



**HAL**  
open science

# LA MORT DES FILMS "Bilwamangal", ou l'énigme de la première fiction bengalie

Jitka de Préval

► **To cite this version:**

Jitka de Préval. LA MORT DES FILMS "Bilwamangal", ou l'énigme de la première fiction bengalie. Kinétraceséditions, 2017. hal-02077662

**HAL Id: hal-02077662**

**<https://hal.science/hal-02077662>**

Submitted on 3 Apr 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jitka de Préval

## ***Bilwamangal*, ou l'énigme du premier long métrage de fiction bengali**

### Résumé

La Cinémathèque française conserve dans ses murs un fragment de film *Bilwamangal*, réalisé par Rustonji Dotiwala en 1919, sous la bannière d'Elphinstone Bioscope Co. devenu Madan Theatres, studio établi par F. J. Madan à Calcutta. Étant donné que le patrimoine du cinéma indien a été considérablement réduit (seuls dix ou douze films ont survécu parmi les 1 329 films tournés entre 1913 et 1931), les 594 mètres (28 minutes en totalité) de cette fiction représentent un témoignage unique des débuts de la production cinématographique de Calcutta. L'objectif de l'article est de présenter des pistes de réflexion sur le mystère de la présence de *Bilwamangal* en France, enregistré pendant des décennies sous le titre *La Nuit du carnaval* attribué à Viatcheslav Tourjansky, réalisateur du studio Albatros. Aussi, souhaite-t-on attirer l'attention du lecteur sur le devenir de cet objet rare qui sera bientôt présenté devant un public français.

### Abstract

The Cinémathèque française has preserved a fragment of the film *Bilwamangal*, directed by Rustonji Dotiwala in 1919 and produced by the Elphinstone Bioscope Co., later Madan Theatres, the studio founded by F.J. Madan in Calcutta. Considering the meager conservation of early Indian cinema (only a dozen films survive out of 1,329 shot between 1913 and 1931), the 594 meters (28 minutes) of this feature film present a unique window into early film production in Calcutta. This article addresses the mysteries of how this copy of *Bilwamangal* arrived in France and why it was cataloged for years under the title *La Nuit du carnaval* and attributed to Viatcheslav Tourjansky, a director from the studio Albatros. It also aims to reflect on the possible future of this rare object that will soon be screened in front of an audience for the first time in many years.

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

## **BILWAMANGAL, OU L'ÉNIGME DU PREMIER LONG MÉTRAGE DE FICTION BENGALI**

par Jitka de Préval

J'ai fait la rencontre du premier film de fiction bengali, le drame semi-historique *Bilwamangal* (1919) inspiré par les amours du poète Bilwamangal et de la prostituée Chintamani, au détour d'un article de Gayatri Chatterjee publié en 2010 dans la revue indienne *Journal of the Moving Image*<sup>1</sup>. Cet article indiquait que ce film, produit par Jamsetji Framji Madan, fondateur du premier empire cinématographique en Inde, et réalisé par son gendre et bras droit Rustomji Dotiwala avec la grande vedette féminine Gauhar Jan, dormait dans les archives de la Cinémathèque française. L'information est d'autant plus étonnante que, parmi les quelque 1 300 films muets indiens produits entre 1912 et 1934, moins d'une trentaine de films ont survécu.

La Cinémathèque française possède en effet, dans sa collection conservée au Fort de Saint-Cyr, deux bobines de négatif 35 mm répertoriées comme *Bilwamangal*. Un contretype du négatif et une copie de consultation *safety* ont été réalisés en avril 2003, dans le laboratoire Cinéarchives, pour une durée de projection de 28 minutes à 18 images par seconde. C'est probablement à cette occasion que l'on a identifié les deux bobines comme appartenant à *Bilwamangal* alors que, pendant une période non déterminée, le film avait été répertorié sous le titre *Nuit de carnaval* (1922) et attribué à Viatcheslav Tourjansky, de la société de production Albatros. Mon intention ici est de m'intéresser à l'objet matériel, à la pellicule et aux images qu'elle contient, et de croiser les données relatives à ces deux titres, *Bilwamangal* et *Nuit de carnaval*, pour comprendre l'itinéraire du premier, le but de sa présence en France et sa relation avec le second. Puis, enfin, de convaincre le domaine de la valorisation d'intégrer *Bilwamangal* dans une dynamique pour mettre à profit l'étonnante fraîcheur et l'excellente qualité de ses images. Quel est donc cet objet rare qui émerge des archives françaises après une longue hibernation et quel peut être son avenir ?

### Que savons-nous de *Bilwamangal* ?

Jamsetji Framji Madan (1856-1923), membre de la communauté parsi de Bombay, a construit en 1907 la salle de théâtre et de cinéma Elphinstone Picture Palace à Calcutta, puis, en quelques années, a développé un impressionnant réseau de salles à travers l'Inde. Propriétaire de deux compagnies de théâtre à Calcutta, Madan disposait d'un personnel qualifié (dramaturges, metteurs en scène, acteurs, décorateurs, machinistes, etc.) permettant de concrétiser la passion qu'il s'était découverte lors de la projection de la première fiction indienne, *Raja Harishchandra* (1913) de Dadasaheb Phalke : réaliser des films avec des thèmes et acteurs indiens pour le public indien. Il s'est lancé dans l'adaptation de pièces à succès jouées dans ses théâtres, *Harishchandra* en 1917 et, donc, *Bilwamangal* en 1919.

Un pavé publicitaire publié dans *The Bengalee* du 1<sup>er</sup> novembre 1919, jour présumé du lancement, annonce que *Bilwamangal* soit *Bhagat Soordas* sera projeté au Cornwallis Theatre de Calcutta, à raison de deux séances ce jour-là<sup>2</sup>. L'annonce promet une mise en scène avec « la plus sensationnelle et la plus célèbre actrice de théâtre indien, Miss Gauhar, une production de Parsi Dramatic Elphinston Club sans précédent dans l'histoire du théâtre indien, d'une beauté exceptionnelle, avec des décors somptueux et de magnifiques costumes ». L'annonce précise : « Une séparation pour les dames et de la musique indienne sont prévues également. » Le théâtre prévoit, en effet, un rideau de séparation pour les femmes qui doivent, selon leur culture, rester à l'abri des regards.

Quelques mois plus tard, le 2 avril 1920, un pavé publicitaire du *Bombay Chronicle* informe que Madan Theatres (le nouveau nom de la société de production) présentera ce jour-là, à 16 heures, 18 heures, 20 heures et 22 heures à l'Empress Cinema de Calcutta, le « grand drame mythologique hindou » *Bilwamangal* ou *Bhakta Soordas*<sup>3</sup>. Aucune des deux annonces ne mentionne d'autres comédiens que Gauhar, considérée comme une des plus grandes chanteuses de son temps et qui avait enregistré depuis 1902 plus de six cents chansons dans une dizaine de langues, diffusées dans toute l'Inde<sup>4</sup>.

En 2003, l'*Encyclopædia of Hindi Cinema*, dans le chapitre sur la période du muet 1913-1931, affirme que *Bilwamangal* « s'inscrit dans un genre semi-historique dont le personnage central est une personne connue mais pas mythologique. Le film a été présenté comme l'image de la vie "sociale" et des "mœurs" indiennes de l'époque<sup>5</sup>. » Aucune source ne fournit le résumé du film. On peut supposer qu'il suit un schéma de base voisin de celui-ci :

Le jeune et beau Bilwamangal et la prostituée Chintamani vivent sur deux rives opposées du même fleuve. Bilwamangal tombe amoureux de Chintamani. Le soir des funé-

railles de son père, lors d'une violente tempête, Bilwamangal part à la rencontre de Chintamani, mais, ne trouvant pas de bateau pour traverser le fleuve, il arrive chez Chintamani à la nage. Alors que la porte de la jeune femme est close, il escalade la façade et entre dans sa chambre. Chintamani est si bouleversée par l'amour de Bilwamangal qu'elle lui suggère de vouer cet amour à un dieu tout-puissant. Bilwamangal se met à vénérer Krishna. Plus tard, pour se punir d'avoir commis un adultère, Bilwamangal se crève les yeux. Grâce à sa vue intérieure, et à Krishna (déguisé en vache) lui-même, il trouve le chemin de Brindaban, lieu mythique où Krishna aurait passé son enfance<sup>6</sup>.

Si « l'histoire de Bilwamangal est connue de tout Bengali qui se respecte », comme l'affirme le poète Prithvin Mukherjee, il est difficile de savoir sur quelle version orale ou littéraire s'appuie le scénario du film. Selon France Bhattacharya,

l'histoire de Bilwamangal et de Chintamani se trouve racontée dans *Bhaktimala* (*La Guirlande du dévôt*), ouvrage visnuite très populaire. Girish Ghosh a composé sur le thème une pièce édifiante, *Bilwamangala thakura*, qui fut jouée pour la première fois en 1886-1887. Binodini interprétait le rôle de Chintamani<sup>7</sup>.

Cette pièce de théâtre existe-t-elle encore dans sa version originale ? Le scénario du film s'inspire-t-il de la version de Girish Ghosh, comme l'écrit Sharmistha Gooptu dans *Bengali Cinema. « An Other Nation<sup>8</sup> »* ? Ou bien Champsi Udeshi a-t-il adapté lui-même sa propre version théâtrale, comme le signale Virchand Dharamsey dans *Light of Asia. Indian Silent Cinema 1912-1934<sup>9</sup>* ? La popularité de *Bilwamangal* était telle, souligne Gayatri Chatterjee, que le sujet a été souvent mis en scène par des réalisateurs indiens de diverses zones linguistiques<sup>10</sup>. En 1932, Madan Theatres (contrôlé alors par les cinq fils de F.J. Madan) a produit la version la plus spectaculaire en couleur, avec Patience Cooper, la star anglo-indienne de Madan Theatres depuis 1922.

### La pellicule raconte : images, personnages, intrigue

Selon l'annonce publicitaire de *The Bengalee* du 1<sup>er</sup> novembre 1919, *Bilwamangal* mesure 12 000 pieds (3 600 mètres). Le négatif 35 mm conservé à la Cinémathèque française est composé de deux bobines de 594 mètres (28 minutes en totalité), ce qui correspond à peu près à un cinquième du film original. La première bobine mesure 285,90 mètres et est composée de dix-sept plans et quatre « intercalaires<sup>11</sup> ». La longueur de la seconde bobine, qui contient dix-huit plans, est indiquée en trois fois : les trois premiers plans jusqu'au premier intercalaire mesurent 103,85 mètres, la deuxième partie 97,80 mètres et la dernière 69,90 mètres. Le générique manque, mais l'amorce de la première bobine comporte l'inscription manuscrite *Bilwamangal*, en lettres latines, puis la mention en français « série A », tandis que l'amorce de la seconde bobine comporte la mention « série D », ce qui peut laisser supposer

qu'il s'agit des première et quatrième bobines du film tel qu'envoyé en France à l'époque. Le négatif inclut un seul intertitre, en français, dans la seconde bobine.

Que peut-on lire à partir de la copie de consultation ?

Les premières images de la bobine A montrent une belle femme, richement parée dans un sari en mousseline brodée, assise sur une marche en céramique d'un escalier d'un palais somptueux. Un insert sur son giron et ses mains comptant des billets de banque laisse deviner le métier de la dame : il s'agit sans doute de la courtisane Chintamani. Le plan large qui suit laisse apparaître une frêle silhouette en surimpression, un homme coiffé d'un chapeau richement orné, flûte à la main (instrument associé à l'iconographie du dieu Krishna), qui se place sur les marches d'escalier, derrière la courtisane, à droite du cadre (fig. 1). Dès que la courtisane se lève, Krishna, car c'était lui, disparaît.



Fig. 1. Chintamani et Krishna © Collections La Cinémathèque française.

Le plan suivant nous amène à l'intérieur d'un palais où nous découvrons trois personnages : un homme un peu âgé à l'allure d'aristocrate allongé sur un sofa, habillé en blanc, un rosaire autour du cou (nous présumons qu'il s'agit du père de Bilwamangal) ; un serviteur en habit blanc, debout derrière le sofa ; une femme habillée en sari blanc de cotonnade traditionnelle bengalie à bordure sombre, apportant à boire au patriarche (c'est sans doute la mère de Bilwamangal, l'épouse du patriarche). Un personnage à l'allure d'un sage, barbu, tête enturbannée, vêtu d'une tunique blanche ceinturée d'un drap foncé et appuyé sur une canne, rejoint le groupe. Il s'agit là certainement encore de Krishna, comme dans l'adaptation de

*Bilwamangal* de 1937, où nous savons que Krishna apparaît à la fois sous sa forme divine, jeune et beau, avec une flûte à la main, et sous la forme d'un sage barbu<sup>12</sup>. La scène est interrompue par un plan large pris devant une somptueuse façade où, sur une terrasse, une femme accompagnée d'un gros monsieur regarde le bassin d'eau qui se déploie devant le palais, reflétant leurs silhouettes. Tous deux observent un chien qui traverse le bassin à la nage. L'ambiance est détendue et enjouée (fig. 2).



Fig. 2. L'extérieur du palais © Collections La Cinémathèque française.

Les plans suivants retrouvent l'intérieur du palais. Un jeune homme avec une fine moustache, un beau turban sur la tête et un collier de perles au cou rejoint le groupe. Est-ce Bilwamangal ? Son allure de seigneur invite à le croire. Le père et Bilwamangal débattent et la discussion s'enflamme. Un témoin de la dispute (on devine les traits de Chintamani) regarde par la fenêtre du fond. Le père en colère s'adresse à la caméra, gesticule, puis tombe, inanimé, sur le sofa. Son épouse pleure, essaie de retenir Bilwamangal qui quitte la pièce. La mère laisse tomber le *pallav*<sup>13</sup> qui couvrait sa tête, met les mains dans ses longs cheveux et se jette par terre jusqu'à disparaître du cadre. Krishna déguisé en sage observe. La scène, à partir du moment où la mère laisse tomber son *pallav*, est rejouée dans le plan suivant à plus grande distance de la caméra, si bien que, cette fois, la mère, une fois tombée par terre, reste dans le cadre. Puis la scène se répète à nouveau dans un cadre plus serré. Ces trois plans successifs sont-ils trois variantes délibérées de la reproduction d'une même action (forme filmique courante dans le cinéma indien à partir des années 1960) ou bien l'indice que nous avons affaire à un prémontage ? Au moment où la mère est allongée par terre, Krishna apparaît en surimpression (fig. 3 & 4). Fin de la première bobine.



Fig. 3 & 4. © Coll. La Cinémathèque française.

La bobine D, vraisemblablement la quatrième du film, comme je l'ai dit, commence par un plan large d'un salon de musique dont le sol est couvert d'un magnifique tapis avec des coussins au fond. Trois musiciens s'assoient par terre à gauche de Chintamani, suivis par trois hommes qui arrivent successivement dans la pièce et s'assoient également à côté d'elle. Le plus corpulent des hommes se place tout près de Chintamani. À l'extrémité droite du cadre est assise une autre femme, aux traits remarquablement masculins. Chintamani se lève et esquisse un léger mouvement, un balancement d'un pied à l'autre, séduisant par sa simplicité et son naturel. Le plan suivant, en

légère plongée, montre la courtisane en train de marcher dans un jardin, devant un massif de plantes exotiques décoré, en bordure, par des statuettes d'une divinité féminine (fig. 5). La promenade de Chintamani se termine par une pose de l'actrice, qui hésite, puis, étrangement, semble chercher la caméra des yeux et sourire à l'opérateur.



Fig. 5. Chintamani dans son jardin © Collections La Cinémathèque française.



Cette courte excursion dans le jardin est suivie d'un plan large du salon musical. Arrive Bilwamangal qui s'assoie près de la jeune femme. Un autre homme arrivé en dernier essaie de se faufiler entre l'homme corpulent et Chintamani, mais est expulsé à gauche du groupe par les autres hommes. Les musiciens jouent. La courtisane évolue au milieu des hommes, chante, puis accepte des billets de banque de chacun d'eux et les donne à l'autre personnage féminin. Soudain naît une agitation : l'homme arrivé en dernier est saisi par le groupe qui le porte sur le balcon, puis le jette par-dessus la balustrade de fer forgé. Chutant du second étage, l'homme atterrit sain et sauf, par miracle, dans les bras de Krishna. Dans le salon musical, les hommes admirent la danse de Chintamani, puis quittent la pièce l'un après l'autre, laissant la courtisane seule avec Bilwamangal.

Suivent l'unique carton en français (« Et l'aube surprend les deux amoureux ») et un plan général d'un paysage marin vu depuis la terre ferme (fig. 6). Filmé en caméra fixe imprimant une image après l'autre avec de longs intervalles entre les prises, ce plan de 50 images montre le passage du temps en accéléré et crée l'effet de lever du jour. Insolite, ce plan n'a rien en commun avec ceux qui l'entourent. Fait-il partie de la séquence ou s'agit-il d'une chute de montage servant d'amorce ?



Fig. 6. Lever du soleil © Collections La Cinémathèque française.

Le plan suivant, comme annoncé par le carton, est un plan serré sur les deux amoureux, Chintamani et Bilwamangal, qui dansent ensemble en se tenant tendrement par les mains (fig. 7). Les derniers plans les montrent sur le balcon, sortant du palais, puis se promenant dans un jardin.



Fig. 7. Chintamani (Gauhar Jan) et Bilwamangal (Dorabji Mewawala)  
© Collections La Cinémathèque française.

### **Marques, inscriptions, signes et autres informations délivrées par la copie de consultation**

Le premier trait saillant de *Bilwamangal* est le raffinement des décors intérieurs et extérieurs et des costumes. La production a privilégié des décors naturels (jardins, architecture, intérieurs) de style bengali, favorisant les plans larges. Dans certains plans, les personnages sont placés au milieu de la scène, mais la frontalité est légèrement désaxée. Il est possible que ces plans aient été pris par une caméra posée à côté de celle pour laquelle joue le comédien. Cette curiosité n'est pas sans rappeler l'habitude de certaines productions de la même période de tourner plusieurs négatifs en même temps : le négatif enregistré par la caméra placée frontalement à la

scène était destiné au marché local, les autres à l'étranger. Il est donc possible que, dès le début, les producteurs aient pensé exporter le film. L'examen attentif montre que si certains plans ont été tournés par un second opérateur, d'autres ont été dupliqués pour compléter le film au montage. La qualité de grain et de piqué de ces plans est inférieure à celle des prises originales.

Les plans originaux sont assemblés (collés) aux amorces ou aux intercalaires marquant l'emplacement des intertitres. Ces intercalaires sont souvent des chutes de plans de provenances diverses, probablement de films américains, et leur caractère hétérogène complique la lecture d'autres plans insolites. C'est le cas du plan, déjà rencontré, précédé par l'intertitre « Et l'aube surprend les deux amoureux », qui suggère le lever du jour en accéléré. Il est difficile d'identifier l'origine géographique du paysage filmé. Composé de deux arbres devant la mer qui touche le ciel à l'horizon, il peut avoir été filmé aussi bien au Bengale que dans le sud de la France. Les barques qui traversent l'image à toute vitesse sont filmées de trop loin pour être identifiables.

Dans différentes séquences, pour faire apparaître et disparaître Krishna et illustrer son pouvoir surnaturel, le réalisateur recourt aux surimpressions. Pour réaliser la chute d'un personnage du troisième étage et son sauvetage par Krishna, il utilise habilement le trucage : il filme la chute d'une figurine, puis la remplace par l'interprète du rôle une fois que le personnage a atterri dans les bras de Krishna.

Les véritables atouts du film sont les comédiens. Gauhar Jan investit l'image avec grâce et naturel. Les interprètes de Bilwamangal et de son père sont convaincants. Dans la scène du début, l'actrice qui exprime le désespoir d'une épouse qui vient de perdre son mari pourrait être aussi bien une grande tragédienne qu'un tragédien. En effet, sa figure légèrement masculine évoque un acteur célèbre du muet en Inde, Bal Gandharva. Quant à Krishna, ses traits, sa fine silhouette et son costume, y compris le couvre-chef, ressemblent au Krishna interprété par V. Shantaram dans *Vatsala Haran* (1921), produit par Maharashtra Film Company<sup>14</sup>. Il est regrettable que les souvenirs de Gauhar publiés dans *Silver Jubilee Souvenir* en 1956 abordent à peine sa carrière dans le muet, au point de la faire commencer en 1925 en se refusant à mentionner ses fulgurants débuts dans les studios de Jamsetji Framji Madan<sup>15</sup>.

La copie de très bonne qualité ne résout pas le mystère dont le film est l'objet. Depuis quand est-il en France ? Pourquoi seuls deux fragments ont-ils été conservés ? Où se trouve la liste d'intertitres pour la France ? La répétition de prises laissées sur la pellicule en continuité ou le plan où l'actrice principale cherche la caméra des yeux et sourit à l'opérateur nous conduisent à croire qu'il ne s'agit pas d'un mon-

tage définitif. Apparemment, ces bobines sont arrivées chez Albatros pour d'autres raisons que celle d'être distribuées.

### ***Bilwamangal* ou *Nuit de carnaval***

Pendant des décennies, je l'ai dit, les deux bobines de *Bilwamangal* ont été conservées à la Cinémathèque française sous le titre *Nuit de carnaval* et attribuées à Tourjansky. *Nuit de carnaval*, produit par Ermolieff-Films en 1922 – comme les films français de Tourjansky précédents, *L'Ordonnance* (1921) et *Les Contes des mille et une nuits* (1921) – et répertorié dans le catalogue Pathé sous le n° 8992, est réputé disparu. Plus tard, en 1922, après le départ pour l'Allemagne de Iossif Ermolieff, fondateur de la firme qui portait son nom, ses associés ont fondé la société Albatros qui a poursuivi son activité de tournage dans les studios Pathé de Montreuil. Le fonds Albatros déposé à la Cinémathèque française contient également des documents de la société Ermolieff, sauvés de l'incendie qui s'est produit le 10 juillet 1959 rue de Courcelles<sup>16</sup>. Ces documents sont cependant très peu nombreux, ce qui empêche de suivre l'itinéraire de *Nuit de carnaval* et de comprendre d'où vient la confusion avec *Bilwamangal*. Les photos du tournage dans le sud de la France, seule trace qui reste de *Nuit de carnaval*, témoignent d'une certaine influence orientale<sup>17</sup>. Le film figure dans le catalogue de vente à l'étranger d'Albatros. Il a été proposé pour le marché indien en 1923 par l'intermédiaire des Établissements Continsouza<sup>18</sup>.

Si l'exportation des produits français était une valeur sûre, l'importation des films étrangers pour le marché français n'était pas en reste. Dans cette période, de nombreuses versions d'un film circulaient de par le monde. Les films étaient considérés comme des objets dont le prix se monnayait au mètre et la plupart des contrats de production les cédaient sans limites de droits. Les producteurs savaient que donner aux exploitants étrangers l'autorisation d'adapter le film au goût local permettait de contourner les interdits de la censure sur place et de rendre le film accessible au public malgré les différences culturelles. Dans quel but *Bilwamangal* est-il arrivé en France ? Peut-être pour servir de modèle esthétique pour les décors, accessoires, vêtements, bijoux, coiffures orientales ?

### **La mode des thèmes « orientaux » en France dans les années 1920**

En France, l'intérêt pour l'Orient date du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'est développé à travers les voyages et les expéditions permettant la circulation d'objets d'art et la formation du goût pour une esthétique nouvelle. Les expositions universelles à Paris exploitent cette tendance et l'exotisme devient un attrait majeur. Le développement de la pho-

tographie et du cinéma multiplie les intérêts artistiques et scientifiques pour les sujets exotiques. Dès 1909, Albert Kahn, à l'instar des frères Lumière, de Charles Pathé ou de Léon Gaumont, envoie ses opérateurs aux quatre coins du monde, avec pour mission de rapporter des images de la vie quotidienne telle qu'elle se déroule dans différents endroits du globe, dans le but de constituer les « Archives de la planète ». En décembre 1913, l'opérateur Stéphane Passet engagé par Albert Kahn part pour l'Inde où, pendant deux mois, il prend des centaines d'autochromes qui constituent le gros du fonds indien du musée<sup>19</sup>. Dans le catalogue Pathé, de nombreux titres de courts métrages tournés dans les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle mentionnent des villes, des lieux et des thèmes indiens. L'intérêt pour l'image exotique est le même qu'il s'agisse de l'image en mouvement ou de la photographie.

Au début des années 1920, obligés de fuir la révolution et la guerre civile en Russie, Ivan Mosjoukine, Nathalie Lissenko, Nicolas Rimsky, Alexandre Kamenka, Alexandre Volkoff et d'autres s'installent à Paris. L'arrivée de ces jeunes cinéastes apportant avec eux une esthétique nouvelle relance l'intérêt pour des sujets exotiques en France. En particulier, la mise en scène spectaculaire des films de Tourjansky *Les Contes des mille et une nuits* (1921) produit par Ermolieff-Films et *Le Chant de l'amour triomphant* (1923) produit par Albatros, imprégnée de motifs orientaux, séduit le public français. Sur les photos de tournage de *Nuit de carnaval*, l'héroïne porte une robe en mousseline blanche accrochée asymétriquement sur les épaules tandis que ses cheveux sont décorés par un voile accroché par une rangée de perles, « à l'indienne ». Cette inspiration orientale est-elle une raison plausible de la présence du film bengali en France ?

Il est facile d'imaginer qu'Ermolieff-Films puis Albatros importaient des films tournés dans des pays « exotiques » où ils pouvaient puiser l'inspiration et emprunter des plans d'animaux, de paysages, de végétation ou d'architecture pour les intégrer dans leurs propres films. Sans tournage à l'étranger, ces *stock shots* ajoutaient une touche plus authentique aux plans tournés à Montreuil ou à Nice. L'explication la plus logique à la présence de *Bilwamangal* sous l'appellation de *Nuit de carnaval* est qu'il a servi soit pour des *stock shots* soit comme source d'inspiration au film de Tourjansky.

Cette hypothèse serait confortée en particulier par *Le Chant de l'amour triomphant* qui surprend pour plusieurs raisons. Muzio (Jean Angelo), l'un des deux héros, choisit l'Inde comme terre d'exil afin de guérir de son amour pour la belle Valéria (Nathalie Kovanko). Après quatre ans d'absence, il revient en Italie, accompagné par un fakir-magicien hindou (Jean d'Yd). Tous deux sont hébergés dans le splendide pavillon mauresque appartenant à l'ancien rival de Muzio, Fabio. Décoré par

des mosaïques, ornements et accessoires orientaux dont quelques divinités hindoues à six bras, le cabinet de curiosités orientales constitue un décor inhabituel : un fond orné. L'Inde est évoquée dans les souvenirs racontés par Muzio. Tourjansky insère dans son film, sous forme de flash-back, quelques mètres de pellicule d'origine non identifiée : deux plans montrant la baignade d'éléphants, et quelques plans fixes du palais indien Taj Mahal ou de temples hindous. De l'Inde, le héros a rapporté des habits, des turbans, des bijoux et aussi un instrument de musique. Le choix de la *vièle sarangi* (l'instrument à cordes avec lequel il hypnotise musicalement Valéria) n'est pas sans rappeler l'instrument d'un des trois musiciens du salon de Chintamani. En jouant des mélodies orientales, Muzio s'introduit dans l'inconscient de Valéria pour l'emmenner dans un palais de rêve avec un escalier en mosaïque dressé au milieu des décors. Cette mosaïque ressemble à celle qui décore les marches sur lesquelles est assise Chintamani dans la scène d'ouverture de *Bilwamangal*. Le film de Tourjansky possède une autre similitude avec *Bilwamangal* : un plan fixe sur un cours d'eau défilant en accéléré. Deux arbres placés en premier plan laissent apparaître la mer et le ciel qui se lève. S'agit-il d'un plan « typique » du studio Albatros ou d'un plan pris dans le film bengali ? Si *Le Chant de l'amour triomphant* doit un peu à *Bilwamangal*, *Nuit de carnaval* en faisait-il autant un an plus tôt ? Dans *Les Contes des mille et une nuits* (1921), les princesses arabes Schéhérazade et Zohéide ont le visage orné d'une rangée de perles à la manière de Chintamani. Dans la fantaisie tibétaine *Le Lion des Moghols* (1924) réalisée par Jean Epstein pour Albatros, on peut trouver une certaine ressemblance du portrait du prince Roundghito-Sing (Ivan Mosjoukine), dessiné par Boris Bilinsky pour l'affiche du film d'Epstein<sup>20</sup>, avec le plan rapproché de *Bilwamangal* dansant avec Chintamani.

Quel avenir peut-on alors imaginer pour ce premier long métrage bengali ? À la mi-août, au moment où je livrais cet article, la National Film Archive of India a publié un communiqué indiquant que le métrage de *Bilwamangal*, récemment numérisé, revenait en Inde, échangé avec la Cinémathèque française contre la copie d'un autre film muet<sup>21</sup>. Et le communiqué identifiait enfin l'interprète de *Bilwamangal*, Dorabji Mewawala. Vu la rareté des films muets indiens parvenus jusqu'à nous, *Bilwamangal* a tous les atouts pour changer le regard sur l'histoire du cinéma indien de la fin des années 1910, dominée par les images des films mythologiques dans le style de Phalke. Situé dans de beaux intérieurs des palais de Calcutta de l'époque où la ville était capitale de l'Empire britannique, *Bilwamangal* est un témoin précieux de la vie sociale et des mœurs comme le signale l'*Encyclopaedia of Hindi Cinema*. L'idéal serait que des chercheurs puissent reconstituer les intertitres et rendre les deux bobines compréhensibles. En attendant, une projection du film

tel quel, accompagné d'un commentaire, aura lieu dans le cadre de la cinquième édition du festival Toute la mémoire du monde à la Cinémathèque française (1<sup>er</sup>-5 mars 2017), devant un public curieux, habitué à regarder des copies rares ou des objets insolites. Car il faut saisir toute solution qui peut faire sortir le film de son long et tranquille sommeil.

*Que soit ici vivement remerciée la Cinémathèque française (collection du fort Saint-Cyr) qui m'a autorisée à consulter la copie de Bilwamangal et à prendre quelques photos de la pellicule afin de pouvoir identifier les comédiens. Merci à Stéphanie Salmon de la Fondation Jérôme Seydoux – Pathé pour m'avoir indiqué les documents relatifs à la filiale Pathé Inde. À Laure Marchaut pour son assistance éclairée et ses suggestions stimulantes lors du visionnage du film, à Valdo Kneubühler pour son accompagnement à l'espace chercheurs de la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française, à Émilie Cauquy et Élodie Tamayo pour leur aide, Pauline de Raymond pour avoir programmé Bilwamangal au festival Toute la mémoire du monde à la Cinémathèque française, à François Thomas, pour la relecture et les conseils précieux, et à Gayatri Chatterjee pour avoir encouragé mes recherches.*

## Notes

<sup>1</sup> Gayatri Chatterjee, « Writing History for Cinema: Archives, Archaeological Sites and Homes », *Journal of the Moving Image*, n° 9, 2010, p. 47-60 (p. 48-50 sur *Bilwamangal*).

<sup>2</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Bilwamangal> (toutes les références électroniques ont été consultées une dernière fois le 18 décembre 2016).

<sup>3</sup> Pavé publicitaire reproduit dans B.D. Garga, *Silent Cinema in India: A Pictorial Journey*, New Delhi, HarperCollins / The India Today Group, 2012, p. 67.

<sup>4</sup> Sur Gauhar Jan, voir Vikram Sampath, *My Name Is Gauhar Jaan! The Life and Times of a Musician*, New Delhi, Rupa & Co., 2010.

<sup>5</sup> Firoze Rangoonwala, « 1931-1946: The Emergence of Talkies », dans Indu Ramchandani (ed.), *Encyclopaedia of Hindi Cinema*, New Delhi/Bombay, Britannica, 2003.

<sup>6</sup> En l'absence de tout synopsis, ce résumé est proposé par l'auteur de l'article.

<sup>7</sup> France Bhattacharya, « Les mémoires de Binodini Dâsi et les débuts du théâtre bengali moderne », dans Lyne Bansat-Boudon (ed.), *Théâtres indiens*, Paris, Ehes (coll. Purusartha), 1998, p. 236.

<sup>8</sup> Sharmistha Gooptu, *Bengali Cinema, "An Other Nation"*, Londres/New York, Routledge, 2011, p. 12.

<sup>9</sup> Virchand Dharamsey, « Indian Silent Cinema 1912-1934, A Filmography », dans Suresh Chabria (ed.), *Light of Asia. Indian Silent Cinema 1912-1934*, New Delhi, Le Giornate del cinema muto/National Film Archive of India, 1994, p. 75.

<sup>10</sup> Gayatri Chatterjee, art. cit., p. 48.

<sup>11</sup> Le terme « intercalaire » signifie, selon la conservatrice Laure Marchaut de la Cinémathèque française, des bouts de pellicule non identifiés, collés entre les plans, et correspondent probablement à l'emplacement des intertitres.

<sup>12</sup> Voir Randor Guy, « Chintamani 1937 », *The Hindu*, 21 décembre 2007, <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-cinemaplus/article3024140.ece>

<sup>13</sup> Le mot *pallav* désigne une des extrémités d'un morceau de sari qui couvre la poitrine et, posée sur une épaule, soit tombe simplement dans le dos, soit fait le tour de tête comme un voile.

<sup>14</sup> Voir la photo du film dans B.D. Garga, *So Many Cinemas, The Motion Picture in India*, Mumbai, Eminence Design, 1996, p. 33.

<sup>15</sup> *Silver Jubilee Souvenir, Indian Talkies 1931-1956*, Film Federation of India, Bombay, Popular Édition, 1956, p. 125.

<sup>16</sup> Voir Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006, p. 272 sq.

<sup>17</sup> La Cinémathèque française, Iconothèque, Albatros-PO 0021657 (F-Nu-it-4).

<sup>18</sup> Une feuille extraite de la comptabilité confirme les efforts d'exportation des productions de l'époque, Cinémathèque française, Bibliothèque du film, Albatros-5-B-1.

<sup>19</sup> Certains de ces autochromes sont visibles sur le site du musée Albert-Kahn, <http://albert-kahn.hauts-de-seine.net/archives-de-la-planete/mappemonde/Asie/Inde>

<sup>20</sup> « Cycle Jean Epstein : *Le Lion des Mogols* », *DVDClassik*, rubrique « Critique de film », <http://www.dvdclassik.com/critique/le-lion-des-mogols-epstein>

<sup>21</sup> « Missing silent film “Bilwamangal” finally returns to India », *Scroll.in*, rubrique « The Reel », <http://thereel.scroll.in/814354/missing-silent-film-bilwamangal-finally-returns-to-india>