



# LE SALON DE MUSIQUE

জলসাঘর

UN FILM DE  
SATYAJIT RAY

VERSION RESTAURÉE

Les Acacias distribution

présente

# LE SALON DE MUSIQUE

জলসাঘর

un film de **Satyajit Ray**

LIVRET ACCOMPAGNANT  
LA RESSORTIE EN SALLES

 Les Acacias  
DISTRIBUTION

 REVUS  
& corrigés





## SYNOPSIS

Lorsque son voisin s'apprête à donner une fastueuse réception en l'honneur de l'initiation de son fils, Bishwambhar Roy, un vieillard aigri et esseulé, se remémore la fête qu'il a autrefois donnée pour célébrer celle de son défunt fils Khoka. Suite à ce drame, il a laissé sa splendeur décliner. Courroucé par les attitudes de nouveau riche de son voisin, l'usurier Mahim Ganguli, Bishwambhar Roy décide d'inviter les meilleurs musiciens, espérant ranimer l'éclat de son salon et humilier son rival...

# ÉDITO

Revenir au *Salon de musique*... Le chef-d'œuvre du cinéma mondial est à nouveau visible en salle dans une magnifique copie restaurée, un beau noir et blanc tout en contraste rendant honneur au travail d'orfèvre de Satyajit Ray.

Comme Luchino Visconti, peintre des magnificences déchues, Ray apporte grande attention aux détails. Le fastueux palais du zamindar, avec son immense lustre, ses tableaux et tapis, décline peu à peu au rythme lent de la déchéance de son héros. La figure de Gustav Aschenbach dans *Mort à Venise* n'est pas loin. Le compositeur esthète se perd dans sa contemplation de l'idéal que représente le jeune Tadzio. Bishwambhar Roy perd tout dans son amour vertigineux pour la musique.

Film poème, *Le Salon de musique* explore totalement les possibilités du cinéma. Touchant à la folie par la virtuosité de sa mise en scène, il offre au spectateur une précieuse accession à la beauté.



**Nadine Méla, Les Acacias**

# COMMENT ON ARRIVE À UN SALON DE MUSIQUE

par SATYAJIT RAY (1963)

« Mais avez-vous été à Nimtita ? Avez-vous vu le palais ? » demanda le vieillard de la maison de thé au toit de chaume. Nous étions au village de Lalgola, à deux cent cinquante kilomètres environ de Calcutta, et venions de voir notre trentième palais et décider qu'il ne nous convenait pas.

« Nimtita ? Qu'est-ce que c'est ? » demandâmes-nous sans trop d'enthousiasme. Nous n'avions jamais entendu prononcer ce nom. « C'est un palais qui se trouve à une centaine de kilomètres au nord d'ici. Vous suivez la route. Vous arrivez à un fleuve que vous traversez sur un bac. Puis vous suivez de nouveau la route sur quarante kilomètres environ. Là, il y a un panonceau. Le palais se trouve sur la rive est du fleuve Padma. C'est le palais de Choudhury. À l'ouest, c'est le Pakistan. Je vous ai écouté parler et je trouve que vous devriez y aller avant de renoncer. »

Par principe, nous n'avions pas grande confiance dans ces conseils gratuits de gens qui ne pouvaient avoir absolument aucune idée de ce dont nous avions besoin. Quoi qu'il en soit, il fallait se décider : allions-nous, ou non, tenter cette dernière

aventure ? Si le palais ne nous plaisait pas, cela voudrait dire qu'il nous faudrait ou bien abandonner le projet, ou le modifier considérablement. Nous tirâmes à pile ou face et partîmes pour notre longue randonnée.

J'étais au lit avec ma jambe droite dans le plâtre, quand je décidai de faire un film de la célèbre nouvelle de Tarasankar Banerji<sup>1</sup>, *Le Salon de musique* (*Jalsaghar*<sup>2</sup>). Je m'étais sérieusement blessé au genou en tombant sur les dalles des escaliers de Bénarès. J'étais cloué au lit et lisais tous les livres bengalis qui me tombaient sous la main. Ma réputation auprès des distributeurs n'était pas particulièrement brillante à l'époque, et c'était peut-être inconsciemment la raison pour laquelle j'avais choisi *Le Salon de musique*.

1. Le nom « Banerji » est la variante anglicisée du bengali « Bandyopadhyay ».

2. 1958, quatrième film de Satyajit Ray.





L'histoire était dramatique et pouvait sans difficulté comporter du chant et de la danse, ce que les distributeurs adoraient. Elle offrait en outre des possibilités de jeux d'atmosphère, d'étude psychologique. C'est la conscience claire que j'avais fait ce choix. Je pensais proposer à Chhabi Biswas, notre plus grand acteur, le rôle principal, celui du zamindar (noble propriétaire foncier) dont la passion pour la musique et le spectacle cause la ruine. Mais il fallait d'abord trouver un palais. Comme nous ne pouvions disposer que de peu d'argent, il n'était pas question de nous offrir le luxe de décors spécialement construits. Je savais que, s'il en avait eu les moyens, mon décorateur aurait pu reproduire fidèlement le style architectural voulu et pasticher le délabrement. Mais, encore une fois, nous n'avions pas d'argent.

Nimtita correspondait à tout ce que le vieil homme nous avait dit, et à bien davantage. Impossible de décrire le sentiment de désolation qui se dégageait de l'environnement. Le cours du Padma s'était modifié au cours des années, et de vastes étendues de sable aride avaient progressivement remplacé les villages de jadis. Le palais lui-même, colonnes, entablements, façades, etc., répondait exactement à tout ce dont j'avais rêvé. Il était là, dominant toute cette désolation, avec un air de noble et tragique dignité. Un caprice du fleuve l'avait miraculeusement sauvé de la destruction totale. L'eau s'était approchée jusqu'à moins de dix mètres de la façade, détruisant au passage les écuries et les jardins, et puis s'était arrêtée. Ganendra Narayan Choudhury, qui était alors âgé de soixante-dix ans, qui avait un titre nobiliaire anglais et possédait le palais, nous décrit la chose :

– Un matin, nous étions en train de prendre notre petit déjeuner quand nous entendîmes un grondement sourd. Nous allâmes à la véranda et vîmes un gros morceau de la propriété



– près de trois kilomètres carrés – s'enfoncer sous l'eau à jamais. Cela n'avait duré que quelques secondes. L'appétit du Padma est légendaire.

– Mais n'avez-vous pas peur que le fleuve recommence ?

– Oh si, chaque fois que vient la mousson, nous sommes saisis de terreur.

– Mais alors, pourquoi restez-vous ici ?

– Nous aimons mieux sombrer avec la maison que de la désert.

Le palais de Nimtita était parfait. Il possédait même une salle de musique, car l'oncle de Ganendra Narayan Choudhury, Upendra Narayan Choudhury, avait protégé les musiciens, plus ou moins comme le héros de notre roman. Malheureusement,

la pièce était trop petite pour servir de cadre aux soirées somptueuses que j'avais en vue. Il allait falloir la construire dans le même style en studio. Deux autres éléments essentiels faisaient défaut. Choudhury avait bien possédé un éléphant vingt ans auparavant, mais il n'en avait plus, et il n'avait pas non plus de cheval blanc. On en trouva un dans une écurie à Calcutta. Il appartenait à un aristocrate qui avait eu des revers de fortune et ne pouvait plus se permettre d'avoir un tilbury. Nous lui proposâmes deux cents roupies de son cheval et il s'empressa de les accepter. L'éléphant appartenait à un rajah qui voulut bien nous le prêter. Il dut parcourir deux cent cinquante kilomètres environ et traverser cinq rivières pour arriver à Nimtita.

Dès notre retour, je téléphonai à l'auteur, Banerji. Il avait partagé notre inquiétude au sujet du palais.

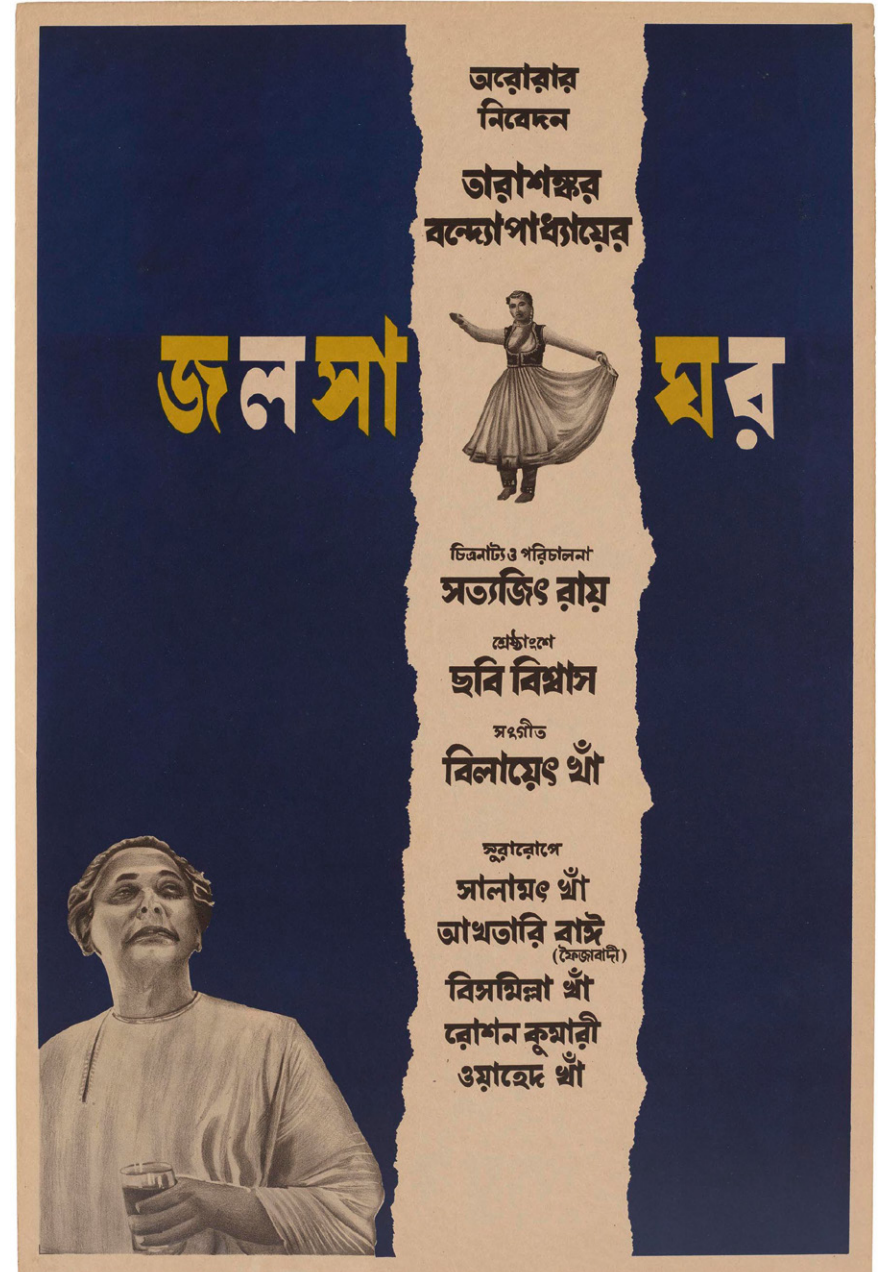
- Ça y est ! Nous l'avons trouvé, monsieur Banerji, dis-je.
- Pas possible ! Et où ça ?
- Dans un endroit perdu appelé Nimtita.
- Nimtita?

Il y avait une résonance étrange dans sa voix.

- Vous ne voulez pas dire le palais de Choudhury ?
- Exactement !

— C'est inouï. Je ne suis jamais allé à Nimtita moi-même, mais j'ai lu l'histoire de la famille Choudhury dans un livre sur les grands propriétaires fonciers du Bengale, et dans mon histoire c'est Upendra Narayan Choudhury qui m'a servi de modèle pour le personnage du rajah.

**Satyajit Ray, Écrits sur le cinéma**  
Ramsay Poche Cinéma, éditions JC Lattès, 1982.



# ENTRETIEN AVEC MARTINE ARMAND

Martine Armand fut l'assistante de Satyajit Ray, elle organisa la première grande rétrospective de son œuvre à la Cinémathèque française en 1992 et programma les films du festival L'Été indien pendant dix ans au musée Guimet.

**Comment avez-vous rencontré Satyajit Ray ?**

Après avoir été l'assistante de Claude-Jean Philippe pour *L'Encyclopédie audiovisuelle du cinéma français*, je suis partie en Inde étudier le cinéma d'auteur. J'y ai rencontré la plupart des réalisateurs concernés, et naturellement je suis allée à Calcutta voir Satyajit Ray. C'était en 1986, il était immobilisé chez lui depuis sa crise cardiaque, survenue trois ans plus tôt. Nous avons passé beaucoup de temps à parler. Il préparait le documentaire sur son père *Sukumar Ray* et l'adaptation de la pièce d'Ibsen, *Un Ennemi du peuple* (*Ganashatru*).

**Comment est considérée son œuvre en Inde ?**

Il représente une figure majeure du cinéma d'auteur indien et son œuvre fait partie du patrimoine culturel indien, mais on ne doit pas oublier que seul un public très restreint pouvait voir ses films en Inde, essentiellement par le biais de festivals ou ciné-clubs. La distribution reste complexe avec les nombreuses langues régionales indiennes, sans circuit pour le cinéma d'auteur. Le nom de Satyajit Ray est plus connu que son œuvre en Inde, à l'exception du Bengale, des grandes villes et de quelques états cinéphiles comme le Kerala.



**Vous avez travaillé avec lui sur *Les Branches de l'Arbre* en 1990 et assisté au tournage de ses derniers films. Avez-vous évoqué avec lui ses débuts et plus particulièrement *Le Salon de musique* ?**

Nous avons assez souvent évoqué ses premiers films et les difficultés de toutes sortes qu'il rencontra et contourna avec ingéniosité en respectant un budget serré. C'est une attitude qu'il garda pour toute son œuvre, soutenu par une équipe fidèle, dont certains membres l'assistèrent sur ses 37 films.

À propos du *Salon de musique*, Satyajit Ray se disait surpris du succès du film, distribué 20 ans plus tard en France, où il reste le film indien le plus vu.

**Il y a eu de nombreuses analyses du film mais pour vous que représente-t-il ?**

C'est pour moi sa première œuvre où la reconstitution historique et le faste de l'atmosphère demandèrent autant de moyens, de précision et d'inventivité. C'est un film de rencontres et de fusion de talents exceptionnels, avec l'acteur Chhabi



Biswas qu'il dirigea pour la première fois, Bansi Chandragupta avec qui il conçut les décors et la splendide reconstitution du salon dans les studios de la production, sans oublier les plus grands interprètes de musique et danse de l'époque. Pour son quatrième film, Satyajit Ray a pu dépeindre ce qu'il voulait de manière authentique, à la fois sur le plan esthétique et sur le plan des émotions.

### Quelle était la relation de Satyajit Ray à la musique ?

— La musique a toujours joué un rôle majeur dans la vie de S. Ray. Il aimait dire « à l'heure où les jeunes Bengalis écrivaient de la poésie, j'écoutais avidement Beethoven ». Pendant ses études à l'université de Shantiniketan créée par Tagore il approfondit sa connaissance de la musique classique indienne et s'ouvrit davantage à la musique



occidentale, qu'il étudia en autodidacte en déchiffrant les partitions d'œuvres de Bach, Mozart, Beethoven, tout comme il étudia le cinéma en autodidacte, en regardant des films dans le ciné-club de Calcutta. Il était ouvert à toutes les musiques. Dès 1961, avec *Trois Filles (Teen Kanya)*, il composa la musique de tous ses films. Il faut aussi rappeler les deux merveilleuses « comédies musicales » qu'il écrivit et composa sur l'histoire de deux musiciens : *Les Aventures de Goopy et Bagha* en 1968, puis *Le Royaume des diamants* en 1980.

### Dans *Le Salon de musique*, la musique semble immédiatement liée à la pensée, comme intégrée à la narration au même titre que les dialogues. Y a-t-il d'autres films de Satyajit Ray où la musique est aussi importante ?

— En effet, la musique est intimement intégrée à la pensée et à la narration, au même titre que les dialogues, ce qui est constant dans son œuvre où la musique est l'extension de la pensée d'un personnage. Dans *Le Salon de musique*, il osa un usage inattendu du concerto pour violon de Sibelius qu'il fit jouer à l'envers pour

l'intégrer à la musique de Vilayat Khan et créer ainsi une atmosphère émotionnellement pesante vers la fin du film, lorsque les chandeliers s'éteignent après la dernière représentation, et que le zamindar est pris d'angoisse.

### Qui sont les artistes qui jouent lors des soirées organisées par Bishwambhar Roy ?

— Bismillah Khan joue du shehnai pour la cérémonie du fils, et la chanteuse de thumri est Begum Akhtar, dans le rôle de Durga Bai. Ustad Wahid Khan joue du surbahar dans un concert privé, interrompu par le klaxon de la voiture de Ganguli. Ustad Salmat Ali Khan chante le dernier raga alors que l'orage éclate. La musique du film est composée par Vilayat Khan. Ils représentent la tradition hindoustani du nord de l'Inde. La danseuse de kathak est Roshan Kumari dans le rôle de Krishna Bai.

***Le Salon de musique* nous accueille dans cette grande demeure hors du temps, et le monde moderne, même s'il n'apparaît que peu à l'image, semble être une inquiétude permanente pour ce**

### noble désargenté. Quelle était la relation de Satyajit Ray aux traditions et à la modernité ?

Il a grandi dans une famille appartenant à ce grand mouvement appelé la Renaissance bengalie, dont Tagore était la figure majeure, avec une ouverture sur des valeurs de l'occident, des vues progressistes sur le plan social et politique, mais aussi une profonde connaissance des traditions indiennes. Cela se reflète dans son œuvre. *La Grande Ville (Mahanagar, 1963)*, est un exemple illustrant bien cette relation.

### Satyajit Ray aborde la dépression de manière assez directe. Comment ce sujet était-il perçu à l'époque de la sortie du film en Inde ?

La sortie du film n'a atteint qu'un public restreint au Bengale, mais la littérature indienne a souvent dépeint la dépression et ses circonstances à travers des personnages qui font partie de la culture indienne, comme Devdas, porté plusieurs fois à l'écran. Satyajit Ray a abordé les sentiments et situations difficiles de ses personnages dans une approche subtile et néanmoins

directe, avec une grande sensibilité, dans toute son œuvre.

### Satyajit Ray a été proche de Jean Renoir. Quels sont les autres cinéastes indiens et internationaux qui l'ont marqué ?

Il travaillait comme graphiste à plein temps lorsque Renoir tournait *Le Fleuve*, mais son ami Bansi Chandragupta, assistant décorateur sur le film, lui racontait le tournage chaque jour. L'importance de chaque détail fut l'un des enseignements que Satyajit Ray retint de Renoir et qu'il appliqua dans toute son œuvre. Parmi les autres cinéastes qui l'ont marqué il y a Eisenstein et le cinéma soviétique, Fritz Lang, le cinéma américain de Ford, Wyler, Capra, ainsi que De Sica et le néoréalisme italien.

### À l'inverse, quels cinéastes ont été marqués par l'œuvre de Satyajit Ray ?

Je pense que tous les représentants du cinéma d'auteur indien, qu'ils l'admettent ou non, furent marqués par son œuvre. Par exemple, Buddhadeb Dasgupta ou Goutam Ghose, au

Bengale, se sont exprimés sur son influence. Au Kerala, il y a Aravindan et Adoor Gopalakrishnan, qui par ailleurs avaient tissé des liens d'amitié avec lui. Et bien sûr Shyam Benegal, dont l'œuvre représente une importante contribution au cinéma indien.

### Enfin, que retenir-vous de Satyajit Ray, en tant qu'homme et artiste, vous qui l'avez étroitement connu ?

Un humaniste dans la vie comme dans son œuvre, un homme ouvert

aux autres et respectueux, un homme curieux du monde. Et il avait un grand sens de l'humour. C'était un artiste accompli dans une maîtrise appliquée à tous les domaines, scénario, dialogues, musique, décors, costumes, génériques et même affiches. Il avait aussi un vrai talent de conteur et d'illustrateur. Il m'a dit une phrase qui me semble bien le représenter : « Les préoccupations d'ordre moral dans mes films sont bien les miennes. »



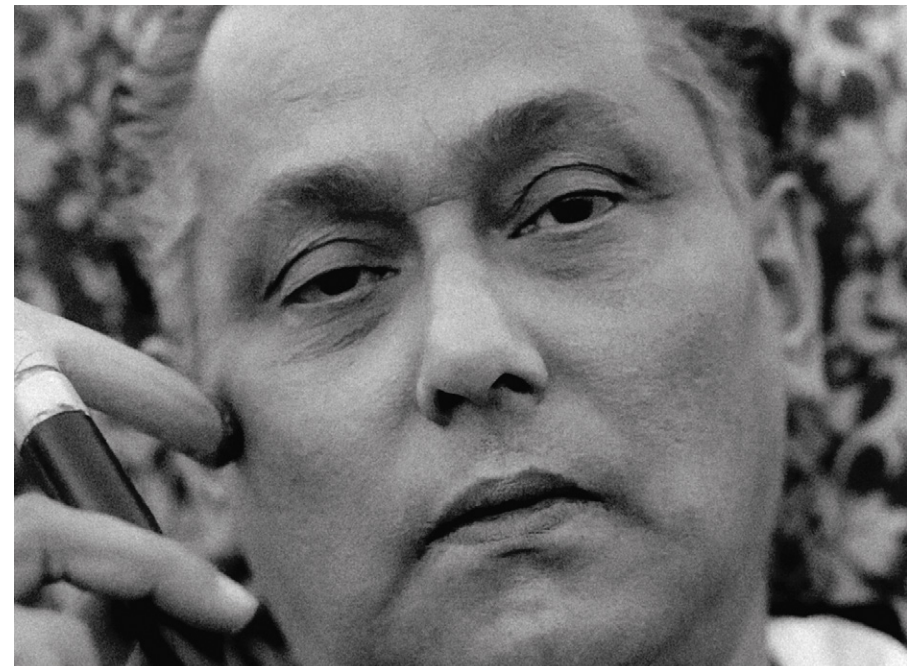
# SATYAJIT RAY ET LE VISAGE- PAYSAGE

par CHARLES TESSON

L'achèvement de la trilogie d'Apu, qui bute sur cet énigmatique gros plan aux deux visages (Apu adulte et son enfant sur ses épaules), désignant prémonitoirement les deux temps de la vie à jamais non réconciliés au sein du même (l'homme), est ce qui programme souterrainement l'œuvre de Ray jusqu'à nos jours. Rites de passage, méticuleusement observés, soit vers l'âge adulte (le monde du travail dans *L'Intermédiaire*), soit sur le mode régressif (le retour à la nature enfantin et tragique dans *Des jours et des nuits dans la forêt*), à l'intérieur duquel le sujet oscille entre tentation égotiste (le roman autobiographique d'Apu) et altruisme (*Un Ennemi du peuple*). La rencontre de l'altruisme et de l'art étant l'achèvement du cinéma de Ray, par opposition à ce qui fait défaut à ses personnages et en constitue le drame intérieur.

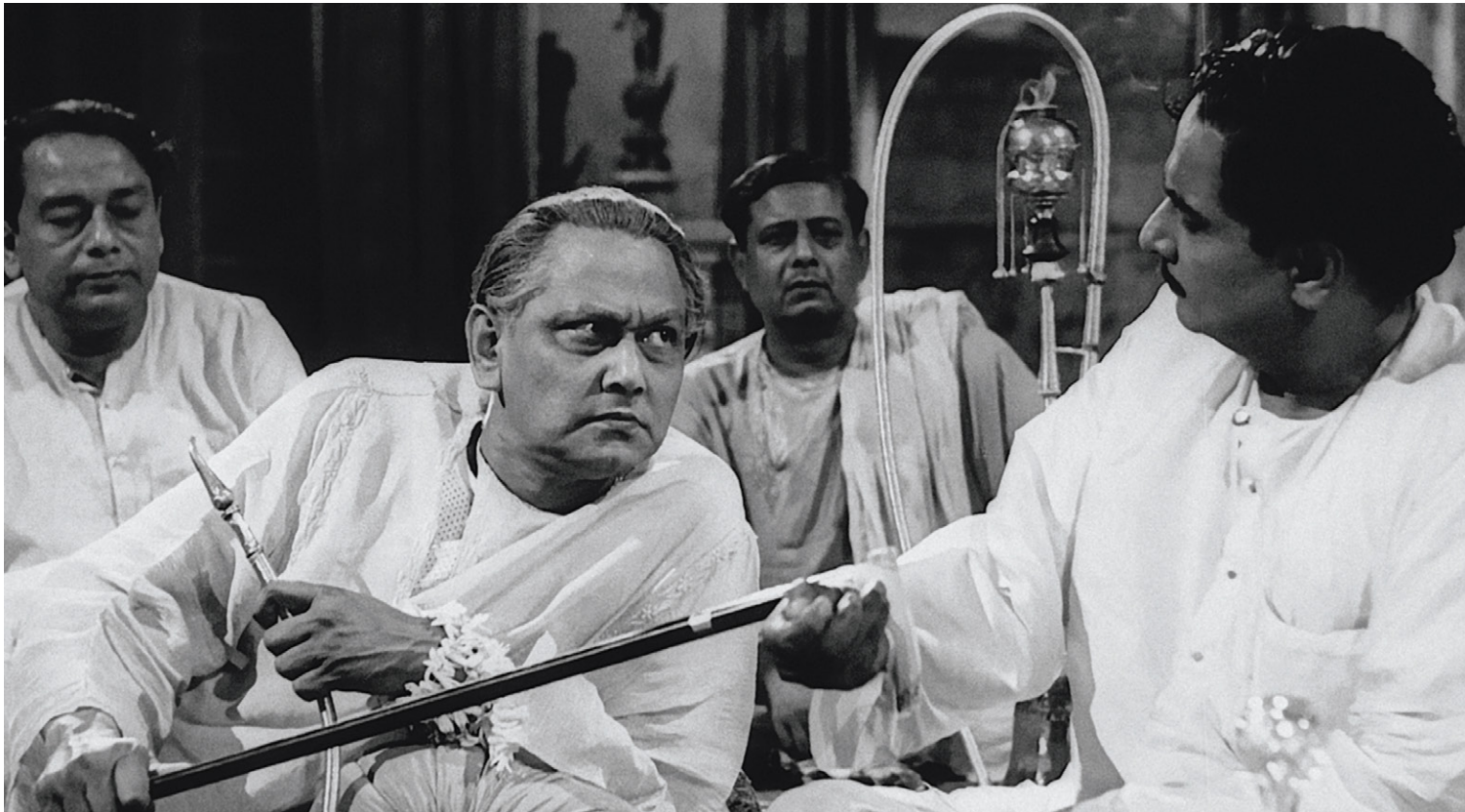
En voyant le documentaire *Rabindranath Tagore*, j'ai eu le sentiment, sous le choc de ce film admirable, que Satyajit Ray livrait là la pierre d'angle de toute son œuvre, la carte cachée de son cinéma. Réminiscences biographiques (la famille Ray et Tagore) et surtout portrait d'une figure exemplaire, d'un homme entre prose

(l'engagement politique) et poésie, au carrefour de tous les arts (peinture, musique, roman). Entre les documents d'archives, Ray intercale quelques scènes de fiction, saynètes jouées reconstituant les grands moments de la vie de Tagore. Celles de son enfance comptent parmi les plus belles. On y retrouve Apu ou, plus précisément, Smaran Ghosal, celui qui était Apu adolescent dans *L'Invaincu*. Moment de rencontre troublant. Le personnage d'Apu est le passeur qui nous conduit à l'intérieur de l'œuvre de Ray et le corps de l'acteur Smaran Ghosal est ici cet autre passeur qui permet à Ray de figurer cinématographiquement le personnage de Tagore. Qu'Apu soit, dans l'éclatante coïncidence de quelques plans, quelque chose de Ray et de Tagore achève de troubler une œuvre dense, limpide et complexe.





C'est après avoir vu plusieurs fois *Le Salon de musique* que j'ai eu le sentiment que le portrait de cet homme, magistralement interprété par Chhabi Biswas, avait à voir profondément avec Satyajit Ray. Comme si, au-delà du portrait d'un ancêtre (Ray est issu d'une lointaine famille de riches propriétaires terriens, progressivement ruinés), il peignait son portrait en tant qu'artiste. Portrait paradoxal dans la mesure où le zamindar du *Salon de musique* n'est qu'un simple spectateur, un homme-perception, qui regarde et écoute, œil et oreille tendus vers la moindre



manifestation du monde, sa moindre représentation, sans qu'on ne le voie à aucun moment écrire, peindre, jouer de la musique. Et pourtant, à travers son comportement, Ray dessine une véritable morale du spectateur qui est aussi une réflexion sur l'art de mettre en scène. Le cinéma n'est pas la remise en scène du monde mais la transcription d'un acte de perception. Voir en retrait de la scène, témoin silencieux, attentif et passif est ce qui caractérise le héros rayen, d'Apu au *Salon de musique*. Chez Ray, la perception est avant la représentation et elle est même, via ses personnages, ce qui est toujours mis en avant. C'est l'acuité de la perception qui guide, qui fait esthétiquement la nature de la représentation.

Qu'est-ce que percevoir, comment être spectateur chez Ray ? La longue scène de danse du *Salon de musique* qui s'achève par le geste du zamindar qui interdit à son hôte de récompenser la danseuse le dit admirablement. Si l'attention du spectateur est captivée hypnotiquement par le spectacle de danse, Ray nous montre en quelques plans brefs le public d'où émergent deux spectateurs : le maître de maison et son voisin encombrant. Au-delà de la différence sociale, il y a pour Ray un écart incommensurable entre deux comportements de spectateur. Le visage du voisin, Ray le désigne comme un miroir. Pas besoin de contre-champ car son attitude mime, singe jusqu'à l'excès ce qu'il voit et

entend. C'est un visage-surface, de pure extériorité, qui nous renvoie par son attitude la caricature de ce qu'il voit mais qui ne *laisse rien passer en lui* de ce qu'il perçoit. Visage-butée, véritable mur sur lequel le spectacle rebondit auquel Ray oppose celui du zamindar, visage ouvert, visage-tamis qui, par tous les pores de la peau, laisse pénétrer en lui le plaisir secret de cette musique et de cette danse.

Tous les grands cinéastes du portrait, du visage-paysage, sont fascinés par le moment de l'impression d'une expression, à même la peau, et ont en horreur le visage rivé à son expression, toujours déjà là, jamais advenue au visage. Chez quelqu'un comme Dreyer, il est frappant de voir que le visage-paysage, page blanche du plan où se donne à lire le texte du sujet, est habité et programmé par l'intérieur du sujet, le visage étant ce point d'émergence, le lieu traversé d'un mouvement qui part du dedans et va vers le dehors, advient au spectateur qui regarde ce visage. À mon sens, Ray est le seul cinéaste du visage-paysage à avoir filmé le mouvement inverse, du dehors vers le dedans. Le visage est un paysage dont le monde est sa profondeur. C'est par là que le cinéma de Ray achève et complète le dispositif renoirien, entre sensualité de la perception et jouissance du monde, le visage est un filtre, non le lieu de la révélation mais celui de l'involution du monde. C'est ainsi qu'être le visage du zamindar, c'est déjà pour Ray, être cinéaste.



**Charles Tesson, *Satyajit Ray 70 ans*,  
Eiffel Éditions, Bruxelles, 1991.**

# LA DISPARITION

par EUGÉNIE FILHO

Un palais aux cent colonnes, miroirs et tableaux, hors de la ville, au cœur d'un paysage intemporel et brut. Un noble désargenté, élégant et fier. Un drame et de la musique. Non, vous n'êtes pas devant un film de Luchino Visconti en Sicile, mais devant le quatrième long métrage de Satyajit Ray, au Bengale. Nous entrons dans ce palais par les éclats d'un lustre en cristal et une musique tintante, comme dans une histoire lointaine. Tel un pendule, le lustre oscille et la musique nous transporte comme elle transporte en pensée Bishwambhar Roy (Chhabi Biswas, comédien par la suite fidèle à Satyajit Ray qui joua au long de sa carrière de nombreux rôles de nobles) qui apparaît en fondu, plan serré, rêvant assis sur un grand fauteuil richement paré. Dans *Le Salon de musique*, quand la musique classique indienne nous berce dans un temps infini, d'autres sons fracturent cette paisible rêverie : c'est le vrombissement du groupe électrogène, le klaxon d'une voiture ou encore une fanfare à l'européenne, provenant toujours de chez le voisin, à la fois distant – on ne sait jamais à quelle distance se trouve sa maison –, et trop encombrant. À côté de la passion pure de Bishwambhar Roy pour la musique classique, les bruits et les revendications mélomanes de son voisin bourgeois apparaissent méprisables. Car en vérité, la musique est tout ce qu'il reste au noble Bishwambhar Roy, lui qui

a tout perdu et qui se souvient, dès la première séquence du film, de ce qu'il avait. Tout d'abord il avait un fils, à qui il avait réussi à transmettre sa passion pour la musique classique – seul héritage qu'il pouvait encore transmettre avec son titre et ses dettes –, et une femme aimante et impuissante face à cette maîtresse aux douces notes qui avale toutes les finances de la famille.

À la fin des années 1950, une dizaine d'année après l'indépendance de l'Inde, le système féodal dirigé par la caste noble zamindar à laquelle appartient Bishwambhar Roy a perdu son pouvoir et ses richesses terrienne avec les réformes agraires lors de la répartition des Indes. Ainsi, le temps s'est arrêté pour





Bishwambhar Roy qui a causé la perte de sa famille en se ruinant pour organiser les plus belles soirées dans son salon de musique et asseoir de la dernière manière qu'il lui reste, son autorité auprès de ses pairs et de son voisin bourgeois et prétentieux. Les séquences de spectacle sont ainsi d'extrêmes moments de tension sociale et dramatique, comme les bals dansant peuvent l'être dans les films européens. Tout le respect dû à Bishwambhar Roy – dont le nom n'est pas anodin – se joue sur ces moments si éphémères, une danse, un morceau de musique, un chant.

## SIC TRANSIT GLORIA MUNDI

Bishwambhar Roy est indifférent face aux mutations du monde car son monde prend fin, il ne lui reste que la bulle de son palais. Alors qu'il n'a plus rien, seul avec ses deux valets dans son palais sans âge, « le son [...] est une inlassable mélodie de la conscience de l'être au monde », comme l'a écrit Charles Tesson<sup>1</sup>. La dépression dans laquelle Bishwambhar Roy est plongé semble le couper des autres sens. La vue, le goût, l'odorat et le toucher, bien présents dans les séquences de souvenirs au contact des miroirs et des tableaux – vanités du salon de musique –, des drapés de ses habits, des tapis, du narguilé et des boissons servies lors des soirées, ont disparu de l'errance et du spleen musical de Bishwambhar Roy. On se sent comme enfermé dans ce palais dont l'architecture et la mise en scène de Satyajit Ray valorisent pourtant davantage l'extérieur des terrasses que l'intérieur, réduit au salon de musique et à la chambre.

Avec *Le Salon de musique*, Satyajit Ray construit un récit très simple, l'histoire de la chute d'un homme et de son monde – inspirée du roman populaire de Tarashankar Bandyopadhyay –, qui laisse la place à une mise en scène à la fois majestueuse et

mélancolique, très proche de Jean Renoir qu'il avait rencontré quelques années plus tôt lors du tournage du *Fleuve* (1951), ou de Luchino Visconti, qui, un an avant la réalisation du *Salon de musique* sortait *Nuits blanches* (1957) en Italie, adaptation de la nouvelle de Dostoïevski, dont le sous-titre est *Souvenir d'un rêveur*. On ne connaît la valeur des choses que lorsqu'elles disparaissent, et c'est ainsi qu'on se souviendra du zamindar Bishwambhar Roy, disparu en musique.

Article à retrouver sur le site  
Internet de *Revus & Corrigés*  
[www.revusetcorriges.com](http://www.revusetcorriges.com)

1. « Le sentiment du monde », texte pour la Cinémathèque française lors de la rétrospective consacrée à Satyajit Ray en 2016.



# LE SALON DE MUSIQUE

জলসাঘর

## Fiche technique

### Réalisation

Satyajit Ray

### Scénario

Satyajit Ray  
d'après une nouvelle  
de Tarashankar  
Bandyopadhyay

### Image

Subrata Mitra

### Décors

Bansi Chandragupta

### Son

Durgadas Mitra

### Montage

Dulal Dutta

### Musique

Ustad Vilayat Khan

### Production

Satyajit Ray

### Société de production

Aurora Film Corporation

1958 – Inde – 1h40 – noir et blanc – 1.33 - mono – Version restaurée

## Fiche artistique

**Bishwambhar Roy** Chhabi Biswas

**Mahim Ganguli** Gangapada Basu

**Mahamaya, la femme de Roy** Padma Devi

**Le serviteur** Kali Sarkar

**L'intendant** Tulsi Lahiri

**Le fils de Roy** Pinaki Sengupta

**Chanteuse** Begum Akhtar

**Krishna Bai, la danseuse** Roshan Kumari

**Remerciements** : Martine Armand, Anjan Bose (Aurora Film Corporation), Jeannick Botrel et Yann Houbre (VDM), Eugénie Filho (*Revus & Corrigés*), Charles Tesson, Sophie Tran et Jocelyne You (ARTE France).

Livret coordonné par Marc Moquin (*Revus & Corrigés*) et Nadine Méla (Les Acacias)

Conception graphique du livret : Morgane Flodrops

Conception graphique de l'affiche : Alain Baron

### DISTRIBUTION LES ACACIAS

[www.acaciasfilms.com](http://www.acaciasfilms.com)

© 1958 Aurora Film Corporation

© 2022 Les Acacias







  
*Les Acacias*