

LA TRILOGIE DE SATYAJIT RAY

AU CINÉMA EN VERSION RESTAURÉE

Galeshka Moravioff présente

LA TRILOGIE D'APU

3 CHEFS-D'ŒUVRE DE SATYAJIT RAY



LA COMPLAINTE DU SENTIER

(PATHER PANCHALI)

L'INVAINCU LE MONDE D'APU

(APARAJITO)

(APUR SANSAR)

VERSION
RESTAURÉE
HD

MUSIQUE
RAVI SHANKAR

FSF
Distribution
Films Sans Frontières

SORTIE LE 11 MAI 2022

Galeshka Moravioff présente

LA TRILOGIE D'APU

3 CHEFS-D'ŒUVRE DE SATYAJIT RAY
AU CINÉMA EN VERSION RESTAURÉE

LA COMPLAINTÉ DU SENTIER

(PATHER PANCHALI - 1955)

Prix du document humain au Festival de Cannes 1956

L'INVAINCU

(APARAJITO - 1956)

Lion d'or à la Mostra de Venise 1957

LE MONDE D'APU

(APUR SANSAR - 1959)

Sortie nationale le 11 mai 2022

www.films-sans-frontieres.fr/trilogiedapu

Presse et distribution
FILMS SANS FRONTIERES
Christophe CALMELS
70, bd Sébastopol - 75003 Paris
Tel : 01 42 77 01 24 / 06 03 32 59 66
Email : distrib@films-sans-frontieres.fr



LA COMPLAINTE DU SENTIER

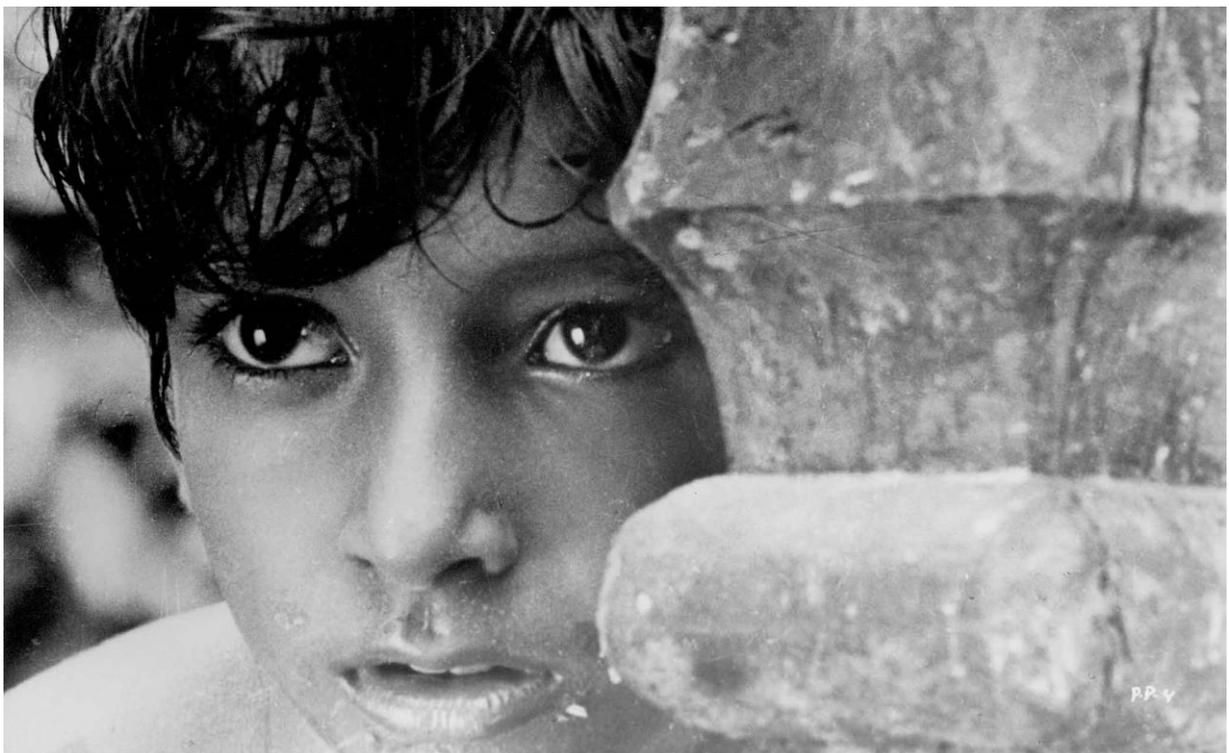
(*PATHER PANCHALI* – 1955)

SYNOPSIS

Dans un petit village du Bengale, vers 1910, Apu, un garçon de 7 ans, vit pauvrement avec sa famille dans la maison ancestrale. Son père, se réfugiant dans ses ambitions littéraires, laisse sa famille s'enfoncer dans la misère. Apu va alors découvrir le monde, avec ses deuils et ses fêtes, ses joies et ses drames.

Sans jamais sombrer dans le désespoir, l'enfance du héros de la *Trilogie d'Apu* est racontée avec une simplicité émouvante. A la fois contemplatif et réaliste, ce film est un enchantement grâce à la sincérité des comédiens, la splendeur de la photo et la beauté de la musique de Ravi Shankar.

Révélation du festival de Cannes 1956, *La complainte du sentier* (*Pather Panchali*) connut dès sa sortie un succès considérable. Prouvant qu'un autre cinéma, loin des grosses productions hindi, était possible en Inde, le film fit aussi découvrir au monde entier un auteur majeur et désormais incontournable : Satyajit Ray.



En 1956, le jury du Festival de Cannes décerne le Prix du document humain à l'œuvre d'un réalisateur dont personne n'avait jamais entendu parler : Satyajit Ray.

La complainte du sentier (Pather Panchali) est l'aventure folle d'un jeune apprenti cinéaste qui se lance dans le métier sans aucune expérience, sans argent, mais armé d'une énorme culture cinéphile et d'une volonté débordante. Pour réaliser ce film, Ray contacte des producteurs alléchés par l'idée d'adapter le roman à succès de Bibhutibhsan Banerjee. Mais ceux-ci posent comme conditions que le film soit tourné en studio et avec des vedettes. De crainte d'être dépossédé de son film, Ray préfère le faire seul, entouré d'une équipe réduite, inexpérimentée, et avec son propre argent (celui d'une assurance-vie, de la vente de ses livres, ainsi que des bijoux de sa femme). Il fait appel à des acteurs amateurs ou peu connus sauf pour le personnage d'Indir, une actrice depuis longtemps à la retraite, Chunibala Devi.

Il tourne seulement le week-end, étant retenu la semaine par son travail. Le tournage avance chaotiquement jusqu'à connaître une interruption d'un an qui angoisse Ray : la vieille femme pourrait mourir, les enfants qui interprètent Apu et sa sœur Durga grandir trop vite. C'est à ce moment que Ray rencontre Monroe Wheeler, directeur artistique du Musée d'Art Moderne de New York qui prépare une exposition sur l'Inde en 1955. Conseillé par John Huston qui a vu les rushes à Calcutta, Wheeler prévoit de projeter le film à New York. Argument de poids pour convaincre les investisseurs, notamment le gouvernement bengali. Finalement, entre l'écriture du scénario et la sortie du film, cinq ans se seront écoulés.

Malgré les difficultés techniques et budgétaires rencontrées lors du tournage, *La complainte du sentier* ne ressemble pas à une première œuvre gauche et hésitante, mais est perçue comme un film mûr, structuré, appliquant d'emblée les grandes lignes de son cinéma à venir.

Le film reçoit un accueil mitigé de la part des politiques Bengalis qui l'accusent de véhiculer une image trop sombre de l'Inde. Mais l'immense succès local et la reconnaissance de Cannes encouragent le réalisateur à continuer. *La complainte du sentier* est devenu en raison de ses choix et de son mode de tournage, un film-phare dans l'histoire du cinéma indien, inspirant une nouvelle génération de cinéastes.

ANALYSES ET CRITIQUES

« Même perception aigüe du réel que dans le néoréalisme italien, même stylisation pour atteindre l'essence même de la réalité. Mais, en Inde, la réalité a toujours une dimension spirituelle. A travers les gestes les plus quotidiens (de longs doigts roulant une boulette de riz, un petit garçon qui joue pendant que sa mère le nourrit), à travers la vibration du vent dans les fils télégraphiques, le train qui passe en crachant sa fumée, la course de deux enfants dans la campagne, les gouttes de pluie qui commencent à tomber sur l'étang aux nénuphars, c'est l'âme de l'Inde qui transparaît. Dieu est partout. Dieu est en tout. Tout est divin. La mise en scène fluide, limpide, rapide de Satyajit Ray et la musique de Ravi Shankar, légère, coupée de longues plages de silence, composent une symphonie qui nous emporte dans un monde très éloigné du nôtre, mais où tout semble évident. » **C- M.T., *Télérama*.**

« Le style de Satyajit Ray est du plus pur lyrisme et traite avec poésie la misère et les drames d'une famille. Le découpage, la composition des regards et des attitudes transcendent un récit précis, le rendent encore plus authentique et nous permettent d'être en pleine communion avec les personnages, leurs situations et leur évolution. » **Olivier Gamble - *Guide des Films*, éditions Robert Laffont, 1990.**



« C'est une petite révolution qui se joue en Inde lorsque sort sur les écrans bengalis, en 1955, le premier film d'un cinéaste voué à devenir grand, Satyajit Ray. *Pather Panchali* signe en effet la naissance d'un cinéma d'auteur, rompant avec les codes de l'industrie hindi dominante. *A posteriori*, le film auréole également d'une gloire internationale l'ensemble du cinéma indien : récompensé à Cannes du prix du « Meilleur document humain » (sic), *Pather Panchali* ouvre les yeux d'un Occident parfois un peu rétif à la prodigieuse inventivité indienne.

Le tournage de *Pather Panchali* se terminera cinq ans plus tard, avec un budget infime – Mme Ray y laissera même ses bijoux –, au grand désespoir du cinéaste, inquiet à l'idée que l'actrice interprétant la vieille femme puisse décéder entre-temps ou que les deux enfants (Apu et Durga) grandissent trop vite... L'obstination de Ray paya : *Pather Panchali* obtint un grand succès public et critique au Bengale et valut à son réalisateur une reconnaissance internationale immédiate.

Pather Panchali révolutionne tous les codes du cinéma indien : tourné avec des acteurs pour la plupart amateurs, dans le décor ultra réaliste d'un pauvre village bengali, sans chansons mais bercé par les circonvolutions du sitar de Ravi Shankar, le film raconte la naissance du petit Apu et sa survie auprès d'une sœur espiègle, Durga, d'une mère Courage et d'un père absent. L'industrie indienne déplora que Ray puisse montrer l'Inde dans la plus navrante réalité de son statut tiers-mondiste ; il n'y a rien pourtant de misérabiliste dans *Pather Panchali*. C'est avec pudeur que le cinéaste décrit le quotidien de cette famille où manger deux repas par jour est une fête mais où il faut le plus souvent se contenter de grignotages aléatoires.

La grande réussite de Ray se trouve bien dans la façon dont il s'empare de ses influences néo-réalistes italiennes pour faire un film aux thématiques profondément indiennes. Ray, qui venait de la grande bourgeoisie bengalie, ne connaissait rien de l'existence des villageois pauvres. Il lui insuffle pourtant un grand réalisme, tout en faisant résonner les thématiques qui lui sont chères. En Inde, le cinéma fit et fait toujours beaucoup pour la reconnaissance du rôle vital des femmes dans un pays où elles sont encore traitées comme des êtres inférieurs.

Dans *Pather Panchali*, Ray souligne sans avoir l'air d'y toucher l'injustice dans le traitement réservé au fils, choyé et éduqué, quand la fille n'est bonne qu'à recevoir des gifles ou à balayer le sol de la maison. Dans le foyer, c'est pourtant la mère qui porte à bout de bras la vie des enfants quand le père fait mine de se déclarer poète ; quant à Apu le petit homme, il est guidé en tout par sa sœur plus débrouillarde que lui et ne fait que recevoir et observer d'elle. Lorsqu'elle meurt, c'est une partie de l'univers du petit garçon qui disparaît à jamais ; en prenant l'initiative de jeter dans le fleuve les perles qu'elle avait volées, il se montre enfin capable de prendre lui-même en charge sa vie, ce qu'il fera dans les deux volets suivants de la trilogie. Au-delà du grand bouleversement que constitua pour le cinéma indien la sortie du film, comme de la naissance d'un grand maître, *Pather Panchali* amène aussi à vivre l'Inde autrement que dans la vision exotique des palais de maharajahs et à relativiser les images terrifiantes de la pauvreté. Bien avant d'être un pays du Tiers-Monde ou un fantasme

de Blancs nourris au karma et au yoga, l'Inde est un pays à la culture millénaire, aux ambitions artistiques dignes de sa démesure et au cinéma riche de mille joyaux. *Pather Panchali* est de ceux-là. » **Ophélie Wiel, Critikat.**

« La mise en images est faite sans artifice apparent par une caméra très mobile ; le rythme, d'une lenteur liturgique, est soutenu par une excellente musique qui, même pour un Occidental, crée à l'égard du film la même attitude d'acceptation que prennent les Hindous devant la vie. L'intégration de cette vie à la nôtre et au rythme des saisons est sans cesse recherchée par une photographie d'une très grande qualité. » **Répertoire Général des Films 1960, édition Penser-Vrai.**



« *Pather Panchali* est certainement l'un des plus beaux films que le cinéma indien nous ait envoyés à ce jour. Son auteur, Satyajit Ray, peintre et illustrateur de livres, entreprit *Pather Panchali* en 1952, après avoir suivi Jean Renoir pendant la réalisation du *Fleuve*. Le film ne fut terminé que trois ans plus tard, le manque de capitaux ayant à plusieurs reprises interrompu le tournage. Depuis Satyajit Ray est devenu un des chefs de file du cinéma indien. Mais ni dans le languissant *Aparajito* (qui pourtant triompha à Venise en 1957) ni dans cette médiocre fantaisie qu'était la *Pierre philosophe* Ray ne retrouva la grâce de *Pather Panchali*. Le film se présente comme une lente chronique qui nous relate l'existence quotidienne d'une pauvre famille habitant un village bengali. C'est par les yeux d'Apu, un petit garçon de sept ans, turbulent et sauvage, que nous découvrons les menus faits tour à tour dramatiques et cocasses qui constituent la trame des jours, des saisons, des années. *Pather Panchali* pourtant n'a rien d'un film d'enfant. C'est une œuvre au contraire puissamment élaborée, dont la pureté, la simplicité, la calme lucidité, sont du domaine de la méditation. Par son sentiment de la nature, nullement romantique mais mystique, par cette poésie virgilienne qui sait si bien rattacher les êtres et les choses à la terre ancestrale, Satyajit Ray se révèle dans *Pather Panchali* digne du grand Flaherty. Mais dans son évocation du monde indien d'aujourd'hui, évocation où la pudeur de l'expression donne plus de prix encore à ce que peuvent avoir de pathétique certaines images, le réalisateur témoigne de son admiration (admiration à plusieurs reprises publiquement affirmée) pour Vittorio de Sica. Et de ce double courant, contemplatif et réaliste, naît un charme auquel il me semble difficile de résister. La qualité des images, la sensibilité de la musique de Ravi Shankar, le talent naturel des interprètes, ajoutent encore à ce charme. Si vous êtes las des voyous et des pin-up écervelées, des faux problèmes et des fausses tragédies, si vous désirez échapper un moment aux artifices et aux vaines agitations de notre monde, allez voir *Pather Panchali*. Vous serez aussi dépaysés que vous souhaitez de l'être. Vous trouverez en outre dans ce film une leçon de sagesse et les traces d'un respect et d'un amour de l'homme qui vous réchaufferont le cœur. »

Jean De Baroncelli, *Le Monde*.

L'INVAINCU

(APARAJITO – 1956)

SYNOPSIS

Dans la suite de *La complainte du sentier (Pather Panchali)*, 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.

L'invaincu (Aparajito), deuxième volet de la Trilogie d'Apu, est l'histoire simple d'un jeune adolescent assoiffé de sciences. Entre émerveillement et profonde tristesse, Satyajit Ray accède toujours à la vérité dans les instants du quotidien dépouillés de tout oripeau mélodramatique, mais il ne se refuse pas à intensifier, voire à transcender l'émotion humaine.

Ce grand film poétique, Lion d'or à Venise en 1957, permit à Satyajit Ray de conquérir ses lettres de noblesse, le plaçant dans la lignée des grands humanistes tels que Renoir ou Flaherty.



L'INVAINCU

Conforté par le succès de *La complainte du sentier*, Ray quitte son agence de publicité pour produire et réaliser dans des conditions normales *L'invaincu* (Aparajito). Même si le budget reste bas, il s'entoure des meilleurs professionnels, une équipe cohérente, dont certains le suivront toute sa carrière (Subrata Mitra, chef opérateur, qui était photographe de plateau sur le film de Renoir, Dulal Dutta, monteur de tous ses films...).

L'invaincu est le film de la Trilogie qui contient le plus de références autobiographiques : la mort brutale du père, l'amour des livres, l'atmosphère de l'imprimerie où travaille le jeune Apu... Dès le début du film, les dessins naïfs sur les murs de Bénarès évoquent l'univers des livres d'enfants que Ray a jadis illustrés, ils suggèrent aussi Alice qui avance dans un monde nouveau et inconnu, poussée par la curiosité, et excitée par la découverte. Tout le film est construit autour de cette idée d'envol, de la fascinante et douloureuse séparation avec l'enfance. Ray se sent proche de son personnage, il a lui aussi connu très jeune le décès de son père, et comprend parfaitement la relation mère-fils qui s'instaure, le désir d'émancipation de l'enfant et la douleur de la mère.

Le film est plus dur et moins lyrique que *La complainte du sentier* ou *Le monde d'Apu* mais la psychologie des personnages y est plus fouillée. « J'ai été absolument bouleversée par la personnalité de mon personnage - dira Karuna Banerjee, l'interprète de la mère - Tout me paraissait si naturel. Chaque mot, chaque regard, chaque petit mouvement, le profond attachement envers l'enfant qui la rejette, tout cela grandissait en moi comme les feuilles sur la branche d'un arbre. Poétique, non ? Pourtant c'est exactement ce que je ressentais. »

L'invaincu est mal accueilli au Bengale, on lui reproche ses modifications par rapport au roman. Le public est choqué par le comportement de l'adolescent qui préfère aller à la ville continuer ses études au lieu de rester au chevet de sa mère. Une attitude trop éloignée des notions conventionnelles d'amour et de générosité de la mentalité indienne. Mais c'est aussi ce qui intéresse Ray, toute l'ambivalence de la mort qui aussi triste et dure soit-elle, permet l'émancipation du jeune garçon.

Si le film n'a pas le succès attendu, il place néanmoins Ray sur la scène internationale, le Lion d'Or à Venise en 1957 le distingue parmi les grands cinéastes mondiaux. C'est certainement le film de Ray le plus apprécié par ses successeurs bengalis comme Ritwik Ghatak et Mrinal Sen.

ANALYSES CRITIQUES

« 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 préscience 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 choisir 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*.**

« Apu a 10 ans. Il vit à présent à Bénarès, où son père gagne un peu d'argent en lisant les textes sacrés sur les chats, au bord du Gange. Les trains, come des rêves de départ, passent sur l'immense pont qui enjambe le fleuve. Le père meurt. Grâce aux sacrifices de sa mère, Apu parviendra à devenir étudiant à Calcutta. Ray réussit ce miracle d'allier la contemplation au mouvement. » **C- M.T., *Télérama*.**



« C'est l'histoire d'une société en voie de transformation que Satyajit Ray a visiblement eu l'ambition de dépeindre à travers les aventures de son jeune héros. Quoi qu'il en soit, c'est par ce qu'il nous révèle de l'âme indienne et de son actuelle évolution, c'est par le témoignage qu'il porte sur une sensibilité à la fois très proche et très éloignée de la nôtre, que cet *Aparajito* séduit et retient notre attention.

Au point de vue cinématographique l'ouvrage se rattache plus ou moins directement au néo-réalisme italien. L'action, ce que nous avons l'habitude d'appeler l'"action", est réduite au strict minimum. Elle se développe sous la forme d'une lente et minutieuse chronique de la vie du héros. Le moindre incident, le moindre détail, est mis en valeur. On ne nous fait grâce d'aucun geste, d'aucune parole. Quand une porte est ouverte il faut que nous la voyions se refermer. Quand un mendiant tend sa sébile, nous comptons avec lui sa monnaie... De ce foisonnement de notations naît une poésie qui dépasse le simple réalisme et qui, à plusieurs reprises, nous entraîne assez loin. On ne peut nier que cette histoire envoûte comme une mélodie. La peine et l'espoir des hommes s'y trouvent puissamment chantés. Mais la médaille a son revers, qui s'appelle surcharge, répétition, lenteur. Ces mots, je le sais, sont des mots d'Occidentaux intoxiqués par un rythme d'existence chaque jour plus absurde. Si nous trouvons le temps long à voir vivre le petit "invaincu", c'est que nous ne savons plus goûter au charme de ces récits alanguis et sinueux comme de grands fleuves. Nous avons fait du Temps un dieu féroce. Il faut lui payer tribut. Soyons franc : insidieusement l'ennui se mêle à l'admiration que nous éprouvons pour cet *Aparajito*.»

Jean de Baroncelli, *Le Monde*.



LE MONDE D'APU

(APUR SANSAR – 1959)

SYNOPSIS

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. A la suite d'un 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. Mais ce bonheur lui sera brutalement retiré...

De l'immensité du paysage aux détails infimes et délicats et jusqu'aux gestes les plus humbles, les déplacements feutrés de la caméra illustrent l'intimité des personnages avec finesse et subtilité. Le dernier volet de la *Trilogie d'Apu* est un chef-d'œuvre de modernisme, illustration parfaite et intemporelle de la vie d'un jeune couple et de l'accomplissement d'un homme.



Pour digérer l'échec commercial de *L'invaincu*, Satyajit Ray réalise deux films, destinés à conquérir les producteurs et le public local : *La pierre philosophale* (1957) et le très beau *Salon de musique* (1958). C'est lors d'une conférence de presse pendant le festival de Venise en 1957 que l'idée de terminer la Trilogie est soulevée. Contre toute attente, *Le monde d'Apu* (Apu Sansar), sorti en 1959, connaît un succès identique à *La complainte du sentier*, en Inde et à l'étranger.

Comme pour *L'invaincu*, il puise le scénario dans la seconde partie du roman de Banerjee. Conscient des différences culturelles entre l'occident et l'Inde, Ray a effectué de nombreux changements afin de rendre l'histoire plus accessible aux publics ignorants de certaines coutumes indiennes. Pour la scène du mariage, la réaction d'Apu est celle d'un homme moderne qui sauve l'honneur d'une jeune fille. Ray en fait une séquence lyrique, teinté d'humour, rendant la situation moins "absurde" pour l'époque.

Au fil de son œuvre Ray a constitué une famille d'acteurs fidèles (Chhabi Biswas, Karuna Banerjee...) qu'il aime voir évoluer dans ses histoires. *Le monde d'Apu* réunit pour la première fois deux acteurs majeurs du cinéma de Ray : le couple Sharmila Tagore et Soumitra Chatterjee. Ray rencontre ce dernier lors du casting d'Apu adolescent pour *L'invaincu*, jugé alors trop âgé, le rôle lui est refusé. C'est pourtant l'acteur que le cinéaste va voir vieillir tout au long de son œuvre, il lui offrira 12 rôles (dans notamment *La Déesse*, *Charulata*, *Des jours et des nuits dans la forêt*, *Tonnerres lointains...*). Si Soumitra Chatterjee a interprété des personnages très différents, sa présence à l'écran n'a jamais effacé le premier personnage qu'il fut : Apu. Quant à Sharmila Tagore, dont la grâce fébrile irradie le film, elle avait quatorze ans lorsqu'elle fit ses débuts dans *Le monde d'Apu*. Son incroyable maturité poussera Ray à lui confier un rôle plus difficile l'année suivante dans *La Déesse*, et on la retrouvera par la suite, dans quatre de ses films (*Trois femmes*, *Company limited...*).

Satyajit Ray choisit ses acteurs d'abord pour leur ressemblance physique avec le personnage selon trois critères : le visage, la démarche et la voix. Ce qui explique qu'il soit ouvert à des acteurs non-professionnels. Il les fait peu répéter, généralement dans les décors et limite les angles de vue pour ne pas perturber leur jeu, et pour leur laisser la spontanéité de l'émotion.

Il procède de même avec ses jeunes acteurs : « Je les utilise comme des adultes, et ne les traite jamais comme des enfants. Il est interdit à quiconque de parler "bébé" avec eux. Généralement, ils entrent en confiance avec moi et toutes mes instructions sont murmurées. C'est un jeu pour eux, alors ils entrent dans ce jeu et en compétition avec les adultes. (...) J'ai souvent une caméra silencieuse, même pour des scènes avec dialogues, et je parle tout le temps : regarde de ce côté, regarde là-bas, arrête, commence à parler, regarde en haut, en bas, etc. Je n'explique pas le personnage aux enfants. Ils ne connaissent même pas l'histoire, je pense que cela serait trop pour être assimilé. » (Satyajit Ray).

ANALYSES CRITIQUES

« Il est des films dont la poésie et le charme gagnent peut-être en évidence, en profondeur, dès lors qu'une réalité simple et quotidienne se trouve mêlée, confrontée aux mœurs insolites et mystérieuses d'un nouveau pays. Tel - singulièrement proche et dépaysant - ce *Monde d'Apu*, dernier volet de la trilogie de Satyajit Ray.

Le petit garçon de *Pather Panchali*, l'adolescent d'*Aparajito*, c'est donc ce même Apu devenu jeune homme et qui, diplômé de l'Université, manque néanmoins à Calcutta de travail et d'argent. Il connaît l'offense et la misère mais sa santé et son romantisme évitent qu'il ne se désespère, l'aident à conserver intacts sa patience et sa foi. Par hasard un matin il rencontre une femme et l'épouse l'après-midi ; un an après elle meurt et lui abandonne la chambre où, ils ont vécu et qui lui rappelle un bref bonheur perdu. Cette histoire nous renvoie, bien sûr, à des drames connus. Ce qui en fait le prix c'est que l'auteur la raconte à sa manière, c'est-à-dire avec pudeur et candeur, avec une sorte de sérénité contemplative et de douceur lyrique grâce à quoi l'espoir, l'amour et la douleur sont exprimés sans outrances et sans cris. L'émotion naît de la simplicité, on se prend de sympathie pour ces personnages - plus familiers qu'exemplaires - dont les attitudes, les gestes, les timidités, les maladresses, témoignent d'une inspiration généreuse, d'une observation attentive de la vie.

Sans doute le ton général reste celui de la mélodie, de la complainte, mais il s'accorde - comme au sujet - au décor lui-même, à l'aube et au crépuscule de la ville, aux brumes grises de la rivière et de la campagne justement saisies dans leur beauté et leur mélancolie. » **Yvonne Baby, *Le Monde***

« Ce troisième volet de la trilogie d'Apu (cinquième film de Satyajit Ray) s'inscrit avec perfection dans la continuité de l'ensemble et aide à en dégager le sens. A chaque étape de sa vie, Apu a dû perdre ou quitter ce qu'il cherissait le plus au monde. Ces épreuves, qui font de la trilogie une saga lyrique de la souffrance et de la frustration, ont pu souvent désespérer Apu. Elles ne l'ont jamais transformé en un être complètement amer. Elles lui ont enseigné les vérités fondamentales de la vie et, lorsque nous le quittons, il est devenu un homme à peu près réconcilié avec lui-même et avec le monde. A mi-chemin entre le pessimisme et la sérénité, le style de Satyajit Ray tend à chacun des instants, des décors, des paysages, des rencontres qui ont jalonné l'itinéraire et l'apprentissage du héros. Il est étonnant de constater avec quelle économie de moyen S. Ray réussit à rendre attachants ses personnages et, par exemple, celui d'Aparna, l'épouse d'Apu, dont la vie est si brève dans le récit et la mort si déchirante pour le spectateur. Les secrets de l'art de S. Ray sont plus simples à énumérer qu'à utiliser : la contemplation, l'attention passionnée aux êtres, la lenteur du rythme et un recours très habile et quasi invisible à certains procédés stylistiques très classiques, mais idéalement adaptés à l'effet particulier qu'ils veulent produire. Ainsi la présence d'Aparna est-elle prolongée dans le récit, avant l'annonce brutale de sa mort, par sa lecture en voix off de la lettre qu'elle a écrite à Apu et que celui-ci relit au bureau, dans l'autobus et sur le chemin de sa maison. Comme chez Ozu, la maturité

de l'art de Satyajit Ray a exigé autant de travail et d'effort pour atteindre la perfection que pour faire oublier qu'elle l'atteint. C'est alors au spectateur d'accorder à ses films un peu de cette attention précieuse dont l'auteur fait constamment preuve vis-à-vis de son sujet, de ses personnages et de la réalité. »

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du Cinéma*.

« Les « apprentissages » d'Apu (car, en dépit du son lyrisme, la trilogie relève bien du roman d'apprentissage) vont bientôt s'achever. Mais pour devenir un homme, il devra subir une dernière épreuve : apprendre à accepter l'enfant dont la naissance a causé la mort de sa jeune femme. Fin ouverte sur un nouveau départ : le long d'une rivière, Apu s'éloigne, son fils de 5 ans juché sur les épaules. Apaisé, il est désormais en accord avec la nature. » **C. -M.T., *Télérama*.**

« Ce troisième volet est à nouveau une merveilleuse évocation où la poésie se mêle au réalisme d'un récit transcendé par la parfaite maîtrise de Ray. Apu vit un rêve qui se transforme en cauchemar. Un rêve et un amour fou traités par Ray avec une telle délicatesse, un tel raffinement de détails de regards et de situations que cet événement insolite fait surgir un couple éblouissant, simple, uni, et harmonieux. » **Olivier Gamble, *Guide des films*.**



GENÈSE DE LA TRILOGIE

« Je me rappelle parfaitement le jour du premier tour de manivelle de *Pater Panchali*. C'était la saison des fêtes, en octobre, et le dernier des grands *prijas* avait lieu ce jour là. Notre lieu de tournage se trouvait à cent cinquante kilomètres environ de Calcutta. La *Grand Trunk Road* (la route nationale n° 1 de l'Inde), le long de laquelle notre taxi nous emmenait à toute allure, traversait plusieurs villes et villages de banlieue, nous pouvions entendre les tambours et même avoir de rapides aperçus de la fête. Quelqu'un dit que cela nous porterait bonheur. Je n'en étais rien moins que sûr, mais je préférais le croire. Tous ceux qui ont fait -ou essayé de faire -des films savent que pour réussir ils ont besoin de chance tout autant que du reste: talent, argent, persévérance, etc. Et nous, nous en avons besoin juste un peu plus que les autres. Je savais que cette première journée ne serait pour nous qu'une sorte de répétition, de galop d'essai. En vérité, nous partions presque tous de zéro. Notre équipe comprenait huit personnes, dont une seule, Bansi, notre directeur artistique, avait déjà travaillé dans le cinéma à titre professionnel. Nous avions un opérateur nouveau, du nom de Subroto, et une vieille caméra, la seule que l'on ait pu louer ce jour-là, et dont l'unique mérite paraissait être de posséder un dispositif permettant de bonnes vues panoramiques.

La scène que nous tournions était muette, de sorte que nous n'avions pas eu besoin d'apporter de matériel d'enregistrement.

Il s'agissait d'un épisode du film où les deux enfants de l'histoire, le frère et la sœur, se perdent dans la campagne, loin de leur village, et tombent sur un champ de fleurs de *kaash*. Ils se sont disputés et ici, dans ce décor enchanteur, se réconcilient, puis -merveilleuse surprise au terme de leur longue marche -voient passer un train pour la première fois. J'avais choisi de commencer par cette scène qui, sur le papier, paraissait à la fois simple et touchante. C'était important pour moi car notre principal objectif, en démarrant la production avec seulement huit mille roupies en poche, était de tourner rapidement assez de pellicule pour que notre travail pût inspirer confiance. C'est ce que nous n'avions pas encore réussi à faire et c'est cela qui, jusqu'alors, nous avait empêchés de trouver un commanditaire.

A la fin du premier jour de tournage, nous avons pris huit plans. Les enfants avaient joué avec naturel, ce qui était une grande chance car je ne leur avais pas fait faire le moindre bout d'essai, la moindre répétition. Quant à moi, j'avais été, Je me le rappelle, un peu tendu au début, mais, au fur et à mesure que passait le temps, ma nervosité avait diminué, et à la fin je crois même avoir ressenti une sorte d'exaltation heureuse. Cependant, nous n'avions pu tourner qu'une moitié de la scène, et le dimanche suivant nous étions de retour au même endroit. Mais était-ce vraiment le même ? On aurait eu peine à le croire. Ce qui, la semaine précédente, avait été un véritable océan de blancheur bouillonnante n'était plus maintenant qu'une morne étendue d'herbe brunâtre. Nous savions bien que le *kaash* était une plante saisonnière, mais elle ne

pouvait quand même pas se flétrir si rapidement. Un paysan nous donna l'explication. Les fleurs, nous dit-il, étaient fort prisées du bétail. Des vaches et des buffles étaient donc venus brouter ici la veille et avaient littéralement ingurgité le décor.

Nous étions bouleversés. Nous ne connaissions aucun autre champ de *kaash* où tourner les longues séquences dont j'avais besoin. Il n'y avait pas d'autre solution que de tourner à nouveau la scène dans un autre décor, et rien que d'y penser nous nous sentions déprimés. Qui aurait pu prédire alors qu'exactement deux ans et demi plus tard nous serions de retour exactement au même endroit, avec la possibilité de reprendre la scène entière avec la même équipe et le même dispositif, et cela grâce à une subvention, du gouvernement du Bengale occidental ?

Quand je me remémore le tournage de *Pater Panchali*, je n'arrive pas à savoir s'il m'a causé plus de souci que de plaisir. Il est difficile de faire comprendre quelle sorte de tourment peut vouloir dire l'obligation de suspendre une production parce que l'argent fait défaut. Les longues périodes de repos forcé (et il y eut en l'occurrence deux arrêts d'une durée totale d'un an et demi) vous plongent dans des abîmes de désespoir. La seule vue du scénario vous rend malade, on ne fait que songer aux détails nouveaux auxquels on a pensé, aux améliorations que l'on aurait apportées aux dialogues.

Mais le travail -même le travail d'une seule journée- porte en lui-même sa propre récompense, ne serait-ce que de comprendre progressivement la nature complexe et fascinante du travail de réalisation d'un film. Les règles formulées par les théoriciens, que l'on a laborieusement et longuement potassées à l'école, ne sont certainement pas inutiles, et on les garde toujours plus ou moins au fond de sa mémoire, mais, quand on doit les appliquer pour la première fois et qu'il faut en même temps se débrouiller tout seul, on réalise vite qu'on en sait plutôt moins que l'on ne le croyait, que les théories ne permettent pas de résoudre tous les problèmes, que quel que soit l'enthousiasme que vous procure cette danse au clair de lune de *Earth* de Dovjenko, ce n'est pas sur elle que vous fonderiez votre travail, mais que c'est du sol, de l'âme même de votre pays que votre film tirera ses racines, à supposer bien entendu que ce soit là qu'il se passe.

Pater Panchali, de Bihulibhusan Banerj, avait été publié en feuilleton au début des années trente dans un périodique populaire du Bengale. L'auteur avait été élevé dans un village et une grande partie du texte était autobiographique. Jusque-là, le manuscrit avait été refusé par tous les éditeurs sous prétexte qu'il n'y avait pas d'intrigue. Le magazine lui aussi avait commencé par hésiter, puis avait accepté à la seule condition que la publication serait suspendue si les lecteurs le demandaient. Mais, dès la première livraison, l'histoire d'Apu et de Ourga avait été un triomphe, et quand elle fut publiée en librairie un an plus tard environ, elle remporta un énorme succès, tant auprès des critiques que des lecteurs. Depuis lors, l'ouvrage est resté, en Inde, l'un des plus lus.

J'ai choisi *Pater Panchali* pour ses qualités qui en font un grand livre: son humanisme, son lyrisme et sa vérité. Je savais que je devrais y faire de nombreuses coupures et y apporter certaines modifications -et que je ne pourrais certainement pas utiliser plus que la première partie, qui se termine par le départ de la famille pour Bénarès -, mais en même temps je sentais que ce serait une erreur de vouloir couler l'ouvrage dans

un moule classique. Le script devait conserver le caractère désordonné du roman, parce que c'était ainsi, et ainsi seulement, que l'on pourrait lui garder son cachet d'authenticité : le désordre est en effet une des caractéristiques de la vie dans les villages pauvres du Bengale.

Les considérations de forme, de rythme ou de mouvement ne me troublaient guère à ce stade. J'avais mon noyau: la famille, composée du mari et de la femme, de deux enfants et d'une vieille tante. Les personnages avaient été façonnés par l'auteur de manière qu'il y eût un subtil et constant va-et-vient psychologique entre eux. L'intrigue s'étendait sur une année. Il y avait des contrastes visuels aussi bien qu'émotionnels : les riches et les pauvres, le rire et les larmes, la beauté de l'environnement et le caractère sinistre de la misère ambiante. Finalement les deux moitiés de l'histoire culminaient en deux morts poignantes. Qu'est-ce qu'un scénariste pouvait demander de plus ?

Mon principal handicap était de ne pas avoir eu personnellement l'expérience du milieu où se déroulait l'intrigue. Je pouvais évidemment me référer au livre lui-même, qui était une sorte d'encyclopédie de la vie rurale au Bengale, mais je savais bien que cela ne suffirait pas. En tout état de cause, le village où se déroulait le roman ne se trouvait pas à plus de dix kilomètres de la ville.

Il ne s'agissait certes pas d'une aventure au sens physique du terme, et cependant cette véritable exploration d'un village m'a ouvert la porte d'un monde nouveau et fascinant. J'étais né et j'avais grandi dans une ville et, tout à coup, je me trouvais en contact avec une ambiance nouvelle, un nouvel état de choses : j'éprouvais le désir de tout Voir, de tout expérimenter, de saisir les moindres détails, les gestes caractéristiques, les manières de s'exprimer différentes. Il me fallait sonder les mystères de «l'atmosphère». D'où venait la différence? Dans ce que l'on voyait? Dans ce que "on entendait ? Comment était-il possible de saisir la différence entre l'aube et le crépuscule, de rendre perceptible le calme blafard et humide qui précède les premières pluies de la mousson ? Le soleil de printemps était-il le même que celui d'automne?

Chaque moment apportait quelque découverte nouvelle et, loin d'engendrer le mépris, la familiarité faisait naître l'amour, la compréhension, la tolérance. Les problèmes techniques passaient à l'arrière-plan, et l'on en arrivait à minimiser l'importance de la caméra. Après tout, se disait-on, il ne s'agit en fait que d'un instrument enregistreur. La seule chose importante est la vérité. Allez à elle, et voilà créé votre grand chef-d'œuvre humaniste.

Mais comme vous vous trompez ! Vous êtes à peine en place que le trépied occupe tout votre temps, que les problèmes surviennent à toute allure. Où placer la caméra ? En haut ou en bas ? Près ou loin ? Sur le chariot ou sur le sol ? Est-ce que un 35 c'est bien, ou vaudrait-il mieux un 50 ? Si on reste trop près de l'action, voilà que ça déborde d'émotion, mais si l'on s'en éloigne trop, tout devient froid et distant, A chaque problème, il faut trouver une réponse rapide. Si on hésite, le soleil change de place et l'on a perdu la lumière.

Le son est également un problème. Vous avez réduit le dialogue au minimum, mais vous voulez le couper encore. Ces trois mots sont-ils vraiment nécessaires, ou bien

un geste éloquent peut-il les remplacer? Les critiques parleront évidemment d'un désir louable de redécouvrir les principes fondamentaux du cinéma muet, mais au tréfonds de vous-même vous savez bien que, si cela est exact, il est également vrai que vous êtes désireux de réduire au maximum les frais de la sonorisation ainsi que l'ennui du doublage.

Les considérations budgétaires sont, de fait, toujours un facteur détermination, influençant le style même du film. Un autre élément important -même si je ne veux pas généraliser -est le facteur humain. J'ai toujours trouvé impossible d'en arriver au point où je pourrais me détacher complètement de mes acteurs et les considérer froidement comme une matière première que l'on pétrit et repétrit à volonté. Pour ma part, je n'arriverai jamais à obliger -disons -une femme de quatre-vingts ans à rester debout sous un soleil de plomb, à répéter indéfiniment les mêmes paroles et les mêmes mouvements, tandis que je serais là les yeux mi-clos à attendre le geste et la manière de dire le texte que je considérerais enfin comme parfaits. Mais cela signifie du même coup moins de répétitions et moins d'essais

Parfois on a de la chance, et tout va bien dès le début. Mais parfois aussi cela ne marche pas, et on a l'impression que l'on n'obtiendra jamais ce que l'on veut. On consomme de plus en plus de pellicule, on dépense de plus en plus d'argent, vos scrupules tendent à étouffer votre désir de perfection et l'on renonce à tenter de faire mieux, espérant vaguement que les critiques trouveront à votre travail des circonstances atténuantes et que le public ne s'apercevra de rien. On en arrive même à se demander si l'on n'a pas été trop pointilleux, si ce que l'on a fait n'était pas après tout moins faux et moins mauvais qu'on ne le pensait

Et ainsi, sans fin, le numéro de corde raide se poursuit tandis qu'envers et contre tout on continue à espérer qu'on aboutira finalement à une œuvre d'art. Il y a des moments où la tension devient insupportable et où l'on a envie d'abandonner. On a l'impression que l'effort va vous tuer, ou tout au moins tuer l'artiste qui est en vous. Mais on continue, parce que tant de choses et tant de gens sont en jeu, jusqu'à ce que vienne la dernière prise de vues, jusqu'à ce que la dernière bobine soit dans sa boîte, et alors on est réellement surpris de ne pas éprouver de bonheur, de soulagement, mais d'être simplement triste. Et l'on n'est pas le seul. Chacun partage ce sentiment, depuis la vieille tante pour qui, après trente années passées dans l'oubli, ce travail a été si excitant, en dépit de la fatigue, jusqu'au gamin qui a été chercher les araignées vivantes et la dépouille du crapaud.

Pour moi, c'est le rythme inexorable du processus de création qui, en dépit des épreuves et de la frustration, rend la fabrication d'un film si envoûtante. Pensez à ce qui se passe : vous avez imaginé une scène, n'importe laquelle. Celle par exemple d'une jeune fille de santé fragile, mais emplie d'une sorte d'ivresse primitive, qui se livre à la première pluie de la mousson. Elle danse dans l'extase, tandis que les grosses gouttes tombent sur elle et la transpercent. La scène vous excite non seulement pour ses possibilités visuelles, mais en raison de toutes ses implications. C'est en effet cette pluie qui causera la mort de la jeune fille.

Vous divisez la scène en plans, vous prenez des notes et faites des croquis. Puis vient le moment de donner vie à votre idée. Vous sortez, scrutez le paysage, choisissez le

décor. Lourds de pluie, les nuages approchent. Vous installez votre caméra, vous faites vite une dernière répétition, « on tourne ». Mais une seule prise de vues ne suffit pas. Il s'agit d'une scène importante, essentielle. Il faut donc faire un autre essai avant que l'averse ne cesse. A nouveau « on tourne », et voilà la scène sur la pellicule.

Vite au labo ! Couvert de sueur -on est en septembre -, vous attendez fiévreusement tandis que ce sacré négatif prend son temps pour se fixer. Rien à faire pour le forcer à aller plus vite. Voici enfin les épreuves. Vous vous dites: « Pas trop mal. » Mais, attention ! il ne s'agit que de bouts et de morceaux. Rien de définitif. Comment tout cela va-t-il coller avec le reste ? Vous saisissez votre chef monteur par la peau du cou et courez à la salle de montage. Il y a quelques heures angoissantes, emplies d'attente fiévreuse, passées à couper et à coller. A la fin, vous pouvez regarder le tout. Même le vieil appareil de projection hoquetant dont vous vous servez ne pourra vous empêcher de trouver la scène bonne. Faut-il de la musique ? L'ambiance sonore se suffit-elle à elle-même ? Il s'agit là d'un moment décisif. Pour pouvoir prendre une décision en connaissance de cause, il faut attendre que tous les bouts aient été collés ensemble et aient donné naissance à des scènes, puis que les scènes soient devenues des séquences. Enfin, le film pourra être appréhendé dans sa totalité. Alors, mais alors seulement, saurez-vous, à condition évidemment de pouvoir faire preuve du détachement et de l'objectivité voulues, si cette danse sous la pluie est réellement réussie.

Mais ce détachement, cette objectivité sont-ils possibles ? Vous savez que vous avez travaillé dur et consciencieusement. Tous les autres aussi. Mais vous savez aussi qu'il a fallu faire des changements, accepter des compromis -toujours pour les motifs les plus louables, bien entendu -sur le plateau et dans la salle de montage. Avez-vous eu raison ou tort ? Devez-vous en dernier ressort juger d'après votre goût personnel ou accepter la décision de la majorité ? Impossible de le dire. Mais une chose est certaine. Maintenant que vous avez terminé le film, vous vous sentez un autre homme. »

Extrait de Satyajit Ray • *Ecrits sur le cinéma*, Traduit de l'anglais par Tony Mayer, Ed. J.C Lattes ,pp. 39 à 47.

RAY ET LE CINEMA INDIEN

Lorsque Satyajit Ray commence à faire des films, le cinéma en Inde est considéré comme un simple divertissement populaire, tenu à l'écart des arts dits nobles. A l'époque, un film standard dure trois heures, comporte forcément des chansons et des danses, et est tourné en studio. Il doit transporter le spectateur loin des réalités quotidiennes, privilégiant les légendes, les histoires romantiques, l'aventure et la fantaisie. Un film ne correspondant pas à ces critères n'a pratiquement aucune chance d'être acheté par un distributeur. Ceux de Ray n'excèdent pas deux heures, relèvent du réalisme le plus caractérisé, et sont tournés entièrement en extérieur avec des amateurs.

Pendant longtemps, dans son pays, le nom de Ray a été associé à ses écrits, ses films étant surtout connus dans la région du Bengale. Mais il ne cherche pas à obtenir plus d'argent pour les réaliser, l'essentiel étant de garder une totale indépendance créatrice, et un regard sur tous les aspects de son œuvre. « Ce qui, pour moi, est véritablement important et exaltant, ce n'est pas le gain immédiat mais de pouvoir démontrer que d'associer l'art à la vérité doit à la longue conduire au succès. C'est en tant qu'artiste, ce qui me tient le plus à cœur. » (Satyajit Ray).

La complainte du sentier ouvre la voie d'un nouveau cinéma en Inde, plus réaliste, loin du cinéma commercial traditionnel. Satyajit Ray fustige ses compatriotes qui tournent leurs films en studio et ignorent les splendeurs du paysage indien, ajoutant : « c'est la vie même qui est la véritable matière première du cinéma. Il est donc absolument incroyable qu'un pays qui a inspiré tant de peintres, de musiciens et de poètes, laisse le cinéma indifférent. Il lui suffit d'ouvrir les yeux et les oreilles. Le reste suivra. »

La trilogie devient rapidement un classique des ciné-clubs, créant en Inde un extraordinaire orgueil national, cependant si Ray jouit d'un statut d'artiste officiel (il est président du jury quasi obligatoire de tous les festivals), il agace les professionnels. On lui reproche de donner une image avilie et dégradée du pays, et également de s'accaparer l'attention occidentale au détriment du reste de la production indienne pourtant prolifique.

LA PAUVRETÉ

« Aucun cinéaste digne de ce nom, conscient de ses responsabilités envers le public, ne saurait accepter de s'évader longtemps de la réalité. Il doit accepter le défi du monde contemporain, examiner les faits, les jauger, les passer au crible et choisir ceux qui peuvent former la matière première d'un film. » (Satyajit Ray).

Profondément conscient de la crise spirituelle que traverse l'homme contemporain, Ray ne se pose jamais en juge de la faiblesse humaine : ses œuvres font preuve d'une grande générosité d'esprit, et la pudeur de l'expression donne plus de prix à ce que peuvent avoir de tristes certaines images.

Satyajit Ray montre l'homme simplement, sans dissocier le mal et le bien, insinué en chaque être. La pauvreté fournit la toile de fond narrative ne servant qu'à révéler un monde intérieur, les émotions. Ray arrive à concilier la nature, les splendeurs du paysage, la contemplation et l'irruption violente de la misère, l'énergie du désordre. C'est dans la rencontre de ces deux mondes que la Trilogie d'Apu prend ses plus beaux accents.

« La pauvreté, aspect essentiel de la Trilogie, la pauvreté dans ses aspects visuels (maison effondrée, vêtements déchirés, bol de riz vides...), comme dans ses conséquences sur les personnages (vol, cruauté). Mais la pauvreté n'est pas dramatique, comme cela aurait été le cas chez une personne habituée à l'aisance (...). La famille d'Apu n'a jamais su ce que signifiait l'aisance. Ils se plaignent simplement que le destin ne les a guère favorisés, mais cela ne les conduit pas à un état de résignation muette. La vie continue et l'espoir persiste. » (Satyajit Ray)



INFLUENCES

Descendant d'une longue lignée d'artistes et d'intellectuels, Ray est l'héritier de la Renaissance bengali, la branche "Brahmo Samaj" dont Rammohan Roy est le fondateur, et plus tard Tagore le digne successeur. Ray est sensible à la disparition d'un monde, et pour lui hériter c'est d'abord recevoir pour donner aux autres. Cette attitude est la marque essentielle de son œuvre, son style et sa morale. La transmission est en soi un acte de création.

Le mouvement Brahmo Samaj se veut un retour aux sources, un approfondissement, mais en même temps il prône une ouverture de l'Inde sur le monde, un échange équitable entre l'Orient et l'Occident et non une fascination unilatérale. Ils désirent "bâtir un pont". Les renaissants bengalis ne rejettent pas la culture occidentale, ils considèrent au contraire que la colonisation britannique, aussi intolérable soit-elle, leur donne la chance d'avoir accès à la langue anglaise et à la culture qu'elle représente. C'est pourquoi Ray est très sensible au travail de Kurosawa parce qu'il a su s'ouvrir à la culture occidentale tout en préservant la sienne.

Sans rien renier de ce qui lui est spécifiquement indien, il apprend de l'art occidental la rigueur, et la nécessité d'une structure interne. De l'art indien il garde la qualité de l'émotion, un regard fait de respect fondamental et non de jugement immédiat. « La caractéristique la plus significative de mes films, est qu'ils sont profondément enracinés au Bengale, dans la culture bengali, les rites et les mœurs. Ce qui les rend universels et attrayants, c'est qu'ils parlent de l'Homme. »

Dès son premier film, Ray met en place son style. Il apprend son métier en regardant ceux des autres, avec le regard non pas du spectateur passif mais du créateur. Il développe un exercice original qui consiste à écrire sa propre adaptation d'un roman qui va être porté à l'écran, pour comparer sa vision à celle d'un réalisateur confirmé. Fervent cinéophile, il analyse les grandes œuvres des cinéastes américains (John Ford, Billy Wilder, Flaherty...) en prenant des notes dans l'obscurité des salles de cinéma. Il en retient le goût d'une certaine ampleur, de l'interaction des personnages avec le décor, une psychologie fouillée qui met en scène plusieurs points de vue.

Sa rencontre avec Jean Renoir sera décisive car elle coïncide avec le moment où Ray décide de faire du cinéma. Il retrouve en Renoir quelque chose qu'il a vécu ; tous les deux sont nés dans un milieu d'artistes et ont choisi un moyen d'expression nouveau et différent de leurs pères. Jean Renoir le rassure sur la qualité de ses idées et le déculpabilise sur son manque de connaissances techniques car cela ne reste qu'un outil. Mais c'est *Le voleur de Bicyclette* de De Sica qui fut la véritable révélation. La découverte avec le néoréalisme italien le conforte dans ses orientations, il avait la preuve que l'on pouvait faire un bon film avec un budget réduit, en utilisant les décors naturels, des personnages et des histoires simples.

RYTHME

Sa vie durant, Satyajit Ray a répété que la musique était la pratique artistique qui se rapprochait le plus de son travail de cinéaste. Il a cherché à saisir le rythme à l'intérieur des choses, dans le coulé fluide et ample de longs mouvements de caméra. Comme une note de musique, « un plan n'est beau que dans la mesure où il s'harmonise avec le contexte ».

Le rythme de ses films se caractérise par une certaine lenteur, celle d'un regard qui vire aisément à la contemplation. Pour Ray, le temps est une sensation, le reflet de la perception intérieure des personnages, il n'est pas à construire, il est à ressentir. « Je fais en sorte que mes films s'accordent avec le rythme de la respiration humaine. Est-ce pour cela qu'on les trouve vieux jeu ? Je tiens à un certain style qui s'accorde avec le rythme humain, le battement du cœur. Si j'admire *Les contes de la lune vague* ou *Vivre*, c'est pour avoir trouvé cela chez Mizoguchi et Kurosawa. »



SON ET MUSIQUE

Au moment où il écrit le scénario, Satyajit Ray a déjà en tête une musique correspondant à l'atmosphère de l'histoire. Il ne pose pas une musique sur des images, il propose l'image qui mettra en valeur la musique et ce qu'elle exprime. Car la musique n'est pas un simple ornement, elle dit les sentiments des personnages, elle traduit les sensations, la douleur, la joie, les palpitations du cœur... A la fin de *Pather Panchali*, une lettre de son mari comble de bonheur la mère d'Apu. Pour suggérer cette joie intense, la caméra s'éloigne, pudique, suivant une libellule qui sautille, et c'est la musique de Ravi Shankar qui souligne l'émotion.

Pour créer une relation charnelle entre le spectateur et ce qu'il voit à l'écran, Ray utilise souvent les sons hors-champ pour élargir l'espace visuel, suggérant un monde extérieur qui évolue, la scène est alors plus ancrée dans la réalité.

La matière sonore dans ses films est très riche et toujours significative. Certains sons enveloppent l'image et soulignent une émotion, (comme la musique), d'autres plus violents interpellent le personnage, le faisant souvent émerger de sa torpeur de façon brutale (le sifflement d'un train réveillant Apu).

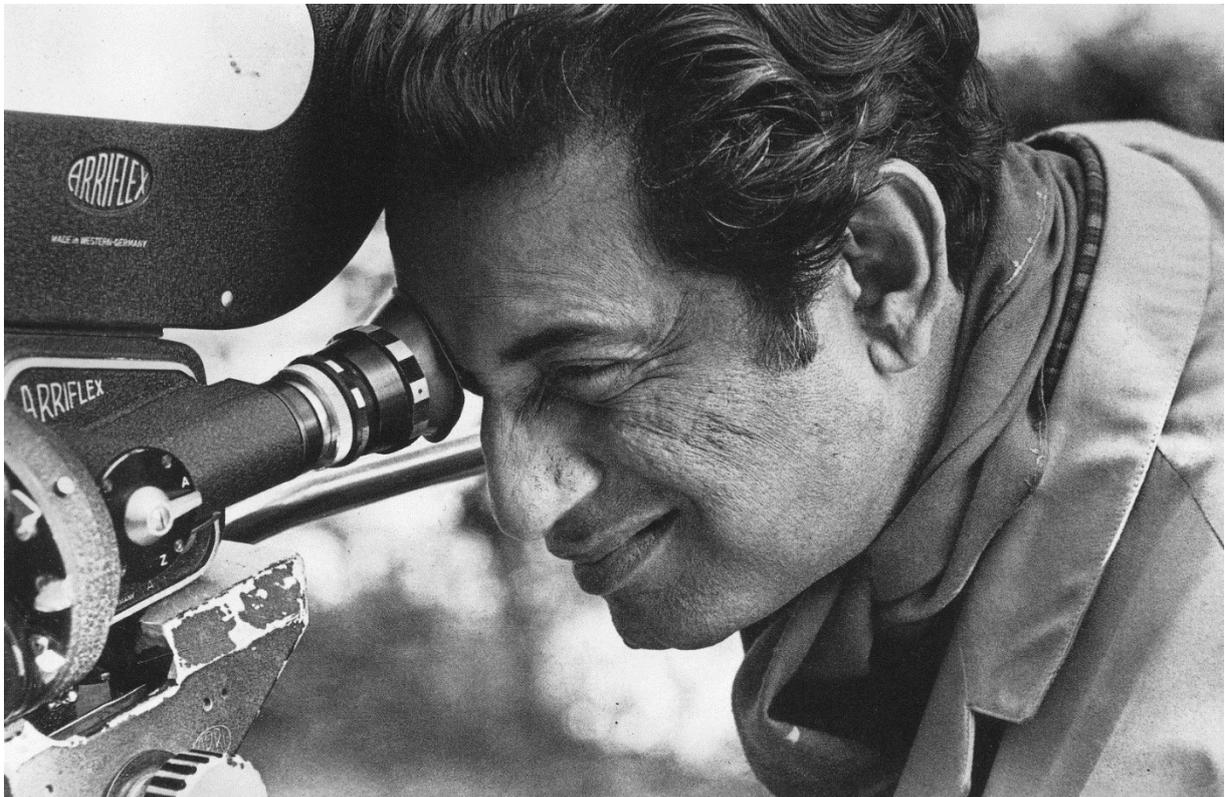
Ray distingue les sons synonymes d'arrêt, et ceux plus durables qui sont de l'ordre de la contemplation. Cela est visible lorsqu'il évoque la mort. Préférant suggérer que monter, Ray ne la filme pas comme un rôle ou une ultime respiration, chaque mort est unique, intimement liée à la vie même de ses personnages. Par exemple dans *La complainte du sentier*, la vieille tante Indir tombe sur le sol alors qu'elle semblait assoupie, déjà loin du monde. C'est un heurt sourd, un choc contre la terre. Le son est mat et creux, terriblement bref, il s'apparente à la chute d'un arbre sec et il ponctue un cycle naturel. Par contre, lorsque la jeune Durga meurt, dans la fleur de l'âge, on entend d'abord l'orage prémonitoire et une musique stridente et aiguë vient ensuite illustrer la douleur lancinante et les larmes contenues de la mère. Pour Satyajit Ray, il y a une osmose directe entre le mouvement de la musique et celui de la vie.

SATYAJIT RAY

(1921 – 1992)

Né en 1921 et mort en 1992, Satyajit Ray est issu d'une famille aisée et lettrée (son père était un poète bengali renommé) de Calcutta. Les premiers métiers qu'il exerce tournent autour de l'image puisqu'il est d'abord maquettiste publicitaire, avant de se lancer dans la gestion d'un ciné-club, pour devenir illustrateur pendant quelques temps. C'est la rencontre avec le cinéaste français Jean Renoir, venu en Inde en 1951 pour le tournage du *Fleuve*, qui bouleverse la vie de Satyajit Ray qui se lance dans la réalisation après avoir été nourri de tant de classiques du cinéma occidental. Son premier film, *La Complainte du Sentier*, tourné avec peu de moyens, est un succès aussi bien critique que commercial qui lui vaut une reconnaissance internationale immédiate, puisque le film reçoit un prix à Cannes en 1956. Au total, Satyajit Ray a réalisé 37 films, empreints d'un profond humanisme et d'un humour reconnaissable. Parmi ses films les plus célèbres, on trouve *La Complainte du Sentier*, *Le Salon de Musique*, *Le Monde d'Apu*. Son œuvre a été louée dans le monde entier, inspirant des cinéastes comme Abbas Kiarostami, et Satyajit Ray a été récompensé de multiples fois, recevant en 1992 un Oscar pour l'ensemble de sa carrière.

**« Ray a toujours préféré l'histoire intime à l'épique majestueux...
Il est par excellence le poète à l'échelle humaine » Salman Rushdie**



FILMOGRAPHIE

- 1955 : La Complainte du sentier (Pather Panchali)
- 1956 : L'Invaincu (Aparajito)
- 1958 : La Pierre philosophale (Parash Pathar)
- 1959 : Le Salon de musique (Jalsaghar)
- 1959 : Le Monde d'Apu (Apur Sansar)
- 1960 : La Déesse (Devi)
- 1961 : Trois Filles (Teen Kanya)
- 1962 : L'Expédition (Abhijaan)
- 1964 : Charulata
- 1964 : La Grande Ville (Mahanagar)
- 1965 : Le Saint (Mahapurush)
- 1965 : Le Lâche (Kapurush)
- 1966 : Le Héros (Nayak)
- 1966 : Kanchenjunga
- 1967 : Le Zoo (Chiriyakhana)
- 1969 : Les Aventures de Goopy et Bagha (Goopy Gyne Bagha Byne)
- 1970 : Des jours et des nuits dans la forêt (Aranyer Din Ratri)
- 1971 : L'Adversaire (Pratidwandi)
- 1973 : Tonnerres lointains (Ashani Sanket)
- 1974 : Company Limited (Seemabaddha)
- 1974 : La Forteresse d'or (Sonar Kella)
- 1976 : Bala
- 1976 : Jana Aranya
- 1977 : Les Joueurs d'échecs (Shatranj Ke Khilari)
- 1979 : Le Dieu éléphant (Joi Baba Felunath)
- 1980 : Le Royaume des diamants (Heerak Rajar Deshe)
- 1981 : Pikoor Diary (court-métrage)
- 1984 : Délivrance (Sadgati) (téléfilm)
- 1984 : La Maison et le Monde (Ghare Baire)
- 1990 : Un ennemi du peuple (Ganashatru)
- 1990 : Les Branches de l'arbre (Shakha Proshakha)
- 1991 : Le Visiteur (Agantuk)

FICHES ARTISTIQUE & TECHNIQUE

LA COMPLAINTE DU SENTIER (Pather Panchali)

Prix du document humain au Festival de Cannes en 1956

Un film de Satyajit Ray

Avec : Kanu Bannerjee, Karuna Bannerjee, Subir Bannerjee, Chunibala Devi

Scénario : Satyajit Ray d'après le roman de Bibhutibhusan Bannerjee

Photo : Subrata Mitra

Décors : Bansi Chandragupta

Montage : Dulal Dutta

Musique : Ravi Shankar

Producteur : Gouvernement du Bengale de l'Ouest

Inde– 1955 – DCP 2K N/B VOSTF – 1.33 - Son mono

Durée : 125 min

L'INVAINCU (Aparajito)

Lion d'or à la Mostra de Venise en 1957

Un film de Satyajit Ray

Avec : Kanu Bannerjee, Karuna Bannerjee, Pinaki Sen Gupta, Smaran Ghosal

Scénario : Satyajit Ray d'après le roman de Bibhutibhusan Bannerjee

Photo : Subrata Mitra

Décors : Bansi Chandragupta

Montage : Dulal Dutta

Musique : Ravi Shankar

Producteur : Epic Films Calcutta

Inde– 1956 – DCP 2K N/B VOSTF – 1.33 - Son mono

Durée : 110 min

LE MONDE D'APU (Apur Sansar)

Un film de Satyajit Ray

Avec : Soumitra Chatterjee, Sharmila Tagore, Swapan Mukherjee, Alope Chakravarty

Scénario : Satyajit Ray d'après le roman de Bibhutibhusan Bannerjee

Photo : Subrata Mitra

Décors : Bansi Chandragupta

Montage : Dulal Dutta

Musique : Ravi Shankar

Producteur : Gouvernement du Bengale de l'Ouest

Inde– 1959 – DCP 2K N/B VOSTF – 1.33 - Son mono

Durée : 106 min



Distribution Films Sans frontières