

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA Dossier enseignant **ALL WE IMAGINE AS LIGHT**
un film de Payal Kapadia

par Ophélie Wiel



SOMMAIRE

Fiche technique	1
La réalisatrice	2
Mumbai, ville de migrations	3
Mise en scène : ombre et lumière	7
Héroïnes	10
Fiction, documentaire et onirisme	14
Analyse de séquence : repandre sa liberté	16
Influences	18
Ressources complémentaires	III de couv.



● Biographie d'Ophélie Wiel

Ophélie Wiel est spécialiste du cinéma indien et connaît bien Mumbai où elle a vécu. Elle a publié *Bollywood et les autres, voyage au cœur du cinéma indien* en 2011 et *Rendezvous with Hindi Cinema* en 2019. Ancienne critique de cinéma, elle a également contribué au *Dictionnaire du cinéma asiatique* (2008) et au catalogue de l'exposition *Bollywood Superstars* en 2023 au musée du quai Branly – Jacques Chirac. Elle enseigne aujourd'hui l'histoire-géographie dans le secondaire, et le cinéma à l'université Paris-3 Sorbonne Nouvelle et au campus du Havre de Sciences Po.

● Remerciements

Payal Kapadia et Ranabir Das qui nous ont accordé un entretien en mai 2025.

● Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France

- Le dossier enseignant et la fiche élève de l'opération *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France sont édités par l'ACRIF et les Cinémas Indépendants Parisiens, avec le soutien du Conseil Régional d'Île-de-France, de la DRAC Île-de-France et du CNC.
- Direction de la publication : Amandine Larue, Didier Kiner
- Coordination du livret : Pauline Gervaise et Sarajoy Mercier
- Conception graphique : Charlotte Collin
- Mise en page du dossier : Nathalie Wolff
- Crédits photos : DR
- Impression : Wagram Impression

© ACRIF / LES CINÉMAS INDÉPENDANTS
PARISIENS – Septembre 2025

ACRIF – Association des Cinémas
de Recherche d'Île-de-France
19 rue Frédéric Lemaître
75020 Paris
Tél. 06 77 62 63 20
contact@acrif.org
www.acrif.org

Les Cinémas Indépendants Parisiens
135 rue Saint-Martin
75004 Paris
Tél. 07 66 24 44 52
contact@cip-paris.fr
www.cinemasindependantsparisiens.fr

Dossier téléchargeable sur :
www.acrif.org
et
www.cinemasindependantsparisiens.fr

Fiche technique

● Générique

ALL WE IMAGINE AS LIGHT

Inde/France/Italie/
Luxembourg/Pays-Bas
2024 – 2h03 – couleur

Réalisation, scénario

Payal Kapadia

Photographie

Ranabir Das

Son

Benjamin Silvestre
Olivier Voisin
Romain Ozanne

Montage

Clément Pinteaux

Musique

Topshe
Emahoy Tsegué-Maryam Guèbrou

Production

Petit Chaos

Co-production

Arte France Cinéma
Chalk & Cheese
BALDR Film
Les Films Fauves
Another Birth
Pulpa Film

Pays d'origine

Inde

Genre

Fiction

Format

1.66, couleur

Durée

123 minutes

Date de sortie

2 octobre 2024

Distributeur

Condor Distribution

Casting

Kani Kusruti : Prabha
Divya Prabha : Anu
Chhaya Kadam : Parvati
Hridhu Haroon : Shiaz
Azees Nedumangad : Docteur Manoj



● Synopsis

Prabha et Anu travaillent comme infirmières dans un hôpital de Mumbai. Toutes deux originaires de l'État du Kerala, elles partagent également la location d'un petit appartement. Prabha repousse les avances d'un de ses collègues, le docteur Manoj, car elle est mariée à un homme qui vit en Allemagne et dont elle n'a pas de nouvelles depuis plus d'un an. Anu, elle, est amoureuse de Shiaz, qu'elle voit en cachette car il est musulman. C'est inacceptable pour sa famille, qui la harcèle pour qu'elle accepte un mariage arrangé avec un hindou de sa caste. Un jour, une de leurs collègues, Parvati, est expulsée par un promoteur véreux du *chawl*¹ dans laquelle elle vivait depuis des dizaines d'années. Parvati décide de démissionner et de retourner dans son village d'origine, au bord de la mer, dans le sud-ouest du Maharashtra. Prabha et Anu l'accompagnent pour l'aider à déménager.

¹ Chawl : habitat typique des classes sociales défavorisées dans les grandes villes indiennes.

La réalisatrice

Payal Kapadia

● L'étoile montante du cinéma indien

Née en 1986 à Mumbai, Payal Kapadia est issue d'une famille d'artistes. Sa mère, Nalini Malani, est une peintre et vidéaste dont les œuvres sont marquées par son vécu de la partition du Raj britannique au moment de l'indépendance, en 1947. Originnaire d'une famille de confession sikhe², elle a dû quitter le Pakistan nouvellement créé pour rejoindre l'Inde, d'abord à Calcutta (aujourd'hui Kolkata), puis à Mumbai. Cette expérience de la migration influencera à la fois la mère et la fille, expliquant l'intérêt de Payal Kapadia pour les migrants venus s'installer à Mumbai dans *All We Imagine as Light*.

Adolescente, Payal Kapadia est interne dans un lycée de l'Andhra Pradesh, au sud-est de l'Inde, où elle participe au ciné-club d'un enseignant qui lui fait découvrir des cinéastes aussi différents que le Russe Andreï Tarkovski ou le Bengali Ritwik Ghatak, qui deviendra une référence pour elle. Elle réalise ses études supérieures au prestigieux St Xavier's College à Mumbai, une institution d'enseignement privé et catholique, avant d'intégrer en 2012 la section réalisation du FTII (Film and Television Institute of India), équivalent de la Fémis, à Pune. C'est au sein du FTII qu'elle réalise ses quatre courts métrages, mais c'est aussi dans ce cadre qu'elle participe aux manifestations étudiantes contre la nomination à la direction de l'Institut de Gajendra Chauhan, acteur membre du BJP (Bharatiya Janata Party), le parti d'extrême-droite hindoue du tout nouveau Premier ministre Narendra Modi³. Ces manifestations, ainsi que celles qui enflamment de nombreux campus en Inde (à Delhi notamment) contre la politique ultranationaliste et discriminatoire du BJP sont au cœur de son premier long métrage, *Toute une nuit sans savoir* (*A Night of Knowing Nothing*, 2021). Son engagement politique ainsi que la réalisation du documentaire ont des incidences sur la relation de Payal Kapadia avec le FTII – incidences plus que concrètes puisqu'elle manque d'être poursuivie en justice et qu'on lui retire une bourse obtenue en tant qu'une des étudiantes les plus prometteuses de l'Institut.

Qu'à cela ne tienne : le talent de la jeune réalisatrice est rapidement reconnu dans les festivals internationaux, et notamment à Cannes, où son troisième court métrage, *Afternoon Clouds*, est sélectionné en 2017 dans le cadre de la Cinéfondation. En 2021, elle remporte l'Œil d'Or du meilleur documentaire pour son premier long métrage, *Toute une nuit sans savoir*, co-produit par Petit Chaos, une maison de production française qui co-produit également son premier film de fiction, *All We Imagine as Light*. Ce dernier remporte le Grand Prix au Festival de Cannes en 2024, alors qu'un film indien n'a pas été en compétition officielle depuis *Swaham* (Shaji N. Karun, 1994). Payal Kapadia est également nommée pour le Golden Globe de la meilleure réalisatrice et le prestigieux magazine *Time* en fait l'une des 100 personnalités de l'année 2024. C'est la consécration, alors que sa carrière débute à peine. Ironie du sort : le Premier ministre indien, Narendra Modi, contre lequel elle avait manifesté en 2015, ne peut pas ignorer cette victoire, et se fend d'un tweet pour féliciter la jeune cinéaste. En 2025, elle est membre du jury présidé par Juliette Binoche pour la compétition officielle au Festival de Cannes.

● « L'amour est politique »

Le « style » Payal Kapadia, c'est d'abord un goût pour la poésie visuelle. Ses quatre premiers courts métrages sont des expérimentations formelles qui excluent toute forme de narration et explorent des sentiments de nostalgie pour un amour perdu (*Watermelon, Fish and Half Ghost*, 2014 ; *Afternoon Clouds*, 2017) combinés à la beauté atemporelle des paysages verdoyants de la campagne indienne (*The Last Mango Before the Monsoon*, 2015). La jeune cinéaste met en valeur une parole quasi exclusivement féminine, souvent rapportée en voix-off – une technique qui devient une constante dans son cinéma. Son style n'exclut pas une forme d'engagement politique : citant Jean-Luc Godard, qui enjoignait de ne pas faire de films *politiques*, mais de faire des films *politiquement*, elle clame que « l'amour est politique », une métaphore qui fait particulièrement sens dans son magnifique documentaire engagé *Toute une nuit sans savoir*, dont le dispositif mêle les images des manifestations étudiantes aux lettres lues en voix-off d'une jeune étudiante à son amant qui l'a quittée parce qu'elle était d'une caste inférieure.

Extrêmement cinéphile, Payal Kapadia cite de nombreuses influences, souvent féminines, telles les réalisatrices Chantal Akerman, Claire Denis, Alice Rohrwacher ou Agnès Varda ; son intérêt pour le « film-essai » rappelle également le cinéma de Chris Marker. Comme beaucoup d'Indiens, rétifs à la conception très franco-française du « cinéma d'auteur », elle considère son œuvre comme un travail collectif. Raison pour laquelle ses films sont réalisés en étroite collaboration avec son partenaire et directeur de la photographie Ranabir Das, et pour laquelle elle a partagé sur scène son Grand Prix avec les trois lumineuses actrices de *All We Imagine as Light*, Kani Kusruti, Divya Prabha et Chhaya Kadam. ■



● Filmographie de Payal Kapadia

Longs métrages

- *All We Imagine as Light* (2024)
- *Toute une nuit sans savoir* (*A Night of Knowing Nothing*, 2021)

Courts métrages

- *And What is the Summer Saying ?* (2018)
- *Afternoon Clouds* (2017)
- *The Last Mango Before the Monsoon* (2015)
- *Watermelon, Fish and Half Ghost* (2014)

2 Le sikhisme est une religion minoritaire en Inde, originaire du Pendjab (au nord-ouest de l'Inde et à la frontière avec le Pakistan). Ses pratiquants sont monothéistes et suivent l'enseignement du guru Nanak (XV^e siècle).

3 Le BJP remporte une majorité aux élections législatives en 2014, portant son leader, Narendra Modi, au pouvoir.

Mumbai, ville de migrations

Originaire de Mumbai, Payal Kapadia fait le choix d'ancrer la moitié de son film dans la mégapole indienne, poumon économique du pays et actrice à part entière de l'histoire, à la manière de la Calcutta de Satyajit Ray dans *La Grande Ville* (*Mahanagar*, 1963) ou *L'Adversaire* (*Pratidwandi*, 1970), modèles assumés. C'est par un travelling latéral que s'ouvre *All We Imagine as Light*, découvrant le grand marché populaire et matinal (il plie bagage à sept heures du matin) du quartier de Dadar sur la Muhammad Ali Road, dans la proche banlieue de Mumbai. Pendant quelques minutes, une discrète petite caméra numérique file à travers le marché puis sur la route et enfin le quai de gare, sur fond de voix-off anonymes – on ne verra jamais les visages de celles et ceux qui racontent des bribes de leur histoire. Le premier témoin explique qu'il vit à Mumbai depuis vingt-trois ans mais ne parvient toujours pas à la considérer comme sa « maison ». Le décor est posé : *All We Imagine as Light* sera (entre autres) un film de migrants.

● L'Inde qui brille

Chaque jour, environ 200 personnes migrent vers Mumbai ; des 23 millions d'habitants composant la mégapole en 2011 lors du dernier recensement (sans doute beaucoup plus aujourd'hui), 42% sont des migrants, la plupart venus des villages de l'État du Maharashtra, dont Mumbai est la capitale, ou des États voisins comme le Gujarat. Dans le film, les deux héroïnes Anu et Prabha mais aussi le docteur Manoj et Shiaz ont migré depuis le Kerala ; le mari de Prabha a migré en Allemagne juste après leur mariage ; la troisième héroïne, Parvati, souhaite faire le trajet inverse. Ces trajectoires n'ont rien d'exceptionnel – ce qui fait dire à Payal Kapadia qu'elle aurait pu choisir de raconter l'histoire de n'importe lequel de ces anonymes que Prabha croise dans le train au début du film. Toutes et tous sont venues à Mumbai, comme le dit une autre voix-off, parce qu'il y a « du travail et de l'argent » : c'est le miroir aux alouettes de la *city of dreams*, sixième ville du monde comptant le plus de milliardaires en 2025⁴. Toutes et tous ont rapidement déchanté : « Quelques-uns l'appellent la cité des rêves. Moi je l'appelle la cité des illusions », dit une autre voix-off. « L'esprit de Mumbai, c'est ne pas avoir le droit d'être en colère, même si vous vivez dans le caniveau » : une forme d'*American dream* à l'indienne, en somme...

C'est d'abord cela que Payal Kapadia montre de Mumbai : la réalité décevante de la ville, mais sans le misérabilisme habituel⁵ qui viserait à s'attarder sur les *slums*⁶. Même si le film se déroule essentiellement dans les quar-



tiers de Dadar et Lower Parel, tout près du grand bidonville de Dharavi, la cinéaste préfère en filmer d'autres aspects : Parvati par exemple vit dans un *chawl*, un habitat collectif typique des villes indiennes où s'entassent les classes populaires, voué à la progressive destruction dans une ville qui se gentrifie à grande vitesse. De fait, les deux quartiers, qui ont abrité pendant des décennies les industries textiles indiennes et leurs ouvriers deviennent progressivement l'épicentre des *malls* (centres commerciaux) et bars branchés où se presse la jeunesse indienne aisée. Raison pour laquelle, en parallèle, la cinéaste se fend d'une série de plans fixes sur les gratte-ciels en construction, qui abriteront des populations plus favorisées. Ce qui se dessine ici, ce sont les problèmes locatifs dans une ville très dense – presque 30 000 habitants au km² – et qui ne peut pas s'étaler à l'infini. Payal Kapadia montre l'exiguïté de la plupart des logements dans la ville et le manque d'intimité que cela procure : Anu et Prabha, colocataires, doivent partager la même chambre dans ce qui semble être un très petit deux-pièces – ce qui, par ailleurs, n'a pas facilité le tournage, puisque comme le raconte avec humour la cinéaste qui souhaitait tourner en décors réels et non dans des décors reconstitués en studio, la caméra prenait tout l'espace⁷.

⁴ <https://www.forbes.com/sites/gennacontino/2025/04/02/the-cities-with-the-most-billionaires-2025/>

⁵ « misérabilisme habituel » provient d'une représentation cinématographique occidentale.

⁶ *Slum* : nom des bidonvilles en Inde.

⁷ La cinéaste raconte également, que confrontée aux lois syndicales très strictes de l'industrie cinématographique indienne, elle a dû embaucher une équipe de techniciens bien plus importante que nécessaire – ce qui permet aussi de donner du travail à un plus grand nombre de personnes, le statut d'intermittent du spectacle n'existant pas en Inde.



Enfin, c'est un moment dans la vie d'une ville qu'a voulu filmer Payal Kapadia. Comme de nombreuses métropoles des pays du Sud, le paysage urbain de Mumbai change très rapidement au gré de son expansion démographique comme de son développement économique. L'hôpital et le *chawl* de Parvaty étaient des lieux abandonnés qui ont servi pour le tournage avant d'être détruits. Selon la cinéaste, le marché populaire de Dadar disparaîtra sans doute avec la gentrification. Mais au-delà des évolutions sur le moyen terme qui feront d'*All We Imagine as Light* un document sur le Mumbai de 2024, Payal Kapadia cherche aussi à montrer une ville changeante au quotidien. Déjà bouillonnante aux aurores, Mumbai exprime son bruyant potentiel en plein jour – quiconque s'y est déjà rendu reconnaîtra le concert de klaxons qui constitue une partie de la bande sonore du film : un défi pour l'ingénieur du son, le Français Romain Ozanne qui souhaitait enregistrer le son en direct (*sync sound*) alors que la plupart des films indiens sont post-synchronisés (son enregistré en studio après le tournage). Le soir, la ville peut s'embraser, comme lors de la fête de Ganpati, en honneur du dieu-éléphant Ganesh. Étalée sur une dizaine de jours en septembre, Ganpati marque la fin de la période de mousson et, dans le film, elle permet la transition entre les deux parties, à la ville puis à la campagne.



● Une ville en mouvement

La ville de Mumbai s'est construite et continue de s'étendre du Sud (quartiers historiques les plus anciens) vers le Nord (proche et lointaine banlieue). Le système urbain des *local trains* (équivalent des RER), vital dans une mégapole tentaculaire et très embouteillée, suit cet axe Nord-Sud et divise la ville en quartiers Ouest et Est. Pour des femmes de petite classe moyenne comme Anu et Prabha, les longs voyages en train entre domicile et travail rythment forcément le quotidien : il n'est pas rare à Mumbai de faire plus de trois heures de trajet par jour. Le train est plus globalement un *leitmotiv* du cinéma indien et de la majorité des films tournés à Mumbai. Payal Kapadia ne fait pas exception : elle amorce ainsi sa narration en filmant une Prabha immobile, emportée par le rythme régulier du train. Pour la cinéaste, filmer le train est une manière de voyager à travers la ville, de découvrir l'architecture des quartiers

à travers les ouvertures, à différents moments de la journée : il y a un parallèle évident entre le mouvement du train et les travellings latéraux qui ouvrent le film. C'est aussi tout un microcosme de la société que Payal Kapadia nous donne à voir. Les trains indiens ont la particularité d'avoir des compartiments réservés aux femmes (*ladies compartments*) pour les protéger du harcèlement et des attouchements, communs dans les wagons mixtes bondés. Tard le soir, la réalisatrice les filme comme un lieu de quiétude après une harassante journée, dans lequel on se laisse emporter en laissant libre cours à ses pensées les plus intimes : ainsi dans cette scène où les deux héroïnes se trouvent seules dans le train, la tête d'Anu sur l'épaule de Prabha.

Si le train de banlieue permet à Payal Kapadia d'ancrer son film dans l'identité historique de Mumbai, le métro, que l'on entend et voit depuis l'appartement d'Anu et Prabha⁸ à Dahisar (en banlieue lointaine), est une métaphore de l'aspect toujours changeant de la ville : de fait, c'est une construction récente qui doit servir à désengorger les transports en commun, et dont les travaux défigurent encore le paysage. Pour Anu, le métro est aussi le lieu de l'aventure, dans lequel elle peut se glisser sans danger, petite figure anonymisée par sa burqa, pour se rendre dans des quartiers inexplorés. La foule, dans ce sens, est protectrice, voire paradoxalement, gardienne d'intimité [voir l'encadré « Un film polyglotte »].



Les transports en commun qui drainent inlassablement une foule innombrable identifient ainsi Mumbai comme une ville en constante transformation quand, dans la deuxième partie du film, le village de Parvaty avec sa grotte millénaire semble immobile et figé dans le temps : on s'y déplace à pied.

8 La cinéaste a d'ailleurs choisi le lieu de tournage pour sa proximité avec une ligne de métro.



Un film polyglotte

L'Inde compte 22 langues officielles reconnues par la Constitution, et 2 langues nationales (l'anglais et le hindi). La plupart des Indiens et Indiennes sont au moins bilingues, et la cosmopolite Mumbai fonctionne comme une symphonie composée d'un melting-pot linguistique où dominent essentiellement le marathi (langue de l'État du Maharashtra) et le hindi, sorte de *lingua franca* dans la partie indo-européenne de l'Inde. Pour Payal Kapadia, cet aspect est l'une des qualités de Mumbai, qu'elle a voulu montrer en filmant les *ladies compartments* des trains, dans lesquels on peut entendre toutes les langues indiennes. Dans *All We Imagine as Light*, Prabha et Anu, originaires du Kerala, s'expriment ainsi entre elles et avec les autres infirmières en malayalam, langue de cet État du Sud, et en hindi avec Parvaty ou avec les patients de l'hôpital. Payal Kapadia montre finement comment la non-maîtrise d'une langue est un facteur d'exclusion, et provoque un « sentiment de solitude, une impression de ne pas être vraiment là » selon les termes de la cinéaste dans une interview donnée à la critique de cinéma indienne Sucharita Tyagi : le docteur Manoj, incapable de parler correctement le hindi, songe à quitter la ville. Quand Prabha lui signifie que cette langue n'est pas si compliquée – ce qui n'est pas tout à fait vrai, car le malayalam et le hindi sont aussi différentes que le sont le français et le russe –, elle lui reproche en filigrane de ne pas faire d'efforts pour s'intégrer. En parallèle, la cinéaste s'amuse de voir Anu et Shiaz échanger en malayalam des mots doux, voire crus, dans un bus bondé, au su et au vu des autres passagers qui ne comprennent probablement pas ce qu'ils se disent. Dans le film, la langue peut tout aussi bien fonctionner comme une barrière qui enferme que comme un cocon qui protège. *A contrario*, la langue anglaise n'est utilisée par aucun des personnages dans le film, sauf quand elle est déchiffrée par Anu sur le *rice cooker* : elle évoque un sentiment d'étrangeté, de fascination désirante, qui fait écho avec la scène d'amour entre Prabha et l'objet,

un peu plus tard dans le film, mais aussi avec l'idée que cet objet, « tellement international » selon les termes d'Anu, jure violemment avec le reste des ustensiles de la cuisine typiquement indienne de Prabha. Comme les migrants, le *rice cooker* n'est pas vraiment à sa place.





Mumbai ou Bombay ?

L'interprétation traditionnelle veut que, fondée et colonisée par les Portugais au XVI^e siècle puis cédée aux Britanniques en 1661, la ville tire son nom original d'un mot portugais, « buon bahia » signifiant la « belle baie ». En fait, il s'agit plutôt d'une déformation du nom d'une déesse locale, Mumbadevi, qui en portugais donna « Bombaim » puis en anglais « Bombay ». La ville fut débaptisée de ce nom associé à l'ancien colonisateur en 1995 par le maire de la ville, affilié à un mouvement d'extrême-droite hindoue, la Shiv Sena : on lui donna le nom de « Mumbai » en hommage à Mumbadevi. En 2015, le président du comité de censure des films indiens chercha même à interdire l'utilisation du mot « Bombay » dans les films, la mettant sur le même plan qu'une insulte. Ces transformations, qui auraient pu paraître anecdotiques, sont en fait sujet de controverses, du fait de l'identité idéologique de la Shiv Sena ; certains habitants comme certaines institutions (la Bourse par exemple : Bombay Stock Exchange), continuent de nommer leur ville Bombay. Quant à Payal Kapadia, elle revendique le choix de Mumbai.

● Temporalités

La particularité du film est d'être nettement divisé en deux parties à peu près égales, l'une dans la ville, l'autre à la campagne. Payal Kapadia a choisi de marquer cette distinction de manière relativement brutale, par un montage *cut*⁹, que ce soit au niveau des couleurs dominantes de l'image [voir « Mise en scène : Ombre et lumière »] ou du rythme du film. Une fois les héroïnes à la campagne, le temps s'étire d'un coup bien que la temporalité réelle de l'histoire soit plus courte : la partie à la ville dure quelques semaines, au moment de la fin de la mousson en septembre jusqu'à la fête de Ganpati ; la partie à la campagne ne dure que quelques jours. Ce qui intéresse Payal Kapadia, c'est moins le temps *réel* que le temps *ressenti*, un *leit-motiv* dans ses films, où il est toujours très difficile de se repérer temporellement. En s'éloignant de la ville qui « vous vole du temps », comme en témoigne l'une des voix-off anonymes, Prabha et Anu cassent le rythme quotidien du travail et des mobilités pendulaires¹⁰. Elles peuvent profiter d'un moment suspendu de vacances, où les trajets ne sont plus des destinations mais des errances, comme lorsque Prabha déambule dans la forêt. Qu'on ne s'y trompe pas : la campagne n'est pas l'endroit idyllique que la quiétude du lieu et la présence de la mer pourraient faire croire. Les scènes ont en effet été tournées à Ratnagiri, ville portuaire au sud-ouest du Maharashtra dont l'économie repose aujourd'hui essentiellement sur la culture des mangues, et choisie précisément parce qu'elle évoque une histoire longue de migrations vers Mumbai, pour une population à la recherche d'une vie meilleure. ■



⁹ Le montage *cut* est une forme d'ellipse narrative particulièrement sèche entre deux scènes.

¹⁰ Les mobilités pendulaires, en géographie, désignent les déplacements entre le domicile et le travail.

Mise en scène : ombre et lumière

● Un titre polysémique

“*All We Imagine as Light*” : “Tout ce qu’on prend pour de la lumière”. En choisissant ce titre, Payal Kapadia fait plus que de la poésie – même si ses quatre courts métrages et son premier long étaient déjà empreints de lyrisme : “*Pastèque, poisson et demi-fantôme*”, “*Que dit l’été*” ou “*La dernière mangue avant la mousson*” (traduction littérale de l’anglais). Elle emprunte l’idée à une œuvre de sa mère, l’artiste plasticienne Nalini Malini, qui en 2000 avait réalisé un polyptyque de onze panneaux, déployant le “récit pluriel de différents personnages aux expressions douloureuses évoquant [...] la violente séparation du Cachemire”¹¹. L’histoire du Cachemire, partagé en deux à la suite de la première guerre indo-pakistanaise en 1947-48, est elle aussi une histoire de migrations, de déplacements forcés de populations qui ont dû quitter leur foyer, cette fois pour éviter les violences intracommunautaires. Pour Payal Kapadia, *All We Imagine as Light* est aussi un clin d’œil à son personnage principal : « En langue malayalam (du Kerala), le titre du film est *Everything that Prabha thought* (“Tout ce que Prabha pensait”). Or, le prénom de l’héroïne, Prabha, signifie “Lumière”¹² ». C’est donc bien en grande partie pour évoquer les illusions et les espoirs de Prabha, mais aussi de ses autres héroïnes, que Payal Kapadia choisit ce titre, pour « réfléchir à un autre possible », une solidarité féminine contre le patriarcat et la victoire de l’amitié offertes par la fin du film [voir « Héroïnes »].



Quant à l’obscurité, elle n’est pas forcément négative. La nuit autorise une plus grande intimité : Anu et Shiaz peuvent ainsi s’embrasser et se toucher sans que personne ne les voit, à l’écart du terrain de football ou dans le parking – ce que font de nombreux amoureux dans un pays très conservateur où il n’est pas question de s’embrasser dans la rue en plein jour, ni de se retrouver dans le domicile familial sous le regard désapprouvateur des parents. La coupure de l’électricité dans l’appartement de Parvaty, suite à son avis d’expulsion, autorise une plus grande liberté de confidences des personnages : Prabha et Parvaty continuent d’échanger à voix basse, alors que la caméra s’éloigne de leurs visages pour s’engouffrer par la fenêtre vers la nuit tombée

● Éclairer l’obscurité

La lumière, c’est ce qui éclaire l’obscurité et autorise l’espoir, comme le montre le dernier plan du film, où les guirlandes colorées du restaurant de plage permettent aux personnages principaux de continuer à exister dans le noir complet de la nuit – manière pour la cinéaste d’appuyer son *happy end*. Cependant, Payal Kapadia, qui travaille cette opposition entre obscurité et lumière depuis ses premiers courts métrages, ne propose rien de manichéen. Les sources de lumière, principalement dans les scènes tournées à Mumbai, sont *a priori* de celles qui agressent les yeux ou les font cligner : feux d’artifice, éclairages des gigantesques publicités, lumières électriques dans les appartements d’une ville qui ne dort jamais, torche du téléphone portable qui permet de lire dans l’obscurité. Mais c’est la beauté de cette artificialité que la cinéaste cherche à mettre en valeur, qu’il s’agisse des tubes fluorescents tape-à-l’œil de l’hôpital, typiquement indiens, d’une ampoule nue au plafond révélant aux yeux de Prabha le corps presque nu de l’homme qu’elle a sauvé, ou, évidemment, du projecteur éclairant l’écran dans la salle de cinéma.

sur la ville. Enfin, la pénombre de la campagne permet de basculer vers la scène de rêve éveillé où Prabha imagine des retrouvailles avec son mari. La cinéaste explique : « J’ai une attirance pour l’obscurité. Heureusement, le directeur de la photographie avec lequel je travaille n’a aucun problème avec ça (rires). Aujourd’hui, les images que nous voyons sont toujours bien éclairées, très lumineuses, et ne laissent rien à l’ambiguïté. J’aime créer des images moins propres, où on ne peut pas tout voir, en accord avec la réalité de la vie. Le contraste entre ombre et lumière permet de rendre plus puissantes les émotions que l’on veut traduire.¹³ »

Ainsi, chez Payal Kapadia, l’obscurité est paradoxalement révélatrice : quand les personnages disparaissent dans l’ombre, leurs voix en *off* prennent le relais. Le décalage entre le son et l’image est une technique très prisée de la cinéaste depuis ses courts métrages. Dans *What is the Summer Saying* par exemple, ou *Toute une nuit sans savoir*, une grande partie de la bande-son est constituée de voix-*off*, parfois chuchotées, qui ne commentent pas forcément

¹¹ <https://awarewomenartists.com/magazine/nalini-malini-oeuvre-entre-experience-intime-tourments-de-lhistoire/>

¹² Interview réalisée par le British Film Institute en janvier 2025.

¹³ Interview réalisée par l’auteure en 2025.



ce qui est vu à l'image. Ce choix de mise en scène permet selon la cinéaste de s'intéresser à ce que l'on ne peut pas voir, ou ce dont on ne peut parler ouvertement : les désirs, les amours secrets, les angoisses – des sentiments que les femmes indiennes ne peuvent pas exprimer en public. En cessant de se focaliser sur l'image, mais en tendant l'oreille plutôt, « il devient possible d'entendre quelqu'un chuchoter l'histoire de son amour perdu ¹⁴ ». C'est ainsi que Prabha, dans la nuit qui la protège, peut entendre la voix du docteur Manoj lui lire les poèmes qu'il lui a donnés ; ou qu'elle peut révéler à Anu qu'elle pense à son mari, parti dans cette « contrée lointaine ».

● Couleurs des saisons

Le travail sur la lumière est une des dimensions essentielles au cinéma. Avec *All We Imagine as Light*, Payal Kapadia donne une véritable leçon de cinéma dans ce sens, et notamment par un travail très précis avec son directeur de la photographie, Ranabir Das, sur la couleur de l'image et le contraste frappant entre la partie ville et la partie campagne. D'un côté, Mumbai, toute enveloppée de bleu ; de l'autre, le beige et ocre de la campagne, marqués par une rupture saisissante de l'un à l'autre en montage *cut*. Le choix de la transition n'est pas anodin. Pour les Indiens, la fête de Ganesh marque une nouvelle saison, une forme de renouveau, puisqu'elle coïncide avec la fin de la mousson. Les paysans peuvent ainsi commencer à planter et les pêcheurs de nouveau naviguer en mer.

À première vue, Mumbai apparaît ainsi comme une ville un peu terne, unicolore : le bleu sur les quais de gare répond au bleu des uniformes des infirmières ou aux revêtements installés sur les immeubles voués à être détruits et au plastique bleu destiné à protéger les habitations des pluies de mousson. Le manque de luminosité et de couleurs plus

chatoyantes s'explique en partie par la saison à laquelle les scènes sont filmées : avec ses pluies torrentielles, la mousson abat pendant trois mois sur Mumbai un voile de gros nuages qui oblitère les rayons du soleil. À l'inverse, la mousson est terminée lorsque les héroïnes arrivent à la campagne, ce qui permet une plus grande lumière. Il ne s'agit pourtant pas non plus d'opérer un contraste manichéen entre ville infernale et campagne idyllique [voir « Mumbai, ville de migrations »] comme l'explique le directeur de la photographie ¹⁵ : « En changeant la nature de la lumière, en changeant la palette de couleurs pour quelque chose de plus chaleureux, nous voulions que le spectateur ressent un certain soulagement. Cependant, nous voulions en même temps une image un peu 'brûlée', un peu plus exposée ¹⁶. Nous ne cherchions pas une exposition parfaite : il s'agissait aussi de refléter la chaleur de la saison post-mousson. » Ce travail est particulièrement clair dans la scène de la promenade en forêt de Prabha : certes, celle-ci peut enfin prendre

du temps pour elle, mais le bain de lumière qui l'accompagne est aussi synonyme d'une moiteur qui la fait transpirer, et sur laquelle Payal Kapadia s'attarde sans aucune autre raison que celle de traduire à l'image une atmosphère. Après tout, la campagne reste le lieu qu'on cherche à quitter.

Fonctionnant *a priori* en opposition, ville et campagne s'associent en réalité dans *All We Imagine as Light* comme les deux parties séparées, mais indissociables, d'un diptyque racontant un instantané dans la vie des héroïnes. La campagne est une pause bienvenue, qui enclenche un cycle de saisons à partir duquel plus rien ne sera pareil : Prabha y a trouvé une forme de résurrection. De retour à la ville, après le temps du film, elle pourra commencer une nouvelle vie. ■

« En changeant la nature de la lumière, en changeant la palette de couleurs pour quelque chose de plus chaleureux, nous voulions que le spectateur ressent un certain soulagement. »

Ranabir Das, directeur de la photographie

¹⁴ Interview de la cinéaste pour son court métrage *What is the Summer Saying*, disponible sur le site du festival de Berlin : <https://shortsblog.berlinale.de/2018/02/17/an-interview-with-payal-kapadia-about-and-what-is-the-summer-saying/>

¹⁵ Interview réalisée par l'auteure en mai 2025.

¹⁶ L'exposition de l'image correspond à la quantité de lumière capturée par la caméra.



Héroïnes



● Un film de femmes

All We Imagine as Light est un film de femmes : les différentes affiches du film le disent bien, tout comme sa promotion, notamment en Inde, où Payal Kapadia était constamment accompagnée de ses trois actrices. Non pas que les hommes en soient absents, mais ceux-ci n'existent dans le film que dans la mesure où ils accompagnent une des héroïnes dans le plan, que ce soit le docteur Manoj, Shiaz ou le faux mari de Prabha – un pied de nez à des décennies de cinéma indien, notamment commercial, où les femmes n'ont joué qu'un rôle de second plan, celui de la jeune vierge énamourée ou la fiancée sacrificielle face à un héros tout-puissant. Dans *All We Imagine as Light*, même les anonymes (patientes et infirmières de l'hôpital, passagères du train) ou une grande partie des voix-off sont féminines (ce qui était déjà le cas dans *Toute une nuit sans savoir* ou certains courts métrages de la réalisatrice). Dès la première scène dans le train, Payal Kapadia pose un regard tendre sur la puissante microsociété des femmes de Mumbai, que le compartiment pour femmes rassemble sans considération pour les différences sociales ou religieuses : des femmes musulmanes lourdement voilées croisent de jeunes femmes vêtues à l'occidentale et aux cheveux colorés, des mères accompagnées de leurs enfants, des épouses revenant avec leurs courses, des employées de retour du travail, exténuées, allongées sur une banquette. La patiente très âgée de l'hôpital au début du film est veuve, mais veut quitter l'hôpital parce qu'elle croit que son mari y vient la hanter. Plus loin, dans la scène de meeting politique, c'est une femme qui conduit la réunion et enjoint les participants et participantes à se mobiliser. Mille manières pour Payal Kapadia de dire que ce sont bien les femmes qui tiennent ce monde à bout de bras.



● Générations

Les trois personnages principaux d'*All We Imagine as Light*, Prabha, Anu et Parvaty sont, de prime abord, des « types », c'est-à-dire qu'elles sont chacune le symbole d'une génération de femmes indiennes. L'héroïne, Prabha, est une femme grave d'une quarantaine d'années qui refuse l'amusement : d'abord rétive à la proposition de ses collègues d'aller au cinéma, elle finit par s'y rendre, mais son visage de marbre, éclairé par la lumière du projecteur, ne semble trahir aucune émotion ; elle boit avec circonspection l'alcool offert par Parvaty et se contente d'observer Anu et Parvaty lorsqu'elles improvisent une petite danse. L'attitude moralisatrice qu'elle adopte vis-à-vis d'Anu, lui reprochant sa vie amoureuse en lui disant qu'on ne peut pas « échapper à son destin », est celui d'une auntey¹⁷ indienne qui s'arroge le droit, parce qu'elle est mariée, de donner des leçons de vie. Mais cette rigueur morale témoigne aussi d'une forme de pessimisme qu'elle applique à sa vie en étant constamment dans l'attente, celle du retour de son mari, et donc dans l'impossibilité d'avancer – ce dont témoigne le jeu très statique, tout en contrôle d'elle-même de l'actrice. La scène de la balançoire, où elle refuse les avances du docteur Manoj en rappelant son statut de femme mariée, peut apparaître comme une référence à *Charulata* (Satyajit Ray, 1964), mais dans un effet de miroir inversé. Dans le film de Satyajit Ray, l'héroïne se balançait de manière séductrice, tout en chantonnant gaiement dans la lumière éclatante de l'après-midi, au su et au vu du jeune frère de son mari pour tromper l'ennui de sa situation d'épouse abandonnée à elle-même. Dans *All We Imagine as Light*, Prabha reste immobile sur sa balançoire, incapable de regarder l'homme qui lui fait une déclaration à peine voilée, se tortillant dans la gêne de la situation.

Son amie Anu ne pourrait pas être plus différente. L'esprit de *Charulata* est en elle lorsque, lasse d'être enfermée au travail, elle fait tourner son siège puis s'amuse à écouter les battements de son cœur avec son stéthoscope tout en rêvant à son prochain rendez-vous amoureux – à noter que Payal Kapadia utilise ici un dispositif ingénieux : plutôt que de montrer Anu sur son téléphone, envoyant et recevant des messages, la cinéaste choisit de les faire s'afficher en milieu d'écran, synchronisant ainsi deux actions qui sont pourtant réalisées sur deux temporalités différentes. Anu est très certainement le personnage le plus attachant du film ; elle est de ce fait la seule à avoir le droit à son propre motif musical, qui accompagne ses pérégrinations amoureuses et incite, comme le dit la cinéaste, à une forme de rêverie¹⁸. Anu, beaucoup plus jeune que Prabha, représente l'espoir d'une génération plus insouciant, plus entreprenante aussi, qui se met à pied d'égalité avec les hommes sans particulière déférence envers eux. C'est Anu qui prend l'initiative avec Shiaz en lui racontant des histoires salaces qui embarrassent le jeune homme ; c'est elle aussi qui l'entraîne dans un parking souterrain ou qui prend son visage dans ses mains pour l'embrasser à pleine bouche. Il n'est pas anodin que ce soit elle que choisit Payal Kapadia pour évoquer la politique de contrôle des naissances de l'Inde, à travers la scène où Anu propose la pilule à une jeune mère



Charulata (Satyajit Ray, 1964)

qui vient se renseigner sur la récompense attachée à tout homme qui accepterait une vasectomie : Anu a une sexualité libre, comme par ailleurs beaucoup de jeunes femmes des classes moyennes urbaines en Inde, même si elle reste consciente des contraintes entourant cette sexualité. Son caractère non-conventionnel et son sourire solaire sont la lumière qui manque encore à Prabha, même si l'évolution progressive de celle-ci au contact d'Anu est déjà perceptible dans la première scène. Prabha, debout dans l'encadrure de la porte du train, semble regarder vers le lointain alors qu'Anu, endormie sur une banquette, est immobile : de fait, Anu ne change pas au cours du film parce qu'elle n'a pas besoin de changer, à la différence de Prabha.

Parvaty, d'une certaine manière, fait le pont entre les deux. Beaucoup plus âgée, elle est veuve et dispose de ce fait d'une certaine liberté qui lui permet de décider de la manière dont elle mènera sa vie – même si son choix de retourner dans son village natal lui est dicté par les circonstances de son veuvage (son mari ne lui a pas laissé de preuve de sa domiciliation dans le *chawl*). Incarnée par une actrice haute en couleurs, Chhaya Kadam, Parvaty est une femme qui n'a plus de comptes à rendre à personne et peut donc s'exprimer librement. Son personnage est certes plus secondaire, mais c'est elle qui provoque indirectement la prise de conscience finale de Prabha, en l'amenant à changer d'environnement, et de perspective.

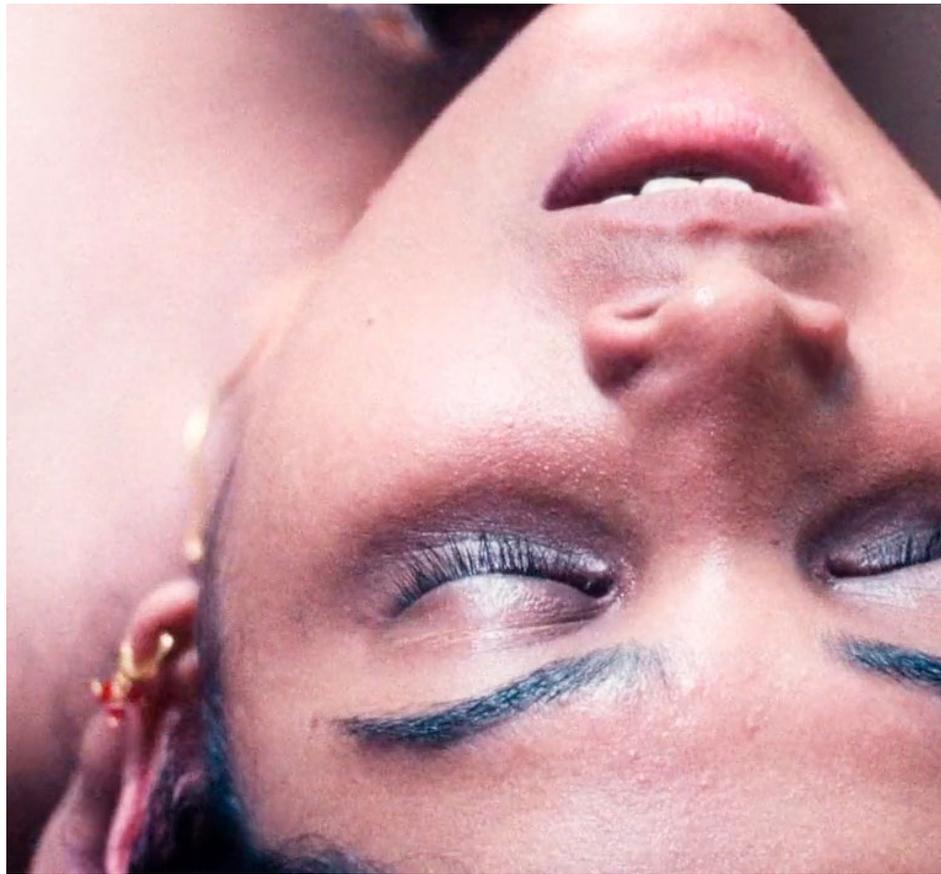
¹⁷ Traduit littéralement par « tata », c'est un terme affectueux que l'on donne à une femme plus âgée, quel que soit le lien qu'on a avec elle.

¹⁸ Le motif a été composé par une religieuse éthiopienne, Emahoy Tsegué-Maryam Guébrou. La religieuse étant décédée en 2023 et n'ayant donc pas pu donner son accord (ou non) à l'utilisation de sa musique, les ayants droits ont demandé à ce qu'un avertissement soit placé avant le début du film, les scènes de sexe n'étant pas en conformité avec les convictions religieuses de la compositrice.

● Corps

C'est dans le rapport au corps que Payal Kapadia choisit de mettre pleinement en lumière le contraste entre Prabha et Anu. Bien qu'infirmière, Prabha est mal à l'aise avec les corps ; elle ne défaille pas comme ses jeunes apprenties à la vue d'un placenta, mais détourne le regard quand Anu se déshabille en sa présence. Elle est embarrassée quand le docteur Manoj, cherchant à lui montrer quelque chose, doit baisser son pantalon de pluie protégeant ses vêtements – et Payal Kapadia s'amuse à mettre un instant le doute sur ce qui sortira de ce pantalon en faisant durer la scène. Anu, en accord avec sa personnalité, est beaucoup plus à l'aise avec son corps et avec le corps des autres, comme le montre la scène où sans gêne aucune elle prend la main du docteur Manoj pour l'intimer à caresser le chat. Si Anu doit cacher son corps sous une burqa, ce n'est que parce que cette contrainte éphémère est une promesse d'intimité à venir ; la déception n'en est que plus grande quand elle doit retirer cette burqa sans que la promesse ait été accomplie. En retardant au maximum la concrétisation du désir d'Anu pour Shiaz, entre absence de réelle intimité et rendez-vous manqués, Payal Kapadia crée une attente qui rend d'autant plus belle la scène d'amour finale, plongée dans une lumière naturelle qui fait refléter les rayons du soleil sur les corps et filmée en gros plan avec une délicate sensualité. Sans voyeurisme, la cinéaste prend le temps de s'attarder sur des mains qui caressent, une peau qui frémit, des visages exaltés, des corps qui s'emboîtent ou qui sursautent, des sourires comblés.

Si Prabha, en comparaison, semble bien plus prude, il n'en reste pas moins qu'elle est un personnage désirant. La forte humidité provoquée par la mousson frise les cheveux et fait suinter la transpiration sur les visages ; Payal Kapadia peut ainsi filmer au plus près le corps moite de Prabha, tout autant en raison du climat que de la frustration de celle-ci. Le personnage ne cherche pas à faire des efforts de séduction – c'est tout à l'honneur de la cinéaste de ne pas chercher à souligner la beauté de l'actrice, en refusant le maquillage comme les vêtements qui la mettraient en valeur. Cependant, son désir inassouvi peut s'exprimer dans une des plus belles scènes du film où elle caresse sensuellement le *rice cooker* envoyé par son mari, l'étreignant et le glissant



entre ses jambes, comme si c'était réellement l'homme qu'elle touchait, et non l'objet qui le représente. À mesure que le film avance, ce désir se fait de plus en plus fort et presque incontrôlable. À la campagne, Prabha surveille et suit Anu non pas seulement parce qu'elle cherche à l'empêcher de se conduire de manière immorale comme elle aimerait s'en convaincre elle-même ; la scène dans la forêt montre bien que Prabha, le visage tendu, agenouillée et le regard fixé sur le couple Anu/Shiaz est dans la posture de l'espion vivant la vie de l'espionné par procuration. Mais c'est bien entendu la scène de fin qui permet à Prabha de retrouver pleine possession de son corps : utilisant comme prétexte sa profession, elle peut, pour la première fois du film, réellement toucher un autre être humain de manière profondément intime, collant avec une légère hésitation sa bouche contre la sienne. Ce geste lui rend sa liberté : par la suite, elle accepte que cet homme qu'elle imagine être son mari puisse la toucher, mais surtout, elle parvient à rejeter ce toucher qui arrive trop tard.



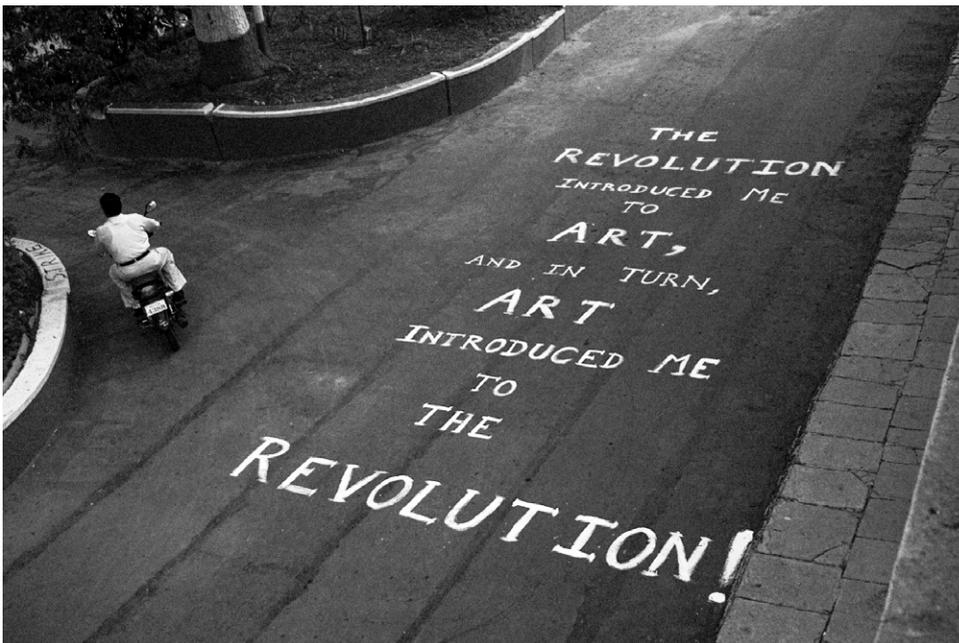


● Sororité

Les trois femmes se trouvent dans une forme d'isolement, voire de solitude : Prabha, abandonnée par son mari qui est devenu un étranger pour elle (dans tous les sens du terme), n'a pas de contact avec une famille quelconque ; la conduite d'Anu la met potentiellement en danger d'être rejetée par ses parents avec laquelle elle n'entretient que des relations à distance ; Parvaty est veuve et préfère vivre seule que d'emménager avec son fils : « Nous sommes pareilles toi et moi », dit-elle à Prabha. « Nous sommes mieux seules. » Ces trois femmes se sont consacrées au métier traditionnellement féminin du *care*, qui en anglais a le double sens de « prendre soin » et de « tenir à quelqu'un ou à quelque chose ». Au quotidien, elles prennent soin des autres, mais qui tient réellement à elles ? Pour Payal Kapadia, c'est la sororité qui doit être la réponse des femmes au patriarcat. Ces femmes puissantes n'ont réellement besoin que d'elles-mêmes. Ainsi peut se lire la scène de fin : ce n'est pas tant la relation de Shiaz et Anu qui triomphe (le dilemme n'étant pas vraiment résolu), mais celle de Prabha et d'Anu. Réconciliée avec elle-même, Prabha peut enfin accepter le choix d'Anu d'aimer Shiaz, et ainsi donner la préférence à la solidarité féminine sur la morale et les traditions. ■



Fiction, documentaire et onirisme



Toute une nuit sans savoir
(*A Night of Knowing Nothing*,
Payal Kapadia, 2021)

le scénario a été écrit au millimètre près – la cinéaste explique ainsi qu'elle a consciencieusement préparé le tournage en organisant des ateliers avec les acteurs, ce qui n'est évidemment pas la démarche du film documentaire. Payal Kapadia choisit malgré tout consciemment de brouiller les frontières entre les deux genres, comme elle le faisait déjà dans son premier long métrage, *Toute une nuit sans savoir*, où elle mêlait

des plans filmés dans son école de cinéma lors des manifestations anti-gouvernementales et des images d'archives télévisées, sur fond de lettres d'amour prétendument abandonnées dans une chambre du FTII, trouvées par la réalisatrice et lues en voix-off par une actrice. Si Payal Kapadia refuse avec humour de l'avouer, il est évident que ces lettres d'amour ont été inventées pour servir le propos.

● « Une symphonie urbaine »

Payal Kapadia ouvre *All We Imagine as Light* sur des travellings latéraux de Mumbai commentés par les voix-off d'habitants anonymes, donnant l'impression qu'elle filme un documentaire, en utilisant des dispositifs propres à ce genre : caméra légère, flous et mises au point typiques d'images prises à la volée. Quelques minutes plus tard, on entre dans la fiction. La distinction entre les parties fictionnelles et celles du documentaire est très marquée, mais les *cuts* très secs au montage permettent subrepticement de créer un lien logique entre les deux. Ainsi, toute l'histoire du film située à Mumbai est régulièrement entrecoupée de réponses à des entretiens que la réalisatrice a menés avec son directeur de la photographie, Ranabir Das, en préparation de son film, mais qui ne devaient pas se trouver dans le film au départ : c'est au moment du montage que la décision a été prise, de manière « donner un « sentiment de vérité » au film et de créer une « symphonie urbaine à partir de voix multiples »¹⁹. Payal Kapadia admet qu'elle a d'abord réalisé ces entretiens un peu au hasard, avant de choisir de les guider plus précisément à partir du moment où elle s'est décidée à les utiliser dans le film : une forme d'artifice qui n'est pas absente du genre documentaire, à partir du moment où le documentariste, même s'il choisit de filmer *la réalité*, n'est pas exempt d'un point de vue personnel sur celle-ci, qu'il exprime par la sélection des images, de ceux et celles qu'il filme, et les choix de montage.

S'ils peuvent apparaître comme déconnectés de la fiction, les témoignages des migrants anonymes à Mumbai fonctionnent en fait en écho avec l'histoire du film. Quand Parvaty explique que le rêve de Mumbai n'a pas fonctionné pour elle et déclare avec découragement qu'à Mumbai, « tu n'es réel que quand tu as des papiers », elle pourrait tout à fait être l'une de ces multiples voix entendues dans les parties « documentaires » du film. Quant au fait que Payal Kapadia ait guidé les témoignages anonymes, cela peut aussi s'inscrire dans une démarche de fiction. *All We Imagine as Light* reste bien entendu une fiction, un film dont

● Un film politique ?

Toute une nuit sans savoir ne cachait qu'à peine son engagement contre le Premier ministre Narendra Modi et le pouvoir du BJP en place depuis 2014. *All We Imagine as Light*, dans ce sens, est plus subtil. Payal Kapadia aborde en filigrane de nombreuses problématiques de la société indienne contemporaine : les migrations campagne/ville, bien sûr, les inégalités socio-spatiales et la gentrification en cours à Mumbai qui repoussent les classes populaires toujours plus loin. Le personnage de Parvaty permet également d'évoquer la violence de la régénération urbaine, qui conduit à expulser les plus pauvres d'immeubles voués à être détruits pour le profit exclusif de promoteurs immobiliers (sur fond souvent de corruption). C'est le propos de la seule scène réellement politique du film, dans laquelle Prabha et Parvaty se rendent à une réunion d'un syndicat ouvrier et lèvent le poing au cri de « Vive l'unité ouvrière » alors que l'on découvre, sur le mur au côté des leaders du syndicat, un portrait du révolutionnaire Bhagat Singh²⁰. Un peu plus tard, dans une scène jubilatoire, Prabha et Parvaty, dynamisées tout autant par leur colère que par leur impuissance, se défoulent en jetant des cailloux sur une publicité pour un immeuble en construction dont le jeu de mot (en anglais, ce qui n'est pas innocent, l'impérialisme ayant laissé la place en Inde au capitalisme) ne peut échapper au spectateur : « [Avoir] la classe est un privilège. Réservé aux privilégiés. ».

¹⁹ Interview de la cinéaste réalisée au British Film Institute en janvier 2025.

²⁰ Bhagat Singh est un héros de l'indépendance indienne, dont les actions étaient inspirées des théories marxistes. Il a été exécuté par les colons anglais en 1931.

« L'amour et le désir sont politiques » Payal Kapadia

● Amour et liberté

Ces problématiques restent cependant en arrière-plan du film. Pour Payal Kapadia, il ne s'agit pas de faire preuve au cinéma d'arguments d'autorité et de délivrer un message. Elle qui n'aime pas qu'un film lui dise quoi penser ou quoi voir laisse au spectateur la possibilité de ressentir librement, sans imposer une grille de lecture. *All We Imagine as Light* comme *Toute une nuit sans savoir* peuvent être tout aussi bien lus comme des histoires d'amour que comme des films engagés, car, selon Payal Kapadia, « l'amour et le désir sont politiques », particulièrement en Inde, et permettent d'« aborder les questions sociales ». Dans les deux films, la cinéaste évoque les relations amoureuses intercastes, et interreligieuses. Dans *Toute une nuit sans savoir*, l'autrice des lettres du premier film écrit à son amant, qui est d'une caste supérieure, pour l'interroger sur les raisons de sa fuite et l'engager à résister à la pression de la société.

Dans *All We Imagine as Light*, Anu, qui est hindoue, est amoureuse d'un jeune musulman, Shiaz, ce qu'elle cache à ses parents. En Inde, la norme reste majoritairement le mariage arrangé par la famille, et le choix du futur époux/de la future épouse se fait en fonction de considérations de castes et de religions. Celles et ceux qui contreviennent à la règle se mettent en danger : c'est le propos du film *Fandry* (2013) du cinéaste marathi Nagraj Manjule, dans lequel joue l'interprète de Parvaty (Chhaya Kadam) ou *Sairat* (2016), du même cinéaste, où les deux amoureux finissent littéralement massacrés par la famille de la jeune femme. La scène dans laquelle Anu et Shiaz consomment leur relation prend ainsi une signification particulière, non seulement dans la mesure où elle brise un interdit, mais aussi parce qu'elle suit une scène lourde de sens. Alors qu'Anu est entraînée dans une grotte par Shiaz, elle découvre à l'aide de la lumière de son téléphone portable les graffitis dessinés par des amants et sous l'un d'eux, en alphabet devanagari²¹, le mot « azadi », liberté. « Cette grotte semble d'un autre monde », dit Anu – ce qui lui permet de rêver, avec Shiaz, d'autres possibles, comme celui, probablement irréaliste, de leurs parents consentant à leur mariage. Cette scène fait elle aussi écho à *Toute une nuit sans savoir*, où ce mot « azadi », d'origine ourdoue²², constituait le leitmotiv des manifestations étudiantes, dans le droit fil des revendications de l'indépendance indienne avant 1947, mais aussi pour éclairer le souhait de l'autrice des lettres – vivre son amour au grand jour, en pleine lumière.



Le système de castes en Inde

L'hindouisme sépare les individus en castes, qui sont héréditaires, donc attribuées à la naissance par l'origine familiale : à la différence de la classe sociale, il n'est pas possible de changer de caste. En haut de la pyramide sociale se trouvent les brahmanes (historiquement, les prêtres) et tout en bas, les *dalits* (« intouchables »), qui de fait sont considérés comme hors-caste et assignés aux tâches trop « polluantes » pour les hindous. Les autres communautés religieuses ne faisant pas partie du système de castes, les relations amoureuses entre religions sont largement prohibées, même si la Constitution indienne de 1950 interdit toute forme de discrimination associée à la caste (article 15). Dans *All We Imagine as Light*, Payal Kapadia n'aborde pas frontalement le système de castes, mais il est présent en filigrane dans les conversations téléphoniques entre Anu et sa mère, ainsi que dans les profils des potentiels époux que ses parents lui envoient et dont elle rit avec Shiaz. La cinéaste fait ici référence à une situation très commune en Inde : la recherche active des meilleurs prétendants aux mariages arrangés qui font les riches heures de sites Internet de rencontres comme *shaadi.com*, et où, malgré leur illégalité, des dots pour les filles sont très souvent demandées.

● Vers le fantastique

Payal Kapadia aime surprendre et être là où on ne l'attend pas. Ses courts métrages sont des poèmes visuels qui brisent la frontière entre réalité et onirisme. Dans *Watermelon, Fish et Half Ghost* (2014) par exemple, le « demi-fantôme » d'un mari vient entraîner sa veuve vers le ciel à l'aide de séquences dessinées introduites en plein milieu du film ; une maison inondée se transforme en aquarium, et un homme noyé en poisson – un humour noir permettant de basculer du pessimisme à l'espoir. Même si *All We Imagine as Light* ne pousse pas l'expérimentation aussi loin, force est de constater que la cinéaste ne renonce pas à son goût pour l'onirisme même dans un film qui présente une facture aussi réaliste. La scène de la conversation entre l'homme noyé et Prabha, qui prolonge finalement l'énigme du *rice cooker*, a ainsi déconcerté beaucoup de spectateurs : Payal Kapadia n'annonçant jamais avec clarté dans la mise en scène qu'il s'agit d'une séquence de rêve, le champ est laissé libre à l'interprétation. Si la cinéaste a ensuite percé le mystère en proposant sa propre analyse de la scène dans de nombreux entretiens [voir « Analyse de séquence : reprendre sa liberté »], elle laisse chacun libre de croire ou non à la possibilité que l'homme noyé soit bien le mari de Prabha, rentré comme par magie d'Allemagne via les eaux de l'Océan Indien... ■

²¹ L'alphabet devanagari est l'alphabet dans lequel est écrit le hindi.

²² Dérivé en partie du perse, l'ourdou est la version en alphabet arabe de l'hindi, qui lui dérive du sanskrit. C'est la langue nationale au Pakistan, mais les locuteurs de hindi comprennent l'ourdou, et réciproquement.

Analyse de séquence : reprendre sa liberté

(1'34'41 à 1'45'10)

→ Retrouvez cette séquence dans le DVD pédagogique.

Cette séquence intervient à la fin du film. Prabha vient de sauver un homme qui a failli se noyer en lui faisant du bouche-à-bouche. C'est une séquence très importante, car le film y bascule subtilement dans une forme de fantastique inattendu dans une atmosphère jusqu'ici très réaliste, tout en continuant à entretenir une forme de mystère. C'est aussi là que le titre du film prend tout son sens.

● Hésitations

1'34'41 à 1'35'09



En plan américain²³, Prabha entre dans l'obscurité de la chambre où repose l'homme qu'elle a sauvé de la noyade. Elle y est invitée par une femme qui pense qu'il s'agit de son mari, et qui lui adresse la parole sans qu'elle ne réagisse. Tout dans l'attitude de Prabha montre une forme d'hésitation, de malaise, qui semble étirer le temps alors que le plan ne dure que quelques secondes : elle reste d'abord dans l'encadrure de la porte, observant quelque chose.

Le contrechamp permet de voir ce qu'elle regarde : une ampoule nue au plafond émet une lumière vive qui révèle le dos dénudé de l'homme, allongé sur un lit. Ce corps et cette lumière forment en un plan très bref la synthèse des thématiques principales du film. C'est la première fois que Prabha se trouve dans une telle position d'intimité avec un homme : or, depuis la scène du *rice cooker*, ou celle de la forêt lorsqu'elle découvre Anu et Shiaz, on sait que Prabha fantasme probablement sur cette intimité.

● De l'infirmière à l'amante

1'35'09 à 1'36'14



Prabha se met à nettoyer le corps de l'homme à l'aide d'un chiffon humidifié. Une série de plans la montre de dos. La caméra est passée

de l'autre côté du corps toujours allongé de l'homme endormi et se rapproche progressivement des parties du corps touchées par Prabha, jusqu'au très gros plan qui permet de voir le grain de la peau sur son torse – exactement comme dans la scène d'amour entre Anu et Shiaz qui précède la séquence de la plage. La main de Prabha lavant ce corps inconnu pourrait être simplement le geste empreint d'habitude de l'infirmière, mais ses gestes sont lents et délicats, et rappellent la main d'Anu sur Shiaz. Ce toucher sensuel provoque le réveil de l'homme : un plan le montre ouvrant les yeux, puis en contrechamp, Prabha s'arrête, sans doute prise dans la gêne de ce moment intime.

● Révélation et malentendu

1'36'14 à 1'39'07



Un nouveau plan explique pourquoi Prabha s'est arrêtée : cadrée au centre de l'image, la main de l'homme a pris son poignet. C'est la première fois que leurs peaux se touchent depuis le bouche-à-bouche que Prabha lui a administré sur la plage. Toujours embarrassée, car elle n'est pas capable comme Anu l'était avec le docteur Manoj d'une telle intimité avec un inconnu, Prabha retire la main et s'excuse en arguant qu'elle ne faisait que nettoyer sa blessure. Un panoramique ascendant²⁴ permet de révéler le visage de l'héroïne qui regarde vers l'homme : en écho au

plan du début, l'ampoule du plafond est juste au niveau de sa tête. Le titre du film traduit tout son sens. La scène révèle « tout ce que Prabha pense/ imagine » : c'est du point de vue de celle-ci que va se dérouler la suite. En attendant, le fait que l'homme soit réveillé force Prabha à se distancer de lui de nouveau : c'est un dialogue infirmière/patient en champ-contrechamp qui se met en place. Mais trois révélations rendent possible une évolution de cette relation. D'abord, l'homme parle sa langue, le malayalam, ce qui n'est pas évident *a priori* puisqu'il a été retrouvé sur une plage du Maharashtra ; ensuite, il semble être devenu amnésique à la suite de son accident. Enfin, la vieille femme qui avait entraîné Prabha à l'intérieur entre de nouveau avec du thé, et continue de lui parler comme si elle était l'épouse de l'homme. Prabha essaie vainement d'expliquer le malentendu, mais la vieille femme s'entête. Prabha choisit alors d'aller dans son sens. À ce moment, son visage est dans l'obscurité, et la caméra s'attarde quelques secondes sur elle : son bouleversement est palpable. On ne voit plus l'homme, renforçant l'idée que le spectateur est de plus en plus plongé dans le fantasme de Prabha.

● Tout ce que Prabha pense

1'39'07 à 1'40'55



Le film bascule dans l'onirisme. Prabha et l'homme sont baignés dans une très forte lumière venue de l'ampoule du plafond, mais qui provoque cette fois une espèce de halo autour d'eux. Leurs deux visages sont difficiles à distinguer, le décor a disparu. Une dernière fois, Prabha a l'opportunité de dissiper le malenten-

du : elle répond non à l'homme, qui, filmé de dos, lui demande s'il est son mari. Puis elle insiste : « Vous ne vous souvenez de rien ? », comme pour s'assurer qu'elle va pouvoir imaginer une réalité alternative, ce que suggère le regard interrogatif de l'homme, qui espère qu'elle aura des réponses. Le long silence qui suit, alors qu'elle reste immobile, puis se retourne, fait de nouveau disparaître son visage dans l'obscurité. Seuls les cheveux de l'homme émergent alors du noir.

● Rêve éveillé

1'40'55 à 1'43'11



Prabha est filmée de dos, en plan américain. On distingue un rideau, des plantes qui bougent avec le vent, accompagnés de légers bruitages et, pour la première fois dans la séquence, d'une musique extradiégétique²⁵ mélancolique. Quand Prabha reprend la conversation, elle s'adresse cette fois clairement à son mari, mais sans regarder l'homme. On ne sait pas combien de temps s'est écoulé depuis le plan précédent : quelques secondes, ou y a-t-il eu une ellipse temporelle ? En hors-champ, l'homme répond à Prabha en allant dans son sens, comme s'il était réellement son mari. Une succession de gros plans en champ-contrechamp permettent de rapprocher leurs deux visages alors que Prabha vient s'asseoir près de lui. Quand l'homme parle, il semble révéler non pas ses propres pensées, mais celles de Prabha : « Dans l'obscurité, tu tentes d'imaginer la lumière. Mais tu ne peux pas. »

Prabha peut enfin lui poser toutes les questions qui restaient suspendues, depuis que la ligne téléphonique entre eux avait été déconnectée. Elle obtient les réponses dont elle rêvait : il pensait à elle, il ne l'avait pas oubliée. On est ici dans une forme de fantastique qui peut d'autant plus dérouter le spectateur que la transition a été douce depuis le début de la séquence : Payal Kapadia ne filme pas différemment la scène du reste du film. Elle explique que l'idée de cette scène lui est venue des *folk tales* (contes populaires) indiens dans lesquels les femmes, qui dans la tradition indienne ne sont pas censées pouvoir s'adresser directement à leur mari, peuvent utiliser n'importe quel autre objet – un fantôme, un arbre – comme exutoire à leurs sentiments et à leurs émotions inexprimés. La cinéaste le faisait déjà dans *Watermelon*, *Fish and Half Ghost*, où une dame âgée entretenait une relation avec son mari défunt devenu un demi-fantôme. Dans *All We Imagine as Light*, le spectateur y a été préparé avec la scène du début, où la patiente de l'hôpital imagine que son mari vient la hanter²⁶.

● Intimité retrouvée

1'43'11 à 1'44'21



Le rêve culmine dans ce court moment où l'homme appelle pour la première fois Prabha par son prénom, lui propose de venir avec lui et de tout recommencer. Un gros plan montrant leurs deux mains nouées et cadrées au centre de l'image fait écho au plan du début de la

séquence. Cette fois, Prabha ne retire pas sa main, et laisse l'homme la toucher, puis l'embrasser délicatement en remontant de sa main à son bras. La caméra suit le mouvement, au son de la musique qui a repris, et dévoile les larmes de Prabha. Pour la première fois, le masque grave de celle-ci tombe : elle perd le contrôle d'elle-même et ne peut plus maîtriser ses émotions.

● Enfin libre

1'44'21 à 1'45'10



La caméra sort de la petite chambre où se trouvent les personnages. Deux plans larges fixes dévoilent le paysage brumeux de la campagne au petit matin et la musique se fond progressivement pour disparaître sur des bruits d'oiseaux, d'insectes, les remous des vagues sur la plage. L'aube se lève sur une nouvelle Prabha : en voix-off, on l'entend dire à l'homme d'arrêter, qu'elle ne veut plus le voir, puis le plan se prolonge quelques secondes, le temps pour le spectateur de prendre la mesure de ce qu'elle vient de dire. Pour Payal Kapadia, il était essentiel de ne pas montrer une rencontre réelle entre Prabha et son mari, qui serait venu la retrouver, tout comme on ne saura jamais si c'est lui qui a envoyé le *rice cooker*. Cette scène onirique permet en effet de laisser l'héroïne complètement maîtresse de la situation. Sans intervention extérieure, c'est elle qui prend seule la décision, qui se libère d'une relation qui l'empêchait d'avancer et d'être heureuse.

23 Manière de cadrer un personnage ou un groupe de personnage à mi-cuisse.

24 Mouvement, rotation de la caméra sur sa position, du bas vers le haut.

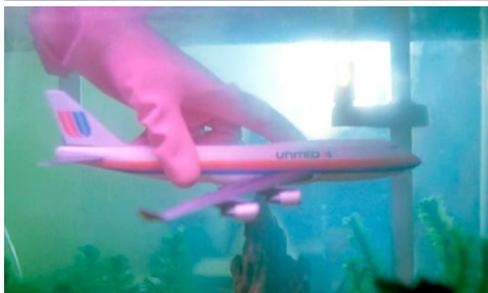
25 La musique extradiégétique est la musique que le personnage ne peut pas entendre, et qui est réservée au spectateur.

26 On peut également penser au conte rajasthani *Duvidha* de Vijaydan Detha, qui a été adapté deux fois au cinéma : en 1973 par Mani Kaul (*Duvidha*) et en 2005 par Amol Palekar (*Paheli*). Dans ce conte, un esprit est séduit par la beauté d'une jeune mariée : il prend alors l'apparence de son époux qui l'a délaissée afin de pouvoir réaliser les rêves d'amour de la jeune femme.

Influences

● Payal Kapadia et le cinéma indien

Le cinéma indien, plus gros producteur de films au monde, est très mal connu en France. Les cinéphiles sont souvent incapables de citer un autre cinéaste indien que Satyajit Ray. Pour le grand public – un peu averti tout de même –, le cinéma indien, c'est « Bollywood », soit le film chanté et dansé aux histoires invraisemblables et aux stars *bigger than life*. Tout cela est bien entendu très réducteur : pour faire simple, il faut parler de cinémas indiens (au pluriel), car presque chaque État de l'Inde possède sa propre industrie. « Bollywood » correspond par exemple à l'industrie très puissante en langue hindi de Bombay/Mumbai, fortement concurrencée par d'autres industries, notamment du Sud, comme celle en langue tamoule ou télougou, dont est sorti le blockbuster international *RRR* de S.S. Rajamouli en 2022. Au-delà de l'industrie, le cinéma d'auteur en Inde existe depuis au moins les années 1930, et s'est développé en plusieurs vagues, que ce soit dans les années 1950 avec les Bengalais Satyajit Ray, Ritwik Ghatak ou Mrinal Sen ; à partir des années 1970 avec le cinéma dit « parallèle » d'un Shyam Benegal, Mani Kaul ou Adoor Gopalakrishnan ; enfin dans les années 2000 avec des cinéastes comme Anuraj Kashyap (*Gangs of Wasseypur*, 2012), Kanu Behl (*Titli, Une chronique indienne*, 2014) ou Neeraj Ghaywan (*Masaan*, 2015) dont les films sont régulièrement sélectionnés dans les festivals internationaux et ont été distribués en France. Certains États, comme le Kerala (où *All We Imagine as Light* a connu un succès d'estime), sont reconnus pour leur cinéma d'auteur. *All We Imagine as Light* s'inscrit bien entendu dans cette dernière veine : or, les aides gouvernementales pour le cinéma indépendant se sont réduites comme peau de chagrin. Le cinéma de Payal Kapadia, donc, n'a rien de commun avec l'industrie commerciale indienne, et pourtant, elle ne peut pas ignorer son existence, alors que cette dernière représente la source de divertissement la plus populaire de son pays. C'est ainsi que la cinéaste y fait référence, malgré tout, par petites touches, pour coller à la vérité de ses héros et héroïnes du peuple : dans *Toute une nuit sans savoir*, déjà, les étudiants et étudiantes du FTII se trémoussaient sur la très célèbre chanson « *Chaiya Chaiya* » dansée par la superstar Shah Rukh Khan et composée par A.R. Rahman pour le film *Dil Se* (Mani Ratnam, 1998). Dans *All We Imagine as Light*, la patiente âgée de l'hôpital évoque



Chungking Express, Wong Kar-wai (1994)

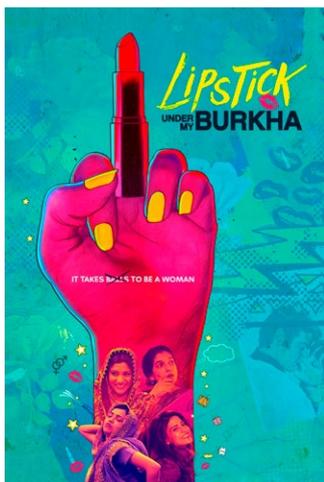
sa passion pour un acteur mythique du cinéma hindi, Amitabh Bachchan ; les infirmières, elles, trépignent d'impatience à l'idée de voir le dernier film de la star de l'industrie en malayalam, Shane Nigam. Enfin, Parvathy et Anu dansent dans la maison de campagne sur « *Daiya Yeh Main Kahan Phasi* », la chanson d'un film populaire des années 1970, *Caravan* (Nasir Hussain, 1971).

● Entre France et Inde : un film passerelle

All We Imagine as Light est une coproduction internationale, mêlant des financements luxembourgeois, indiens, néerlandais, italiens et français (notamment du Fonds Sud ou d'Arte qui financent régulièrement des cinéastes indiens indépendants), ce qui explique les très nombreuses mentions au générique d'ouverture. Cependant, le producteur principal du film est la société Petit Chaos, qui avait déjà eu la perspicacité de produire le premier long métrage de Payal Kapadia. Le système de la coproduction oblige à embaucher des techniciens venus de chaque pays participant. Payal Kapadia souhaitait travailler sur place essentiellement avec une équipe indienne ; elle a donc choisi de confier toute la partie son et montage, qui demandait une moindre connaissance des spécificités des tournages indiens, à des Français. Cependant, le fait que ce film qui transpire l'Inde par tous les pores soit produit par la France a déclenché des réactions de chaque côté du spectre, qui interrogent sur une forme d'incapacité à penser la collaboration entre les pays occidentaux et les pays des Suds autrement que sous le prisme d'une forme de néo-colonialisme. En Inde, le jury sélectionnant les films proposés par le pays à l'Oscar du Meilleur film étranger a écarté *All We Imagine as Light*, bien qu'auréolé de son Grand Prix à Cannes, en prétextant qu'il s'agissait d'un « film français tourné en Inde » plutôt que d'un « film indien tourné en Inde », arguant également que le film était « très pauvre techniquement » [sic], lui préférant *Laapataa Ladies*²⁷, le film produit en Inde d'une réalisatrice plus installée, Kiran Rao. En France, certains critiques mal inspirés ont reproché au film de ressembler à un « premier film français » – une remarque qui fait sourire Payal Kapadia. Celle-ci souligne le paradoxe de n'accepter dans les festivals comme Cannes que des films indiens dont le style est considéré comme « européen » quand l'industrie commerciale indienne dont les techniques sont aux antipodes de ce à quoi nous sommes habitués est rejetée et méprisée en France²⁸.

● Le cinéma des femmes en Inde

Dans un monde idéal, le fait que Payal Kapadia soit une jeune femme ne devrait pas faire de différence : elle refuse d'ailleurs le label de « femme réalisatrice²⁹ ». Pourtant, qu'elle soit la récipiendaire du premier Grand Prix attribué à un film indien n'est pas anodin. À rebours des clichés, l'évolution de la place des femmes derrière la caméra est exactement la même en Inde qu'en France ou aux États-Unis : très peu de femmes ont réussi à percer en tant que réalisatrices avant le tournant des années 2000, bien que la première femme cinéaste, Fatma Begum, ait commencé sa carrière dans le cinéma muet. Dans les années 1980, deux femmes proposent un regard alternatif : pour le cinéma bengali, Aparna Sen, dont la filmographie engagée explore la condition des femmes en Inde ; pour le cinéma hindi et marathi, Sai Paranjpye, réalisatrice de fictions et de documentaires fréquemment citée par Payal Kapadia comme l'une de ses nombreuses influences (notamment le film *Katha*, 1983, une satire basée sur la fable d'Ésope qui a inspiré *Le Lièvre et la Tortue* de La Fontaine). Aujourd'hui, les réalisatrices imposent leur présence dans le paysage



Lipstick Under My Burkha, Alankrita Shrivastava (2016)

cinématographique indien, même si, comme partout, elles restent minoritaires par rapport à leurs alter-ego masculins. Certaines sont reconnues internationalement, souvent grâce à leur bi-nationalité (l'Indo-Canadienne Deepa Mehta, l'Indo-Américaine Mira Nair, l'Indo-Anglaise Gurinder Chadha) ; d'autres ont pris leurs marques dans l'industrie commerciale en hindi (la très puissante Farah Khan, ou la cinéaste et productrice Zoya Akhtar). Mais à l'image de la percée spectaculaire de Payal Kapadia, le plus intéressant reste l'éclosion sur grand écran du regard de jeunes réalisatrices qui s'attaquent avec

férocité à la misogynie indienne, empreinte de pseudo-justifications culturelles. On pense, avec *All We Imagine as Light*, au premier film d'Alankrita Shrivastava (également réalisatrice et scénariste de la belle série *Made in Heaven* sur Amazon Prime), *Lipstick Under my Burkha* (« Du rouge à lèvres sous ma burqa », 2016). La réalisatrice y montrait elle aussi le désir de liberté, notamment sexuelle, d'un groupe de femmes, désir contraint par les interdits et le regard réprobateur de leur entourage. Comme Payal Kapadia, Alankrita Shrivastava s'est vu attribuer un certificat « A » (« Adultes seulement ») par le comité indien de censure des films (CBFC³⁰), à la différence près que Shrivastava dut endurer un parcours du combattant et couper des scènes de son film avant de pouvoir le distribuer. Cette victoire obtenue de haute lutte a peut-être ouvert la voie à une plus grande souplesse du comité dont a bénéficié Payal Kapadia : en effet, aucune coupe, notamment des scènes d'amour, n'a été demandée pour *All We Imagine as Light* avant qu'il ne soit projeté sur les écrans indiens.

● Une cinéphile intarissable

Biberonnée dans son école de cinéma aux films soviétiques et d'Europe de l'Est, dans une tradition de liens forts avec l'ex-URSS qui date de Nehru³¹, Payal Kapadia professe un intérêt particulier, en ce qui concerne les effets sonores, au cinéma italien (Fellini, Antonioni) ou russe (Tarkovski). Le cinéma indien n'est pas en reste : Payal Kapadia cite volontiers Ritwik Ghatak, dont elle admire les magnifiques plans de visages féminins sur fond de ciel dans ses films sur la partition indienne (*Subarnarekha*, 1965 ou *L'Étoile cachée*, 1960). Elle est particulièrement disert sur les réalisatrices qui l'ont marquée et cite *Heureux comme Lazzaro* (2018) de la cinéaste italienne Alice Rohrwacher comme son film préféré de ces vingt-cinq dernières années,

ce qui n'est pas étonnant, car elle partage avec Rohrwacher une forme de réalisme magique, soit le goût d'introduire des éléments de conte dans le réalisme pur. Quant aux pérégrinations d'un lieu à l'autre des héroïnes d'*All We Imagine as Light*, elles peuvent faire penser à Cléo déambulant dans Paris dans *Cléo de 5 à 7* (1962) d'Agnès Varda.

● Filmer la ville

C'est cependant sur sa manière de filmer la ville dans *All We Imagine as Light* que les filiations sont les plus fortes. Payal Kapadia évoque d'abord *L'Adversaire* (1971) de Satyajit Ray, pour la manière dont il intègre la ville de Calcutta dans l'histoire, par l'intermédiaire de longs travellings où Calcutta se dévoile en arrière-plan alors que les personnages discutent dans une voiture en mouvement. On peut également voir dans sa manière de filmer Mumbai l'influence de certains maîtres chinois, Edward Yang (*Taipei Story*, 1985) et Wong Kar-wai (*Chungking Express*, 1994) en particulier, ou la réalisatrice belge Chantal Akerman (*News from Home*, 1977). À l'instar de ces trois films, *All We Imagine as Light* ne magnifie pas la ville, mais y cherche la beauté dans la banalité. Payal Kapadia raconte par exemple sa déception lorsque lors d'un voyage à Hong Kong, elle a visité le quartier de Chungking Mansion, décor du film de Wong Kar-wai : « Cela vous dit bien la capacité des réalisateurs à rendre les lieux intéressants³² » Cette manière de filmer des mégapoles traduit un rapport très personnel d'amour/haine à la ville, presque autobiographique pour ces cinéastes. On pense ici notamment à *News from Home*, où la voix-off de la réalisatrice lisant d'une voix monotone les lettres de sa mère sur de longs plans fixes de New York expriment une forme de mélancolie, en contraste avec la fascination exercée par l'urbain. Les villes offrent en effet des visages multiples : écrasantes pour l'être humain avec leurs immeubles qui percent le ciel, leur circulation dense et interminable, elles peuvent tout aussi bien être lieux de détente, avec leurs parcs servant de terrain de baseball dans *Taipei Story* ou de football dans *All We Imagine as Light*. De nuit, la ville change encore de visage, avec ses enseignes au néon que Payal Kapadia avoue adorer, « peut-être justement à cause du cinéma³³ ». Elle peut être pleine d'énergie, cosmopolite, avec ses restaurants servant de la *street food* où Anu et Shiaz se retrouvent pour partager un moment intime parmi la foule, ce que traduisent des travellings rapides ou l'utilisation d'une caméra légère à l'épaule comme dans l'ouverture de *Chungking Express*. Elle peut aussi surprendre par son silence, et ses rues quasiment vides, comme dans l'ouverture de *News from Home*. Enfin, la ville ce sont aussi, faute de place, des espaces intérieurs exigus, repères de l'intime mais aussi des lieux de jeu pour tromper l'ennui : Anu s'amusant à imiter le petit scaphandrier répond peut-être à Faye, qui dans *Chungking Express*, plongeait un petit avion dans un aquarium...

27 Ironiquement, le film de Kiran Rao, plus « léger », moins subtil et beaucoup moins expérimental qu'*All We Imagine as Light*, est également un film anti-patriarcat opposant deux héroïnes aux personnalités très tranchées, avec, dans un rôle secondaire, l'actrice Chhaya Kadam (Parvati).

28 Interview réalisée avec la réalisatrice par l'auteure en mai 2025.

29 Interview réalisée pour le dossier de presse du film.

30 Le CBFC (Central Board of Film Certification) est un comité de classification des films qui leur attribue des certificats afin qu'ils puissent être projetés en Inde. Trois niveaux de classement existent : A (Adultes seulement), U/A (obligation d'accompagner les enfants de moins de douze ans), et U (tous publics). Le CBFC peut ordonner des coupes avant d'attribuer un certificat ou tout simplement refuser la diffusion du film (souvent sous le prétexte de scènes trop crues et vulgaires).

31 Premier ministre de l'Inde de 1947 à 1964.

32 Interview (en anglais) réalisée par la plateforme MUBI : <https://www.youtube.com/watch?v=TNUgh5Jby8M>

33 *Ibid.*





Chungking Express, Wong Kar-wai (1994)



Chungking Express, Wong Kar-wai (1994)



Taipei Story, Edward Yang (1985)



News from Home, Chantal Akerman (1977)



News from Home, Chantal Akerman (1977)

RESSOURCES COMPLÉMENTAIRES

Bibliographie

Sur Mumbai :

- Suketu Mehta, *Bombay, Maximum City* (Buchet-Chastel, 2006).
Même si l'ouvrage date un peu, il permet de découvrir les différentes facettes d'une ville qui a profondément changé à l'aube du XXI^e siècle ; une ville de paillettes et d'extravagantes richesses, mais aussi de misère et de bidonvilles, sur fond de crime organisé.
- Christophe Jaffrelot et Vanessa Caru, *Histoire de Bombay/Mumbai* (Fayard, 2024).
L'histoire de Mumbai depuis ses origines, ville portuaire qui s'enrichit avec la colonisation et ville industrielle qui devient progressivement le premier pôle économique de l'Inde.

Sur le cinéma indien :

- Ophélie Wiel, *Bollywood et les autres, voyage au coeur du cinéma indien* (Buchet-Chastel, 2011).
- Amandine d'Azevedo, *Mythes, films, bazar* (Editions Mimésis, 2018).
- Hélène Kessous et Julien Rousseau (dir.), *Bollywood Superstars, Histoire d'un cinéma indien* (Kaph, 2022).

Sitographie

- Le dossier de presse d'*All We Imagine as Light* :
https://adrc-asso.org/sites/default/files/adrc/fichiers/dossier_de_presse_all_we_imagine_as_light.pdf
- Interview de Payal Kapadia à propos de *Toute une nuit sans savoir* réalisé par le Groupement National des Cinémas de Recherche (GNCR) :
<https://www.youtube.com/watch?v=wDmawtjKhyg>
- Reportage réalisé par le site Ciné Skope :
<https://www.youtube.com/watch?v=JOcFNeTaL7I&t=1s>
- Interview sur le site Tsunami :
<https://tsunami.fr/entretiens/payal-kapadia-on-vit-dans-un-nuage-de-textos-amoureux/>

Filmographie

- Les quatre courts métrages de Payal Kapadia sont disponibles en accès libre sur YouTube.
- Son premier long métrage, *Toute une nuit sans savoir*, est accessible sur la plateforme VOD d'Arte, tout comme *Girls Will Be Girls* de Shuchi Talati (avec l'actrice Kani Kusruti, qui interprète Prabha).
- La série *Made in Heaven* produite par Zoya Akhtar et co-scénarisée par Alankrita Srivastava est disponible sur Amazon Prime, tout comme le film *Lipstick Under My Burkha* d'Alankrita Srivastava.

Pour aller plus loin, quelques recommandations

Pour découvrir le cinéma populaire indien :

- Les films de Guru Dutt : *L'Assoiffé* (*Pyasa*, 1957), *Fleurs de papier* (*Kaagaz Ke Phool*, 1959).
- Les films de Sanjay Leela Bhansali : *Devdas* (2002), *Bajirao Mastani* (2015), *Padmaavat* (2018).
- Les films d'Ashutosh Gowariker : *Lagaan* (2001), *Swades : nous, le peuple* (2004).
- Les films de Mani Ratnam : *Bombay* (1995), *Dil Se* (1998).

Pour découvrir le cinéma indépendant contemporain produit à Bombay :

- Les films d'Anurag Kashyap : *Gangs of Wasseypur* (2012), *The Mumbai Murders* (2016).
- Les films de Kanu Behl : *Titli, Une chronique indienne* (2014), *Agra, une famille indienne* (2023).
- Les films de Neeraj Ghaywan : *Masaan* (2015), *Homebound – Amis d'enfance* (2025).
- Le film de Rohena Gera : *Monsieur* (2018).
- Le film de Sandhya Suri : *Santosh* (2024).



→ Retrouvez le contenu du DVD pédagogique en ligne : 



Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France est coordonné par l'ACRIF et les Cinémas Indépendants Parisiens, avec le soutien de la Région Île-de-France, de la DRAC Île-de-France, du CNC et le concours des rectorats de Créteil, Paris, Versailles ainsi que des salles de cinéma participant à l'opération.