

## Genre

Drame colonial

## Adapté pour les niveaux

À partir de la 4<sup>e</sup>

## Disciplines concernées

Histoire · Anglais · Français



### Un film de David Lean

Grande-Bretagne · 1985 · 164 min

**Inde, années 1920. Mrs. Moore rend visite à son fils Ronny Heaslop, magistrat local d'une petite ville, accompagnée de la fiancée de ce dernier, Adela. Elles font connaissance du docteur Aziz et se heurtent aux préjugés racistes de la communauté anglaise, seul le professeur Fielding faisant exception. Au cours d'une excursion organisée par Aziz, un incident se produit et Adela accuse celui-ci d'avoir tenté de la violer...**

**Producteurs** John Brabourne, Richard Goodwin **Scénario** David Lean – **Avec** Judy Davis (Adela Quested), Victor Banerjee (le docteur Aziz), Peggy Ashcroft (Mrs. Moore), James Fox (Richard Fielding), Alec Guinness (le professeur Godbole)...

# La Route des Indes

[A PASSAGE TO INDIA]

En 1984, David Lean réalise ce qui sera son ultime long-métrage et son retour derrière la caméra, après un silence d'une quinzaine d'années. **La Route des Indes**, qui articule l'intimisme et l'ampleur d'une Inde captée avec le sens du spectaculaire qui définit le cinéaste, fait le procès d'une colonisation britannique sur le déclin.

**A**dapté du roman d'Edward Morgan Forster, auteur d'un ouvrage de théorie, *Aspects du roman* (1927), devenu un classique. Forster est l'auteur d'une demi-douzaine de romans, tous portés à l'écran dans les années 1980 et 1990 à la suite du succès du film de Lean : **Chambre avec vue** (*A Room with a View*, James Ivory, 1985), **Maurice** (James Ivory, 1987), **Where Angels Fear to Tread** (Charles Sturridge, 1991), **Retour à Howards End** (*Howards End*, James Ivory, 1992). Publiés à l'époque edwardienne (à l'exception de *Maurice*, roman autobiographique posthume, mais rédigé vers 1913-4), ils articulent une critique des valeurs morales de l'aristocratie et de conventions sociales et promeuvent un modernisme littéraire et

esthétique qui trouve son apogée dans le Cercle de Bloomsbury (autour de Virginia Woolf). Leur adaptation trois quarts de siècle plus tard n'a évidemment plus la même portée et muséifie quelque peu le corpus forsterien, non sans ambiguïté. *La Route des Indes* (1924) est une critique virulente du colonialisme, publiée quelques années après les massacres d'Amritsar (1919). Dernier film réalisé par un David Lean au sommet de son art, **La Route des Indes** est une adaptation majestueuse du classique d'E.M. Forster. Lean revient sur le passé colonial britannique dont il dénonce les fondements racistes, mais livre aussi un émouvant double portrait de femmes et une vision complexe de la culture indienne. ♣



1942. Gandhi et Nehru discutent du mouvement *Quit India*.

## Un film ancré dans l'Inde des années 1920

En tant que film historique, **La Route des Indes** renvoie au contexte de l'Inde des années 1920. Le parti du Congrès, où Gandhi, rentré d'Afrique du Sud en 1915, prend une part active, est en train de devenir un mouvement de masse (on aperçoit des panneaux « *Quit India* » dans les scènes d'émeutes). La revendication d'indépendance et les conflits religieux en germe font donc partie d'une toile de fond réaliste. Le cloisonnement culturel et social imposé par le colonisateur est visible lors de la scène où Mrs Turton organise une rencontre avec des femmes indiennes : celles-ci ont une connaissance inattendue de l'Europe et des langues qu'on y parle. L'orchestre composé d'Indiens joue exclusivement des morceaux européens.

**Empire et colonisation** | Entre 1757 et 1857, les Indes britanniques sont administrées par la Compagnie britannique des Indes orientales (*East India Company*). Mais la Révolte des Cipayes (1857-1858) met fin à cet état de fait et entraîne l'administration directe de l'Inde par la Couronne britannique. Le roman, comme le film, décrivent un ordre colonial lié à cette évolution. La vision de l'empire et de la colonisation qui est donnée dans le film diffère sensiblement de celle que peut recueillir le lecteur du roman de Forster. C'est en particulier le cas de la grande scène du procès, écourtée par le cinéaste adaptateur. Dans le roman, les Anglaises présentes au procès, incommodées par la chaleur, demandent à pouvoir s'ins-

taller sur l'estrade de façon à profiter de la fraîcheur toute relative créée par le domestique qui ventile la pièce. L'épisode, très embarrassant, crée un désordre et apporte une preuve supplémentaire de la partialité de l'appareil judiciaire colonial. Sa suppression par Lean (alors qu'il est conservé dans la version télévisée de 1965 de la BBC, pourtant plus courte) s'explique par le souhait d'épargner la communauté britannique, qu'il estimait déjà très chargée dans le roman.

**Religions indiennes** | Historiquement, l'Inde a été le foyer de la religion bouddhiste, mais celle-ci a essaimé vers d'autres territoires et a peu pris racine sur place. La religion autochtone de l'Inde numériquement la plus importante est l'hindouisme, mais il faut lui ajouter le sikhisme et le jainisme, même si les communautés concernées sont beaucoup plus réduites. Par ailleurs, les religions importées, comme le judaïsme, le christianisme, l'islam et le zoroastrisme, sont solidement implantées. Selon les époques et les provinces, certaines de ces religions ont acquis une influence variable. L'islam fut à un moment la religion « officielle » de l'Inde des princes moghols (1526-1707), auxquels on doit notamment le Taj Mahal. Tout ceci explique la progression du roman de Forster d'une première partie intitulée « mosquée » vers une troisième partie intitulée « temple ». Cette structure reflète notamment l'héritage des deux grandes religions qui se dis-

putent encore aujourd'hui l'influence culturelle et politique sur l'Inde. La mosquée que fréquente le Dr Aziz est un lieu saint qui renvoie à la gloire passée des empereurs moghols, gloire dont la fierté d'Aziz se fait l'écho. L'autre personnage symbolique est de ce point de vue Godbole, principale incarnation de l'hindouisme.

**La nature et le paysage** | L'utilisation du paysage dans **La Route des Indes** relève d'un exotisme assumé par Lean, qui revendiquait le fait d'exploiter à fond les possibilités d'un tournage en Inde. La première séquence, où Adela achète son billet, et qui n'existe pas dans le roman, met en abyme ce parti pris d'exotisme en proposant au spectateur de lire le titre du film lui-même comme une invitation au voyage. En même temps, Adela est désignée comme une touriste dont le désir d'ailleurs est déterminé par des images toutes faites. Mais la dernière image de l'Inde sur laquelle s'arrête son regard est plus inquiétante que les autres : image fictive, elle représente l'espace dans lequel son exploration de l'Autre trouvera ses limites. Symétriquement, la dernière partie du film montre Fielding et Stella en train d'admirer les sommets enneigés de l'Himalaya, magnifiés par la musique de Maurice Jarre. Entre les deux extrémités du film, Lean ne perd pas une occasion de filmer ses personnages en plans très éloignés, créant un contraste saisissant avec les gros plans de visage exprimant leurs émotions. ¶



# Le « renaissance » du cinéma britannique des années 1980

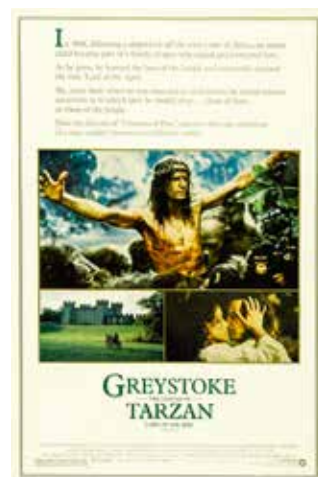


*Les Chariots de feu* de Hugh Hudson [1981], symbole de la « renaissance » du cinéma britannique. Le film remportera 4 Oscars l'année suivante. Commentaire à chaud du scénariste Colin Welland : « *The Brits are coming* » – « *Les Anglais arrivent !* »).

En 1984 (année du tournage du film), on parle beaucoup de la « renaissance » du cinéma britannique, dont le héraut est alors le producteur David Puttnam, à la tête de Goldcrest, qui vient de produire quelques films ambitieux ayant récolté des récompenses dans des festivals et à Hollywood : **Midnight Express** (Alan Parker, 1978), **Les Chariots de feu**

Dans les années 1980, le nom de David Lean représente un héritage ambigu. Son dernier film, **La Fille de Ryan**, remonte à 1970, et avait été à l'époque démolé par la critique, qui l'avait jugé d'un académisme anachronique et d'un symbolisme démesuré. Lean avait longtemps caressé l'idée de réaliser une biographie de Gandhi. Dès 1958, il avait envisagé de confier le rôle à Alec Guinness et de faire écrire le scénario à Emeric Pressburger. C'est finalement Richard Attenborough qui fera le film en 1984 tandis que Lean se lancera dans l'adaptation du roman de Forster, abandonnée par d'autres (dont Satyajit Ray et Joseph Losey), notamment en raison de l'hostilité du romancier envers le cinéma.

Une première adaptation existait, réalisée par Waris Hussein pour la BBC en 1965, d'après une pièce de théâtre de Santha Rama Rau, et beaucoup plus fidèle à l'esprit du roman. Elle reposait notamment sur l'interprétation radicale des



personnages principaux par des acteurs de premier plan (Virginia McKenna en Adela Quested, Zia Mohyeddin en Aziz, Cyril Cusack en Fielding notamment). Lean demanda à Santha Rama Rau d'écrire le scénario de son film, mais le rejeta, jugeant le résultat trop hostile aux Britanniques. Surtout, Lean voulait réaliser son film sur l'Inde et d'une certaine manière utilisait le roman de Forster un peu comme un prétexte. Après quatorze ans d'absence sur les écrans, ce géant du cinéma voulait aussi réaffirmer son autorité en prenant la responsabilité du scénario, mais aussi du montage, qui était son premier métier. ¶



(Hugh Hudson, 1981), **Greystoke** (Hudson, 1982), **Cal** (Pat O'Connor, 1984), **La Déchirure** (Roland Joffé, 1984). **La Route des Indes** semble aussi conclure un cycle de films et de miniséries sur l'Empire britannique, le « Raj Revival » (Salman Rushdie), qui compte lui aussi quelques titres marquants : **Chaleur et poussière** (*Heat and Dust*, James Ivory, 1982), **Gandhi** (Richard Attenborough, 1982), **The Jewel in the Crown** (ITV, 1984), **Les Imposteurs** (*The Deceivers*, Nicholas Meyer, 1988).



## REPÈRES > 6 FILMS CLÉS

**1945** *Breve Rencontre* (*Brief Encounter*) **1948** *De grandes espérances* (*Great Expectations*) **1957** *Le Pont de la Rivière Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*) **1962** *Lawrence d'Arabie* (*Lawrence of Arabia*) **1965** *Le Docteur Jivago* (*Doctor Zhivago*) **1970** *La Fille de Ryan* (*Ryan's Daughter*).

## PORTRAIT

### David Lean

Monteur très réputé dans les années 1930, il accède à la réalisation au milieu des années de guerre en adaptant Noël Coward. Ses adaptations de Dickens après la guerre servent de référence. Cinéaste des sentiments contrariés, il est tout aussi à l'aise dans les fresques épiques dont il devient un maître incontesté à partir des années 1950. Confrontés au mouvement de la grande histoire, ses personnages, souvent passionnés, sont pris dans des conflits de loyauté. ¶

## LA MÉCANIQUE DU RÉCIT

## Les personnages

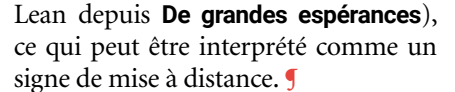
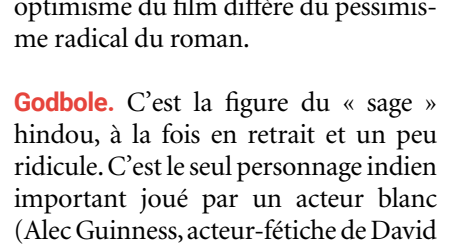
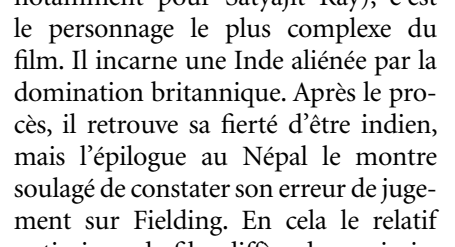
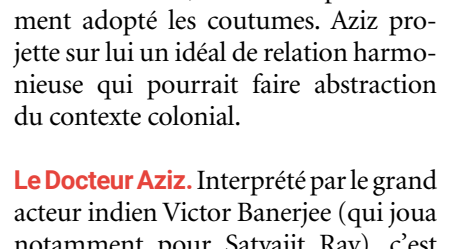
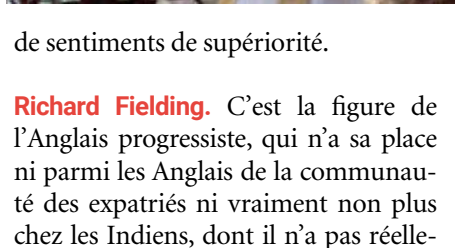


**Adela Quested.** En choisissant de terminer son film, comme il l'avait commencé, sur le visage d'Adela, Lean marque nettement son choix d'en faire le personnage central et d'en faire la victime d'un ordre colonial dont elle subit les conséquences jusque dans sa vie intime. Elle veut faire l'expérience de l'Inde « réelle », mais finit par être confrontée à quelque chose qui la dépasse. L'écho qu'elle entend lors de la visite de la grotte puis à nouveau lors du procès peut en effet s'entendre comme un ébranlement de l'ordre colonial par une menace métaphorique.

**Mrs Moore.** Respectueuse des différences culturelles, elle ne supporte pas ce qu'elle trouve en Inde. Mrs Moore devient un symbole lors de la scène du procès, où les Indiens exigent sa présence alors que le montage nous révèle sa mort pendant la traversée qui la ramène en Angleterre. Les plans nocturnes d'océan renvoient à la scène de la mosquée où elle apparaît, tel un fantôme. L'association de Mrs Moore et de la mort est une entrée possible vers le niveau de lecture métaphysique du film.

**Ronny Heaslop.** C'est le magistrat local, caricature d'Anglais « coincé » incapable de renoncer aux valeurs victorienne et convaincu de la supériorité intrinsèque de la « civilisation » britannique sur les coutumes locales.

**Mrs Turton.** Épouse du gouverneur local, elle cristallise tout ce qu'il y a de pire en matière de préjugés raciaux et



de sentiments de supériorité.

**Richard Fielding.** C'est la figure de l'Anglais progressiste, qui n'a sa place ni parmi les Anglais de la communauté des expatriés ni vraiment non plus chez les Indiens, dont il n'a pas réellement adopté les coutumes. Aziz projette sur lui un idéal de relation harmonieuse qui pourrait faire abstraction du contexte colonial.

**Le Docteur Aziz.** Interprété par le grand acteur indien Victor Banerjee (qui joua notamment pour Satyajit Ray), c'est le personnage le plus complexe du film. Il incarne une Inde aliénée par la domination britannique. Après le procès, il retrouve sa fierté d'être indien, mais l'épilogue au Népal le montre soulagé de constater son erreur de jugement sur Fielding. En cela le relatif optimisme du film diffère du pessimisme radical du roman.

**Godbole.** C'est la figure du « sage » hindou, à la fois en retrait et un peu ridicule. C'est le seul personnage indien important joué par un acteur blanc (Alec Guinness, acteur-fétiche de David Lean depuis *De grandes espérances*), ce qui peut être interprété comme un signe de mise à distance. ¶

## LES ÉLÉMENTS DE LA MISE EN SCÈNE

## Les décors

Si certains ont pu reprocher à Lean de réveiller une certaine nostalgie de l'Empire en exploitant une imagerie exotique de l'Inde propre à flatter le regard et les sens, un examen plus attentif du travail du cinéaste permet d'aller au-delà de ce constat. Le moment-clé, de ce point de vue, est la visite des collines de Marabar. Lean en fait une expérience déstabilisante à la fois pour les personnages principaux et pour le spectateur, en jouant sur les échelles de plans, sur les ellipses narratives et sur une bande-son particulièrement travaillée.

Le résultat est le passage de l'exotisme de pacotille du début de la séquence (l'éléphant ridiculement grimé reflète surtout l'intention du Dr Aziz d'épater ses nouvelles amies) à un enchaînement de plans beaucoup plus inquiétant qui met en péril la cohérence narrative, voire l'expérience sensorielle commune. Le jeu sur les raccords devient problématique et produit une perte des repères où la notion d'écho, centrale déjà dans le roman, remet en question la linéarité de notre expérience du film. On est ici très loin de l'académisme parfois prêté au vétéran David Lean. ¶





SÉQUENCE-CLÉ » DE 0:49:34 À 0:55:00

## L'excursion d'Adela

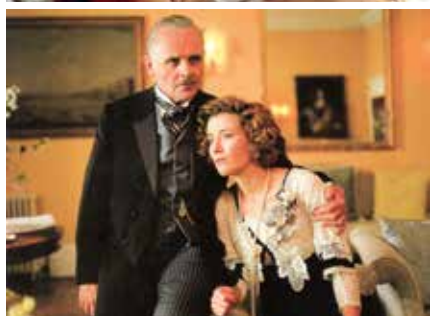
Moment de pur cinéma dont Lean était particulièrement fier, ce morceau entièrement sans dialogue ne correspond à aucune scène du roman de Forster. Il est destiné, dans l'esprit de Lean, à renforcer la dimension sexuelle du personnage d'Adela, en suggérant sa virginité à ce stade du récit (rappelons-nous que dans la scène d'ouverture, elle avoue à l'employé de la compagnie maritime n'avoir jamais quitté l'Angleterre). Il s'agit aussi d'une rencontre individuelle, intime, avec l'Inde « véritable », première expérience déstabilisante qui annonce le traumatisme de la visite des grottes de Marabar. Plus largement, on notera la maîtrise (que certains jugeront excessive) que déploie Lean pour organiser un système d'échos et de renvois qui bousculent l'ordre apparemment linéaire du récit. L'utilisation par Lean, ancien monteur, du langage des images, ambitionne d'égaliser l'écriture de Forster dans sa recherche d'une perte des repères du spectateur : « *Je suggère des choses dans les images, affirmait Lean, mais ce sont des choses dont j'espère qu'elles entraîneront le spectateur dans des directions différentes. Forster ne recherchait pas la clarté.* » La séquence de l'excursion est un tournant dans le récit dans la mesure où Adela, qui venait d'annoncer à Ronny sa décision de rompre leurs fiançailles, change d'avis à la suite de cette expérience. La confrontation trop directe avec une manifestation excessive de la sauvagerie de l'Inde (à moins qu'il ne s'agisse d'une extériorisation de ses propres pulsions érotiques) motive sans doute le désir de trouver refuge dans la protection d'une figure masculine rassurante,

incarnation d'une routine qu'elle venait de rejeter. Le mouvement général de la séquence reflète celui du film tout entier : la quête vaine de la réalité se heurte à l'abstraction de l'allégorie et du symbole. Les deux premiers plans [Images 1 et 2], reliés par un fondu enchaîné, opposent le champ (un surcadrage d'Adela en vélo dans un espace bordé par les marques de la civilisation) et le contrechamp : la même Adela, cette fois de dos, s'aventure dans un espace plus sauvage, livré aux forces de la nature. Le troisième plan cadre un panneau de signalisation en pierre devant lequel Adela met pied à terre, aussitôt recadrée dans un espace vide de toute trace humaine si ce n'est l'agriculture environnante. Ce plan reprend exactement un plan antérieur [12:20], montrant un autre panneau, en bois cette fois, où on lisait des indications de destinations portant des noms britanniques (*Trafalgar Rd.*).



Cet écho délibéré oppose la permanence de la culture indienne au caractère transitoire de la présence britannique. On

peut penser aussi à un écho de **Vaudou** (*I Walked With a Zombie*) de Jacques Tourneur (1943) : égarée dans un carrefour, la jeune femme blanche va faire l'expérience de forces surnaturelles dont la manifestation prend une forme ici très classique, constamment redoublée par la musique de Maurice Jarre. Le symbolisme abonde, tout comme dans cet autre classique du cinéma gothique britannique qu'est **Les Innocents** (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961) : éléments d'architecture jouant le rôle d'espaces liminaires, présence des statues dont le regard ponctue la séquence et semble observer silencieusement l'intruse [Image 4]. La séquence elle-même est savamment structurée en deux parties nettement contrastées. La première partie est toute en mouvements de caméra horizontaux qui accompagnent l'entrée d'Adela dans cet espace immémorial, dont on devine qu'il symbolise une Inde éternelle, source de sagesse et de menace. La caméra précède toujours l'arrivée d'Adela, comme si le progrès de celle-ci dans l'espace avait quelque chose d'inéluctable [Images 3 et 5]. L'avancée d'Adela vers les vestiges du temple recouverts de frondaisons est filmée à la manière dont Hitchcock filme l'approche de Lila Crane (Vera Miles) de la maison de Norman Bates dans **Psychose** (1960) : alternance de plans subjectifs mobiles et de travellings arrières sur l'actrice. La deuxième partie introduit une série de mouvements verticaux rapides, épousant la trajectoire des singes – semblant surgir de nulle part, coalescence surnaturelle et animale – on dira alors animiste – de l'esprit du lieu [Image 6]. D'où une ambiguïté possible dans la lecture de la séquence : et si Adela s'était aventurée d'abord dans sa propre psyché ? ¶



Chambre avec vue [1985], Maurice [1987], Retour à Howards End [1992] : trois adaptations majeures d'Edward Morgan Forster par James Ivory.

## La décennie d'E.M. Forster

Décédé à l'orée des années 1970, E. M. Forster est un romancier essentiel dont l'œuvre et le travail auront été amplifiés tour à tour par la radio et le cinéma. Dans les années 1930-1940, ses interventions à la BBC font de lui une figure connue et appréciée du grand public. Né en 1879, Forster a une quarantaine d'années et ses grands romans sont déjà derrière lui – à l'exception de *Maurice*, écrit peu avant la Première Guerre mondiale, mais publié de manière posthume en raison de l'homosexualité du personnage principal. Ce qui frappe chez Forster, c'est l'articulation de la sexualité (hétéro ou homosexuelle) et des rapports de classe.

Ces derniers sont source d'ambiguïté et provoquent souvent de tragiques malentendus (*Howards End*, *La Route des Indes*). L'altérité est un thème fécond pour Forster et reflète ses aspirations humanistes tout autant que ses efforts pour comprendre les déterminismes de son époque. Le grand écran va apporter à l'écrivain un regain de popularité en Grande-Bretagne et contribuer à le faire (re)découvrir en France.

Ces œuvres, portées par des castings invariablement éblouissants (avec de grands noms tels qu'Emma Thompson, Anthony Hopkins ou Helena Bonham-Carter, mais aussi des seconds rôles au relief admirable) ont contribué à cristalliser la notion d'*Heritage Film*, cette forme de cinéma spécifique à la Grande-Bretagne où le pays examine un âge d'or menacé d'extinction.

L'irréversible sensation de déclin qui parcourt la Grande-Bretagne, puissance partiellement déchue au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, est au cœur de ce corpus très homogène conçu sur une dizaine d'années, entre 1984 et 1993. Les rapports de classe, la fascination de l'opulence aristocratique et de la vie seigneuriale, les tourments d'un pays hanté par son irréversible déclin s'incarnent dans de luxueuses productions qui font revivre la société edwardienne.

Qu'elles respectent à la lettre l'esprit forstérien est une hypothèse qui fait débat, mais elles ont indéniablement contribué au renouveau du cinéma britannique des années 1980-90. ♪

## Des références pour aller plus loin

### Bibliographie

Kevin Brownlow, *Une vie de cinéma : David Lean*, Paris, Cinémathèque Française, 2003.

Edward Morgan Forster, *La route des Indes*, Paris, 10/18, 1988.

Christophe Jaffrelot, *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris, Fayard, 1996.

Claude Markovits, *Histoire de l'Inde moderne 1480-1950*, Paris, Fayard, 1994.

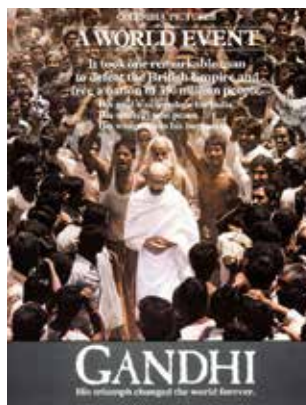
Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points-Seuil, 2015.

### Filmographie

**La Croisée des destins** (*Bhowani Junction*, George Cukor, 1956). Mélodrame colonial où la lutte pour l'indépendance prend une résonance nouvelle dans le contexte de Guerre froide.

**Chaleur et poussière** (*Heat and Dust*, James Ivory, 1982). Tiré d'un roman de Ruth Praver Jhabvala (qui écrit le scénario), ce roman sur deux époques réactive le matériau du roman de Forster : à 60 ans d'écart, deux Anglaises tombent sous le charme de l'Inde « réelle » et fantasmée.

**Gandhi** (Richard Attenborough, 1982) : le *biopic* qu'ambitionnait de réaliser Lean.



**The Jewel in the Crown** (ITV, 1984) : l'une des deux séries-culte des années 1980 adaptée d'une saga littéraire. Au centre de l'intrigue, une jeune Britannique victime d'un viol et un Indien accusé à tort.

**The Deceivers** (Nicholas Meyer, 1988). Adaptation réussie d'un roman de John Masters, avec Pierce Brosnan dans le rôle d'un officier britannique basculant dans la sauvagerie.

### Ressources en ligne

<http://www.colonialfilm.org.uk/>

« Colonial Film. Moving Images of the British Empire » : base de données de 6000 films sur l'Empire britannique (dont 350 peuvent être visionnés en ligne). En anglais.

<http://archives.festival-larochelle.org/festival-2011/retrospective/david-lean>  
Eva Markovits, « L'Impossible Mr Lean », Archives du Festival International du Film de La Rochelle, 2011.

<https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2008-3-page-25.htm>

Catherine Servan-Schreiber, « Inde et Grande-Bretagne : deux regards sur un passé colonial à travers le cinéma », revue *Hermès*, 2008/3 (52), p. 25-32.