



SATYAJIT RAY

# LA TRILOGIE D'APU

LA COMPLAINTE DU SENTIER  
PATHER PANCHALI

L'INVAINGU  
APARAJITO

LE MONDE D'APU  
APUR SANSAR



NFDC



Les Acacias

VERSIONS RESTAURÉES 4K



## SATYAJIT RAY ET LA TRILOGIE D'APU



Un jeune et un nouveau public, on l'espère, va pouvoir découvrir cette mythique trilogie d'Apu (1955-59) dans des conditions idéales (restauration) et en un seul temps, contrairement à la réalité de l'époque. Au départ, lorsque Satyajit Ray s'engage sur *Pather Panchali* (*La Complainte du sentier*), dont le tournage, dans des conditions artisanales, s'étalera sur trois ans (1952-55), il ne pensait pas lui donner une suite, devenue elle-même chaotique. Car, après *Aparajito* (*L'Invaincu*), couronné d'un Lion d'or à Venise en 1957 mais sévère échec commercial au Bengale, Ray a dû tourner deux films pour retrouver la confiance du public<sup>1</sup>, avant de se lancer dans *Le Monde d'Apu* (*Apur Sansar*, 1959) où la rencontre déterminante avec Soumitra Chatterjee et Sharmila Tagore va à la fois changer la vie de ces acteurs ainsi que le visage de l'œuvre de Ray. Cette promiscuité inédite (la trilogie en un seul bloc) va permettre de saisir au plus près la profonde beauté et singularité de cette œuvre en soi, sa matrice au regard de la suite sur le plan du style.

---

<sup>1</sup> Il s'agit de *La Pierre philosophe*, comédie sur fond de conte philosophique, fraîchement accueillie au Festival de Cannes en 1958 et le projet d'un film musical traditionnel (chansons et danses) qui deviendra *Le Salon de musique*, en première mondiale au Festival de Moscou en août 1959 et long-temps inédit en France.

La ressortie de la trilogie d'Apu constitue par conséquent un événement majeur dans la mesure où elle a révélé, dès son premier film, *Pather Panchali* (1955), en compétition à Cannes en 1956, un cinéaste important à l'échelle du cinéma mondial, tout en ouvrant, par la nature même de ce film, une nouvelle voie aux cinémas de l'Inde, à l'époque très méconnus. En effet, *Pather Panchali*, qui demeure le plus gros succès public au Bengale de toute la carrière de Ray, ce qui n'a jamais cessé de l'étonner, a rendu possible pour de nombreux cinéastes, y compris et surtout hors du Bengale, une autre manière de faire du cinéma en Inde, à l'écart du modèle dominant et hégémonique du film musical chanté et dansé, et cela en restant ancré dans la réalité sensible du pays (les paysages, la nature, les extérieurs), en faisant appel à des acteurs peu connus ou non professionnels, et en étant attaché à sa culture, en lien avec la musique. Car si le cinéma de Ray a toujours été marqué et influencé par la littérature, ce dont témoignent les nombreuses adaptations littéraires de son œuvre, trilogie d'Apu incluse, il a tout de suite montré, dès *Pather Panchali* et les deux autres films de la trilogie, un attachement profond à la musique, confiée à Ravi Shankar, et à son rôle majeur dans la perception d'une scène et la construction du film en lien avec son rythme. L'écoulement du temps, de la vie, d'un air de musique, au sein d'un matériau sonore complexe (les bruits, le silence, la parole) est l'une des grandes caractéristiques de l'art cinématographique de Ray, au cœur de la trilogie d'Apu. Plus qu'un élément de la composition sonore, la musique est une expression du temps, une manière unique de le vivre et de le ressentir, tant Ray a toujours porté attention au rythme d'un film et à sa profonde musicalité. Soit la musique qu'on entend, et l'autre, inaudible, tout aussi essentielle, qui innerve la texture narrative et cinématographique d'un film et déploie son architecture dans le temps. Cette esthétique de la fluidité, en harmonie avec la poésie du monde et l'expérience de la vie (l'être ouvert au temps qui passe, celui à venir, celui déjà passé), en lien avec la nécessaire musicalité de l'art cinématographique (la fluidité d'un mouvement de caméra, la scénographie du déplacement d'un personnage), constitue l'une des grandes richesses de son œuvre.

L'autre singularité, présente et marquante dès la trilogie, omniprésente dans l'œuvre, est l'attachement aux visages. Jean Douchet, dans son compte rendu du Festival de Cannes 1962, écrit ceci dans les *Cahiers du cinéma* à propos de *Devi* (*La Déesse*, 1960), tourné juste après *Le Monde*

d'*Apu*, avec le même couple d'interprètes, Soumitra Chatterjee et Sharmila Tagore : « Peut-être lui reprocherais-je, et j'ai sûrement tort, un abus des visages, toujours admirables d'ailleurs, en premier plan.<sup>2</sup> » Jean Douchet a raison d'avoir tort. Surtout que, dans *La Déesse*, outre sa beauté, le visage de la jeune femme est traversé par des doutes intérieurs, entre ce qu'elle est dans la vie (une jeune femme mariée) et la façon dont son beau-père la voit (une déesse), partagée entre ce qu'elle est et pense être et le nouveau rôle qu'on lui attribue, dont elle ne voit pas l'issue. Visage de Sharmila Tagore, révélé pour la première fois dans *Le Monde d'Apu* (elle avait 14 ans lors du tournage), lors de l'étrange et mémorable scène de mariage où elle devient l'épouse d'un mari inattendu, comme dans un songe éveillé. Visage magnifique, à la fragilité bouleversante, lors de la scène de continuité dialoguée avec son mari dans le fiacre. Son jeu fin et subtil contraste avec celui, théâtral et outrancier, des comédiens du film mythologique que le jeune couple vient de voir au cinéma. Cet attrait du visage traverse *Pather Panchali* dans lequel Apu naît deux fois. La première fois en tant que bébé et personnage à venir dans l'histoire racontée. La seconde fois lorsque sa sœur aînée, Durga, le réveille, soulève le tissu qui cache son visage et, de ses mains, entoure son visage en très gros plan dont l'œil s'ouvre soudainement. Naître au monde, par le visage, le gros plan, le fait de voir. Nombreux sont les moments où la caméra saisit le visage d'Apu, de Durga et de leur mère lorsqu'il est affecté par ce qu'il voit ou entend, tout en restant ouvert, avec sa part d'impénétrable (le refus de l'expression sur-signifiante). Filmer un visage frappé par la rencontre de quelque chose au-delà de lui dans la réalité environnante, vue et entendue (le son d'un train, le marchand de bonbons) ou en deçà de lui (monde intérieur, pensées, souvenirs) est l'autre grande caractéristique du cinéma de Ray, déjà là, dès son premier film. Pour y cueillir la beauté vivante de ce qui transforme soudain le visage, le rend vivant, le reconnecte soudain au monde en un lieu inattendu ou le déconnecte. À l'image du vent qui irise la surface de l'eau (voir la scène de la mousson dans *Pather Panchali*, accompagnée en écho par la musique de Ravi Shankar), la caméra aime filmer un visage touché par quelque chose de tangible ou d'inaccessible, vu, entendu, pensé. Voir le visage d'Apu lorsqu'il regarde sa mère corriger sa sœur, tirée par les cheveux pour le vol du collier, ou les enfants témoins de la mort de la vieille femme.

---

<sup>2</sup> *Cahiers du cinéma*, n° 132, juin 1962, p. 27.

Sans oublier la scène magnifique et déchirante du retour du père après l'orage, avec la mère qui ne parvient pas à dire à son mari ce qui s'est passé (lui annoncer la mort de Durga), jusqu'à l'insert déclencheur, le sari en cadeau à Durga, le cri de la mère exprimé par la musique, jusqu'au hurlement bien réel du père, prononçant le nom de leur fille, dont le son, prolongé par un travelling avant, vient percuter le visage et l'oreille d'Apu, à l'écart de la scène. On l'a vu auparavant, devant sa mère au chevet de sa sœur, s'interroger sur Durga, demandant si elle dort, sans avoir de réponse. Par ce prénom prononcé qui déchire le silence, il prend conscience de la mort de sa sœur sans que le spectateur sache de quoi cette conscience est faite. Tout l'art de Ray est dans cette sensibilité et cette délicatesse, cet équilibre subtil entre le perceptible et l'imperceptible. Le visage exprime une note dont on ne connaîtra pas la mélodie intérieure. Cette orchestration entre visage et musicalité scénographique d'une scène, on la trouve dans *Le Monde d'Apu*, quand Aparna, la jeune épouse, vient vivre chez son mari Apu à Calcutta. Elle découvre seule l'appartement misérable, accompagnée de musique (le son d'une flûte, instrument dont on a vu jouer Apu), puis vient se poser contre la fenêtre, effondrée, en pleurs. Le contrechamp, où on découvre son œil en larmes, qu'elle essuie, à travers les barreaux de la fenêtre et le trou dans le rideau (le plan rappelle quelque peu la « seconde » naissance d'Apu), capte son visage transformé par ce qu'elle voit et entend en contrebas : la voisine jouant dans la cour avec son enfant. Son qui la ressaisit et la reconnecte à une dimension du monde, au-delà de ses propres sentiments. La chorégraphie du corps se déplaçant dans le lieu, au son de la musique, jusqu'à son point d'arrêt (le visage, le gros plan) et le point de son (l'interruption de la musique, ses larmes, les rires de l'enfant) exprime au mieux la musicalité de la mise en scène entre mouvement et arrêt, corps et visage, musique et bruits. La beauté de certains moments de cinéma chez Ray, qui touchent parfois au sublime, est liée à une profonde simplicité de l'expression cinématographique. La trilogie d'Apu nous fait vivre et vibrer au rythme de cette simplicité.

Charles TESSON - 2023

Introduction au livret accompagnant l'édition du coffret Blu-ray / DVD édité  
par Carlotta Films



SATYAJIT RAY

LA COMPLAINTE DU  
**SENTIER**

PATHER PANCHALI পথের পাঁচালী

## UN FILM EST NÉ par Satyajit Ray

Je me rappelle très bien le premier jour de tournage de *Pather Panchali*. C'était pendant la saison des fêtes, en octobre, et le dernier des grands *pujas* déroulait ses fastes au même moment. Nous devions tourner en extérieurs à 120 kilomètres de Calcutta. Tandis que notre taxi fonçait sur la grand'route nationale, nous traversions villes et villages, entendions le roulement des tambours et apercevions de temps à autre le spectacle. Quelqu'un affirma que cela nous porterait chance. J'avais mes doutes, mais je voulais bien le croire. Tous ceux qui s'embarquent dans le tournage d'un film ont besoin de chance autant que de tout le reste : talent, argent, persévérance, etc. Nous en avons même encore plus besoin que la plupart.

Je savais que cette première journée constituait réellement une sorte de répétition, un exercice d'assouplissement, pour ainsi dire. Nous partions presque tous de zéro. Nous étions huit dans notre équipe, mais un seul parmi nous, Bansi, le directeur artistique, possédait une expérience professionnelle antérieure. Nous avions un opérateur nouveau, Subrata, et une vieille caméra Wall, très usagée, qui était la seule disponible pour la location ce jour-là. Son seul avantage évident semblait être un système assurant des panoramiques très souples. Nous n'avions pas d'équipement sonore, vu que la scène à filmer était muette.

C'était un épisode du scénario où les deux enfants de l'histoire, frère et sœur, s'éloignent de leur village et vont se perdre dans un champ de fleurs *kaash*. Ils viennent de se disputer, et ici dans ce décor magnifique ils se réconcilient, ils sont récompensés de leur longue marche par la vision, pour la première fois dans leur vie, d'un train de chemin de fer. J'avais choisi de débiter avec cette scène, parce que sur le papier elle me semblait à la fois prenante et simple. Je considérais cela comme important, parce que mon idée, en me lançant dans une production avec seulement 8.000 roupies en banque, était de tourner rapidement et bon marché une quantité raisonnable de film de façon, du moins nous l'espérons, à établir notre bonne foi. L'absence de garanties nous avait jusqu'alors empêchés d'obtenir des appuis financiers.

A la fin du premier jour de tournage, nous avions huit prises. Les enfants jouaient avec naturel, heureusement pour moi, car je ne leur avais pas fait subir de tests préalables. En ce qui me concerne, je me souviens de mon extrême tension nerveuse au début ; mais, à mesure que le travail

avançait, mes nerfs se détendaient et à la fin j'éprouvai même une espèce d'exaltation. Néanmoins, la scène n'était qu'à moitié finie, et le dimanche suivant nous retournâmes au même endroit. Mais était-ce bien le même endroit ? J'avais de la peine à le croire. Ce qui, la fois précédente, ressemblait à une mer de blancheur duveteuse, n'était plus qu'une étendue d'herbe jaunie très peu poétique. Nous savions que le *kaash* était une fleur de saison, mais son existence n'était pas à ce point éphémère. Un paysan du cru nous fournit l'explication. Ces fleurs, dit-il, servaient de nourriture pour le bétail. Vaches et buffles avaient brouté la veille à cet endroit et littéralement avalé mon décor.

C'était un grave contretemps. Nous ne connaissions pas d'autre champ de *kaash* susceptible de nous fournir les plans d'ensemble dont j'avais besoin. Cela signifiait qu'il fallait situer l'action dans un décor différent, et cette pensée me brisait le cœur. Qui se serait alors douté que nous reviendrions tourner dans ces mêmes extérieurs exactement deux ans plus tard et que nous nous accorderions le luxe de refilmer toute la scène avec la même distribution et les mêmes techniciens, mais avec, en plus, l'argent fourni par le Gouvernement du Bengale Occidental ?

Quand je fais retour sur la réalisation de *Pather Panchali*, je ne sais plus très bien si j'ai retiré de cette expérience plus de peine que de joie. Il est difficile de décrire tous les tracassés endurés, quand une production est arrêtée par manque de finances. Les longues périodes de désœuvrement forcé (nous eûmes deux interruptions totalisant une année et demie) n'engendrent que le plus profond désespoir. La vue même du scénario vous rend malade, pour ne pas mentionner l'idée d'y apporter des améliorations de détail ou de polir le dialogue.

Mais le travail, même une simple journée de travail, apporte sa récompense, en premier lieu la compréhension graduelle du caractère complexe et fascinant de la création cinématographique. Les affirmations tranchantes des théoriciens, étudiées avec ferveur des années durant, jouent sans doute un rôle utile tout au fond de votre cerveau. Mais quand vous vous collez de façon pratique avec votre instrument pour la première fois, vous réalisez (a) que vous en savez plutôt moins que vous vous imaginiez ; (b) que les théoriciens ne vous donnent pas toutes les réponses, et (c) que vous devriez tirer votre enseignement non pas de *La Terre* de Dovjenko, quelque admiration que vous puissiez éprouver pour cette danse au clair de lune, mais de la terre, du sol de votre propre pays - en supposant bien entendu que votre histoire y plonge ses racines.



Le roman de Bibhuthibhushan Bandyopadhyay, *Pather Panchali* (*La Complainte du sentier*), fut publié en feuilleton dans un magazine populaire bengali, au début des années trente. L'auteur avait été élevé dans un village et son livre contenait un fort élément autobiographique. Le manuscrit avait été refusé par les éditeurs, sous prétexte qu'il n'y avait pas de sujet. Le magazine, au début, n'était pas non plus très enthousiaste, mais donna son acceptation un peu plus tard, sous réserve que la publication serait arrêtée si les lecteurs en manifestaient le désir. Mais l'histoire d'Apu et de Durga connut un immense succès dès le premier feuilleton. Le livre, publié environ un an plus tard, fit l'unanimité du public et de la critique, et n'a pas cessé depuis lors d'être sur la liste des best-sellers.

J'ai choisi *Pather Panchali* pour les qualités qui en firent un grand livre : son humanisme, son lyrisme, son accent de vérité. Je savais que je devrais effectuer pas mal de suppressions et de transformations — je ne pourrais certainement pas aller au-delà de la première moitié, qui s'achevait avec le départ de la famille pour Bénarès — mais, en même temps, je me rendais compte qu'il serait erroné de couler l'histoire dans un moule trop rigide. Je devais garder dans mon scénario un peu de l'aspect désordonné du roman, parce que ce désordre lui-même m'introduisait à quelque chose d'authentique ; la vie dans un village pauvre du Bengale a un caractère désordonné.

Les considérations de forme, de rythme ou de mouvement ne me préoccupaient guère à ce stade. J'avais mon noyau : la famille, composée du mari, de la femme, des deux enfants et de la vieille tante. Les personnages avaient été ainsi imaginés par l'auteur, qu'il y avait entre eux un perpétuel et subtil jeu d'échanges. J'avais une année devant moi. J'avais mes contrastes, plastiques aussi bien qu'affectifs : riches et pauvres, rires et larmes, côte à côte la beauté du paysage et la misère des pauvres. Finalement mon histoire, divisée en deux parties naturellement équilibrées, culminait en deux morts tragiques. Quoi d'autre un scénariste pouvait-il exiger ?

Ce qui me manquait, c'était une connaissance de première main du milieu où se situait mon histoire. Je pouvais, bien sûr, puiser dans le livre, sorte d'encyclopédie de la vie rurale au Bengale, mais je savais que ce n'était pas suffisant. En tout cas, je n'avais qu'à rouler dix kilomètres en voiture hors de la grande ville pour parvenir au cœur d'un authentique village.

Loin d'être une aventure au sens physique, ces explorations au village ou-vraient au contraire des horizons nouveaux et fascinants. Pour quelqu'un qui était né et avait grandi à la ville, cet univers avait une saveur nouvelle, une texture nouvelle ; et ses valeurs étaient différentes. Vous éprouviez le désir d'observer, de scruter, de saisir les détails révélateurs, les gestes significatifs, certains tours de phrase particuliers. Vous vouliez sonder les mystères de « l'atmosphère ». Consiste-t-elle en images ou en sons ? Comment saisir la subtile différence entre l'aurore et le crépuscule, ou traduire le calme gris et moite qui précède les premières ondées de la mousson ? L'éclat du soleil au printemps est-il le même qu'en automne ?

Plus vous cherchez, plus vous découvrez, la familiarité engendre non le mépris, mais l'amour, la compréhension, la tolérance. Les problèmes de tournage commencèrent à passer au second plan et vous vous mettiez à sous-estimer l'importance de la caméra. Après tout, vous disiez-vous, ce n'est qu'une machine à enregistrer. La chose importante, c'est la Vérité. Attrapez-la, et vous aurez votre grand chef-d'œuvre humaniste.

Quelle grave erreur ! Au moment où vous arrivez sur le lieu de tournage, la machine à trois pieds affirme sa suprématie. Les problèmes accourent et s'accumulent. Où placer la caméra ? Haut ou bas ? Près ou loin ? Sur une grue ou au sol ? Faut-il employer le 35 ou vaut-il mieux reculer et utiliser le 50 ? Filmez l'action de trop près et l'émotion risque de tout envahir ; éloignez-vous et tout devient froid et distant. A chaque problème qui surgit, vous devez trouver une solution rapide. Si vous perdez du temps, le soleil se déplace et réduit à néant votre continuité lumineuse.

Le son aussi pose des problèmes. Il faut réduire le dialogue au minimum ; et pourtant vous voulez couper encore davantage. Est-ce que ces trois mots sont bien nécessaires, un geste significatif ne pourrait-il pas les remplacer ? Les critiques parlent volontiers des efforts louables accomplis pour redécouvrir les principes du cinéma muet, mais vous savez bien au fond de votre cœur que, s'il y a une part de vérité dans cela, il est non moins vrai que vous êtes surtout anxieux d'éviter la corvée peu folichonne du doublage et d'économiser sur l'enregistrement du son.

A vrai dire, le coût était à tous les instants un facteur dominant et décisif, influençant le style même du film. Autre facteur important — mais je ne voudrais pas généraliser en ce domaine —, le facteur humain. En diri-

geant mes acteurs, il m'était impossible d'atteindre ce degré de détachement impersonnel qui me ferait les évaluer à autant de matériaux bruts qu'on peut façonner ou refaçonner à loisir. Comment pouvez-vous laisser une femme de quatre-vingts ans debout par une chaleur torride, répétant jusqu'à épuisement le même dialogue et les mêmes gestes, tandis que vous l'observez un peu en retrait, les yeux mi-clos, en quête du geste précis, de l'intonation, qui vous donneront entière satisfaction ? Cela signifie inévitablement moins de répétitions et moins de prises.

Parfois, vous êtes chanceux, la première prise est un succès. Parfois non, et vous éprouvez le sentiment que vous n'obtiendrez jamais ce que vous désirez. Le nombre des prises augmente, le coût de la production également, les remords de conscience deviennent plus forts que le désir de perfection et vous cédez, espérant que les critiques vous pardonneront et que les spectateurs n'y verront que du feu. Vous vous demandez même si vous n'étiez peut-être pas trop maniaque et si la scène n'était pas meilleure et mieux venue que vous l'imaginiez.

Et ainsi de suite, le ridicule effort d'équilibre se poursuit, vous ne cessez pas d'espérer que de tout cela émergera, d'une façon ou de l'autre, de l'Art. Par moments la tension est telle que vous avez envie de tout abandonner. Vous sentez que vous allez y laisser votre peau, ou du moins la peau de l'artiste qui est en vous. Mais vous continuez, principalement parce que tant de gens et de choses sont engagés dans l'affaire, et le jour arrive où le dernier plan est couché sur la pellicule ; vous êtes tout surpris de ne pas éprouver un sentiment de joie et de soulagement, mais au contraire de la tristesse. Et vous n'êtes pas le seul dans ce cas. Tout le monde, de la vieille « tante » qui après trente ans d'oubli fait une rentrée sensationnelle quoique épuisante, jusqu'au petit gosse qui avait apporté les araignées vivantes et le crapaud mort, partage ce sentiment.

Pour moi, c'est le rythme inexorable de son processus qui rend la création cinématographique si excitante, en dépit de toutes les difficultés et frustrations. Prenons un exemple. Vous avez imaginé une scène, n'importe quelle scène. Par exemple celle où une jeune fille, frêle de constitution mais débordante d'une vitalité élémentaire, s'abandonne aux premières pluies de la mousson. Elle danse de joie tandis que les grosses gouttes fouettent son corps et la trempent jusqu'aux os. La scène vous excite non seulement pour ses possibilités visuelles, mais aussi pour ses implications profondes ; cette pluie causera sa mort.

Vous découpez la scène en plans, prenez des notes, faites des dessins. Ensuite, le moment vient de donner vie à la scène. Vous partez dans la nature, examinez la perspective, choisissez votre décor. Les nuages de pluie approchent. Vous mettez votre caméra en position, faites une dernière répétition rapide. Ensuite la « prise ». Mais une ne suffit pas. La scène est capitale. Il vous en faut une seconde tant que dure l'averse. La caméra tourne, votre scène est maintenant sur pellicule.

Au tour des laboratoires. Vous attendez, en sueur, — nous sommes en septembre —, tandis que le négatif fantôme prend lui-même son temps pour émerger à la lumière. Il n'y a aucun moyen d'activer ce processus. Puis le tirage, les rushes. Pas mal, vous dites-vous. Mais attendons. Ce n'est que le contenu, en pièces détachées, et non la forme. Comment tout cela va-t-il s'assembler ? Vous attrapez votre monteur et le précipitez vers la salle de montage. Deux heures d'attente cruelle passent, pleines d'un suspense douloureux, cependant que le patient travail de collage et d'assemblage suit son cours. Enfin vous regardez votre scène à la moviola. Même la vieille machine rachitique ne saurait masquer l'efficacité de la scène. Faut-il ajouter de la musique ou les bruits de fond sont-ils suffisants ? Mais nous abordons là une nouvelle étape du processus de création, il faut attendre que tous les plans aient été mis bout à bout pour former des scènes et toutes les scènes des séquences, et que le film puisse être saisi dans sa totalité. Alors, et alors seulement, vous pourrez dire — si vous êtes capable du détachement et de l'objectivité nécessaires — si votre danse sous la pluie est réussie ou non.

Mais ce détachement, cette objectivité, sont-ils possibles ? Vous savez que vous avez travaillé de tout votre cœur, avec toute votre énergie, que tout le monde en a fait autant autour de vous. Mais vous savez aussi que vous avez dû faire des changements, des compromis — non sans les meilleures raisons du monde — au tournage et dans la salle de montage. Est-ce mieux ou pire ainsi ? Votre seule satisfaction est-elle le test final ou devez-vous vous incliner devant le verdict de la majorité ? Vous n'êtes pas très sûr. Mais vous êtes sûr d'une chose : vous vous sentez meilleur pour avoir agi de la sorte.



SATYAJIT RAY

# L'INVAINCU

APARAJITO

অপরাজিত



Deuxième volet de la trilogie d'Apu (non prévu au départ et tourné grâce au succès du premier film *Pather Panchali*). Les personnages sont transplantés dans divers lieux : Bénarès, un village, Calcutta. A cause de cela, le film est placé sous le signe d'un certain appauvrissement de leur vie sociale et familiale. Mort du père, exil, séparation : Satyajit Ray décrit, avec une douceur infinie et une émotion discrètement sublimée, les épreuves que vivent ses héros. Cinéaste doué au plus haut point du « génie du lieu », il exprime aussi dans leur variété les ambiances, les atmosphères de ces sites nouveaux pour eux. A travers toute la durée du film, et plus spécialement dans sa dernière demi-heure, l'accent est mis sur une relation mère-fils ayant, dans la présence comme dans l'absence, une rare intensité. Sollicitude inquiète et parfois jalouse de la mère. Egoïsme instinctif d'Apu, soudain corrigé (scène du retour de la gare) par une prescience de la souffrance maternelle. Moins riche en faits et en personnages que *Pather Panchali*, *Aparajito* possède une ligne mélodique extrêmement pure et attachante. Dans le mouvement inexorable de la succession des générations et d'un certain progrès social (Apu a la chance de pouvoir étudier et choisit clairement cette voie), les personnages font l'expérience, non de la plénitude (qui caractérise, elle, le style de l'auteur) mais de la solitude et de la frustration affective.

Jacques LOURCELLES - *Dictionnaire du cinéma*  
Bouquins - Ed. Robert Laffont



SATYAJIT RAY

# LE MONDE D'APU

APUR SANSAR

অপুর সংসার

## LE COURS DU TEMPS

Au commencement est le sommeil : Apu rêve, à l'aube, solitaire dans sa chambre, sur son grabat cerné de livres et de feuilles volantes, et, au-delà, d'un réseau dense de voies ferrées. Les locomotives sifflent, le réveil sonne... C'est l'interruption du sommeil qui livre passage à l'anecdote, ou bien à un second sommeil, une vie en deça du songe, où l'événement ne pèse plus tout à fait son poids diurne, où les objets surgissent dans une lumière neuve, non encore reconnue. Apu ouvre les yeux, se lève, va se poster sous la pluie diluvienne comme s'il ne l'avait jamais vue, ni entendue, ni sentie ruisseler sur sa peau. A un autre moment, c'est au dernier stade de l'improbable que le porte son sommeil, au seuil de l'impossible : il s'est endormi sur la berge du fleuve, à l'heure de la noce à laquelle il devait assister. Pour la mère de la promise, Apu ressemble à un dieu. Est-ce coïncidence, ou l'effet d'une magie ? Une crise violente s'empare du corps et de l'esprit du fiancé, qu'on éloigne ; une situation toute nouvelle est ainsi créée : Apu recouvrant ses sens renait à un univers bouleversé, lacunaire ; un rôle mystérieusement vacant s'offre à lui, qu'au terme d'une délibération anormalement brève il décide de tenir. Sur le nouveau théâtre, la pièce aussitôt commence : coiffé de l'ornement rituel, Apu devient le dieu que la vieille femme avait prédit. A un autre moment encore, Apu tiré de l'assoupissement nocturne, entrouvre un œil, aperçoit l'étrangère, l'épouse qu'il vient de ramener chez lui. L'espace d'un éclair, la contrariété le dispute en lui au ravissement. Puis il sourit. C'est le règne d'un hasard de légende et de son acceptation réitérée : le monde d'Apu est le monde de l'éveil, et éveil ici est synonyme d'accueil.

Au commencement est le livre. Apu, gaiement, sacrifie tout aux livres — à ceux qu'il lit et relit, à celui qu'il écrit. Ce n'est qu'à la dernière extrémité, sur le point de perdre sa chambre, qu'il se résout à chercher du travail. Mais il refuse les facilités du fonctionnariat. Les autres tentations, il les repousse instinctivement, par habitude : le son de sa flûte a tôt fait de chasser l'ombre de la jolie voisine à peine entrevue. Ivre, il déclame des poèmes à son ami Pulu, venu le divertir, lui parle de son roman en cours qui est l'histoire de *Pather Panchali* — relation documentaire de son enfance et d'une adolescence que la fiction doit nécessairement relayer au



chapitre des amours, car Apu n'a pas encore connu l'amour, probablement parce qu'il a choisi d'écrire. Pulu l'entraîne à la campagne : c'est par l'antique voie fluviale que s'effectue le voyage, dédié à la déclamation des anciens poèmes et des nouveaux. C'est un livre à la main qu'il s'endort sur la berge et la première approche vers cette inconnue qui est devenue sa femme comme par enchantement, c'est le langage qui l'autorise : Apu découvre avec une joie retenue que son épouse s'exprime dans la langue même où il compose son œuvre. De cette dernière, les chapitres manquants commencent donc de s'écrire, et ainsi s'ébauche, issue du schéma même de l'ouvrage fragmentaire, la suite tout ensemble de son livre et de sa vie. Mais l'épisode, pour réussi qu'il soit, pour délicates, sublimes, que s'y modèlent les scènes d'amour et de concorde, porte en soi le germe d'un dénouement tragique : Apu constate que depuis son mariage il n'écrit plus. Comme conséquence lointaine, mais logique, de ce constat, sa femme meurt en lui donnant un fils. Alors, brutalement, le rite de l'accueil est aboli : Apu frappe le frère porteur du message funèbre. Bouleversé, révolté, il reprend son livre et part à l'aventure : *Le Monde d'Apu* est aussi celui de la littérature, de ses vicissitudes et de ses servitudes. Désormais, ce n'est plus le hasard qui sollicite Apu, mais ce dernier qui le sollicite. Il semble qu'il s'en remette à lui pour un hypothétique suicide, mais c'est un porc qui passe sous le train. Sur le théâtre de la nature, de la solitude et du dénuement, une évidence se fait jour peu à peu : la superfluité du livre dont il assumait la charge. Il en disperse les feuillets dans la forêt, touchant ici au point extrême de l'antinomie entre l'art et la vie dont les récentes épreuves lui ont permis de prendre l'exacte mesure.

Au troisième stade, celui de la réconciliation, il n'accédera que longtemps plus tard, lorsqu'enfin il « accueillera » son fils, jusque-là tenu à l'écart, repoussé comme meurtrier de sa mère et figure vivante de l'injustice. Son fils l'aide dans cet accueil, qui se refuse à l'accueillir comme père, l'aide à fonder leurs relations non sur le mode immédiat de la parenté, de la dépendance, mais sur celui détourné, déjà fictif, plus riche et plus vrai, de l'amitié. Dans cette perspective, l'enfant représente non seulement pour Apu le retour même de son enfance, mais, et voici l'essentiel, la résurrection du protagoniste du livre inachevé, du livre dont était née l'épouse et que l'épouse avait détruit, du livre enfin retrouvé, porté à sa conclusion

et à son autojustification. Le fils, en accueillant un ami, et non un père, scelle ainsi la réconciliation entre Apu et la vie, entre l'auteur et son œuvre, entre la vie et l'œuvre.

Ce roman qu'écrivit Apu est à l'intérieur du *Monde d'Apu* une image réduite des récits de ses aventures antérieures : *Pather Panchali* et *Aparajito*, dont tous les thèmes sont repris et incorporés dans le troisième épisode de la trilogie de Satyajit Ray. *Le Monde d'Apu* est à la fois ce troisième épisode et une réflexion critique sur les trois épisodes, au centre de laquelle flamboie sur l'écran d'un cinéma de Calcutta, extrait d'une scène fantastique imaginée par un Méliès local, l'image d'un jeune garçon sauvé des monstres par les flammes magiques — image de mort et de salut qui annonce le double drame : décès de l'épouse et naissance du fils, et d'autres choses sans doute aussi, qu'un sous-titrage parcimonieux rend inaccessibles au spectateur occidental moyen, sensibilisé avant tout à un jeu d'oppositions entre capitale et arrière-pays, vie citadine et vie rurale, voies fluviales et voies ferrées, bengali et autres langues indiennes, où s'infiltrèrent des mots anglais dont celui, curieusement, de « duty », comme s'il n'existait pas sur les rives du Gange.

Mais Apu finalement comprend où est son « devoir » : renouer, quoi qu'il lui en coûte, avec le cours du temps que la mort est venue interrompre. Et le film donne de ce temps multiple, fluide, malléable, de très sensibles, de très fidèles reflets : beautés du temps qui se ralentit et s'immobilise, d'une durée qui se crispe et se répète, saisie malgré tout dans le cours du devenir, perception de l'instant qui s'incurve et se contracte — toutes les modalités du temps fixées simultanément sur l'écran par la projection d'une pellicule qui n'a pu, par définition, en fixer que quelques-unes, et ce par l'effet d'une pure illusion d'optique, illusion d'une continuité renvoyant elle-même à une réelle discontinuité des perceptions, de leurs agencements et de leurs retours — fixées sur l'écran par une technique de déroulement d'images essentiellement tributaire de la chronologie, voilà le miracle d'un art capable de toute exploration du monde comme de toute investigation intérieure, menées ici de pair avec infiniment de sagesse et de simplicité par la mise en scène attentive de ces deux termes indissociables : un regard et son objet.

## FICHES TECHNIQUES ET ARTISTIQUES

### LA COMPLAINTÉ DU SENTIER

*Pather Panchali* - 1955 - 2h05 - Noir et blanc - Prix du document humain Festival de Cannes 1956

Dans une famille pauvre d'un village du Bengale, arrive un fils nommé Apu. Le garçon grandit auprès de sa sœur Gurda, qui veille sur lui et lui fait découvrir le monde.

Avec **Kanu Bandyopadhyay**, **Karuna Bandyopadhyay**, **Chunibala Devi**, **Uma Das Gupta**, **Subir Bandyopadhyay**

Réalisation **Satyajit Ray** - Scénario **Satyajit Ray** d'après le roman de **Bibhutibhushan Bandyopadhyay** Image **Subrata Mitra** - Décors **Bansi Chandragupta** - Montage **Dulal Dutta** - Son **Bhupen Ghosh** - Directeur de production **Anil Choudhury** - Musique **Ravi Shankar** - Production **Gouvernement du Bengale-Occidental**

© 1955 NATIONAL FILM DEVELOPMENT CORPORATION LIMITED. Tous droits réservés.

### L'INVAINCU

*Aparajito* - 1956 - 1h50 - Noir et blanc - Lion d'Or Mostra de Venise 1957

Apu a 10 ans et il est installé avec sa famille à Bénarès. Sur les escaliers qui dominent le Gange, son père gagne désormais sa vie en lisant des textes sacrés. Suite au décès inattendu de ce dernier, sa mère décide alors de retourner vivre à la campagne. Devenu un élève brillant, Apu décroche une bourse et part étudier à Calcutta, laissant sa mère déchirée par le chagrin.

Avec **Karuna Bandyopadhyay**, **Smaran Kumar Ghoshal**, **Pinaki Sengupta**, **Kanu Bandyopadhyay**

Réalisation **Satyajit Ray** - Scénario **Satyajit Ray** d'après le roman de **Bibhutibhushan Bandyopadhyay** Image **Subrata Mitra** - Décors **Bansi Chandragupta** - Montage **Dulal Dutta** - Son **Durgadas Mitra** - Directeur de production **Anil Choudhury** - Musique **Ravi Shankar** - Producteur **Satyajit Ray** - Production **Aurora Film Corporation**

© 1956 AURORA FILM CORPORATION. Tous droits réservés.

### LE MONDE D'APU

*Apur Sansar* - 1959 - 1h46 - Noir et blanc

Calcutta, 1930. Apu rêve de succès littéraire, mais faute d'argent il doit interrompre ses études et affronter le monde du travail. Un jour son ami Pulu l'emmène au mariage de sa cousine. Suite à l'accès de folie du jeune marié, Apu, venu en tant que simple invité, se voit contraint d'épouser la jeune femme pour lui éviter le déshonneur. Malgré les difficultés économiques du ménage, ce mariage précipité se transforme en un profond amour.

Avec **Soumitra Chattopadhyay** (**Chatterjee**), **Sharmila Tagore**, **Alok Chakravarti**, **Swapan Mukhopadhyay**

Réalisation **Satyajit Ray** - Scénario **Satyajit Ray** d'après le roman de **Bibhutibhushan Bandyopadhyay** Image **Subrata Mitra** - Décors **Bansi Chandragupta** - Montage **Dulal Dutta** - Son **Durgadas Mitra** - Directeur de production **Anil Choudhury** - Coproduction **Amiyanath Mukhopadhyay** - Musique **Ravi Shankar** Producteur **Satyajit Ray** - Production **Chhayabani Private Limited**

© 1959 CHHAYABANI PRIVATE LIMITED. Tous droits réservés.

RESTAURATION 4K DES TROIS FILMS RÉALISÉE PAR THE CRITERION COLLECTION EN COLLABORATION AVEC THE ACADEMY FILM ARCHIVE DE THE ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES AVEC LE SOUTIEN DE L'IMMAGINE RITROVATA.

RETROUVEZ

LA TRILOGIE D'APU

EN COFFRET BLU-RAY OU DVD ÉDITÉ PAR CARLOTTA FILMS



  
**Les Acacias**  
DISTRIBUTION