien-français, Gaston Roberge et Satyajit Ray, l'un des plus grands réalisateurs au monde. Ray a une longue connexion avec la France comme discuté dans un autre article du même magazine écrit par Andrew Robinson. Sa première connexion française établit à travers le réalisateur Jean Renoir, que Ray rencontre lorsque le premier est venu à Calcutta à la recherche des sites et d'acteurs pour son long métrage *The River* en 1949. De plus, le photographe français Henri Cartier Bresson et Ray partagent un respect mutuel comme on le voit dans la préface de Ray à un catalogue d'exposition intitulé « Henri-Cartier Bresson en Inde » dans les années 1980. Dans cet article, nous nous intéressons à la lecture du livre de Gaston Roberge « Satyajit Ray, Essais : 1970-2005. Cette étude apprécie donc Ray et ses œuvres à travers les yeux des écrits de Gaston Roberge. En même temps, il tente de se plonger dans l'influence de Cartier sur les œuvres de Ray. Cet article se limiterait aux œuvres cinématographiques de Ray. La présence de Cartier chez Ray et l'analyse de Roberge de ses œuvres cinématographiques nous aident à comprendre l'un des nombreux dialogues qui existe entre l'Inde et la France.

**Mots-clés :** Cinéma; France; Inde.

Nous nous apprêtons à explorer une rencontre artistique fascinante entre trois grands noms : Gaston Roberge, Henri Cartier-Bresson et Satyajit Ray. Au cœur de cette étude, nous plongeons dans la manière dont Roberge percevait et analysait les films de Ray, en mettant un accent particulier sur des œuvres telles que *Jalsaghar*, *Aranyer Din Ratri* et *Pratidwandi*. En progressant, nous examinerons les points communs entre Cartier-Bresson et Ray, deux artistes qui, bien que de domaines différents, partageaient un respect mutuel. Ce travail met en lumière les liens uniques qui se tissent entre l'Inde et la France à travers le monde du cinéma.

## Gaston Roberge et Satyajit Ray

En venant en Inde en 1961, Gaston Roberge découvrit la trilogie Apu de Satyajit Ray<sup>1</sup>. Envoûté, il rencontra le maître réalisateur, une rencontre marquant le début d'une amitié entre un universitaire canadien du cinéma et un artiste indien. Dans cet essai, nous explorerons la perception de Roberge de trois films de Ray, *Jalsaghar* (*The Music Room* 1958), *Aranyer Din Ratri* (*Jours et Nuit dans la forêt*, 1969), *Pratidwandi* (*L'Adversaire*, 1970). Roberge observe les films de Ray depuis l'« extérieur ». Les films de Ray étaient déjà connus à l'international, alors en quoi le regard de Roberge se distingue-t-il ? La question se pose : pourquoi étudier l'analyse de Roberge sur les films de Ray ? Comprendre un texte nécessite observation et interprétation. Pour Roberge, les films de Ray étaient une toile pour observer et interpréter l'Inde en tant qu'« étranger », mais désireux de comprendre dans le contexte indien. Il s'immerge dans la culture, s'appropriant l'Inde avant de l'étudier. Son approche est dénuée des préjugés qu'un Indien pourrait avoir. Sa critique des films de Ray est fascinante : il écrit en tant qu'« étranger » mais avec un cœur indien. Cette indianité ne vient pas seulement d'une admiration pour l'Inde, mais d'une observation approfondie et d'un désir d'interpréter en s'unissant à la conscience indienne.

Il remarque que Ray n'a été reconnu en Inde qu'après l'avoir été en Occident, ce qu'il déplore. En devenant un « initié », il cherche non seulement à analyser l'œuvre, mais s'intéresse également à l'homme, à sa méthode et à son contexte. Dans cet essai, nous étudierons son analyse des films de Ray, notamment comment ils saisissent l'esthétique spatiale et temporelle de la conscience indienne. L'analyse de Gaston Roberge sur les films de Ray offre une perspective unique. Vivant à Kolkata, il a compris les contextes culturels des films. Sa formation jésuite a influencé sa vision, le conduisant à voir des liens entre cinéma, philosophie et théologie. Fondateur de Chitrabani, l'une des premières écoles de cinéma en Inde, visant à promouvoir l'étude du cinéma, il considère le cinéma comme un outil d'enseignement. Sa proximité avec Ray et son engagement sincère avec le cinéma bengali lui offrent une perspective profonde et ancrée.

### 1. Jalsaghar, Aranyer Din Ratri et Pratidwandi

En approfondissant davantage, examinons *Jalsaghar*, *Aranyer Din Ratri* et *Pratidwandi* pour illustrer la finesse de son interprétation et la manière dont Roberge a décodé les subtilités des films de Ray.

#### a. Résonances culturelles et spirituelles : Roberge interprète *La Salle de Musique*

Au cœur de *Jalsaghar* (*La salle de musique*, 1958) se trouve l'histoire touchante d'un zamindar en déclin, Biswambhar Roy, dont l'obsession pour la musique le rend aveugle au monde extérieur en évolution. Là où d'autres pourraient voir une simple histoire de nostalgie, Roberge, grâce à sa connaissance de Kolkata, voit une interaction complexe entre l'orgueil personnel du zamindar et les changements sociétaux à Bengal à cette époque. Le contexte jésuite de Roberge ajoute une autre couche de profondeur à ses lectures. Le protagoniste du film, à travers son périple tragique, est confronté à des questions profondément existentielles et morales. Lorsque Roy dilapide sa fortune pour organiser des soirées musicales somptueuses alors que son domaine se délite et ses liens familiaux se désintègrent, Roberge voit au-delà de la folie d'un homme et identifie un profond vide spirituel et moral. Il pourrait poser des questions d'ordre théologique : La chute de Roy est-elle le résultat de son détachement du divin, symbolisé par sa négligence de ses devoirs familiaux et sociétaux ? Son attachement obsessionnel à la musique est-il une quête mal orientée de transcendance ?

Dans une élégante démonstration de la symbiose entre la réflexion et l'expression, Roberge articule cette quête de transcendance et l'introspection de l'âme humaine à travers sa propre prose. Avec une gravité poétique, il dit:

Often Bishwambhar looks at himself complacently in the mirror. The image in the mirror is a transitory image that will in time be fixed in a portrait. (...) However, Bishwambhar's portrait is not just a painting of his appearance. He himself carries a self-image within. And his behaviour is an expression of the self-image. (Roberge 51)

De plus, en tant que fondateur de Chitrabani, Roberge avait une perspective unique sur le cinéma, ne se limitant pas à ses mérites artistiques mais s'étendant à sa valeur pédagogique. À travers *La Salle de Musique*, il pourrait explorer comment la mise en scène méticuleuse de Ray sert d'outil didactique. Considérons le motif récurrent du lustre dans la salle de musique de Roy. Alors qu'un œil inexpérimenté pourrait le voir comme un simple accessoire, Roberge, avec son acuité académique, pourrait suggérer qu'il symbolise l'ego fragile de Roy, scintillant mais dangereusement suspendu, un reliquat luminescent dans un monde qui s'assombrit. De telles interprétations soulignent le potentiel du film comme moyen d'instruction en technique cinématographique et symbolisme narratif. Établissant un lien entre le lustre et le monde intérieur de Roy, Roberge décèle une

métaphore poignante du passage du temps, du déclin et de la renaissance. Sa capacité à reconnaître la valeur des détails subtils, à les extraire et à les mettre en lumière est remarquable. Il voit dans les objets non seulement leur forme physique, mais aussi leur potentiel de narration, leur capacité à susciter des émotions profondes et à transporter le spectateur dans l'univers du film. Dans ses propres mots, en évoquant ce symbole, il déclare :

After four years of neglect, the chandelier is covered with cobwebs. Bishwambhar, pierces through the cobweb of time and touches the crystal of the chandelier. (Roberge 53)



**Figure 1:** *Bishwambhar regardant le lustre couvert de toiles d'araignée après 4 ans. Extrait de «Jalsaghar», Satyajit Ray, 1958.*

Enfin, la proximité de Roberge avec Ray et son engagement authentique avec les nuances de la culture bengalie confèrent à sa critique une légitimité souvent absente des critiques extérieures. Ses écrits évitent l'exotisme, un piège dans lequel de nombreux critiques étrangers tombent lorsqu'ils parlent du cinéma non occidental. Là où certains pourraient exotiser les séquences musicales élaborées ou les subtilités du mode de vie zamindari, Roberge les place dans leur contexte socio-culturel approprié, les appréciant non pas comme des curiosités pour la consommation occidentale mais comme des facettes intégrales du récit. Dans cette perspective, il est essentiel de souligner comment Roberge, avec sa compréhension profonde et empathique du cinéma de Ray, parvient à articuler ses observations d'une manière qui résonne avec la vision authentique du réalisateur. Là où la majorité pourrait se perdre dans le spectacle visuel, Roberge se plonge

dans le sens sous-jacent, mettant en lumière le véritable objectif de l'art selon la tradition indienne. Dans ses propres mots, avec une clarté et une sagacité distinctives, il déclare :

Moreover, in the Indian tradition, the aim of art is to make the spectator experience particular moods giving pleasure or "Ananda". Observe the obvious pleasure of the audience during the songs and the dance performed for them in the music room. The tediousness and boredom experienced by some spectators of the film often comes from a failure to place themselves in the proper disposition to experience pleasure. (Roberge 50)

En somme, la critique de Gaston Roberge de *La Salle de Musique* est emblématique de son approche globale du cinéma, combinant sa compréhension profonde de la culture bengalie, ses réflexions théologiques, ses inclinations pédagogiques et son engagement sincère avec la réalisation de films. Plein de nuances et de profondeur, cet angle multiple distingue ses contributions académiques des commentaires étrangers plus superficiels sur le chef-d'œuvre de Ray.

a. Analyse Robergienne de 'Aranyer Din Ratri': Nature, Urbanité et Morale

Tandis que *Jalsaghar* nous offre un aperçu de la décadence aristocratique, *Aranyer Din Ratri* (*Jours et Nuits dans la Forêt*, 1969) également étudié par Roberge, nous plonge dans une exploration des dynamiques sociales d'un autre genre. Ce film est une exploration de l'urbanité, de la moralité et des conflits résultant des chocs entre modernité et traditionalisme.

L'engagement de Gaston Roberge avec cette pièce cinématographique illustre son habileté analytique et sa compréhension contextuelle. Après l'analyse de *Jalsaghar*, nous nous pencherons maintenant sur l'interprétation de *Aranyer Din Ratri*. Ce film, riche en symbolisme et en nuances, a trouvé en Roberge un critique à la hauteur de sa complexité.

Dans *Aranyer Din Ratri*, quatre jeunes hommes de la ville - Ashim, Sanjoy, Hari et Sekhar - partent pour un voyage dans une forêt éloignée pour échapper à la routine trépidante de la vie citadine. Leur séjour dans la forêt les amène à rencontrer plusieurs habitants locaux, en particulier des femmes, qui mettent au défi leurs perceptions et leurs préjugés préconçus. Ashim est fasciné par Aparna, une femme éduquée et indépendante, et leur interaction révèle des complexités et des malentendus dans la com-

munication interpersonnelle. Parallèlement, Hari, un athlète autrefois prometteur, est attiré par Duli, une femme tribale, mais leur relation est entachée d'impulsivité et de regret. Tout au long du film, les activités apparemment banales des personnages, des jeux aux conversations, dévoilent des dynamiques sous-jacentes de pouvoir, de classe et de genre. Alors que le film progresse, l'idylle initiale de la forêt commence à s'estomper, exposant les amis à leurs propres faiblesses et insécurités. Finalement, leur voyage dans la forêt devient une introspection, un miroir de leurs âmes, et ils retournent à la ville avec une meilleure compréhension d'eux-mêmes et du monde qui les entoure.

Le cadre naturel du film, la forêt, est une présence puissante et omniprésente. Pour Roberge, ce n'est pas simplement un décor mais une métaphore de l'inconnu, de l'insondable profondeur de la conscience humaine. En y réfléchissant, la conversation entre Ashim et Aparna illustre parfaitement cette insondabilité. Ashim admet ne pas comprendre Aparna, malgré sa tentative de la classer comme une des «filles de Kolkata».

**Ashim :** Initially I thought that you are like those Kolkata girls who are busy with parties...but now I know that you are not like that.

**Aparna:** Do you know what I felt when I saw you first? I thought that it would be wonderful if I can Shake this gentleman's confidence.

**Ashim:** The confidence is no more there. You really have shaken it. But I don't understand one thing... I am not able to understand you properly. ("Aranyer Din Ratri" 1:34:50 -1:35:26)<sup>2</sup>

Cette méprise initiale renforce l'idée que la forêt, tout comme les interactions humaines, recèle des mystères insoupçonnés. Les citadins, en entrant dans cette forêt, ne font pas seulement un voyage physique mais également spirituel. Ils se déplacent d'un espace familier à un territoire inconnu, tout comme ils naviguent à travers leurs propres émotions, désirs et conflits intérieurs. En analysant ce film Roberge dit :

In *Aranyer Din Ratri*, Asim is fascinated by a tribal dance, but he does not join in as the young woman does in *Agantuk*. (...) And when, somewhat inebriated, he keeps repeating, 'What a life!' is he not being challenged by the unvanquished mystery of life... ? (Roberge 58)

Le dialogue où Aparna défie Ashim sur ses convictions, notamment sur la rupture des règles, en est une illustration poignante. Ce débat illustre le contraste entre la liberté perçue dans la forêt et les contraintes de la société urbaine. A travers le même dialogue où Ashim évoque les contraintes de son travail et la nécessité de suivre les règles pour son salaire, Ray aborde subtilement les pressions sociales et économiques auxquelles sont soumis les individus.

**Ashim:** What do you think, if we wanted, couldn't we book the bungalow ?

**Aparna:** Then why didn't you do it. You love breaking rules, right?

**Ashim:** You don't have a job....so how will you understand the pressure of rules. You were there, otherwise we had decided not even to shave.

**Aparna:** But you'll have to follow the rules once again when you go back.

**Ashim:** Of course I'll have to...otherwise from where will the salary come. ("Aranyer Din Ratri" 1:31:08- 1:51:40)<sup>3</sup>

Roberge note également la maîtrise avec laquelle Ray traite du temps dans le film. Le film se déroule sur quelques jours, mais chaque scène, chaque moment, est imprégné d'une telle importance qu'il semble que le temps s'étire. Les journées languissantes et les nuits interminables en forêt donnent aux personnages le temps de réfléchir, de se confronter à leurs vérités intérieures. L'interaction entre les personnages, selon Roberge, est une exploration minutieuse des dynamiques sociales, économiques et de genre de l'époque. Les citadins, avec leurs préjugés et leurs perspectives, sont mis en contraste avec les locaux.

Donc, *Aranyer Din Ratri* n'est pas qu'un simple film pour Gaston Roberge. C'est une œuvre d'art qui nécessite une analyse approfondie et une compréhension. Roberge, avec son parcours unique et son lien étroit avec Ray, est parfaitement placé pour fournir cette analyse. Son exploration du film est une fusion de la critique académique et de la passion, faisant de son travail une lecture essentielle pour quiconque souhaite comprendre le génie de Satyajit Ray.



**Figure 2:** *Ashim en conversation avec Aparna. Extrait de «Aranyer Din Ratri,» Satyajit Ray, 1969.*

L'orientation jésuite de Roberge enrichit encore la profondeur de son analyse. Les interactions ludiques mais moralement chargées des quatre hommes, en particulier la rencontre de Sanjoy avec Duli, une femme tribale, peuvent être interprétées à travers une perspective théologique. Au lieu de se contenter d'observer les tensions romantiques et sexuelles, Roberge pourrait se demander : Ray met-il en évidence les turbulences morales intérieures auxquelles les individus urbains et éduqués sont confrontés lorsqu'ils sont confrontés à leurs propres failles et préjugés ?

Étant donné l'importance accordée par Roberge au cinéma comme instrument pédagogique, *Jours et Nuits dans la Forêt* devient une toile où les techniques de réalisation de Ray sont minutieusement scrutées. La proximité de Roberge avec Ray et son engagement à apprécier le cinéma bengali sans un prisme exotisant apporte une véritable authenticité à sa critique. Alors que de nombreux critiques étrangers pourraient être captivés par la forêt idyllique et les danses tribales, les présentant comme des spectacles exotiques, Roberge les perçoit comme des éléments narratifs essentiels. Dans sa compréhension, la forêt n'est pas seulement un lieu physique mais un domaine symbolique : un espace liminal où les prétentions urbaines se dissolvent et les instincts primaires refont surface.

Pour synthétiser, l'engagement de Gaston Roberge avec *Aranyer Din Ratri* témoigne de son approche analytique multifacette. En alliant immersion

culturelle et réflexions théologiques, pénétrations pédagogiques et une appréciation authentique de l'art de Ray, Roberge présente une critique nuancée et profonde, établissant une référence dans les discours universitaires sur l'œuvre de Ray.

**a. Roberge décrypte *Pratidwandi*: une étude approfondie des subtilités**

L'approche de Gaston Roberge concernant le film *Pratidwandi* de Satyajit Ray est incontestablement perspicace. Roberge, avec sa grande expertise du cinéma et une sensibilité culturelle particulière, explore le film avec une acuité qui mérite d'être soulignée.

Satyajit Ray, en tant que pilier du cinéma indien, est réputé pour son habileté à plonger son public dans le tourbillon socio-politique de l'Inde. Dans *Pratidwandi*, Ray réussit à nouveau cette prouesse, présentant le Calcutta des années 1970 avec une intensité presque palpable. C'est une époque de troubles, d'agitation et de changements, et Ray ne recule devant rien pour le montrer.

L'une des décisions artistiques les plus remarquables de Ray pour ce film est son choix d'éviter presque entièrement les compromis comme la danse, la chanson etc. Roberge note que cette absence ajoute une touche de réalisme qui renforce la gravité du contexte. Là où d'autres réalisateurs auraient pu s'appuyer sur une bande sonore pour susciter l'émotion, Ray fait confiance à ses personnages, à son scénario et à ses dialogues. Roberge dit :

For, apart from the sustained and fine humour that livens it up, this film has none of the so-called compromises: no song, no dance, no star (only masterly-directed, excellent actors!), no romance. The film is short, lasting about one hour and forty minutes. It uses flashbacks, flashforwards, and flashes into present inner thought- thus, intermingling past, present and future (...). Moreover, it has no exciting story to tell. (Roberge 66)

Le dialogue entre Siddhartha et l'intervieweur est, sans aucun doute, l'une des séquences les plus mémorables du film. Cela va bien au-delà d'un simple échange de paroles. C'est une exploration de la perspective, des valeurs et des désillusions d'une génération. Roberge, dans ses analyses, s'attarde sur cette profondeur. Le choix de Siddhartha de prioriser la guerre du Vietnam sur l'atterrissage sur la lune comme événement le plus

marquant dévoile une introspection profonde sur ce qui compte vraiment pour l'humanité. Ce n'est pas seulement la grandeur technologique, mais la capacité humaine à persévérer face à l'adversité.

**Intervieweur :** What would you regard as the most outstanding and significant event of the last decade?

**Siddharth:** The war in Vietnam, sir

**I:** More significant than the landing on the moon ?

**S:** I think so, sir.

**I:** Could you tell us why you think so ?

**S:** Because the moon landing, you see, we weren't entirely unprepared for the moon landing. We knew that it had to come some time. We knew about the space flights, the great advances in space technology. So we knew it had to happen. I'm not saying it wasn't a remarkable achievement but it wasn't unpredictable. The fact that they did land on the moon.

**I:** Do you think that the war in Vietnam was unpredictable?

**S:** Not the war itself. But what it has revealed about the Vietnamese people. About their extraordinary power of resistance...<sup>4</sup>  
("Pratidwandi" 7:24 - 11:12)



**Figure 3:** Siddhartha dans un entretien d'embauche. Extrait de «Pratidwandi,» Satyajit Ray, 1970.

L'œil de Roberge capte également la manière dont Ray utilise la caméra pour accentuer l'émotion. Dans *Pratidwandi*, chaque scène, chaque plan est soigneusement conçu pour transmettre le maximum d'émotion. L'interview, les manifestations, les interactions familiales – chaque élément est capturé avec une précision qui amplifie le message sous-jacent. Roberge fait également allusion à d'autres aspects du film. Il souligne la manière dont Ray parvient à dépeindre la complexité des relations humaines, en particulier dans un contexte aussi chargé. Les conflits entre Siddhartha et sa famille, ses amis, la société en général, et surtout avec lui-même, sont présentés avec une nuance qui oblige le spectateur à réfléchir profondément.

L'environnement de Calcutta est également un personnage à part entière dans le film. Ray ne se contente pas de montrer la ville, il la fait vivre. Les rues bondées, les manifestations bruyantes, les interactions quotidiennes – tout cela est présenté avec une authenticité qui transporte le spectateur dans le Calcutta des années 1970.

En somme, l'analyse approfondie de Gaston Roberge sur *Pratidwandi* est une véritable révélation. Elle illumine les subtilités du film et célèbre le génie de Satyajit Ray. Roberge, avec sa compréhension approfondie du cinéma et sa capacité à lier le film à un contexte plus large, offre une perspective unique sur cette œuvre emblématique. Après avoir exploré la profondeur du personnage de Siddhartha dans *Pratidwandi*, tournons-nous vers une autre facette intéressante de l'œuvre de Ray : sa connexion avec la France à travers la lentille théorique de Christian Metz. Cette transition nous conduit dans le monde des syntagmes cinématographiques, où Roberge utilise les concepts de Metz pour décomposer et comprendre l'art de Ray. C'est une nouvelle étape de notre voyage, mettant en lumière les liens subtils entre le cinéma indien de Ray et les théories cinématographiques françaises de Metz.

## **1. Syntagmes Cinématographiques : Roberge Rencontre Metz et Ray**

Gaston Roberge, dans son livre *Satyajit Ray: Essays (1970-2005)*, s'est également aventuré à explorer les films de Satyajit Ray, à travers le prisme des théories du cinéma du français Christian Metz. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, comprenons d'abord qui est Christian Metz. C'est un nom bien connu dans le monde de la théorie du cinéma. Il a développé ce que l'on appelle la «grande catégorie syntagmatique», un outil pour décortiquer et analyser des films. Imaginez cela comme une loupe qui dé-

compose un film en ses composantes les plus élémentaires pour mieux le comprendre.

Roberge, avec une curiosité de chercheur, a utilisé cette loupe de Metz pour examiner en profondeur trois films majeurs de Ray: *Apur Sansar*, *Charulata* et *Aranyer Din Ratri*. Par exemple, son étude de «Aranyer Din Ratri» a révélé que le film est composé de 40 «syntagmes» (unités de sens), avec une moyenne de 4 plans par syntagme, totalisant 160 plans sur une durée de 115 minutes. Pour un amateur de cinéma, cela pourrait ressembler à une analyse technique, mais en réalité, cela nous donne des indices sur la façon dont Ray a construit ses histoires, comment il a guidé notre attention et comment il a joué avec nos émotions (Roberge 141-42).

Mais pourquoi Roberge a-t-il choisi d'utiliser une théorie française pour étudier un réalisateur indien ? La réponse réside dans une double connexion avec la France. La première est l'influence du cinéma français sur Ray lui-même. La seconde est que les théories de Metz offrent une nouvelle perspective, une nouvelle manière de voir et de comprendre les films de Ray. En combinant les œuvres de Ray et les idées de Metz, Roberge nous offre un voyage fascinant, un pont entre deux cultures cinématographiques. Il nous montre que malgré nos différences culturelles, le cinéma, en tant qu'art, parle un langage universel, capable de relier des gens de tous horizons.

Tout en considérant l'approche minutieuse de Roberge à travers les théories de Metz, il est également essentiel de se pencher sur sa méthodologie unique lorsqu'il s'agit de comprendre Ray : une démarche à la fois ethnographique et anti-orientaliste.

## **2. Ethnographie versus Orientalisme : La Méthodologie de Roberge sur Ray**

Dans le domaine de la recherche académique, la pratique de l'immersion totale dans le milieu culturel, social, et historique du sujet étudié, en adoptant un point de vue «de l'intérieur», rappelle la méthodologie «ethnographique» ou «d'observateur-participant». Cette approche, lorsqu'elle est appliquée aux études cinématographiques, va au-delà d'une simple analyse textuelle. Elle implique une exploration approfondie, culturellement ajustée, du contenu cinématographique, soulignant la richesse et la complexité des œuvres et des cultures étudiées. L'étude de Roberge sur les œuvres de Satyajit Ray en est un exemple parfait. En s'immergeant dans le contexte culturel du Bengale et de l'Inde, il a pu offrir des perspectives

éclairées sur les œuvres de Ray, qui reflètent les nuances socio-culturelles et historiques de la région. Il est allé au-delà du simple récit pour saisir les contextes plus larges qui imprègnent le film. Sa décision de vivre en Inde, son dévouement à maîtriser la langue bengalie, et son engagement profond envers le cinéma et la culture indiens montrent une véritable passion pour son sujet. Matthew Bernstein, en discutant du concept d'orientalisme, cite Edward Said :

The Orient," Said wrote, "was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences. (Bernstein 2)

Cette perspective, comme le souligne Bernstein, encapsule un paradigme occidental omniprésent qui interprète et délimite le monde oriental à travers un prisme d'exotisme, d'altérité et souvent, de supériorité. C'est un exemple frappant de la manière dont l'Orientalisme, tel que conceptualisé par Said, peut influencer la perception occidentale du monde non occidental. Inversement, l'approche ethnographique promue par Roberge s'efforce d'un engagement plus authentique et éclairé. Elle privilégie l'immersion culturelle, s'assurant que le film est compris dans sa complexité socio-culturelle et historique. Cette approche s'oppose directement à la perspective orientaliste qui risque de réduire le cinéma non occidental à des stéréotypes simplistes.

Lorsque l'on juxtapose ces méthodologies dans le discours des études cinématographiques, la distinction est frappante. L'orientalisme, malgré sa longue histoire et son influence profonde, ne peut égaler la richesse et la profondeur de l'approche ethnographique. Le travail de Roberge incarne cette dernière, champion d'un dialogue interculturel authentique qui va au-delà de la simple représentation pour atteindre une résonance plus profonde et significative.

Ainsi, les études cinématographiques nécessitent une compréhension nuancée des cultures qu'elles étudient. Les chercheurs doivent s'efforcer de dépasser les paradigmes simplistes et orientalistes pour embrasser une approche plus immersive et ethnographique, comme l'a fait Roberge dans ses études sur Ray.

Cependant, il est crucial de reconnaître que chaque méthode possède ses pièges inhérents. L'orientalisme, malgré ses défauts évidents, peut parfois offrir un point de vue extérieur qui, bien que possiblement imparfait,

sert à mettre en évidence certaines caractéristiques spécifiques du cinéma non occidental. Il ne s'agit pas de glorifier l'orientalisme, mais plutôt de reconnaître que tout regard, aussi biaisé soit-il, peut offrir une certaine perspective. De même, l'approche ethnographique, bien qu'elle vise à une immersion authentique, peut parfois tomber dans un espace d'appropriation culturelle si elle n'est pas abordée avec la diligence et le respect appropriés. En fin de compte, ce qui importe, c'est une réflexion consciente et continue sur la méthodologie choisie. Que l'on choisisse l'orientalisme, l'approche ethnographique, ou une combinaison des deux, il est essentiel de s'interroger constamment sur les limites de chaque perspective et de s'efforcer de comprendre le cinéma non occidental dans son ensemble, plutôt que de le réduire à des stéréotypes simplistes ou de l'essentialiser.

La clé est d'embrasser la complexité et la nuance, de reconnaître que chaque film, chaque réalisateur, et chaque culture apporte une riche tapisserie de significations qui mérite d'être explorée en profondeur et avec intégrité. Dans ce voyage de découverte et d'appréciation, il est essentiel de rester humble, d'écouter activement et de s'engager avec une ouverture d'esprit authentique.

Donc, en choisissant de s'immerger dans la culture indienne et en s'engageant profondément avec le cinéma local, Gaston Roberge a transcendé les limites conventionnelles de l'étude cinématographique. Sa méthodologie, marquée par l'immersion culturelle et l'empathie, l'a positionné à la fois comme un observateur informé et un participant actif, lui permettant de saisir les nuances cinématographiques locales tout en conservant une perspective globale. Par rapport à l'orientalisme, qui peut parfois réduire le cinéma non occidental à des stéréotypes, l'approche de Roberge incarne un dialogue interculturel authentique, cherchant à comprendre le cinéma dans toute sa richesse et sa complexité. C'est cette intégrité et ce respect envers le sujet qui font de l'approche de Roberge un modèle exemplaire pour les études cinématographiques.

Avant d'explorer la relation entre Cartier-Bresson et Ray, prenons un moment pour comprendre le contexte qui les a rapprochés. Ces deux artistes, l'un photographe et l'autre cinéaste, ont partagé une admiration mutuelle qui transcende les frontières et les genres. Leurs œuvres nous montrent comment la photographie et le cinéma peuvent se mêler et se refléter. Continuons maintenant pour voir comment ces deux grands esprits se sont connectés et inspirés mutuellement.

## II. Henri Cartier-Bresson et Ray

### Cartier-Bresson et Ray : Confluence d'Arts

Au milieu du XXe siècle, deux artistes dominent la scène de leur domaine respectif : Satyajit Ray dans le cinéma et Henri Cartier-Bresson dans la photographie. Bien que provenant de milieux culturels différents, leur travail présente des parallèles étonnants, qui méritent une exploration approfondie. Le premier point de convergence est leur approche de la capture du réel. Cartier-Bresson est célèbre pour sa philosophie du «moment décisif», une tentative de saisir un instant éphémère mais significatif sur film. De manière similaire, Ray, dans son film *Pather Panchali*<sup>5</sup>, présente des scènes qui, bien que cinématographiques, reflètent cette même quête de vérité et d'authenticité. Une scène, en particulier, où la jeune protagoniste découvre le train pour la première fois, rappelle les clichés spontanés de Cartier-Bresson, où chaque image raconte une histoire.

Le «moment décisif» est un concept introduit par le photographe Henri Cartier-Bresson, se référant à cet instant précis où tous les éléments s'alignent parfaitement pour capturer l'essence ou l'émotion d'un événement. Pour Cartier-Bresson, c'était l'instant où le sujet, le contexte et la forme se réunissaient pour créer une image inoubliable. Bien que ce concept ait été formulé pour la photographie, il trouve une profonde résonance dans le cinéma de Satyajit Ray. À travers *Jalsaghar (The Music Room)*, *Pratidwandi (The Adversary)* et *Aranyer Din Ratri (Days and Nights in the Forest)*, on découvre comment Ray utilise le «moment décisif» pour évoquer la confrontation entre le passé et le présent et la tension entre tradition et modernité. Dans ces œuvres, Ray saisit magnifiquement l'essence du «moment décisif», mettant en lumière les nuances et les tensions inhérentes à la société indienne en mutation. Donc, la connexion entre Satyajit Ray et Henri Cartier-Bresson n'est pas simplement celle de deux artistes admirant le travail de l'autre. C'est une symbiose profonde, où le cinéma et la photographie se croisent, offrant une vision unique de la réalité.

Le Musée d'Art de Cleveland, dans son communiqué de presse, annonce une exposition exceptionnelle des photographies d'Henri Cartier-Bresson et évoque le « moment décisif » du photographe avec ces mots :

He chooses the meaningful image from among thousands of meaningless ones. He has captured whole events in a moment of exposure, in the fraction of a second, when a commonplace scene reveals most fully what has gone before and what is to come- the

decisive moment when people and things seem to arrange themselves in harmony with each other and with time. (Cartier-Bresson)

Dans un documentaire magistralement réalisé par Pierre-André Boutang, intitulé « Satyajit Ray » (1989), Monsieur Ray témoigne avec éloquence de sa profonde admiration envers Cartier, tout en mettant en lumière l’empreinte indélébile que la photographie de Cartier a laissée sur ses réalisations cinématographiques. Il dit :

La première fois que j’ai vu son œuvre, c’était dans « Verve ». Une fois la couverture était de Miro, une fois de Matisse, ou de Maillol, c’était comme cela, une revue magnifique, avec tous les procédés d’impression, couleurs, facsimilés, etc. Et c’est là que j’ai découvert les photos de Mexico, on le mentionnait comme Cartier et pas Cartier Bresson, en deux mots, je lui en ai parlé plus tard, il m’a dit qu’il avait d’abord utilisé Cartier. Et quelque chose là-dedans me frappa quelque chose de différent des autres photographies de salon, la composition était très intéressante, c’était, comme il les appelait, « des moments décisifs »,.... J’Admirais l’usage qu’il faisait de la lumière, le choix du moment où il prenait ses photos et finalement, comme le jeune homme qui faisait la photo de *Pather Panchali* n’avait que vingt et un ans, et pratiquement aucune expérience ; je lui ai montré les photos de Cartier Bresson, et je lui ai dit « voilà la texture que je veux pour mon film, voilà comment utiliser la lumière naturelle ». Et il a essayé de mettre au point une méthode pour obtenir ce genre d’éclairage, et pas la lumière classique des studios...On peut, par exemple, tourner en extérieurs, ce fut le cas pour *Pather Panchali*, toutes les scènes de nuit ont été tournées en studio, mais toutes les scènes de jour en extérieurs. (Calicuter)<sup>6</sup>

Dans son ouvrage *The Inner eye*, Andrew Robinson évoque la réaction de Cartier après avoir visionné *Pather Panchali*. Il déclare :

After Henri Cartier-Bresson had seen the film, he wrote to me: ‘c’est d’une beauté bouleversante’. And he was right: both beauty and distress are commingled in Branches of the Tree. In Ray’s own words, the ending – where the tormented old father clasps the hands of his mad son and cries out ‘Shantih. Shantih. Shantih.’ – ‘is implicitly deeply pessimistic but also sublime and uplifting.’ It is bound to bring to mind the same prayer used at the end of

The Waste Land. Also, perhaps, some other famous words written by T. S. Eliot: 'Human kind cannot bear very much reality.'  
(Robinson 353)

Cette admiration mutuelle pour le travail de l'autre est cristallisée lorsque Ray choisit une photographie de Cartier-Bresson pour le poster de *Pather Panchali*. Pour ajouter une couche supplémentaire à cette interrelation, on peut se tourner vers les écrits. Dans la préface que Ray a rédigée pour le catalogue d'exposition «Henri-Cartier Bresson en Inde»<sup>7</sup>, on ressent un profond respect pour Cartier-Bresson. Ses mots ne sont pas seulement ceux d'un admirateur, mais aussi ceux d'un contemporain qui voit et apprécie la maîtrise de Cartier-Bresson dans la capture de l'Inde à travers son objectif. Enfin, pour comprendre pleinement leur connexion, il est essentiel de considérer le contexte historique. À l'époque où Cartier-Bresson visite l'Inde, le pays est en pleine transformation post-coloniale. Simultanément, le cinéma bengali, sous la direction de réalisateurs comme Ray, connaît une renaissance. Ces deux artistes, à travers leur art, documentent ce moment crucial de l'histoire, chacun à sa manière.

En conclusion, l'analyse des films de Satyajit Ray par Gaston Roberge, à travers une approche ethnographique et l'application de la théorie cinématographique de Christian Metz, offre une perspective profonde et nuancée sur l'œuvre de Ray. La méthodologie de Roberge, basée sur l'immersion culturelle et l'empathie, lui permet de saisir les subtilités et les contextes socioculturels des films de Ray tout en maintenant une perspective globale. Cette approche transcende les frontières de l'orientalisme et favorise un dialogue interculturel authentique. De plus, la relation entre Satyajit Ray et Henri Cartier-Bresson, enracinée dans le concept du «moment décisif», montre comment ces deux artistes ont capturé l'essence de leur époque à travers leurs œuvres respectives. Elle met en lumière l'intersection du cinéma et de la photographie, tous deux se concentrant sur la capture de moments fugaces révélant des vérités plus profondes. Ainsi, grâce à ses liens étroits avec Gaston Roberge et son admiration mutuelle avec Henri Cartier-Bresson, Satyajit Ray a manifestement établi une solide connexion française, illustrant l'entrelacement artistique entre l'Inde et la France.

---

### Remarques (Notes)

<sup>i</sup> Satyajit Ray est souvent salué comme l'un des plus grands réalisateurs de tous les temps. Originaire de Bengale, en Inde, son œuvre a transcendé les

frontières régionales pour toucher un public mondial. Ray a été particulièrement influencé par le cinéma français, notamment par les réalisateurs de la Nouvelle Vague, un mouvement cinématographique qui a bouleversé le monde du cinéma dans les années 50 et 60.

<sup>ii</sup> Les dialogues en anglais proviennent des sous-titres anglais fournis dans la vidéo.

<sup>iii</sup> Les dialogues en anglais proviennent des sous-titres anglais fournis dans la vidéo.

<sup>iv</sup> L'entretien se déroule en langue anglaise proprement dite au sein du film.

<sup>v</sup> «*Pather Panchali*» (1955) est un film réalisé par Satyajit Ray, qui est considéré comme l'un des chefs-d'œuvre du cinéma mondial. C'est le premier volet de la trilogie d'Apu. Le film raconte l'histoire de la vie rurale d'une famille pauvre en Inde, centrée sur Apu et sa sœur Durga. À travers les yeux d'Apu, le film explore les joies, les tragédies et les merveilles de la vie quotidienne dans un petit village bengali. La narration poétique du film, combinée à sa cinématographie exceptionnelle, offre une vision sincère et touchante de la condition humaine.

<sup>vi</sup> Ces mots en français proviennent des sous-titres français fournis dans la vidéo.

<sup>vii</sup> Henri Cartier-Bresson, le célèbre photographe français, a visité l'Inde à plusieurs reprises au cours de sa carrière. Ses voyages en Inde ont été marquants, capturant des moments historiques et culturels significatifs. L'un des moments les plus notables de sa visite en Inde a été lorsqu'il a capturé les derniers jours de la vie de Mahatma Gandhi et les événements qui ont suivi son assassinat en 1948. Ces photos sont parmi les plus célèbres de Cartier-Bresson et sont considérées comme des images emblématiques de cette période cruciale de l'histoire indienne. Cartier-Bresson a également voyagé à travers l'Inde pour capturer la diversité culturelle et sociale du pays. Ses photos ont souvent mis l'accent sur les moments quotidiens, offrant un aperçu intime de la vie des gens. Concernant les publications qui documentent ses voyages en Inde, le livre «*Henri Cartier-Bresson en Inde*» est le plus notable. Il compile ses photographies prises en Inde et offre une vision profonde de sa perspective sur le pays pendant ses visites. Ce livre est une ressource précieuse pour ceux qui s'intéressent à la fois à l'histoire de la photographie et à l'histoire de l'Inde pendant cette période.

**Ouvrages Cités (Works Cited):**

**Livres (Books)**

Bernstein, Matthew, and Gaylyn Studlar. *Visions of the East: Orientalism in Film*. Rutgers University Press, 1997. Print.

Roberge, Gaston. *Satyajit Ray: Essays (1970-2005)*. Manohar, 2007. Print.

Robinson, Andrew. *The Inner Eye*. I.B. Tauris, 1989. Print.

**Vidéos en Ligne (Online Videos)**

Calicuter. "Satyajit Ray Talking about Cartier-Bresson's Influence on Him in His First Film." *YouTube*, 23 June 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=wd1RUmqdqd4>. Accessed 29 Aug. 2023.

Cartier-Bresson, Henri. "Exhibition: The Decisive Moment - Photographs 1930-1957." *Internet Archive*, Cleveland Museum of Art, 19 Aug. 1958, <https://archive.org/details/cmapr0272>. Accessed 2 Sept. 2023.

Datta Roy, Kakali. "Pratidwandi." *YouTube*, 25 Aug. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=enjp-LfY33s&t=625s>. Accessed 2 Sept. 2023.

Le Film. "Aranyer Din Ratri." *YouTube*, 23 June 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=7aXYhSs5I5g&t=5503s>. Accessed 2 Sept. 2023.

**Film**

Ray, Satyajit, director. *Jalsaghar*. Aurora Film Production, 1958. Prime Video.