

RETROSPECTIVE

MANI

KAUL

Duvidha (Le Dilemme)

Uski Roti

Nazar

Un jour avant la saison des pluies



Contact presse et programmation

Manuel ATTALI

01.43.48.61.49

ed@eddistribution.com

www.eddistribution.com

Duvidha (Le Dilemme)

Inde - 1973 - Fiction - Couleur - 82mm - Hindi sous-titré français

Uski Roti

Inde - 1969 - Fiction - Noir&Blanc - 110mn - Hindi sous-titré français

Nazar

Inde - 1990 - Fiction - Couleur - 84mn - Hindi sous-titré français

Un jour avant la saison des pluie

Inde - 1971 - Fiction - Noir&Blanc - 116mn - Hindi sous-titré français

Duvidha (Le Dilemme)

Inspiré d'un conte populaire du Rajasthan, *Duvidha* est l'histoire du fils d'un marchand qui revient chez lui avec sa nouvelle épouse, avant d'être renvoyé s'occuper du commerce familial. Un fantôme tombe amoureux de la jeune femme, prenant l'apparence de son mari absent, et vit avec elle. La femme met au monde un enfant.

Distribution

La mariée..... Raisa Padamsee
Le fils du marchand..... Ravi Menon



Uski Roti

Chauffeur de car, Sucha Singh sillonne les routes poussiéreuses de la campagne du Pendjab, tandis que Balo, sa femme, passe de longues heures à l'attendre à l'arrêt de car avec son déjeuner. Un jour, la sœur de Balo est violente et Balo arrive en retard au rendez-vous avec son mari. Ce dernier se fâche, dédaigne la nourriture et s'en va.



Distribution

Sucha Singh.....Gurdeep Singh
Balo.....Garima
La soeur de Balo.....Richa Vyas
La maitresse de Sucha..... Savita Bajaj

Nazar



D'après une nouvelle de Dostoïevski, *La Douce* (que Bresson a adapté avec *Une femme douce*). Un homme réfléchit à la complexité de son mariage, s'arrêtant sur différents moments du passé. La femme est la création idéalisée de son imagination. L'homme croit posséder la femme. Il ne se rend pas compte qu'elle finira par le posséder, en particulier quand elle commence à manifester des signes d'indépendance. Des retranchements silencieux entre l'homme et la femme sont les premiers signes de cassure dans le couple. Les confrontations et réconciliations pleines de haine, de remords, d'espoir et de désespoir aboutissent à une fin tragique.

Distribution

La femme de l'antiquaire.....Shambhavi Kaul
Antiquaire.....Shekhar Kapur
Bua.....Surekha Sikri

Un jour avant la saison des pluies

Un jour avant la saison des pluies est l'adaptation d'une célèbre pièce de théâtre hindi moderne écrite par Mohan Rakesh, en trois actes, basée sur la vie de Kalidasa. Ce dernier est reconnu comme l'un des plus grands écrivains, poètes et dramaturges de l'histoire de la langue sanskrite.



Distribution

Malika.....	Rekha Sabnis
Kalidasa.....	Arun Khopkar
Vilom.....	Om Shivpuri

ENTRETIEN

Par J. S. RAO

De tous les films qui ont ouvert des voies nouvelles ces deux dernières années, *Uski Roti* de Mani Kaul est peut-être le plus radical. Quel que soit le destin promis au film, il a acquis à son auteur une place à part dans notre cinéma.

Rarement on a parlé autant d'un film ou d'un cinéaste. *Uski Roti* a été applaudi et critiqué avec un enthousiasme excessif, nous semble-t-il. Mais il pourrait libérer un cinéma qui se complaît depuis trop longtemps dans les clichés éculés.

Uski Roti et Kaul ont eu leur lot de reconnaissance, aux Filmfare Critics' Awards, à la Mostra de Venise, à la Berlinale, où Kaul était membre du jury, et aux National Awards, qui ont récompensé K. K. Mahajan, exceptionnel directeur de la photographie. *Un jour avant la saison des pluies*, le deuxième film de Mani Kaul, a empoché le Filmfare Critics' Award du meilleur film, alors qu'il était terminé depuis un mois à peine. Pourtant, *Uski Roti* attend toujours d'être montré au public en Inde, en raison du système de distribution hautement commercial, dont l'unique référence en matière de goût est le goût d'hier.

Mani Kaul nous a parlé de ses films, de ses méthodes et de ses projets.

Cela vous affecte-t-il que le public n'ait pas encore pu voir *Uski Roti* ?

Bien sûr, cela m'affecte. Plusieurs facteurs jouent contre moi : le coût de production d'un long métrage, même à petit budget ; le fait que certains, dans l'industrie du cinéma commercial, seraient heureux de lui nuire ; et le fait que le public est conditionné pour voir des spectacles époustouflants.

Les gens viennent voir le genre de cinéma auquel ils sont habitués. Et moi, je n'entre dans aucune catégorie existante. Je crois que certains préceptes issus de la communication mènent le cinéaste à l'échec, le rendant incapable de renoncer à son moyen d'expression, et inapte à suivre sa propre pensée. Si je commençais à simplifier pour le public, je falsifierais l'évolution de la vie autour de moi. Si le combat ne peut pas être mené par le cinéma, il doit être mené par un autre moyen, fût-ce par la vie elle-même. Pour moi, la vie est un moyen d'expression.



Le cinéma ne devrait-il pas être plus dynamique que n'est la texture délibérément lente de vos films ?

Ce que je dis n'est pas une règle. Cependant, pour atteindre une expérience plus élevée, dans la vie comme dans le cinéma, il faut commencer par travailler contre les tendances naturelles. Toutes les civilisations ont atteint leurs sommets en s'opposant aux tendances naturelles, pour découvrir la relation correcte entre ce qui est naturel et ce qui est juste.

Dans *Uski Roti* et dans *Ashad...*, vous semblez préférer l'usage de caméras fixes et de mouvements étudiés et précis. Est-ce une discipline que vous vous imposez ?

Ma réponse a précédé la question. Les deux films ont été minutieusement préparés et organisés en détail pour contrecarrer tout ce qu'on appelle de la spontanéité. Une discipline rigoureusement appliquée va bien plus loin que cette spontanéité et ce naturel fallacieux auxquels nous sommes habitués. Pour cette raison, elle peut atteindre une simplicité profonde.

Il n'y a presque pas de musique de fond dans *Uski Roti* et *Ashad...*, même si, dans le second, vous avez utilisé des effets sonores. Pensez-vous que la musique amoindrirait le sérieux de vos films ?

J'ai un rapport très intime avec la musique, indépendamment du cinéma. C'est pourquoi cela m'attriste qu'on puisse en parler comme d'un « accompagnement musical ». Les quelques notes simples présentes dans *Uski Roti* ont été placées là où, conventionnellement, la musique n'était pas indispensable. Le but était de simplifier ma propre structure.

Les hymnes que j'ai utilisés dans *Ashad...* font partie des effets sonores, mais les percussions ont été utilisées en tant que musique. Dans les deux cas, je préfère utiliser des notes ou des rythmes distincts plutôt qu'une véritable composition musicale.

Vos films sont différents l'un de l'autre en matière de contenu, malgré le thème récurrent de la femme qui attend ; cependant, votre méthode de traitement semble rester à peu près la même. Êtes-vous en train de vous forger un style personnel de cinéma ?

Non. J'en donne peut-être l'impression. Mais je ne m'occupe absolument pas de forger mon propre style, principalement parce que pour moi, la recherche d'un style personnel est un problème du XIXe siècle. On pourrait même trouver décadent d'avoir un style !

Là où je me suis répété, et je ne pense pas que ce soit une question de style, c'est dans mes efforts pour « neutraliser ». Je m'applique à combiner le son et l'image (animée ou statique) de façon à atteindre l'équilibre statique. Et ceci, je le répéterai peut-être dans presque chaque film. Je combinerai les deux pour les réduire au silence. En fait, c'est le contraire de ce que je fais en peinture : en peinture, je combine les deux pour déranger.

Dans vos deux films, vous avez doublé l'acteur principal avec votre propre voix. Pour quelle raison ?

Votre question est très intéressante, et il m'est très difficile d'y répondre. Il me semble que si c'est moi qui parle, j'aurai un contact plus direct. Ce n'est pas que l'acteur soit inapte à parler. Mais j'ai la sensation qu'ainsi, le texte sera davantage un commentaire, et moins un dialogue. Je ne sais pas. Peut-être que la raison s'éclaircira avec mon troisième film.



Que répondez-vous à ceux qui ont dit que vos films sont obscurs et abstraits ?

Qu'ils sont obscurs et abstraits. Cependant, je me suis rendu compte que les femmes réagissent très bien à mes films.

Prendriez-vous des stars dans vos films, si vous trouviez qu'elles savent suffisamment effacer leur ego ? Comme Belmondo, Soumitra Chatterjee ou Waheeda Rehman ?

Je ne sais pas. Je veux être entouré de gens qui travaillent. Très probablement, dans mon troisième film, je vais employer une fille qu'on peut qualifier de star.

Quelle est votre conception du temps au cinéma ?

Pour moi, le temps du cinéma doit nécessairement correspondre à celui de la vie. Cependant, dans sa juxtaposition de segments, le cinéma a le droit de bouleverser notre perception normale du temps. C'est pourquoi je dis que dans *Uski Roti*, il n'y a pas de flashbacks ni de flashforwards.

Ce qui m'intéressait, c'était le présent de cette femme, Balo, et ce qu'on peut appeler sa vie intérieure. Ce qui passe dans son esprit, ce ne sont pas des souvenirs, et ce n'est pas de l'anticipation. C'est aussi au présent.

Dans *Uski Roti*, toute la stylisation vient de l'organisation de l'espace en images. Alors que dans *Ashad...*, l'espace est contrôlé en plus par des cycles temporels sonores. J'avais découpé le texte de *Ashad...* en boucles temporelles récurrentes, de durée définie, et je l'avais préenregistré. Ainsi, quand je lisais l'enregistrement sur le tournage, les images fonctionnaient sous la discipline des sons.

Quels sont vos projets ? Préparez-vous un troisième film ?

Je travaille à un scénario, d'après une histoire écrite par un homme qui s'appelle Vijaydan Detha, de Borunda, un village au Rajasthan. Chose incroyable, il a recueilli 9000 contes populaires du Rajasthan auprès de paysans et de vieilles femmes. Cette histoire en particulier est en avance sur mes propres thèmes.

Pour parler clairement, cette histoire est une illustration approfondie de mon idée qu'un film peut être directement raconté plutôt que joué. Il est surprenant que les critiques les plus virulentes de *Ashad...* proviennent de gens de théâtre, alors que dans ce film, j'ai distillé le théâtre dans sa forme la plus pure.

Pouvez-vous citer quelques cinéastes autour de vous dont vous espérez beaucoup ?

Kumar Shahani, S. N. Dhir, Vishnu Mathur, Vinay Shukla, Vikas Desai et K. M. Shankarappa.

Ils viennent tous du Film and Television Institute of India. D'autres noms ?

Girish Karnad, même si je l'ai seulement vu jouer. Peut-être que j'en oublie. Cette liste n'est pas exhaustive.

Que pensez-vous de l'avenir du cinéma indien ?

J'aimerais être très optimiste. Je suis certain que si le gouvernement n'abandonne pas sa toute nouvelle politique du petit budget, il ne manque pas de talent dans ce pays pour faire de notre époque une période mémorable dans l'histoire du cinéma en Inde.

Pour finir, n'avez-vous pas envie de faire un film qui serait un succès immédiat et massif ?

J'en ai l'envie, mais pas d'urgence. Je serai heureux si cela arrive. Mais rien ne m'y obligera.

Filmfare, 8 septembre 1972



Mani Kaul ... *Fragment d'histoire*



J'étais un enfant très réservé et j'avais une mauvaise vue. Aujourd'hui, j'ai des lunettes. Je ne m'étais jamais plaint à mon père. Si je ne voyais pas quelque chose, je m'en approchais. Je me souviens très clairement que si j'allais voir un film, il était pratiquement flou. Je voyais la vie comme ça aussi... Étant très réservé, je ne me plaignais jamais. C'est purement par accident, alors que j'avais déjà 11 ans... Je me souviens de cette année-là. C'était à Mount Abu. Par hasard, en haut d'une montagne, ma sœur a dit : « Regardez cette route, on dirait un ruban. » Sans doute à cause de ma mauvaise vue, j'avais des problèmes de concentration. J'étais souvent perdu, enfant. (En fait, ma mère pensait sérieusement que j'avais besoin d'un docteur. On soupçonnait un problème chez moi, un retard mental par exemple). Donc ma sœur me décrit la route, et moi, je n'arrivais pas à la voir. Mon père portait des lunettes. Pris d'une intuition, il a retiré ses lunettes... La correction était assez forte. J'ai mis les lunettes, et ça m'a fait comme un choc. Je voyais les arbres, les feuilles, les rochers, les montagnes. C'était trop pour moi. Bien sûr, on m'a tout de suite emmené chez un opticien, et j'ai eu des lunettes. Suite à ça, j'ai vu un film intitulé *Hélène de Troie*, vous vous en souvenez ? C'était un film d'Hollywood, avec Rossana Podestà

C'est le premier film que j'ai vu, à 12-13 ans, avec des lunettes. Et après ça, je n'ai plus pensé à rien d'autre dans la vie qu'aux films. À ce moment-là, je pensais devenir acteur. Oui, je ne soupçonnais évidemment pas le rôle joué par le réalisateur dans les films. Et puis j'ai gardé en tête cette idée de faire du cinéma. Un autre moment fort, c'est quand j'ai vu un documentaire réalisé par Chidananda Das Gupta. Je devais avoir 15 ans.

À ce moment-là, j'ai soudain pris conscience de la possibilité de faire davantage, dans un film. Et j'ai immédiatement décidé que ce que je voulais, c'était réaliser. Je suis donc allé à la bibliothèque, la bibliothèque universitaire, pour lire des livres sur les films. Bien sûr, en Inde, c'est terrible, même aujourd'hui, dans les écoles et les universités, il n'y a pas de livres sur les films. Mais j'ai trouvé un livre de Rudolf Arnheim sur le cinéma. Le seul livre sur le cinéma de toute la section sur les arts visuels. Et je crois que c'est la seule fois de ma vie que j'ai volé un livre dans une bibliothèque. Je tremblais en franchissant le portail. C'est indescriptible, ce que je ressentais. C'était horrible de faire ça. Mais je l'ai fait. Après cela, j'ai pris ma décision. J'avais un oncle à Bombay qui était réalisateur. Il s'appelait Mahesh Kaul. C'était le jeune frère de mon père. Le cinéma était un peu tabou chez nous, parce que pendant longtemps, cet oncle ne s'en était pas très bien sorti. Mon père en était très affecté. Alors quand j'ai pris ma décision, il y a eu beaucoup de problèmes. J'ai fini par réussir à convaincre mes parents, et j'ai dit que j'allais vivre avec mon oncle. Mon père lui a écrit et je suis allé à Bombay pour quelques jours. C'est mon oncle qui a suggéré que je ne sois pas son assistant, disant que je mettrais 7 ans à apprendre ce que je pourrais apprendre en 3 ans au Film Institute. À l'Institut, le changement a été spectaculaire. La première chose que j'ai vue, c'était *La Complainte du sentier* (*Pathar Panchali*, de Satyajit Ray, 1955).



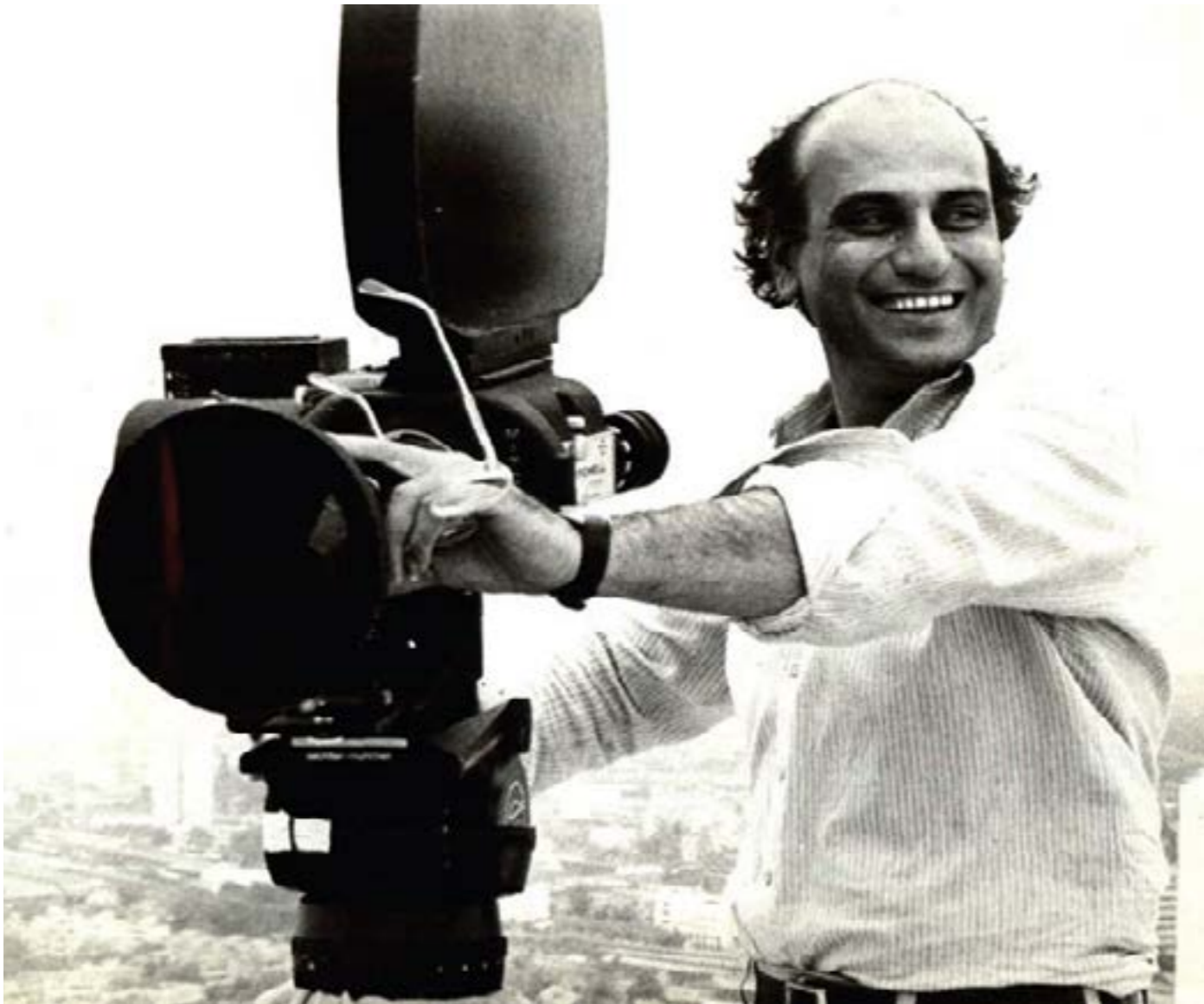
Je ne l'avais encore jamais vu. Je ne l'ai vu qu'en 1963, il avait été fait en 1956. Bien sûr, j'avais vu tous les films de Hollywood montrés à la séance du dimanche. Chaque semaine, j'allais voir plusieurs films. Ma famille avait accepté plus ou moins que ce garçon n'en ferait qu'à sa tête, et ils me laissaient aller voir tous ces films.

Sinon, comme une famille traditionnelle, nous allions voir deux ou trois films par mois. Mais j'ai fini par bien m'entendre avec le propriétaire du cinéma. Et je voyais les films 13 fois. Dans les petites villes, il y a des places séparées pour le propriétaire et ses invités. J'allais là, et je voyais un film chaque jour. Même des films de Bollywood. Je me souviens par exemple de *Sahib Bibi Aur Ghulam* (1962), de Guru Dutt. C'est un film que j'aime vraiment beaucoup, aujourd'hui encore. Je l'ai vu 17 fois. Chaque jour, après les cours, j'allais là-bas voir des films. Aujourd'hui, je me dis que si j'avais pu voir certains autres films à cette époque, ça aurait changé beaucoup de choses.

Au Film Institute, ce qui m'a le plus enrichi et fait progresser, ce ne sont pas les cours théoriques. C'était un enseignement très orthodoxe et très étrange. Encore aujourd'hui, c'est très compliqué, je pense. Mais les Archives ! La National Film Archive of India a tout, tous les films russes, la Nouvelle Vague française, les films italiens, les films allemands... Tout y est. Au bout de trois ans à l'école, vous êtes transformé. Je dirais même que pendant toute la première année et une partie de la deuxième, j'ai surtout vu des films, et je m'ennuyais beaucoup en cours. Les professeurs qu'on avait... À l'époque, personne ne savait vraiment ce qu'il faisait. En fait, même maintenant, je ne pense pas que quiconque sache vraiment de quoi il parle au Film Institute. C'est très curieux. Il n'y a pas de méthode d'apprentissage traditionnelle, établie. Si on veut apprendre la musique, il faut commencer d'une certaine façon, faire et refaire des exercices reconnus. Ici, c'est différent et ça dépend des enseignants. À l'époque, personne ne savait où il allait ; on faisait quelques vieux exercices d'écriture de scénario, et on filmait un peu.

Je dis aux acteurs de traiter les mots comme ils traiteraient une chaise. Ou de donner à la chaise autant de signification qu'à un mot. On établit une relation avec le mot, comme avec la chaise quand on est assis dessus. C'est une chose avec laquelle on interagit. Je ne fais pas de différence entre les deux, le mot et la chaise. Ça n'enlève pas de valeur au mot, ça en ajoute seulement à la chaise. J'ai dit une fois à une actrice que je ne faisais pas de différence entre son visage et un arbre. J'ai dit : « Ton visage est comme un paysage, l'arbre aussi. » Mais elle a cru que j'essayais de l'abaisser au niveau d'un arbre. J'ai dit qu'au contraire, j'essayais de regarder l'arbre comme je la regardais, elle. Alors, elle a été contente. Vous verrez, je pense, que c'est ainsi que ça se passe dans mes films.

Biographie Mani Kaul



Né en 1944 au Rajasthan, Mani Kaul, après des études à Jaipur, étudiera au Film and Television Institute of India à Pune de 1963 à 1966. Il y aura Ritwik Ghatak comme professeur : rencontre fondamentale, dont il parlait avec chaleur et émotion. Il y enseignera par la suite, formant à son tour des générations de cinéastes. Avec Kumar Shahani et Shyam Benegal, ce dernier plus proche du cinéma de Satyajit Ray, il est au cœur de ce qu'on a appelé le nouveau cinéma hindi. Il réalise en 1969 *Uski Roti* et *Un jour avant la saison des pluies*, qui marque les esprits, et surtout en 1973 le magnifique *Duvidha* (*Le Dilemme*), histoire d'infidélité sur fond de conte fantastique. En 2005, Amol Palekar en fera *Paheli*, un remake façon Bollywood. Après une série de documentaires, Cannes montre en 1981 son quatrième film de fiction, *Satab se utbata admi* (*L'Homme au-delà de la surface*), inspiré par l'œuvre d'un poète indien. Il réalise ensuite *Mati manas* (*Man of Clay*, 1984) ainsi que *L'Idiot* (1991), pour la télévision nationale, d'après Dostoïevski, où débute Shahrukh Khan. Son dernier film, *La Chemise du serviteur* (1999), avait été montré au Forum des images à Paris. Malgré des conditions de plus en plus difficiles pour travailler, Mani Kaul n'était pas amer, d'une grande culture, fin connaisseur de musique (voir *Dhrupad*, 1982, documentaire sur la musique classique d'Inde du nord). Il meurt le 6 juillet 2011 à New Delhi, des suites d'une longue maladie. Aucun de ses films n'a été distribué en France.

TESSON, Charles, Cahiers du cinéma n°670, Sept. 2011.

Filmographie

- 1965 - *Shradda*, 15'
- 1965 - *Yatrik (The Traveller)*, 20'
- 1967 - *Homage to the teacher*, 3'
- 1968 - *Forms and Design*, 10'
- 1970 - *During and After Air Raid*, 10'
- Uski Roti (A Day's Bread)*, 110'
- 1971 - *Un jour avant la saison des pluies (Ashadh Ka Ek Din)*, 116'
- 1973 - *Duvidha (Le Dilemme)*, 82'
- 1974 - *Puppeteers of Rajasthan or The Nomad Puppeteers*, 18'
- 1975 - *A Historical Sketch of Indian Women*, 19'
- 1976 - *Ghashiram Kotwal*, 107'
- 1977 - *Yukt Film Cooperative (Mani Kaul, K. Hariharan, Saeed Akhtar Mirza, Kamal Swar-
oop), Chitrakathi*, 18'
- 1980 - *Satah Se Uthata Admi (Arising from the Surface)*, 114'
- 1980 - *Arrival*, 20'
- 1981 - *A Desert of a Thousand Lines*, 72'
- 1982 - *Dhrupad*, 72'
- 1984 - *Mati Manas (Minds of Clay)*, 92'
- 1989 - *Before My Eyes*, 23'
- 1989 - *Siddheshwari*, 90'
- 1991 - *Nazar (The Gaze)*, 84'
- 1992 - *Ahmaq (Idiot)*, 184'
- 1995 - *The Cloud Door (part of the series Erotic Tales)*, 26'
- Light Apparel (part of the series Danish Girls Show Everything)*, 4'30
- 1999 - *Naukar Ki Kameez (The Servant's Shirt)*, 104'
- 2000 - *Bojh (Burden)*
- 2002 - *Ik Ben Geen Ander (I Am No Other)*, 70'
- 2005 - *Een Aaps Regenjas (A Monkey's Raincoat, part of the series Het Uur van de Wolf)*,
51'



ED DISTRIBUTION
238, rue du Faubourg Saint-Antoine
75012 Paris
01 43 48 61 49
ed@eddistribution.com