



<b>Fiche technique</b>	<b>1</b>
<b>Réalisateur</b>	<b>2</b>
Richie Mehta : l'amour du genre humain	
<b>Genèse</b>	<b>3</b>
La force du fait divers	
<b>Affiches</b>	<b>4</b>
Les deux Siddharth	
<b>Découpage narratif</b>	<b>5</b>
<b>Scénario</b>	<b>6</b>
Une enquête sur l'humain	
<b>Récit</b>	<b>8</b>
Une résolution inattendue	
<b>Personnages</b>	<b>9</b>
Des héros du quotidien	
<b>Mise en scène</b>	<b>10</b>
L'image absente	
<b>Plans</b>	<b>12</b>
De pères en fils (ou l'impossible place des femmes)	
<b>Séquence</b>	<b>14</b>
Une stase, juste avant la nuit	
<b>Sources</b>	<b>16</b>
Un film d'inspiration néoréaliste	
<b>Échos</b>	<b>18</b>
Les frères Lumière, à l'origine du cinéma réaliste	
<b>Atelier</b>	<b>20</b>
Réaliser une vue Lumière	

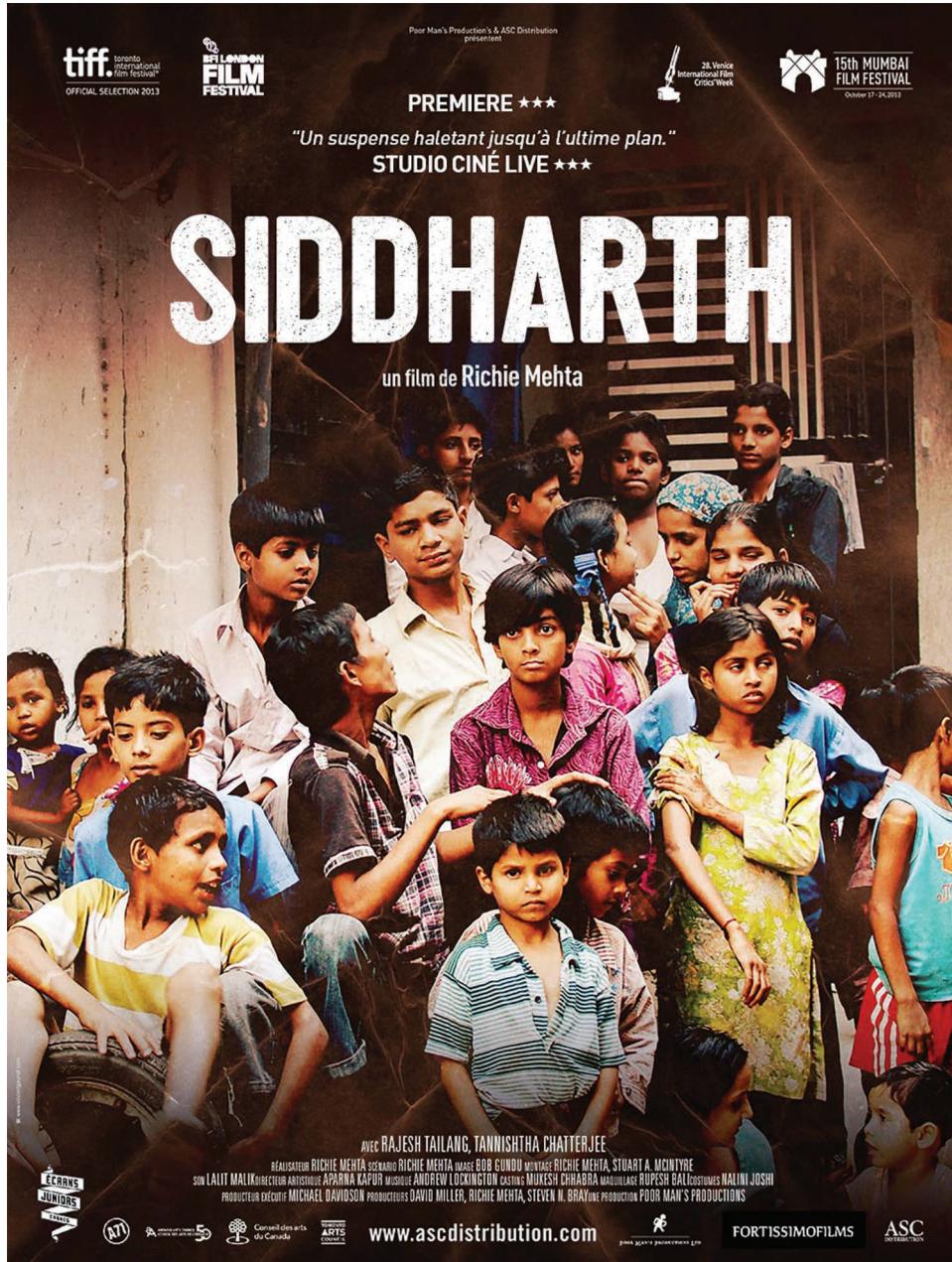
● **Rédacteur du dossier**

Jean-Sébastien Chauvin est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Vogue*), enseignant en cinéma (Esec, Université Paris 8), et cinéaste. Il a réalisé cinq courts métrages dont *Les Filles de feu* (2008), *Et ils gravirent la montagne* (2011), et *Les Enfants* (2014). Il prépare actuellement son premier long métrage.

● **Rédacteur en chef**

Joachim Lepastier est critique aux *Cahiers du cinéma* depuis novembre 2009, après avoir mené des études d'architecture et de cinéma. Il a réalisé plusieurs courts métrages documentaires, et enseigne dans des écoles de cinéma et d'architecture.

# Fiche technique



## ● Générique

**SIDDHARTH**  
Canada, Inde | 2013 | 1h36

### Réalisation

Richie Mehta

### Scénario

Richie Mehta, Rajesh Tailang,  
Maureen Dorey

### Image

Bob Gundu

### Montage

Stuart A. McIntyre,  
Richie Mehta

### Son

Lalit Malik

### Décor

Aparna Kapur

### Musique

Andrew Lockington

### Production

A71 Productions,  
Poor Man's Productions Ltd.

### Distribution

ASC Distribution

### Format

1.78

### Sortie salles France

27 août 2014

### Principaux interprètes

Rajesh Tailang

Mahendra Saini

Tannishtha Chatterjee

Suman Saini

Anurag Arora

Ranjit Gahlot

Shobha Sharma Jassi

Meena Gahlot

Geeta Agrawal Sharma

Roshni

Amitabh Srivasta

Om Prakash

Mukesh Chhabra

Mukesh-Bha

Affiche française © ASC Distribution

## ● Synopsis

Mahendra et sa femme, Suman, un couple issu des couches les plus pauvres d'Inde, ont envoyé leur fils, Siddharth, travailler dans une usine à plusieurs centaines de kilomètres de Delhi. Quelques semaines plus tard, alors qu'il devait rentrer, l'enfant ne réapparaît pas. Mahendra et Suman apprennent de la bouche de son patron que Siddharth a disparu depuis deux semaines, ce que leur avait caché Ranji, leur beau-frère ayant arrangé l'affaire. Après être allé avec sa femme déclarer la disparition à la police, qui leur apprend que de nombreux enfants se font enlever tous les ans, Mahendra décide de faire le voyage jusqu'à l'usine. Là, aucune trace de Siddharth. On lui conseille de chercher du côté de Dongri, un lieu où échouent les enfants disparus. De retour chez lui, impossible néanmoins de savoir où se trouve ni même ce qu'est exactement Dongri. Mahendra pose la question à ses clients, dans la rue, où il travaille quotidiennement comme réparateur de braguettes. Il demande même l'autorisation à un malfrat de travailler près de la gare, de façon à multiplier les chances de retrouver son fils. C'est là qu'une cliente, après une rapide recherche sur Internet, lui dit où se trouve Dongri: à Bombay, à plus d'un millier de kilomètres de là. Le couple réunit l'argent pour ce second voyage, non sans mal, et Mahendra prend le train jusqu'à Bombay. Là, un chauffeur de taxi l'amène jusqu'à Dongri, un orphelinat. Mais aucune trace de Siddharth. Mahendra erre alors des jours entiers dans les rues jusqu'à l'épuisement, croyant reconnaître son fils dans l'allure de plusieurs garçons avant de déclarer forfait. Il appelle son père au téléphone pour lui annoncer la disparition de Siddharth, ce qu'il se refuse à faire jusque-là. Tout est désormais entre les mains de Dieu, lui dit son père pour le déculpabiliser. Mahendra rentre alors chez lui, vers sa fille et sa femme à qui il annonce sans un mot qu'il a échoué à retrouver Siddharth. Le lendemain Mahendra repart travailler. La vie continue, coûte que coûte. ■

# Réalisateur

## Richie Mehta : l'amour du genre humain

Riche d'une double culture (indienne et canadienne) et attentive aux relations familiales, la filmographie de Richie Mehta témoigne d'une réelle fibre humaniste.

Richie Mehta est un réalisateur canadien, né en Ontario. Il a commencé sa carrière au début des années 2000 avec quelques courts métrages avant de réaliser son premier long, *Amal*, en 2007, suivi de deux autres fictions et de plusieurs documentaires. D'origine indienne, il est riche de sa double culture. L'Inde est, pour le réalisateur, un territoire de prédilection et même un matériau inépuisable, puisque la majorité de ses films y ont été tournés. Étrangement, le seul long métrage canadien qu'il a réalisé (*Le Chemin du passé*, inédit en France) est de facture très différente de ses autres films. Regarder plusieurs œuvres d'un même réalisateur permet de voir comment naît un auteur, c'est-à-dire quelqu'un qui a une identité propre, avec des obsessions thématiques et des récurrences stylistiques identifiables. Chez Richie Mehta, quelles sont-elles ?

Il est troublant par exemple de constater que *Le Chemin du passé* (2013) a pour ressort une histoire très similaire à celle de *Siddharth*, réalisé la même année. Ici un père de famille, scientifique de son état, disparaît sans laisser de traces. Douze ans plus tard, son fils et son beau-père découvrent qu'il travaillait à la fabrication d'une machine à voyager dans le temps et décident de partir à sa recherche en construisant à nouveau la machine. Par une inversion un peu étrange, ce n'est plus le père qui part à la recherche d'un fils disparu mais le fils qui se met en tête de retrouver son père. En un sens, *Siddharth* et *Le Chemin du passé* sont des films jumeaux, même si l'un s'inscrit dans une tradition de cinéma réaliste et l'autre est un film de science-fiction de facture hollywoodienne classique, mais sans aucun effet spécial. Ce qui se dessine est une même obsession pour la relation père-fils, la crainte de voir sa famille éclater et le fantasme de réparer ce qui a été défait. On pourrait dire, en quelque sorte, que faire un film c'est toujours poser les mêmes questions, revenir sans cesse sur des peurs ou des questionnements à jamais sans réponse.

L'autre élément primordial qui fait un auteur, c'est le style exploré film après film. Ce qui ne veut pas dire qu'on ne fera pas d'écart de style (la preuve avec *Le Chemin du passé*). Le style n'est pas qu'une question esthétique, mais aussi une manière de regarder le monde, de poser ses yeux sur telle chose plutôt que telle autre, de près plutôt que de loin, avec rage ou avec douceur. La forme est l'expression de ce qu'on a au fond de soi. En un sens, il est difficile de tricher sur qui on est, lorsqu'on filme, car la caméra révèlera toujours des vérités sur soi, même et surtout quand ces choses sont inconscientes. Ainsi, en regardant *Amal* ou *India in a Day* (2016) on comprend immédiatement qu'on est face à un film de Richie Mehta. Dans ces deux longs métrages comme dans *Siddharth*, on retrouve un goût pour la réalité foisonnante des villes indiennes, filmées de manière documentaire – avec, par ailleurs, une obsession pour les différences de classe –, une même façon d'utiliser la musique pour dramatiser les actions, et un montage rapide qui donne aux films un rythme syncopé.

Mais surtout, ce qui s'exprime dans le regard du réalisateur est un véritable amour des gens. Le projet d'*India in a Day*, par exemple, a été de filmer une seule et même journée à travers des centaines de personnes vivant sur l'immensité du territoire indien. Richie Mehta en a filmé certains mais a aussi intégré dans son montage des images tournées par des personnes à qui il avait confié une petite caméra et qui ont filmé leur quotidien. Le film illustre ainsi, du matin jusqu'au soir, une journée entière. C'est une manière de témoigner de l'histoire d'un



Richie Mehta © D.R.

pays, condensée en une seule journée, par les individus qui le composent plutôt que par des grands événements historiques, exactement comme dans *Siddharth* mais en poussant le curseur encore plus loin. Pas un seul plan ici qui ne soit habité par un être humain, là où d'autres réalisateurs pourraient avoir un goût pour les plans de paysages où l'humain n'est qu'un élément parmi d'autres. Pas un seul plan où la caméra ne tente de s'approcher des gens, de filmer leur visage, l'humeur où ils se trouvent. Une façon, en somme, d'extirper des individualités des centaines de millions de personnes qui constituent la nation indienne afin de les accompagner, un instant, dans leurs parcours personnels et uniques. Ce qui fait de Richie Mehta un réalisateur réellement humaniste. ■

### ● Filmographie

- 2007 *Amal*
- 2013 *I'll Follow you Down (Le Chemin du passé)*
- 2013 *Siddharth*
- 2016 *India in a Day* (documentaire)

# Genèse

## La force du fait divers

Comment une histoire racontée dans un taxi peut donner naissance à un long métrage épique.

Dans un entretien donné à la sortie de *Siddharth*, Richie Mehta a eu ces quelques mots : « Si vous êtes à court d'idées pour faire un film, lisez un journal indien, vous en trouverez des centaines. » Si le réalisateur ne s'est pas directement inspiré d'un article de journal pour concevoir *Siddharth*, cette phrase dit bien la philosophie artistique qui l'habite. Ici le réel est une matière première qu'on travaille comme de la glaise, contrairement à la plupart des films indiens réalisés à Bollywood (l'équivalent de l'industrie hollywoodienne en Inde) dont les histoires relèvent souvent davantage de l'imaginaire [cf. Atelier, p.20]. Fin 2013, alors qu'il doit retourner aux États-Unis pour travailler sur un film de science-fiction, le réalisateur est bloqué à New Delhi pour cinq semaines à cause de l'éruption d'un volcan islandais qui empêche le trafic aérien. C'est là qu'un conducteur de pousse-pousse musulman lui raconte son histoire.

« Le chauffeur m'a demandé si j'étais originaire du Pendjab [région située entre le sud du Pakistan et le nord-ouest de l'Inde]. Je lui ai répondu que mon père y était né. Alors il m'a demandé si je savais où se trouvait Dongri. Non, ai-je répondu. Qu'est-ce que c'est ? C'est un quartier ? Alors il m'a rétorqué qu'il ne savait pas exactement, mais que c'était là-bas qu'il avait probablement perdu son fils. Il ne savait pas épeler le nom de son fils, il n'avait pas non plus de photos de lui. Il ne savait même pas comment s'y prendre pour déposer une main courante au commissariat. Cela faisait un an que son fils avait disparu et qu'il demandait de l'aide aux passagers de son pousse-pousse, ne pouvant pas se permettre de prendre un seul jour de congé pour partir à sa recherche. Il avait

une femme et un autre enfant. Je lui ai demandé son numéro de téléphone mais il n'en avait pas. Il m'a donné le numéro d'un voisin. Quand j'ai raconté l'histoire à Rajesh [Tailang, l'acteur principal et coauteur du scénario], il s'est souvenu d'une chose qui lui était arrivée au Pakistan. À l'hôtel où il était descendu pour la tournée d'une pièce de théâtre dans laquelle il jouait, au lieu d'une bible posée sur la table de nuit, il y avait un album de photos de gens qu'on pouvait commander, des hommes, des femmes, des enfants. Il était abasourdi qu'on puisse faire ça. Cette nuit-là je suis rentré chez moi et j'ai cherché "Dongri" sur Google, que j'ai trouvé en cinq secondes. J'ai voulu appeler le numéro que le chauffeur m'avait laissé mais il n'était même pas attribué, il avait dû se tromper. C'est ainsi que je n'ai plus jamais eu de nouvelles de cet homme qui avait perdu son fils. »<sup>1</sup>

### ● L'attention au réel

Pour Richie Mehta, c'est précisément en étant attentif et réceptif aux gens qui nous entourent, au réel, qu'on peut trouver la source d'inspiration menant à un film. Cette histoire l'a tellement obsédé qu'il a fini par écrire un scénario en langue anglaise qu'il a ensuite soumis à Rajesh Tailang pour qu'il transcrive les dialogues en hindi, langue qu'il maîtrise davantage que le réalisateur, de manière à ce qu'ils sonnent juste. La force du fait divers, c'est qu'il semble parfois plus incroyable que les histoires les plus folles sorties de l'imagination d'un écrivain, comme si la réalité était la meilleure des scénaristes. Ces histoires qu'on peut lire dans les journaux ou voir le soir au journal télévisé nous renvoient aux mystères insondables de la nature humaine et sont en même temps des tranches de vies banales. Tout l'enjeu pour un réalisateur est d'en faire un film qui ne sera pas seulement une réplique de la réalité mais qui prendra une valeur exemplaire, qui permettra au spectateur de réfléchir à sa condition et de prendre conscience de la réalité qui l'entoure. Ainsi, ce drame du héros et de sa famille est-il l'occasion de penser le rapport filial, les traditions, le rapport à l'argent et plus généralement, la société elle-même. ■

### ● D'après une histoire vraie

Les élèves pourront mener des recherches autour de différents types de films « tirés d'une histoire vraie », en cherchant des exemples. Ceux-ci peuvent s'inspirer de biographies de célébrités (les « biopics »), de témoignages, d'événements historiques ou de faits divers, tout cela avec des degrés de liberté variables par rapport aux sources. *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941) est ainsi un « faux biopic » inspiré en partie de la vie du patron de presse américain William Randolph Hearst (1863-1951). Il est aussi tout à fait possible de situer des histoires imaginaires dans des contextes historiques précis, comme on le voit dans beaucoup de films où une guerre est en arrière-plan de l'histoire, par exemple. Et entre un fait divers décrit en deux lignes dans le journal et un long métrage de 90 minutes, il faut évidemment imaginer tous les développements.

Dans le registre d'une « histoire vraie qui paraît plus incroyable que les histoires les plus folles », on pourra attirer l'attention des élèves sur le bien nommé *Une histoire vraie* de David Lynch (1999). Cette histoire d'un vieil agriculteur traversant les États-Unis, au ralenti sur sa tondeuse à gazon, pour retrouver un frère à qui il n'a plus parlé depuis dix ans, a plus d'un point commun avec *Siddharth*. On pourra demander aux élèves de les identifier : odyssée à travers un pays, mélange d'étrangeté et de réalisme, intrigue rythmée par les rencontres, suspense des retrouvailles.



1 « A Conversation with: Filmmaker Richie Mehta », par Aparita Bandhari, *India Ink* (blog sur le site du *New York Times*), publié le 20 septembre 2013 :

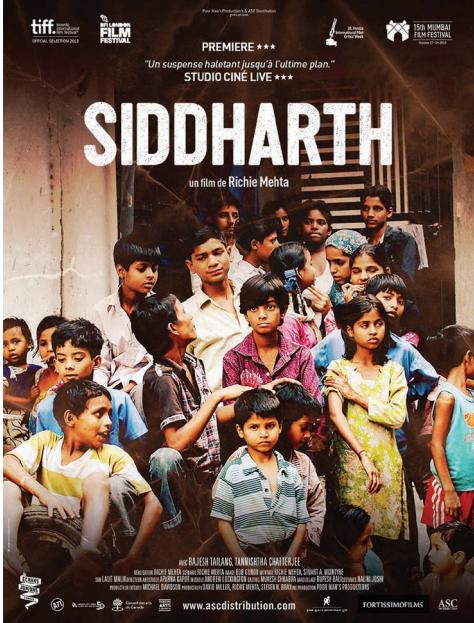
↳ [india.blogs.nytimes.com/2013/09/20/a-conversation-with-filmmaker-richie-mehta/](http://india.blogs.nytimes.com/2013/09/20/a-conversation-with-filmmaker-richie-mehta/)

# Affiches

## Les deux Siddharth

Comment imaginer une affiche ? De l'affiche française à l'affiche internationale, il semble que ce ne soit pas tout à fait le même film.

Affiche française © ASC Distribution



### ● Affiche française : où est Siddharth ?

Dans l'affiche française, une ribambelle d'enfants occupe le cadre. Certains regardent l'objectif, d'autres semblent se parler ou jouer entre eux, quelques-uns regardent dans le vague. Au-dessus d'eux est inscrit le titre, qui est aussi le nom du petit disparu, *Siddharth*. La première question que pose l'affiche est : qui est Siddharth ? Est-ce l'un d'entre eux ? Est-ce l'ami de l'un des enfants ? De tous ? Et où se trouve Siddharth, s'il n'est pas là ? Déjà la profusion d'enfants, leur relative égalité dans le cadre, le fait qu'aucun n'est mis en avant, indique peut-être que Siddharth est absent : qu'il se trouve quelque part dans le hors-champ, de la même manière que dans le film, il brille par son absence.

Que signifie son absence sur cette affiche ? Dès qu'on se pose cette question, on est pris dans le sujet du film. Un enfant a disparu et c'est précisément ce qui interroge. Ainsi l'affiche française décide-t-elle de mettre l'accent sur celui qu'on ne verra jamais, indiquant aussi que tous les enfants vus ici pourraient subir le même sort, comme on nous l'indique à plusieurs reprises dans le film. Le nom *Siddharth* devient ainsi un nom pour désigner tous les enfants des rues, tous les disparus dont le petit héros absent est une sorte d'exemple.



Affiche internationale © D.R.

### ● Affiche internationale : une famille dans l'épreuve

Si le père du petit, Mahendra, a été évincé de l'affiche française alors qu'il est le héros du film, c'est lui qui domine l'affiche internationale de sa stature. Le petit *Siddharth* n'est pas là, son nom est en bas de l'affiche. Ce que l'on voit par contre, c'est une famille soudée autour de la figure du père, qui fait bloc dans l'adversité. Ni lui ni sa femme ne regardent vers l'avant. Au contraire, ils ont les yeux baissés de ceux qui se recueillent en eux-mêmes et qu'un drame accable. Mais leur regard semble également se diriger vers le nom, *Siddharth*, comme pour indiquer qu'ils le cherchent bien. Un slogan complète l'affiche : «Le voyage d'un père à travers l'Inde... pour sauver son unique fils.» L'accent n'est pas mis sur un fait de société comme dans l'affiche française. Au contraire, ici, c'est une histoire singulière, celle de «ce» père, de «cette» famille et de «ce» fils, qui est mise en scène (on notera au passage que la petite sœur reste une silhouette nous tournant le dos). D'une histoire collective (l'affiche française) on passe à une histoire singulière (l'affiche internationale).

Si l'affiche française, avec sa définition un peu crue, renvoie au tournage en vidéo et à l'image parfois râche du film, l'affiche internationale donne au contraire une patine à l'ensemble. Les couleurs, la composition et les touches de peinture qui s'ajoutent à la photo, renvoient à un imaginaire ancien du cinéma populaire indien. À travers ces deux affiches, s'expriment aussi deux visions différentes du film, l'une proche du néoréalisme [cf. Échos, p. 18-19], l'autre du mélodrame classique, rejouant le clivage inscrit au cœur de *Siddharth*. Un film n'est pas seulement dans l'œil du créateur, il est aussi dans l'œil du spectateur, comme ces affiches viennent l'illustrer. Les auteurs des affiches ont, à leur manière, vu deux *Siddharth* différents, même si chacune des affiches raconte quelque chose de juste sur le film. ■

# Découpage narratif

## 1 GÉNÉRIQUE

00:00:27

Sur un fond noir, on lit d'abord : « D'après une histoire vraie. » puis on entend Siddharth parler à son père. Apparaît ensuite l'image d'un enfant dans un bus, qui disparaît aussitôt quand le bus s'en va. On découvre alors son père, Mahendra, et son oncle Ranjit. Le générique continue sur la journée de travail de Mahendra, juste avant qu'il ne rentre chez lui.

## 2 LENTE MONTÉE DE L'INQUIÉTUDE

00:02:56

Mahendra retrouve sa femme et sa fille, qui vaquent à leurs occupations domestiques. Des amis de Siddharth qui jouent au cricket, dehors, font entrer par mégarde la balle dans la pièce. Le père sermonne les jeunes. Leur conversation est interrompue par un appel de Siddharth à qui tout le monde dira un petit mot. Il leur annonce qu'il rentrera pour la fête de Diwali. Mais le jour dit, Siddharth n'est pas là. Un peu inquiets, les parents font néanmoins bonne figure. Le soir, poussé par sa femme, Mahendra demande à son beau-frère, Ranjit, le numéro de téléphone du patron qui a embauché Siddharth. Ranjit ne l'a pas. Il lui promet de le lui donner le lendemain.

## 3 SIDDHARTH A DISPARU

00:08:01

Le lendemain, Ranjit a de nouveau oublié le numéro. Quand le soir il rentre chez lui, la famille de Siddharth est déjà là. Cette fois ils récupèrent le numéro et, une fois chez eux, appellent le patron. Interloqués, ils apprennent que Siddharth a disparu depuis deux semaines et que Ranjit était au courant.

## 4 RANJIT A MENTI

00:13:40

Mahendra et sa femme retournent alors chez Ranjit pour avoir des explications. Sur le chemin du retour, le couple se dispute ; Suman, la mère de Siddharth, reproche à son mari de ne rien faire. Mahendra va demander conseil à un ami policier qui lui dit d'aller au commissariat. Là, c'est la douche froide. Non seulement la policière est pleine de reproches, mais elle lui réplique que retrouver un enfant disparu après deux semaines va s'avérer difficile, d'autant plus qu'il s'agit probablement d'un enlèvement. Mahendra se rend compte qu'il n'a même pas de photo de son fils.

## 5 TROUVER DE L'ARGENT POUR LE VOYAGE

00:23:40

Chez lui, Mahendra reproche à sa femme de ne pas avoir de photo de leur fils. Il demande aux amis de Siddharth s'ils en ont une, en vain. Chez sa sœur, Suman apprend que Ranjit a touché un peu d'argent pour avoir recruté Siddharth. Elle récupère l'adresse du patron. Puis le couple fait un rapide calcul. Combien coûtera le voyage de Mahendra jusqu'à l'usine ? Suman propose de vendre un bijou précieux pour financer ces quelques jours, ce que Mahendra refuse. Au lieu de cela, Mahendra se voit offrir une aide généreuse par des compagnons de travail.

## 6 PREMIER VOYAGE

00:32:20

Le lendemain, Mahendra prend le bus pour l'usine. Après un arrêt aux abords d'un passage à niveau, il reprend la route et arrive dans la ville où son fils travaillait. Comme il est tard, l'usine est fermée. Le lendemain, Mahendra est reçu par le patron mais la conversation s'envenime vite, celui-ci refusant toute responsabilité. Un camarade de Siddharth rend alors à Mahendra les affaires de son fils et lui conseille d'aller le chercher dans un lieu qui s'appelle Dongri.

## 7 RETOUR À LA CASE DÉPART

00:41:39

Mahendra demande à plusieurs personnes si elles savent où se trouve Dongri, mais personne ne peut répondre. Mahendra rentre penaud chez lui. À Delhi, ils vont dans un orphelinat dans l'espoir d'y trouver Siddharth, sans succès. Ils sont même un peu échaudés quand la directrice du lieu leur parle de trafic d'organes, de commerce sexuel et de travail illégal. Un espoir néanmoins : appeler « SOS enfants disparus », ce qu'ils font. Mais sans photo, les chances sont maigres.

## 8 DONGRI

00:49:04

Lors de ses journées de travail, Mahendra demande à des clients, des passants, aux guichets de la gare, si quelqu'un connaît l'existence de Dongri. Tous lui répondent par la négative. Il approche alors un malfrat, Mukesh, lui demandant l'autorisation de travailler dans son secteur qui est plus proche de la gare. Mukesh d'abord refuse et l'humilie en public avant de finalement accepter. Aux abords de la gare, Mahendra continue son enquête, demandant inlassablement si quelqu'un saurait lui indiquer Dongri. Un soir, une cliente trouve le lieu par une simple recherche sur Internet. Dongri se trouve à Bombay.

## 9 ALLER À BOMBAY

00:57:20

Suman récupère le numéro de téléphone d'un cousin qui habite Bombay et pourrait les aider. Alors qu'il va vers le magasin de téléphonie avec sa fille, celle-ci lui dit que le grand-père a appelé. Mahendra demande à sa fille de ne surtout rien dire au grand-père. Quand ils appellent le cousin, ils apprennent que celui-ci est mort. Mahendra devra aller à Bombay s'il veut avoir une chance de retrouver son fils. Comme il faut de nouveau financer ce voyage, le couple décide de vendre le bijou. Puis Mahendra retourne voir Mukesh pour lui annoncer qu'il doit partir. Surpris, celui-ci lui propose son aide mais Mahendra refuse.

## 10 DEUXIÈME VOYAGE

01:07:15

Pour que l'argent continue de rentrer dans le ménage pendant son absence, Mahendra apprend les rudiments de son métier à sa femme. Ranjit et la sœur de Suman leur offrent un peu d'argent. Ils peuvent maintenant financer ce voyage vers Bombay. Suman va demander conseil à une voyante, Mahendra fait un dernier passage chez ses collègues de travail. Puis il prend le train pour Bombay.

## 11 BOMBAY

01:07:48

À Bombay, Mahendra apprend que Dongri est un orphelinat. Une fois là-bas, il passe en revue plusieurs enfants, sans succès. Il erre dans les rues, demandant conseil à des passants, qui lui font remarquer que son fils est peut-être mort.

## 12 LE DÉSESPOIR DE MAHENDRA

01:20:07

Mahendra continue d'errer dans les rues. Il discute avec un autre enfant. Les jours et les nuits passent. Il croit reconnaître Siddharth dans la silhouette et le visage de plusieurs garçons. D'un coup, il se rend compte qu'il oublie jusqu'au visage de son fils, et tente même de le dessiner sur le sol pour se souvenir de lui. Il s'effondre en larmes. En désespoir de cause, il finit par appeler son père pour lui dire que Siddharth a disparu. Son père, plutôt que de le sermonner, le rassure en disant que tout est désormais dans les mains de Dieu.

## 13 RETOUR À LA MAISON

01:27:25

Mahendra retourne chez lui sans avoir trouvé Siddharth. D'un simple regard, sa femme comprend. Ils rentrent chez eux sous le regard des autres enfants qui jouent au cricket. Le lendemain, Mahendra se prépare pour aller travailler. La vie continue.



## Scénario Une enquête sur l'humain

Au-delà de son intrigue, *Siddharth* ouvre sur des interrogations plus philosophiques.

Le récit de *Siddharth*, sous ses atours réalistes, est construit selon un schéma classique commun à de nombreux films de fiction. Un héros subit un drame initial, devra surmonter une série d'obstacles et aller à la rencontre du monde pour tenter de résoudre cette épreuve que lui inflige le sort. Ce chemin parcouru par le personnage prend la forme de l'enquête.

### ● La forme de l'enquête

Une enquête est souvent intéressante d'un point de vue dramaturgique. Dans *Siddharth*, le suspense créé par la disparition initiale pousse le spectateur à anticiper sur les événements, à s'impliquer toujours davantage dans le parcours du protagoniste, à communier avec lui, intensifiant les principes de base du cinéma narratif qui est mu par une logique d'identification aux personnages. C'est d'autant plus vrai quand le héros, directement touché par le drame, fait lui-même l'investigation. Umberto Eco voyait dans l'enquête policière une manière de renvoyer à la métaphysique: plonger dans les affres de l'âme humaine à travers une énigme dont le déchiffrement offre une possible réponse à des questions existentielles. *Siddharth* n'est pas, à proprement parler, un film policier. Mais à travers la forme de l'enquête, il rejoue cette recherche d'un sens qui nous échappe, qui trouvera d'ailleurs une résolution paradoxale à la toute fin.

Car si l'enquête de Mahendra, le père du petit disparu, est d'abord motivée par une question simple (où est passé son fils?), elle ouvre progressivement l'espace à d'autres interrogations. Pourquoi des parents n'ont-ils pas de photos de leur enfant? Pourquoi envoient-ils un petit travailler? Quelle est la place d'un enfant dans cette société («*Tu n'as qu'à en faire un autre*», dira cyniquement l'un des personnages au père de *Siddharth*)? Quelle était l'intensité du lien entre Mahendra et son fils? Et même, qu'est-ce qu'être un père? Ce sont autant de questions auxquelles le film n'apporte pas de réponses définitives, pas plus

qu'elles ne servent à porter des jugements moraux. Mais elles obligent le spectateur à réfléchir sur la complexité du réel et le sens du monde. La pauvreté est une explication (non une justification), insuffisante au regard de l'écheveau de voix et de points de vue qui nourrissent le film, notamment à travers les réflexions de personnages secondaires comme la policière, figure du pouvoir un peu condescendante qui reproche au père d'avoir fait travailler un mineur. Le scénario n'est cependant jamais à charge, ne dénonce rien, mais tente de décrire avec justesse les effets d'une situation. Il vise une sorte de réalisme descriptif teinté de conte philosophique, loin du pamphlet politique ou de la fiction édifiante qu'on pourrait attendre à partir d'un tel sujet.

«Si vous prêtez attention,  
nouez contact avec les gens  
et parlez leur langue,  
il y a beaucoup d'histoires  
comme celle-là à Delhi.»

•Richie Mehta

### ● Du singulier au collectif

L'enquête fait aussi dériver lentement le film du parcours intime aux responsabilités collectives, reliant la petite histoire à la grande et prenant *in fine* le pouls d'un pays. Au-delà du drame qui le touche lui et sa femme, à travers ses recherches et son exploration du territoire, Mahendra va en effet mettre à jour une réalité ignorée, plus vaste que son cas personnel : le destin de ces milliers d'enfants enlevés, solitaires, jetés à la rue. Cette vaste population enfantine, peuplant les villes tels des mendians, dessine en creux la violence et les névroses d'une société entière. La disparition initiale d'un enfant nous en fait ainsi découvrir mille autres, mille autres visages dans les orphelinats que visitent le héros et sa femme. Ces scènes nous font soudainement prendre la mesure d'un fléau à l'échelle d'un pays.

Cette dialectique entre destin individuel et réalité collective trouve peut-être son acmé au moment où le père discute avec deux enfants des rues [01:19:19]. L'un d'eux répond au père que la meilleure chose qui a pu arriver à *Siddharth*, c'est d'avoir trouvé la mort. Ce n'est pas n'importe quel personnage qui



prononce ces mots. C'est un enfant, lui-même victime, qui expose à Mahendra cette éventualité atroce, restée jusque-là un impensé du récit, au point que le père reste interdit face à cette hypothèse qu'il avait refoulée. Mais il y a plus. Dans le ton du petit, on perçoit son propre souhait de mourir, comme si la mort était la seule possibilité d'échapper à cette vie de misère. En quelques secondes, tout se télescope, le destin de Siddharth et celui d'innombrables enfants, tel un tourbillon de vies fantômes où le fils disparu n'est qu'un point noyé dans un univers plus vaste. L'enquête personnelle est le révélateur d'un mal plus grand. Ainsi, le film quitte lentement la chronique sociale pour s'épaissir d'une dimension plus politique (interroger la société), même si cela ne constitue jamais le cœur du récit.

### ● Complexité humaine : la solidarité face aux règles violentes de la société

Le drame individuel est d'ailleurs l'occasion, pour le réalisateur, de montrer la diversité des réactions et des comportements. Il fait le portrait en creux d'une société et même d'une humanité. Son enquête confronte le héros à des êtres qu'il n'aurait jamais croisés. Par-delà l'extrême pauvreté (prendre un bus nécessite un effort financier considérable), le film décrit les solidarités qui se mettent en place (les collègues de Mahendra qui lui prêtent de l'argent), la compassion ou l'indifférence au sort qui accable la famille, voire le cynisme (le patron qui a embauché Siddharth), le sentiment de culpabilité (celui, d'abord refoulé, du beau-frère de Mahendra), parfois même une certaine ambiguïté quand ce n'est pas de l'ambivalence. C'est le cas du malfrat qui accepte de donner un travail à Mahendra près de la gare. Dans une scène terrible [00:50:51], il l'humilie d'abord en lui demandant de réparer sa braguette et fait semblant de hurler en parlant dans le mégaphone, rendant publique une action qui aurait dû se dérouler discrètement.

Pourtant, un peu plus tard, quand Mahendra décide de partir, le malfrat le prend à part et lui propose son aide, s'excusant presque d'avoir été dur, arguant qu'il devait défendre sa position de chef. La soudaine douceur de cet homme et son offre sincère sont inattendues. À certains égards, en avouant tout cela à Mahendra, le malfrat montre à son corps défendant qu'il est lui-même la victime d'un ordre social où les hommes doivent paraître forts et intraitables pour avoir le respect de leurs subalternes. Dans sa manière de mimer une sorte de jouissance quand

Mahendra répare sa braguette, on peut même se demander si le réalisateur ne suggère pas discrètement l'homosexualité cachée du malfrat (très tactile avec un de ses employés), achevant de décrire un monde régi par des règles violentes et inhumaines dont le drame de Siddharth ne serait finalement qu'un des nombreux et tragiques avatars.

La façon dont il propose son aide n'est peut-être pas exempte de sous-entendus, à la manière de ces mafieux qui offrent un service pour mieux placer quelqu'un sous leur coupe, quand à leur tour ils réclameront une aide. L'ambiguïté de ce personnage, comme celle des autres, restera entière. Le réalisateur ne réduit jamais personne à une seule couleur, une petite formule toute faite. Personne ici n'est entièrement bon ou mauvais. Chacun se situe plus ou moins proche d'un de ces pôles, sans que le réalisateur ni le scénariste ne les jugent. ■

### ● Symbolisme

Pourquoi choisit-on de donner tel nom à un personnage ? Pourquoi ce nom, Siddharth ? Pour le réalisateur, ce choix n'est pas anodin, il est porté par un fort symbolisme. Un des sens de ce nom est la recherche de la vérité. Ce qui intéressait le réalisateur, c'est justement que ce nom, qui est comme le cœur du film, celui autour duquel toute l'histoire s'organise, résonne avec le fait que le père, d'une manière ou d'une autre, a peut-être trouvé une sorte de vérité à travers sa quête impossible d'un fils disparu. Le père «finit par trouver des réponses à des choses auxquelles il n'avait jamais réfléchi», raconte Richie Mehta dans un entretien. Il en va de même avec la fête de Diwali, dont on a quelques aperçus au début du film. C'est la fête religieuse la plus importante en Inde, qui célèbre la victoire de la lumière sur les ténèbres. Qu'est-ce que la connaissance de cette symbolique change dans la perception du film ? Est-ce que cette lutte entre les ténèbres et la lumière ne sont pas, d'une manière ou d'une autre, un des moteurs de l'histoire ?

# Récit

## Une résolution inattendue

Le surprenant dénouement de *Siddharth* conduit le spectateur à se poser de nouvelles questions.



La fin du film est peut-être ce qu'il y a de plus surprenant dans *Siddharth*. Ce n'est ni un happy end ni le dernier acte cathartique des tragédies antiques. C'est autre chose. Tout au long du récit, la dureté du sort qui accable Mahendra et le sentiment d'injustice sont tels que le spectateur attend, dans un ultime sursaut, que Siddharth soit rendu à ses parents. C'est souvent le fonctionnement d'un récit classique, qui propose, d'une manière ou d'une autre, une sortie du drame aux personnages comme aux spectateurs. Pourtant, ici, aucun *deus ex machina* ne viendra récompenser ces minutes de désespoir. Aucun retournement ne viendra signifier *in extremis* que nous sommes au cinéma et que les vertus du spectacle consistent à nous faire réfléchir sur un sujet sans pour autant nous affliger. La fin déjoue ces attentes, fidèle en cela à l'anecdote qui a inspiré le film et surtout au réel lui-même, puisque le plus souvent les enfants disparus ne sont jamais retrouvés. Dans le film, la policière avait d'ailleurs préparé le terrain en annonçant à Mahendra qu'après quelques jours, les enfants disparus le restent pour toujours.

Dans les dernières minutes du récit [01:27:26], le père rentre chez lui, épuisé par ses recherches infructueuses, signifiant à sa femme d'un simple regard que la disparition de leur fils restera une tragique énigme. Après une rapide accolade où le père, la mère et la petite sœur de Siddharth communient dans la tristesse, Mahendra se prépare à retourner au travail. La vie continue malgré ce terrible accident du destin. Que signifie exactement cette fin ? Est-ce, comme le dit le père de Mahendra au téléphone, une façon de s'en remettre à Dieu et laisser faire la providence ? Le héros a tout tenté pour retrouver son enfant, il a soulevé tous les obstacles, il est allé au bout de lui-même. Avec un certain fatalisme – à moins que ce ne soit une attitude humble face aux choses qui le dépassent – Mahendra accepte sa destinée. Les dieux, s'ils sont cléments, organisent peut-être, un jour, le retour du fils. Mais on peut voir aussi cette fin comme une expression de la cruauté du réel qui, contrairement à la fiction, n'apporte pas forcément réparation, ni même un sens évident, laissant les hommes face à un monde absurde. Siddharth restera alors à jamais un fantôme et sa disparition une tache indélébile dans la vie de ses parents.

«Je trouve qu'il est facile pour les spectateurs de considérer ce monde comme une planète différente. Mais mon objectif est d'établir des liens entre des sociétés apparemment disparates.»

• Richie Mehta

### ● Une histoire sans morale ?

Entre ces deux interprétations, difficile de choisir. Les sentiments du spectateur face à cet inachèvement oscillent entre ces deux pôles – la double culture du cinéaste, partagé entre l'Inde et le Canada, expliquant peut-être en partie cette ambiguïté. Le

récit classique est par essence religieux, dans la mesure où rien ne semble là en vain, rien n'est arbitraire, tout trouve une explication ou une utilité dans la cosmogonie de faits et de personnages. Dans un monde sans dieu en revanche, tel que l'envisage la modernité, il n'y a pas de grand dessein, les choses sont là presque par inadvertance. Il n'y a alors aucune morale, aucune leçon à tirer des péripéties et accidents de la vie. Cette friction entre récit religieux et récit profane, entre le sens donné aux choses et l'absence de justification de ces mêmes choses fait toute la richesse des derniers instants de *Siddharth*. Les dernières scènes éclairent ainsi le film de leur splendide ambiguïté, loin des facilités qui consisteraient à mettre le spectateur dans sa poche, à le séduire par une fin confortable, qui ferait de *Siddharth* un récit clos sur lui-même. Au contraire, cette résolution suspendue invite à la réflexion, incite à méditer sur la condition humaine. ■

### ● Un lieu mythique

Qu'est-ce que «Dongri» ? Quand Mahendra récupère les affaires de Siddharth à l'usine, un des camarades de chambrière lui dit que son fils se trouve sûrement à Dongri [00:40:50], l'endroit où les enfants disparus échouent. À partir de là, pendant une quinzaine de minutes, le père va partir en quête de ce lieu, sans savoir si c'est une ville, un village, un quartier, un bâtiment, autre chose encore. Il va poser la question à un chauffeur de bus, un policier, des passants, sans que jamais personne ne sache ce que cache ce mot. Qu'est-ce que les élèves ont pensé, pendant ce long passage ? Comment réagit-on à ce mot mystère, dénué de sens et répété plusieurs fois ? Que produit-il sur notre imaginaire ? Il est probable que, à travers ces longues minutes d'interrogation, le réalisateur a mis en scène sa propre perception du mystère que ce mot avait éveillé en lui, quand le chauffeur de pousserpousse l'avait évoqué face à lui sans savoir ce que ça pouvait être exactement [cf. Genèse, p. 3]. Ce mot a presque quelque chose d'irréel tant il n'est, pendant une douzaine de minutes, rattaché à rien, à aucun référent. Il pourrait tout aussi bien être un lieu mythique, inaccessible, un mot clé pour «paradis» ou pour «mort». À l'image absente du fils, vient ainsi s'ajouter l'image absente d'un lieu, qu'on l'imagine réel ou imaginaire.

Dans un autre registre, on pourra également inciter les élèves à effectuer des recherches sur d'autres lieux associés à la mythologie (L'Atlantide) ou à l'histoire (L'El Dorado), et leurs possibles déclinaisons dans des œuvres contemporaines (les mondes sous-marins ou célestes des films d'Hayao Miyazaki, par exemple).

# Personnages

## Des héros du quotidien

Quelles sont les caractéristiques des personnages du film, personnes ordinaires à qui il arrive une aventure extraordinaire ?



Dans *Siddharth*, il n'y a quasiment qu'un seul héros (Mahendra), mais un nombre assez important de personnages plus ou moins proches (les membres de sa famille) ou éloignés (des passants qui interagissent fugitivement avec lui). Ces derniers nous apparaissent exclusivement via son propre regard, sa présence dans la scène. C'est d'ailleurs le cas dès le début avec son fils, qu'on voit subrepticement alors qu'ils se disent au revoir. Le film, le monde entier, s'organisent donc autour de la subjectivité du héros. Manière pour Richie Mehta de nous impliquer constamment dans l'histoire de Mahendra.

### ● Mahendra, ce héros

Sans que le film le formule explicitement, on comprend que Mahendra est un homme de tradition. On comprend vite aussi qu'il n'est probablement jamais sorti du périmètre où il vit et travaille, si bien que son aventure prend des allures d'odyssée [cf. *Mise en scène*, p.10-11]. Voyager représente en effet un défi pour ce personnage dont l'extrême pauvreté est un frein important à la possibilité de parcourir de telles distances. Plus encore, se dessine en creux l'idée que l'acte même de voyager n'est, en temps normal, pas du tout envisageable pour quelqu'un de son appartenance sociale. D'où le caractère presque transgressif de son geste (aller à l'autre bout de l'Inde pour y retrouver son enfant) et l'expression d'une certaine violence sociale dans le fait d'envoyer son fils si loin, à plus de 300 kilomètres, pour travailler.

Le caractère traditionnaliste du personnage s'exprime aussi dans le fait que les femmes, dans son milieu social, ne travaillent pas, sauf en dernier recours [cf. *Plans*, p.12-13]. Ce que le film va mettre en scène, ce sont donc les contradictions d'un personnage qui peut agir selon des traditions patriarcales qu'il ne remet jamais en cause, sans pour autant faire preuve de misogynie envers sa femme. Ou encore être un père aimant qui envoie son fils travailler dès le plus jeune âge. Mahendra n'est ni bon, ni mauvais, il est surtout le fruit des conceptions et préjugés de son milieu. Tout le travail du cinéaste consiste alors à montrer les choses, sans jamais juger son héros.

### ● Mais quel type de héros ?

Mahendra est-il un héros, au sens où on l'entend quand on évoque les grands récits mythologiques ? Mahendra est-il semblable à ces figures qui, tel Hercule, abattent des travaux colossaux ? Mahendra, ne fait pourtant rien de particulièrement exceptionnel, et échoue même dans sa quête puisqu'il ne retrouve pas son enfant qu'il a lui-même envoyé vers le danger. Les dieux, ou plutôt dieu (puisque Mahendra semble faire partie de la minorité musulmane indienne), ne semble pas intervenir pour l'aider, comme c'est le cas dans les mythologies grecques ou indiennes où l'on retrouve souvent un coup de pouce des divinités envers les hommes. Il ressemble davantage à ces antihéros apparus dans la littérature moderne, plus proches de nous et de nos préoccupations. Des personnages pas forcément glorieux

mais plus humains, sans talents singuliers mais pas pour autant dépourvus de courage ou de droiture morale, et qui sont moins écrasés par le *fatum* que par les structures et déterminismes de la société.

Pourtant Mahendra partage avec ces héros antiques un même courage inflexible, une façon de traverser des territoires inconnus et un certain goût de l'aventure. Son personnage semble donc au confluent de deux traditions, l'une ancrée dans une conception classique du héros (un but à atteindre, des obstacles à surmonter, un courage à exploiter), l'autre s'inscrivant dans la lignée des personnages néoréalistes [cf. *Sources*, p.16-17].

### ● Héros secondaires

L'ambition du film est de réussir à faire exister un grand nombre de personnages sans qu'ils servent seulement à faire avancer l'intrigue ou à répondre au héros. Mahendra a une femme (Suman) et une fille (la petite sœur de Siddharth), un beau-frère (Ranjit), un père (qu'on entendra au téléphone sans jamais le voir). Il fait des rencontres dont certaines, même passagères, ne sont pas dépourvues de profondeur (comme avec Mukesh, le malfrat qui le fera travailler quelques temps). Tout l'enjeu est de trouver la note juste, dans l'écriture comme dans le jeu, afin de sentir de vraies relations s'exprimer devant nous. Réussir à faire exister un personnage secondaire tient parfois à peu de choses : un plan, une attitude, une manière de parler et de répondre au héros. Ainsi la voix du père de Mahendra, le ton fataliste mais aussi compréhensif qu'il emploie avec son fils fait immédiatement naître dans l'esprit du spectateur un certain type de relation.

De la même manière, la femme qui trouve la provenance du nom «Dongri» sur son téléphone [00:56:20], tandis que le héros lui répare une fermeture éclair, existe instantanément comme personnage à part entière. Certes, elle a une fonction dans le scénario, qui est de répondre à une question que tout le monde se pose depuis une douzaine de minutes dans le film. Mais sa façon d'aider le personnage, avec une certaine indifférence polie, voire une gêne de classe, donne une couleur singulière à ce personnage très secondaire qui aide le héros mais sans aucune empathie. Quant à Ranjit, le beau-frère, en partie responsable du drame de Mahendra et Suman (puisque il a négocié l'envoi de Siddharth à l'usine), sa façon d'être à la fois désinvolte et honteux dit quelque chose des contradictions qui le traversent. ■



## Mise en scène L'image absente

**Toute l'intensité du film repose sur une énigme: pourquoi n'y a-t-il aucune image de Siddharth?**

Au début de *Siddharth*, une image fugitive montre Mahendra dire au revoir à son fils installé dans un bus. Sa tête et ses bras sortent par la vitre entrouverte, les mains du fils et du père se frôlent, le bus démarre. À peine avons-nous eu le temps de voir le visage du petit et son sourire innocent illuminer le plan, qu'aussitôt il disparaît du champ. Mahendra passe à autre chose, il tourne la tête, son beau-frère lui parle de l'intérêt d'avoir un téléphone portable. Dans un autre film, cette courte scène ne serait qu'une anecdote du quotidien. Et c'est bien ainsi qu'elle est filmée, comme ces gestes et situations auxquels on prête peu attention car ils nous semblent acquis. Pourtant ce début anodin sera lourd de conséquences. Pour Mahendra d'abord, parce que sans le savoir il envoie son fils vers un destin funeste. Tout à l'ignorance du futur, son «au revoir» semble même un peu désinvolte. Il agit comme s'il allait retrouver son fils le soir, sans plus de pincement au cœur, même s'il regarde le bus s'éloigner à plusieurs reprises, mais sans que le réalisateur en fasse un événement dramatique – notamment à cause de l'absence de contrechamp sur le visage du personnage, qui nous empêche d'accéder à son for intérieur. Le spectateur, lui, n'a pas eu le temps d'imprimer ce visage. Tout est allé trop vite. Il restera vague, incertain, juste un visage d'enfant qu'on ne saurait reconnaître. Cette absence pèsera lourd sur notre perception dans la suite du film car Siddharth ne sera pour nous qu'une image évanescante, tout au plus celle d'un enfant anonyme dans la foule. Avant même de disparaître, Siddharth a, en un sens, déjà disparu.

### ● Comment se souvenir sans image?

L'absence de ce visage sera un motif récurrent du film. Les parents de Siddharth n'ont en effet pas de portrait de lui: pas la moindre photo argentique ou enregistrée sur un téléphone, aucun cliché de famille, encore moins une photo d'identité. Cette étrangeté initiale va conditionner le récit. À force de ne pas avoir

vu l'enfant, il semble que son père poursuive une chimère. À plusieurs reprises, quand on lui demande à quoi ressemble son fils, Mahendra se voit rétorquer qu'il décrit là n'importe quel enfant. Et pour cause, la description qu'il donne, dépourvue de signes distinctifs, ne permet pas de le singulariser. Plus tard Mahendra confond un enfant repéré dans la rue avec le sien. Puis, seul dans un quartier de Mumbai, il dessine en vain le visage de son fils sur le sable. Ces traits rudimentaires, tracés à la hâte, dressent un portrait anonyme qui ne dit rien de la singularité de Siddharth. Ce dessin fragile est l'expression concrète, cinématographique, d'un visage en train de s'effacer de la mémoire du héros.

Par tous ces procédés, le film va rendre cette figure impossible à saisir, n'offrant jamais la possibilité de se souvenir du petit – par exemple via l'usage de flashbacks qui permettraient d'accéder aux moments heureux de Mahendra avec son fils. Pourtant le cinéma peut offrir cette utopie, produire une image claire, nette, du passé. Mais dans la réalité, la mémoire est plus vacillante. Or le film, dans sa facture même, est du côté de la réalité et de ses perceptions au présent. Il n'y aura pas ici la moindre possibilité de se raccrocher à une image rémanente.

Car c'est aussi à cela que servent le cinéma et la photographie depuis leur invention: à se souvenir. On sait que les gens qui bougent sur un écran sont la preuve qu'ils ont existé, qu'ils étaient là au moment où ils ont été filmés. André Bazin nomme cela «l'ontologie de l'image photographique» [cf. Spécificité de l'image de cinéma, p.11]. Comment faisaient les hommes, avant le cinéma et la photographie, pour se souvenir des êtres chers? En creux, c'est la question que pose le film. Dans un monde saturé d'images, où le mode même du souvenir passe désormais par ces fragiles preuves de l'existence de l'autre, comment se remémorer un être dont on n'a produit aucune image? Comment en garder la trace? Par-delà la perte concrète de son enfant, c'est le drame terrible de Mahendra qui finira probablement par oublier complètement son visage à mesure que les ans passeront. À l'opposé, dans la façon dont le film fait entrer du réel dans le cadre, ce sont les autres, les inconnus que l'on aperçoit au détour d'un plan, qui semblent plus vivants et concrets que Siddharth. À quoi tient l'existence d'un être pour les autres?

### ● Une odyssée intérieure

Autour de Mahendra, le monde est chargé de gens, de couleurs, de signes. Le père cherche la trace de son fils au milieu de



tous ces signes. Mais c'est précisément à cause de cette profusion, de cette sollicitation constante du regard, que l'image de Siddharth finit par s'évaporer lentement dans son esprit. Comment se souvenir clairement d'un visage quand des milliers d'autres se bousculent devant soi ? Le film est rempli de visages, d'adultes et d'enfants, mais le seul qui importe n'a plus rien de tangible. Or un visage, c'est aussi ce qui fait l'identité d'un individu. Sans visage, Siddharth n'existe plus. Tout cela, Mahendra le comprend peut-être confusément. Plus il s'enfonce dans le territoire, plus cette image lui échappe. Et plus elle lui échappe, plus sa quête devient une odyssée intérieure. Le film est littéralement travaillé par l'expérience de son héros. Une expérience physique (traverser des territoires inconnus), psychologique (le film enregistre son degré de résistance à cette quête qui n'en finit pas), stratégique (la façon dont il gère les interactions avec les rencontres de passage). La recherche de son fils se mue en quête de soi. Et comme dans *L'Odyssée d'Homère*, tel un Ulysse solitaire que sa femme attend chez lui, Mahendra va rencontrer plusieurs obstacles et péripéties, va se dépasser (quand, par exemple, il fait preuve d'audace auprès du malfrat et s'impose dans son équipe) et retourner à bon port.

Il dira d'ailleurs au malfrat qui lui propose son aide qu'il y a «des voyages qu'un homme doit faire seul», preuve que cette odyssée contemporaine relève du parcours initiatique (et d'une certaine droiture morale, le héros refusant tout du long l'aide de gens mieux lotis que lui). Même si, comme on l'a vu dans l'analyse du scénario, on peut se demander quelle leçon le héros pourrait tirer de ses tragiques mésaventures. Ce scénario aux ressorts mythologiques va rencontrer une forme cinématographique qui doit plus au réalisme et à la saisie d'un pur présent qu'à un produit de l'imagination. L'expérience intime du héros, son odyssée intérieure, est toujours traversée par le réel, les bruits du monde s'invitant dans sa propre histoire. Dans *Keane* (2004) de Lodge Kerrigan, un père dont la fille a disparue erre lui aussi dans la ville à la recherche de signes de son enfant. Mais à la différence de *Siddharth*, la caméra est toujours collée au personnage. Jamais les plans ne se détachent de la subjectivité du héros. La possibilité que le personnage soit fou (ou rendu fou par la disparition de sa fille) devient alors très vite une hypothèse pour le spectateur tant le film manque de «dehors», d'un rapport objectif au monde. Rien de tel avec Mahendra. Autour de lui le monde continue sa course. Par sa relative indifférence au drame du personnage, le monde renforce même la solitude de Mahendra.

Mais dans le même temps, ces plans de la vie alentour qui débarquent sans cesse dans le montage, font que le personnage n'est jamais perçu comme fou. Mahendra continue de regarder les gens et les choses malgré le tragique qui l'accable. ■

### ● Spécificité de l'image de cinéma

Un dessin, une peinture, sont-ils équivalents à une photographie ou à un plan de cinéma ? Cette question, qu'on pourra poser aux élèves, un théoricien du cinéma y a réfléchi au début des années 50. André Bazin, fondateur des *Cahiers du cinéma*, affirmait en effet qu'il y avait une spécificité inhérente à l'image photographique par rapport à la peinture. Lorsqu'on peint le portrait de quelqu'un, tout l'art consiste à saisir au plus près la vérité de cet être. La vérité de ce portrait dépendra du talent de l'artiste (si bien que parfois, quelques traits suffisent), de son sens de l'observation, sa capacité à saisir quelque chose d'indicible chez le sujet qu'il peint. Mais jamais le sujet du portrait ne sera la «vraie» personne. Elle restera une représentation. Au cinéma au contraire, si je filme une personne, que j'en fais son portrait photographique ou cinématographique, c'est bien la personne réelle que la caméra enregistre, ses gestes, son regard. Le plan, la photographie ont valeur de preuve, attestent de sa présence. Cette personne était là puisque je la vois. Et je ne triche pas puisque c'est bien elle qui fait ces gestes, pas moi qui les interprète. L'occasion, pour les élèves, de réfléchir au rapport à la vérité. Dans les plans de *Siddharth*, où se niche cette vérité ?

Les élèves pourront répondre en décortiquant ce qui constitue la dimension documentaire du film : filmer des personnages qui ne sont, à l'évidence, pas tous des acteurs ; filmer des décors et des lieux existants ; filmer les gestes du travail ; filmer le mouvement de la ville, la foule et les transports.



## Plans

### De pères en fils (ou l'impossible place des femmes)

En filigrane, *Siddharth* interroge la place des femmes dans la société indienne traditionnelle.

Il y a quelque chose de curieux dans *Siddharth*, qui de prime abord peut sembler naturel : l'idée que les enjeux entourant cette disparition sont tous plus ou moins inféodés au masculin. La disparition du petit, ce sont les hommes qui en portent la responsabilité, que ce soit le beau-frère qui a négocié l'embauche de l'enfant ou le père qui l'a envoyé travailler dans cet atelier. Les femmes, elles, sont laissées à la porte de ces enjeux. La mère de Siddharth souffre de cette disparition et donne parfois son avis, mais jamais le film ne suivra son cheminement intérieur comme il le fait avec Mahendra. Elle restera un peu à la lisière de la fiction, un peu passive face aux événements tragiques qui surviennent – même si elle se rebelle fugitivement à une ou deux reprises face aux décisions de son mari. Il en sera de même avec la petite sœur de Siddharth, qui apparaît comme la gardienne de la technologie (c'est elle qui, dans la famille, est en charge du téléphone portable) mais dont on ignore les sentiments et le ressenti face à la disparition de son grand frère. Quant à la sœur de la mère, on comprend dans une courte scène qu'elle ignorait tout de la rémunération de son mari pour avoir permis l'embauche du petit disparu. Ce que décrit le film est donc une société patriarcale, où les femmes jouent un rôle secondaire, ne travaillent pas et sont dépendantes des ressources de leur mari.

#### ● La crainte du père

Ayant épuisé son enquête et parvenu au bout du désespoir, le premier réflexe de Mahendra n'est pas de contacter sa femme mais d'appeler son propre père [01:24:15]. Comme si au bout de cette course effrénée pour retrouver son enfant, la seule parole valable, réconfortante, l'ultime conseil sage, ne pouvaient venir que d'un autre homme, celui qui a élevé Mahendra comme Mahendra a élevé Siddharth. On sent bien d'ailleurs qu'il craint le jugement et le courroux de son père. À sa petite fille qui lui

demande ce que dirait le grand-père s'il apprenait la disparition de Siddharth, Mahendra répond qu'il le frapperait probablement. Sa réponse n'est pas sans ambiguïté. On décèle une petite ironie joueuse dans son regard, mais à certains égards la plaisanterie a quelque chose de sérieux, comme une réminiscence possible de la violence du père de Mahendra quand ce dernier était petit – tout passe d'ailleurs par le jeu du comédien, par sa façon étrange de réagir à la question de la petite fille, non par l'écriture d'un dialogue explicatif. On voit ainsi se créer un véritable rapport hiérarchique entre les pères et les fils, rapport dont les femmes sont exclues. Comment le film traite cette dissymétrie ? Du point de vue du scénario, rien n'indique qu'il se place du côté des femmes. C'est bien le parcours du père qui intéresse le réalisateur, sa femme n'est là que par éclats.



#### ● Révéler la présence des femmes

Est-ce à dire que Richie Mehta n'a pas conscience de ce patriarcat et filme ces enjeux pères-fils sans se rendre compte qu'il laisse de côté la mère du petit ? Tout l'art de la mise en scène et du montage consiste précisément à ajouter des éléments qui ne sont pas dans le scénario, pour donner à voir son point de vue par-delà l'histoire elle-même. Certes la femme n'est jamais visible pour les spectateurs quand Mahendra n'est pas là. Le montage aurait pu, par exemple, opérer un va-et-vient entre le mari et sa femme, chacun pris dans ses tourments, indépendamment l'un de l'autre. Au lieu de cela, tout le récit est organisé



autour de Mahendra, si bien que nous ne voyons la femme qu'en sa présence. Pourtant, de la même manière que le réalisateur fait, à plusieurs reprises, des plans sur la petite, souvent muette, pour montrer qu'elle observe ses parents se débattre avec le drame, il multiplie les plans sur la mère qui pousse son mari à prendre conscience de la gravité de la situation. C'est elle d'ailleurs qui dans un plan, sans demander l'avis de son mari, prend un bijou caché dans un pot de riz pour financer le voyage vers Bombay [00:30:00]. Le réalisateur montre ainsi discrètement, par les seules vertus de la mise en scène, que si l'organisation sociale oblige la femme à rester hors des prises de décision, elle n'en exerce pas moins, dans un cadre restreint, son libre arbitre.

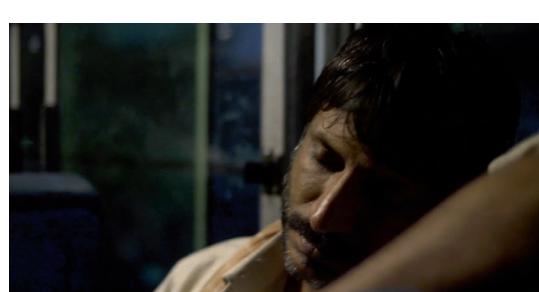


### ● Une séquence révélatrice

Surtout, il y a une séquence où Mahendra, devant s'absenter plusieurs jours, apprend son propre métier à sa femme [01:07:17]. Cette séquence musicale et sans parole, qui peut d'abord apparaître un peu paresseuse, uniquement là pour faire avancer l'histoire et mettre en scène l'intrigue secondaire de l'apprentissage sans lui donner trop d'importance, dit quelque chose de la condition de l'épouse de Mahendra et de la façon dont elle réagit à son destin. Dans des plans très courts, on remarque son réel plaisir à reprendre le travail de son mari. Alors que la situation est tragique pour tous les deux, un sourire lumineux traverse le visage de cette femme qui, le temps d'une parenthèse, s'émancipe de son rôle d'épouse au foyer pour aller au contact des gens

et apprendre un savoir-faire. Ces quelques plans muets, habillés par un morceau de musique enthousiaste (qui contraste avec les heures sombres que traverse le couple), révèlent ainsi en creux combien la place qui lui est imposée contredit sa nature profonde. Sa réaction, quand son mari lui annonce qu'elle va devoir prendre sa place en son absence, est d'abord de s'opposer à cette idée, comme si elle avait intégré le fait, imposé par le pouvoir masculin, qu'une femme ne doit pas travailler. Les plans qui suivent réfutent pourtant ce réflexe et révèlent un autre aspect du personnage.

Comprendre cela demande une certaine attention de la part du spectateur. Ces moments en effet ne sont pas construits en scène, ils ne sont pas vraiment scénarisés, ne désignent pas explicitement ces enjeux. Ils semblent juste une transition nécessaire à la suite du récit. Pourtant le réalisateur a bien pris la décision de les montrer. C'est donc qu'ils avaient une réelle importance à ses yeux. Il aurait pu s'en passer: l'entendre de la bouche des personnages aurait probablement suffit à faire accepter aux spectateurs ce passage de relais provisoire entre Mahendra et sa femme. Mais à travers ces plans en apparence anecdotiques, le réalisateur force les spectateurs à s'interroger sur cette famille. On y voit la complicité du couple, un certain respect mutuel malgré le patriarcat. Si on pousse la réflexion un peu plus loin, on peut aussi se demander pourquoi un père envoie son enfant à l'usine quand sa femme pourrait travailler. Envoyer son fils mineur en usine plutôt que permettre à l'autre adulte du couple d'apporter de l'argent au ménage, c'est garder la main du patriarcat sur les femmes, c'est garder le pouvoir qui se transmet de père en fils. Le montage de ces quelques plans «minoritaires» suggère ainsi que cet élément jamais vraiment abordé par le scénario est un élément d'explication supplémentaire au drame vécu par les personnages. ■



# Analyse de séquence

## Une stase, juste avant la nuit

Comment une scène de «faible intensité dramatique» en révèle aussi beaucoup sur le personnage principal.

La séquence étudiée est à la fois une simple respiration et un passage clé pour le personnage. C'est une séquence courte (moins de 3 minutes, de 00:32:50 à 00:35:13), assez économique (10 plans seulement, dont certains assez longs), et exemplaire de la mise en scène du film.

Mahendra y fait son premier voyage pour tenter de retrouver son enfant. Il prend le car pour aller à Ludhiana, une ville située dans la province du Pendjab, à plus de 300 kilomètres de New Delhi, là où travaillait son fils. Quand la séquence commence, il est endormi sur son siège [1]. Soudain le véhicule freine et le réveille. Il sort du bus, s'avance au milieu des usagers [2a], des motos et des voitures qui attendent le passage d'un train. Alors Mahendra passe sous la barrière du passage à niveau, s'approche des rails et regarde le train qui passe avec fracas devant lui [2b, 2c]. Dès que celui-ci disparaît, le silence revient [3]. Tout a l'air paisible dans la lumière déclinante du crépuscule [4]. Mahendra s'avance le long des rails, avale quelque chose et regarde l'horizon [5, 6]. Le bruit du car qui a repris la route le sort brusquement de sa contemplation [7]. Il rattrape le car [8], puis nous le retrouvons de nouveau endormi sur son siège, mais cette fois il fait nuit [9]. Le car arrive à Ludhiana [10].

### ● Pur présent documentaire

Cette séquence fait partie des instants pleinement documentaires qu'on retrouve à plusieurs reprises dans le film. C'est un moment où il ne se passe rien d'important, rien de scénarisé ou de construit, mais qui enregistre le pur présent de la réalité. Que faire d'autre quand le passage à niveau signale la présence d'un train et qu'il faut attendre pour repartir? Rien précisément, juste regarder le réel tel qu'en lui-même, sans en passer par une intrigue. Le réel est justement rempli de ces instants «inactifs», dépourvus de sens ou de suspense, et la force d'un plan documentaire est de savoir capter ces choses indiscernables qui déroulent en quelque sorte une durée sans enjeu. C'est pourquoi le début de la séquence se construit à l'aide d'un ou deux plans seulement. On peut penser notamment à celui qui suit Mahendra, de dos, fendant la foule, passant sous la barrière et regardant le train foncer à vive allure [2a à 2c]. La réalité perçue par nous est en générale continue. C'est ensuite, quand on se souvient des événements passés de notre vie, qu'on en extrait des blocs dépareillés. Mais quand nous vivons le présent, les choses semblent se dérouler devant nous dans une durée insécable. C'est précisément ce que cherche à enregistrer le plan qui suit Mahendra, qui traverse une certaine distance en un seul et unique plan jusqu'à la disparition du train. C'est dans cette mesure qu'un plan a sans doute sa plus grande force documentaire, car il ne triche jamais avec le réel.

### ● Documentaire et fiction

Dès qu'on fait une coupe, dès qu'on colle un autre plan (par exemple un contrechamp de ce que regarde le héros), on peut tromper le spectateur, car rien ne nous prouve que c'est bien ce que regardait le personnage au moment où il était filmé. C'est ce dont parlait André Bazin à propos de l'ontologie de l'image photographique [cf. Spécificité de l'image de cinéma, p.11]: parfois un film a besoin de ces plans-là pour prouver l'existence d'une chose avec laquelle le montage risquerait de tricher. Pourtant, si ce moment vécu par le personnage a toutes les qualités documentaires citées ci-dessus, immanquablement chaque élément semble faire sens dans le récit qui nous est conté, car nous avons

connaissance du drame subi par le héros. Le film a commencé depuis plus de 30 minutes et déjà, nous savons que son fils a disparu, nous sommes pris dans un certain suspense car nous ne savons pas encore comment l'intrigue va évoluer et s'il va retrouver son enfant. Ainsi la qualité documentaire des plans et de la situation rencontre les puissances de la fiction.

### ● Symbolisme du moment: le calme avant la tempête

Impossible aussi pour nous spectateurs de ne pas projeter sur le visage de Mahendra un ensemble de pensées et d'émotions. C'est justement dans ces moments «vides» que le spectateur est le plus libre de projeter ce qu'il veut, en fonction de ce qu'il sait du récit. Que voit, pense, sent le héros à ce moment précis? Il n'exprime rien verbalement, ne communique pas avec autrui. Il est avec lui-même. Si nous pouvons supposer qu'il pense à son fils, à sa vie, peut-être au futur, le film laisse le personnage tout à son mystère. Ce moment nous apparaît ainsi comme une sorte de calme avant la tempête, avant la bataille qu'il va devoir mener. Le crépuscule qui diffuse une lumière fragile et douce sur la réalité ne sera bientôt plus, et le personnage s'enfoncera définitivement dans la nuit des épreuves. Pour lui qui n'a probablement jamais voyagé, ce passage à niveau prend soudain une valeur symbolique puissante, quelque chose qui relève presque de la transgression. Quand il longe les rails et contemple l'horizon [3], c'est comme s'il découvrait un territoire à venir, tel Ulysse contemplant l'infini de la mer dans *L'Odyssée* d'Homère [cf. Mise en scène, p.10-11]. Les rails eux-mêmes, qui filent dans la perspective, invitent à une sorte d'infini, comme si l'univers s'ouvrirait au personnage, avec ce que cela suppose d'aventure et d'inconnu.

### ● Musique fictionnelle

Ce moment est ainsi une parenthèse paisible, un véritable moment de stase (une immobilité ou une suspension du temps, qui s'oppose au déroulement des événements) où, pour la première fois, le personnage n'a rien d'autre à faire que profiter du présent. La lutte pour la survie et la quête de son fils sont, pour quelques secondes, mises en sommeil, comme s'il était dans l'œil du cyclone. En un sens, après que le train soit passé, tout semble possible. Les choses n'ont plus l'air si dramatiques. L'air est (peut-être) chargé d'espoir. Seul le bruit chuintant du car le réveille et le ramène à la réalité. Alors il reprend le cours des choses, il se dépêche, frappe sur la paroi du car pour que le chauffeur l'attende. La rêverie s'est évaporée.

Un autre élément donne des accents fictionnels à cette séquence documentaire (où probablement il n'y a aucun acteur, juste des gens qui attendent «réellement» le passage du train): la musique. Quand Mahendra s'avance vers le passage à niveau, une musique discrète monte doucement jusqu'à s'intensifier lorsque le train surgit dans le cadre, ajoutant un lyrisme que n'aurait pas ce plan s'il était dépourvu d'accompagnement. La musique dramatise ainsi un élément du quotidien (le train qui passe), donnant quelque chose de presque magique et d'intentionnel à sa présence. Puis elle disparaît au même moment que le train, laissant la réalité à son silence. Un second morceau commence alors, plus apaisé, dont la tonalité suspend le sens. Impossible de savoir si c'est une musique légèrement tragique ou légèrement heureuse. C'est justement une musique qui laisse la porte ouverte à tous les possibles, à l'unisson de ce début de crépuscule où nous ne sommes ni tout à fait dans le jour ni tout à fait dans la nuit.

La séquence qui avait commencé par le personnage endormi se termine par une image similaire, mais nocturne. Le montage, en bornant la séquence par ces deux plans [1 et 9] insiste sur le fait que ce dans quoi nous avons été plongés est une bulle au sein de la narration. Alors la nuit, les cahots du véhicule, la disparition de la musique et l'arrivée à Ludhiana [10] nous ramènent aux contingences du réel. ■



## Sources

### Un film d'inspiration néoréaliste

*Siddharth* peut être aisément relié au néoréalisme du cinéma italien d'après-guerre, mouvement décisif de l'histoire du cinéma.

S'il est un courant auquel on pourrait rattacher *Siddharth*, ce serait le néoréalisme italien – même si les échos avec les récits mythologiques donnent une épaisseur supplémentaire au film. Le contexte social, la pauvreté des protagonistes, la saisie du réel, la traversée à la fois morale et physique d'un personnage, tout évoque ce courant cinématographique né en Italie pendant la Seconde Guerre mondiale et qui durera une petite dizaine d'années. Au réel des frères Lumière, vient s'ajouter avec le néoréalisme une puissante dimension politique et sociale, qui n'avait jusqu'alors jamais existé comme un courant à part entière, laissant une empreinte indélébile sur l'art cinématographique. Il est intéressant de mettre *Siddharth* en perspective avec ce courant, le plus important d'après-guerre.

#### ● Filmer la dure réalité populaire

Pourquoi, au milieu de la guerre, des cinéastes ont-ils éprouvé le besoin de filmer la réalité, d'inscrire leurs fictions dans le cadre de la vie quotidienne d'une partie du peuple peu représentée, ce que Marx appelait le lumpenprolétariat, les travailleurs pauvres, vivant à la marge du système des classes sociales ? La naissance du néoréalisme se trouve en fait au confluent de motivations économiques, historiques, sociales et philosophiques. L'Italie est laminée par la guerre. Les studios de Cinecitta, si florissants avant la guerre, sont en partie détruits. L'économie du pays s'est effondrée. Impossible donc de continuer à faire du cinéma comme avant, il faut continuer avec les moyens du bord. Mais le pays est aussi détruit moralement. La guerre et le fascisme mussolinien ont abîmé et épousseté le peuple. À cette époque, des jeunes cinéastes observent ces souffrances et ne peuvent y rester indifférents. Ils réalisent des films, moins pour témoigner que pour prendre à bras le corps une réalité qui provoque en eux un ébranlement.



*Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, 1948  
© ENIC / Ombrella Entertainment

Dans ces films, les comédiens ne sont plus les stars d'avant-guerre, mais des gens dont ce n'est pas le métier et qui incarnent souvent à l'écran ce qu'ils sont dans la vie. C'est le cas du héros du *Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica (1948), un ouvrier qui, dans le film, se fait voler son vélo – son seul bien lui permettant de travailler – et dont la disparition est un drame aux conséquences terribles. Comme dans *Siddharth*, cette petite péripétie va entraîner un voyage en forme d'odyssée pour retrouver ce bien. C'est également le cas de l'enfant d'*Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini (1948), un petit garçon allemand qui a vécu la guerre et subi les dérives morales et les privations physiques. Il y a un désir de vérité dans le néoréalisme qui rompt avec la génération précédente, qui œuvrait notamment dans ce qu'on a appelé le cinéma des « téléphones blancs », des comédies légères en décalage avec la réalité de ce que pouvait vivre le peuple. C'est la raison pour laquelle, loin des studios, on va filmer dans des décors réels. Ainsi, Rossellini se sert des ruines de Berlin dans *Allemagne année zéro*, apportant à l'image un surplus de réalisme presque suffocant. Les fictions elles-mêmes s'inspirent du quotidien, d'événements qui peuvent d'abord sembler anecdotiques mais qui transforment en profondeur la destinée des héros, les poussant parfois au bord de la détresse et de l'humiliation.

Dans *Le Voleur de bicyclette* par exemple, le personnage est amené à voler à son tour un vélo pour survivre et se voit humilié, traité de voleur sous les yeux de son enfant qui, jusque-là,



n'avait eu de cesse de le regarder avec admiration. Certes les comédiens de *Siddharth* sont loin d'être tous des non-acteurs, à commencer par les personnages principaux incarnés par des professionnels. Pourtant, comme dans le néoréalisme, le film de Richie Mehta est un drame de la pauvreté. Comme dans *Allemagne année zéro* ou *Le Voleur de bicyclette*, le héros marche et se déplace sans cesse dans un décor réel pour trouver une solution au drame qui l'accable et aux tourments qui l'assaillent sans répit. La façon dont Richie Mehta intègre des plans documentaires, pris à la volée, inscrivant ainsi le parcours de son héros dans le contexte réel et grouillant des villes, est une manière de mettre en scène ce même impératif de vérité à l'intérieur des ressorts de la fiction.

### ● Se fondre dans le réel

Le tournage lui-même, en équipe réduite et petite caméra portée de façon à se fondre dans l'environnement, est d'essence documentaire et révèle un amour de la réalité qui doit apparaître telle qu'elle est à l'écran. Le pire, pour un cinéaste de cette école, serait de donner au spectateur le sentiment d'une fabrication. On peut se demander, à ce titre, si les deux enfants que le héros interroge ne sont pas de véritables enfants des rues à qui on aurait posé des questions devant la caméra. Quelque chose dans le ton, l'attitude des deux gamins, renvoie à une vérité documentaire tout à fait crédible, qui ne semble pas trichée.

Le réalisateur de *Siddharth*, par ailleurs, s'oppose à sa manière au cinéma de Bollywood, dont la fausseté revendiquée n'a pas grand-chose en commun avec l'approche documentaire et la prise sur le vif.

La logique de survie quotidienne à l'œuvre dans de nombreux films néoréalistes (due à l'extrême pauvreté des héros) fait que les personnages sont souvent dans une logique d'action qui les dispense de réfléchir à leur condition. *Siddharth*, pendant une bonne partie du récit, reprend ce schéma. Réfléchir concrètement aux moyens de subsistance (ce pourquoi Mahendra envoie son fils travailler) puis aux moyens d'aller à la recherche de l'en-

fant disparu (comment réunir suffisamment d'argent pour voyager) sont ainsi, d'abord, les seuls moteurs de l'action. Même les soudaines interrogations existentielles (« *Tu n'as aucune photo de nos enfants ?* » reproche avec étonnement Mahendra à sa femme) sont aussitôt évacuées au profit de la nécessité d'agir. Dans *Allemagne année zéro* ou *Le Voleur de bicyclette* pourtant, vient ce moment où les deux héros, épuisés par leur quête, se posent un instant, plongent soudain en eux-mêmes et prennent conscience avec lucidité de la marche du monde et de ce qu'ils vivent, eux-mêmes, profondément.



*Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini, 1948 © Revere film / UGC

### ● Accompagner l'humain

Cet ébranlement est un moment important des plus grands films néoréalistes, car c'est aussi là que les personnages deviennent politiques et pas seulement des humains subissant un sort injuste. C'est même le drame ultime du garçon d'*Allemagne année zéro* qui comprend les implications morales du geste qu'il a commis un peu plus tôt (il a tué son père) et qui, contrairement aux adultes prêts à toutes les compromissions, est le seul à être traversé par la conscience lucide des choses. Sans parvenir à un tel degré de conscience, c'est un peu ce qui arrive à Mahendra quand, après avoir épousé toutes les possibilités d'action, il se pose et s'effondre en pleurs. Alors, si le dernier acte de son parcours consiste à demander de l'aide en appelant son père, quelque chose a peut-être changé en lui, une sagesse est peut-être apparue, même si sa persévérance ne sera jamais récompensée. Les films néoréalistes se terminent souvent ainsi, sans happy end grossier, plutôt avec l'idée que l'humain dont nous avons partagé l'histoire le film durant, dans sa solitude morale, a appris quelque chose sur lui-même, que la fin soit douce-amère ou tragique. ■



## Échos

### Les frères Lumière, à l'origine du cinéma réaliste

Le foisonnement documentaire de *Siddharth* (villes, foule, transports) nous ramène aux débuts du cinéma.

Dès le début, beaucoup de partisans de cet art naissant qu'était le cinéma (en 1895 exactement) ont perçu son essence réaliste. Ses images mouvantes étaient en effet capables de reproduire mécaniquement la réalité, chose inédite dans l'histoire de l'art. Il y a bien sûr tout un pan du cinéma qui ira dans une direction opposée, vers la création d'un imaginaire inédit (de Georges Méliès à Steven Spielberg, en passant par James Cameron), mais le réalisme de l'image de cinéma n'a presque jamais été démenti. Les frères Lumière, inventeurs du Cinématographe (la caméra permettant d'enregistrer le réel et l'appareil qui permettait ensuite de projeter les images sur un écran), ont d'emblée compris la fonction de témoignage que pouvait avoir leur invention. Une fois inscrit sur la pellicule (ils disposaient de bobines de 50 secondes, pas une de plus), des instants de vie devenaient éternels: plus d'un siècle plus tard on peut les revoir, intacts. Richie Mehta, le réalisateur de *Siddharth*, s'inscrit pleinement dans cette fonction de témoignage. Le film multiplie en effet les plans sur des instants de réalité documentaire. Les inconnus qui passent devant sa caméra sont ainsi immortalisés pour toujours.

#### ● Effets de révélation

Les Lumière et leurs opérateurs, qu'ils envoyoyaient à travers le monde pour ramener des images, avaient une préférence pour la foule, les endroits foisonnantes des villes. En regardant les vues Lumières, on est frappé par leur caractère incroyablement «vivant». Le réel évolue en effet en permanence. On remarque ainsi, sur une vue intitulée *Attelage de chevaux* (1896), que la physionomie du plan change sans cesse en fonction du degré de rapprochement ou d'éloignement des sujets par rapport à la caméra, de la sortie du sujet principal du champ. Une fois l'attelage sorti, nous voyons des gens qui traversent, des véhicules différents qui attestent de ce qu'était Paris à cette époque. Ainsi un plan immobile n'est jamais exactement le même entre le début et sa fin, ce qui rend bien compte du caractère vivant de la réalité. On retrouve la même idée dans ce plan de *Siddharth* qui commence par enregistrer le reflet de la réalité dans un bus. Puis le bus sort du champ et nous révèle les personnes qui étaient cachées derrière et qui avancent en tous sens. Il y a ici un véritable effet de révélation. Dès qu'un élément disparaît, un autre

prend sa place: le réel est plein de surprises. Et comme dans la vue Lumière, quand le bus disparaît, le plan révèle une autre façon d'être véhiculé dans la ville: ce vélo plus archaïque qui tire un énorme chargement raconte lui aussi quelque chose de la vie à Dehli. On saura ainsi, dans un siècle, que tous ces véhicules cohabitaient dans la ville.

On retrouve la même idée d'un plan qui change de forme malgré sa fixité dans une des vues les plus célèbres des frères Lumière, *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895). Ce qui frappe surtout, c'est l'usage de la profondeur de champ. Au début le train est juste un point à l'horizon, puis il grossit et vient envahir tout l'écran. Il y a quelque chose de saisissant dans cette entrée, une certaine violence: la légende raconte que les premiers spectateurs pensaient que le train allait sortir de l'écran par la diagonale et leur foncer dessus. Cette anecdote révèle à quel point les images du Cinématographe étaient perçues comme réalistes, au point de croire que le train était réel. Aujourd'hui, on est habitué au fait qu'un train sur une image de cinéma reste une image. Mais pour les spectateurs de l'époque, pour qui ces images étaient nouvelles et donc magiques, la sortie du cadre signifiait la sortie de l'écran.

Cette scène bien sûr rappelle une autre scène, celle où Mahendra regarde un train débouler au passage à niveau [cf. Séquence, p.14-15]. Richie Mehta opte pour une mise en scène un peu différente. Plutôt que de nous montrer le train arriver, il le fait surgir avec violence dans le champ. Son arrivée a certes un peu été préparée par le son hors-champ qui grandissait (le son dont ne disposaient pas les frères Lumière), mais l'effet reste saisissant, d'autant plus que sa vitesse contraste avec l'immobilité de Mahendra. La durée des plans chez les frères Lumière, même sur 50 secondes, est une donnée importante car elle génère souvent une sorte de suspense. Dans *L'Attelage de chevaux*, on voit apparaître un à un les chevaux et cela dure tellement qu'on ne sait plus quand cela va s'arrêter. C'est le choix du cadre, qui empêche de voir où finit l'attelage (si bien qu'on est surpris quand apparaît le bloc de pierre que les chevaux tirent). À certains égards, il se produit la même chose avec le plan du train qui passe dans *Siddharth*. Comme on n'en voit pas la fin, on a le sentiment, en cours de plan, qu'il ne finira jamais de passer. Lorsqu'il sort enfin du champ, c'est aussi brutalement qu'il y était entré.

Une fois le train disparu, Richie Mehta fait un plan sur les rails filant dans la profondeur de champ qui rappelle le début de *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*. Mais cette fois il n'y a plus rien à voir, aucun train qui viendra progressivement remplir le cadre. Il reste à Mahendra cet horizon infini, un calme qui contraste avec l'agitation infernale des wagons quelques secondes plus tôt. ■

*L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat  
des frères Lumière, 1895 © Institut Lumière*



*Attelage de chevaux des frères Lumière,  
1896 © Institut Lumière*



*Pompiers : un incendie II  
des frères Lumière, 1897 © Institut Lumière*



*Attelage de chevaux des frères Lumière,  
1896 © Institut Lumière*



*Ouvriers réparant un trottoir en bitume  
des frères Lumière, 1898 © Institut Lumière*





## Atelier Réaliser une vue Lumière

La beauté des vues Lumière comme de certains plans de *Siddharth*, tient à leur richesse picturale. Même si les plans semblent ne rien raconter, on ne s'y ennuie pas, on regarde le mouvement des choses: une lumière dorée qui se pose sur un visage, une personne immobile tandis que d'autres s'agissent autour, une couleur qui surgit dans le plan, ce sont parfois d'infimes détails qui éveillent notre attention. Un exercice intéressant, pour les élèves, serait de réaliser une vue Lumière, de manière à comprendre en quoi la réalité peut être tout aussi passionnante et émouvante qu'une scène très écrite et remplie d'effets spéciaux. Les vues des frères Lumière, c'est l'enfance de l'art: pas de montage, un plan unique de 50 secondes, fixe, parfois en mouvement quand la caméra est embarquée sur un moyen de locomotion. On remarque, pourtant, qu'il y a souvent une dramaturgie dans les plans Lumière et c'est précisément ce qui les rend si fascinants.

Ils ne sont pas tout à fait mis en scène au hasard, même si leur sujet principal est le réel documentaire, avec la part d'arbitraire et de surprise qui va avec, puisqu'on ne saurait prévoir ce qui n'est pas écrit à l'avance. D'abord il y a le choix du sujet. Les opérateurs Lumière ne filmaient pas de manière arbitraire la réalité qui se présentait à eux, ils faisaient d'abord le repérage d'un lieu où ils étaient sûrs qu'il se passe quelque chose. Cela pouvait relever d'un sujet précis (comme dans *L'Attelage de chevaux* dont le sujet a manifestement été choisi à l'avance), comme d'un lieu suffisamment riche en événements (une place, un croisement

de rues, une sortie d'immeuble) où ils étaient certains d'avoir un maximum de flux et de gens qui avancent en tous sens, offrant une variété d'expressions. Dès qu'un sujet, un lieu, est défini, la question qui se pose est de savoir quel angle choisir pour les filmer le mieux possible. Quelle place doit avoir la caméra – en hauteur, de plain-pied, en diagonale ? Et aussi, quand mettre en route la caméra ? Si, dans *L'Attelage de chevaux*, l'opérateur avait démarré la caméra trop tard, tous les chevaux seraient déjà dans le cadre, ruinant l'impression d'entrée de champ du premier cheval – qui semble ainsi tirer ses congénères –, qui fait un formidable début.

Car la beauté des meilleurs films Lumière est qu'ils ont un début, un développement et une fin, de la même manière qu'on construit un récit. Ces plans sont des récits en image, sans parole, avec des effets d'attente (qu'est-ce qui va apparaître après cette suite de chevaux ?) et des conclusions (les chevaux sortent du cadre et laissent place aux passants). Aujourd'hui les outils numériques permettent de renouer avec cette enfance de l'art. Un simple téléphone portable permet de réaliser une vue Lumière contemporaine. Des applications comme Instagram ou Facebook proposent même ce qu'ils appellent des «stories», des vidéo éphémères d'une minute, une contrainte similaire à celle des frères Lumière, qui oblige à penser le cadre dans la durée car on sait qu'il est limité dans le temps. L'enjeu peut-être, à l'heure où on peut tenir son téléphone à la main et bouger à 360 degrés, serait de contraindre les élèves à la fixité pour leur apprendre comment générer du mouvement sans pour autant bouger le cadre. Quand l'angle de la caméra, le moment de la journée et le sujet sont bien choisis, il n'y a parfois plus qu'à attendre que la réalité fasse son œuvre. Alors le hasard devient le plus grand des metteurs en scène. ■

## FILMOGRAPHIE

### Édition du film

*Siddharth*, Richie Mehta,  
DVD, Blaq Out, 2015.

### Autres films de Richie Mehta

*India in a Day*:  
↳ [youtube.com/watch?v=EMytLoFjeTA](https://www.youtube.com/watch?v=EMytLoFjeTA)

*Le Chemin du passé*, Blu-ray  
(zone 1), Well Go USA, 2015.

*Amal*, DVD, Seville Pictures,  
2009.

### Autour du film

*Lumière ! Le cinématographe, 1895-1905*, DVD, Institut Lumière, 2015.

Vittorio De Sica, *Le Voleur de bicyclette* (1948), DVD, Films sans frontières, 2001.

Roberto Rossellini, *Allemagne année zéro* (1947), DVD, Gaumont, 2011.

David Lynch, *Une Histoire vraie* (1999), DVD, Studio Canal, 2001

Orson Welles, *Citizen Kane* (1941), DVD, Warner, 2016

Lodge Kerrigan, *Keane*, DVD, ARP Sélection, 2006.

## BIBLIOGRAPHIE

- André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, 1985.
- Homère, *L'Odyssée*, Flammarion, Collection GF, 2017.
- Michel Faucheux, *Auguste et Louis Lumière*, «Folio Biographies», Gallimard, 2011.

- *L'Aventure cinématographie, Actes du congrès mondial Lumière*, Aléas, 2000.

## SITES INTERNET

### Sur *Siddharth*

Vincent Ostria, *Les Inrocks* (critique du film postée le 26 août 2014):  
↳ [lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/siddharth](http://lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/siddharth)

Franck Nouchi, «*Siddharth, à la recherche du fils perdu*», *Le Monde*, 26 août 2014:  
↳ [lemonde.fr/culture/article/2014/08/26/siddharth-a-la-recherche-du-fils-perdu\\_4476206\\_3246.html](http://lemonde.fr/culture/article/2014/08/26/siddharth-a-la-recherche-du-fils-perdu_4476206_3246.html)

Didier Péron, «*Siddharth, indien vaut mieux que deux...*», *Libération*, 26 août 2014:  
↳ [next.libération.fr/cinema/2014/08/26/siddharth-indien-vaut-mieux-que-deux\\_1087404](http://next.libération.fr/cinema/2014/08/26/siddharth-indien-vaut-mieux-que-deux_1087404)

Critique du DVD par Marjolaine Gout, sur le site *East Asia*, 11 juillet 2015:  
↳ [eastasia.fr/2015/07/11/dvd-siddharth-de-richie-mehta](http://eastasia.fr/2015/07/11/dvd-siddharth-de-richie-mehta)

Critique du DVD par Jean-Jacques Corio, sur le site *Critique Film*, 29 juin 2015:  
↳ [critique-film.fr/test-dvd-siddharth](http://critique-film.fr/test-dvd-siddharth)

### Entretiens avec Richie Mehta (en anglais)

Aparita Bhandari, «A conversation with filmmaker Richie Mehta», *India Ink* (blog du *New York Times* sur l'actualité indienne), 20 septembre 2013:  
↳ [india.blogs.nytimes.com/2013/09/20/a-conversation-with-filmmaker-richie-mehta](http://india.blogs.nytimes.com/2013/09/20/a-conversation-with-filmmaker-richie-mehta)

Radhey Simonpillai, «Interview: Richie Mehta, director of *Siddharth*», sur le site *Now Toronto*, 18 février 2015:

↳ [nowtoronto.com/movies/features/interview-richie-mehta](http://nowtoronto.com/movies/features/interview-richie-mehta)

Andrew Parker, «Interview: Richie Mehta» sur le site *DorkShelf*, 18 février 2015:

↳ [dorkshelf.com/2015/02/18/interview-richie-mehta-3](http://dorkshelf.com/2015/02/18/interview-richie-mehta-3)

«Capturing a Neo-Realist New Delhi: Richie Mehta talks process and inspiration for *Siddharth*», sur le site *Moviemaker*, 25 juin 2014:

↳ [moviemaker.com/archives/series/how\\_they\\_did\\_it/richie-mehta-on-siddharth](http://moviemaker.com/archives/series/how_they_did_it/richie-mehta-on-siddharth)

### Sur le cinéma indien

Article de l'encyclopédie Larousse en ligne:  
↳ [larousse.fr/encyclopedie/divers/Inde\\_cin%C3%A9ma\\_indien/186990](http://larousse.fr/encyclopedie/divers/Inde_cin%C3%A9ma_indien/186990)

-----

### Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.  
↳ [transmettrelecinema.com](http://transmettrelecinema.com)

### CNC

Tous les dossiers du programme Collège au Cinéma sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.  
↳ [cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques](http://cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques)

## À LA RECHERCHE DU FILS PERDU

Inspiré du témoignage qu'un chauffeur de pousse-pousse a livré au réalisateur, *Siddharth* narre le voyage d'un père à travers l'Inde pour retrouver son fils de 12 ans, disparu alors qu'il l'avait envoyé travailler dans une usine. *Siddharth* est un double portrait.

Celui d'un père et de sa famille, issus d'une des classes sociales les plus pauvres d'Inde. Et celui d'un pays tout entier, riche des individus qui le composent, à travers la galerie de personnages que le film met en scène, mais traversé aussi par de multiples contradictions.

S'inscrivant dans la tradition du néoréalisme italien, celle du *Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica ou d'*Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini, *Siddharth* fait de la réalité son matériau essentiel. Tourné dans les rues foisonnantes de Delhi et de Bombay, la dimension documentaire des descriptions rencontre ainsi un scénario de fiction construit comme une enquête. Constamment rivé à son personnage principal, le film partage l'expérience d'un homme qui ira à la fois à la rencontre des autres et plongera tout entier dans un voyage intérieur, au bout de lui-même.



AVEC LE SOUTIEN  
DE VOTRE  
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS  
DU  
CINÉMA