

DVD/RESSORTIES

ARCHIVE. La splendide trilogie d'Apu de Satyajit Ray ressort simultanément en salle et en DVD/Blu-Ray. En 1960, les Cahiers jaunes publiaient un texte du cinéaste. Ray y relate le tournage de son premier long métrage tout en réfléchissant sur le processus de réalisation.

La Complainte du sentier (1955), L'Invaincu (1956), Le Monde d'Apu (1959) de Satyajit Ray

Un film est né

par Satyajit Ray

Je me rappelle très bien du premier jour de tournage de *La Complainte du sentier*. 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 grande route nationale, nous traversions villes et villages, entendions le roulement des tambours et apercevions de temps à autre le spectacle. (...)

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'espérions, à établir notre bonne foi. L'absence de garanties nous avait jusqu'alors empêchés d'obtenir des appuis financiers.

À 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? (...)

Le roman de Bibhuti Bhushan Banerji, *Pather Panchali* (*La Complainte du sentier*), fut publié en feuilleton dans un magazine populaire bengali, au début des années 1930. 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 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 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. (...) 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. (...)

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



La Complainte du sentier (1955).

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. À 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? (...)

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

vos monteurs 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. ■

Traduction de James O'Leary, Cahiers du cinéma n° 110, août 1960.

Versions restaurées 4K, en salles le 6 décembre. Coffret DVD et coffret Blu-ray. Carlotta/Les Acacias.

