

- [Allez au contenu](#)
- [Allez au Menu](#)
- [Allez à la recherche](#)

La trilogie d'Apu : la voie étroite d'une renaissance



Retour sur trois des plus grands films de Satyajit Ray, "La Complainte du sentier" (1955), "L'Invaincu (1956) et "Le Monde d'Apu" (1959).

Article de Alain-Michel Jourdat

[f](#) Facebook [t](#) Tweet [g+](#) Google +

À revoir aujourd'hui la "trilogie d'Apu" dans sa dimension restaurée, on perçoit le caractère d'universalité de sa composante mélodramatique. La genèse chaotique de ce joyau de jais à la patine granuleuse et comme délavé par les précipitations qui l'irriguent est en soi une illustration du *dharma*, l'ordre universel cosmique en Inde. Où l'homme est révélé à son appartenance au tout que forme l'univers. Et où la création renaît des cendres de la destruction. Les naissances succèdent aux morts, les saisons à elles-mêmes dans un flux imperceptible à l'instar des ondulations du Gange, protecteur sacré, immuable et comme inéluctable. Un déterminisme absolu semble régner sur les destinées.

Prodigieux accoucheur d'âmes, Satyajit Ray compose son œuvre avec l'œil aiguisé d'un peintre qui procéderait par petites touches successives ; jetant sur sa toile cinématographique comme un *patchwork* coloré d'impressions fugaces sur l'évanescence de la vie, la trivialité de son écoulement et la difficile quête d'un accomplissement de soi.



***La Complainte du sentier* : un archétype de la famille du Bengale rural dans l'Inde coloniale**

L'intrigue de départ de *La Complainte du sentier* (*Pather Panchali*, 1955) est extrêmement ténue et dépouillée jusqu'au dénuement de ses protagonistes : Ray se focalise sur le sort misérabiliste d'un archétype du noyau familial bengali des années 1920, époque des turbulences coloniales : la frêle progéniture d'un prêtre brahmane indigent dans un village reculé du Bengale qui survit au jour le jour sans jamais pouvoir joindre les deux bouts.

Dans ce premier opus, Ray s'attache à décrire les rituels quotidiens et le pittoresque de ce hameau villageois englué dans un temps qui aurait suspendu son cours à l'éternel cycle des saisons. Tel un entomologiste, il capture les destins croisés de ces deux « épaves malheureuses » que sont Durga, la « sauvageonne » qui croît comme une herbe folle au contact de la nature flanquée de son rejeton de frère, Apu, fragile arbrisseau. Tous deux ballottés comme de simples fœtus humains par les pluies torrentielles et les vents de la mousson. La figure du père est, quant à elle, absente, entièrement dévoué à sa quête mystique au point qu'il en oublie de se faire rémunérer tandis que sa « conscience de caste » intellectuelle lui fait négliger les nourritures terrestres pour les nourritures spirituelles.

Une mise en scène tout à la fois panthéiste et animiste

La mise en scène de Ray est animiste et panthéiste bien avant d'être néo-réaliste comme on a pu le lire deci-delà. À l'écran, pas de nature morte mais toute la force vitale de l'âme humaine. Ce qui frappe d'emblée est l'extrême photogénie qu'on doit à Subrata Mitra, le chef-opérateur de Ray, révélée par l'utilisation du gros plan en point d'orgue de courtes scènes croquées « sur le vif ». C'est le point de vacillement où l'image atteint son *climax*. On pense d'emblée à la scène vibrante d'émotion qui suit le constat de mort clinique de Durga où Sarobojoya, la Mère Courage, tenaillée par le remords de s'être montrée plus marâtre que mère envers sa fille, prend subitement conscience de sa disparition. Ou encore cette autre scène paroxystique qui lui fait écho plus loin : l'on voit alors le père, éloigné depuis cinq mois du foyer familial, éprouver l'absence et donc le cruel manque de l'être chéri. Accablé de sidération et sans qu'il y ait eu d'échange verbal, il se tord de convulsions et étreint sa femme dans un état de transport et de saisissement d'une rare intensité. Scène bouleversante d'hystérie contenue au point de nous tirer des larmes à profusion. Les lamentations sont tuées et Ray leur substitue le sitar mélancolique et presque monocorde du *pandit* Ravi Shankar qui part subitement en ville dans une dissonance amplifiée aussitôt par une stridulence obtenue par le *tarshenai*, un instrument

hybride qui mêle sitar et instrument à vent pour exprimer l'intense désarroi et le tragique cuisant de la situation.

Les premières scènes d'exposition ne sont pas sans rappeler aussi [*Rashomon*](#) (Akira Kurosawa, 1950) et son temple en ruines dans l'utilisation dynamique de l'espace ; film qui a marqué les esprits de son temps et celui de Ray en particulier pour son formalisme acéré. Le cinéaste circonscrit en plongée et en un tour d'écrou la morne cour intérieure où les protagonistes vaquent à leurs occupations en d'incessantes allées et venues. Il enserre et prend en tenaille la mère et la vieille tante en chamailleries continues pour l'occupation de ce territoire précaire. Par l'effet d'une courte focale de 35 mm, on assiste alors à un chassé-croisé dans sa symétrie récurrente : expulsée perpétuellement de son « pré-carré » par Sarobojoya, sa cousine, Pischu en hardes et guenilles et portant baluchon, étire à l'horizontale sa dégainée décharnée et passe puis repasse à front renversé dans la profondeur de champ avec un entêtement comique.

Impossible émancipation des femmes

Plus loin dans le récit filmique, l'espiègle Durga est la quintessence de l'esprit libre comme l'air qui refuse de s'enraciner dans la fatalité de sa déshérence. Invariablement pauvre, elle ne s'accommode pas pour autant de son misérable sort et développe, comme un réflexe salvateur de survie, une singulière propension à chaparder des baies sauvages, des mangues pour en régaler sa vieille tante Pischu ou son jeune frère Apu. Jamais choyée comme Apu, parfois rudoyée, l'insouciant Durgha, « garçon manqué », incarne pourtant tout entier le sort dévolu à la gente féminine indienne et son infériorisation durant ces décades précédant le tournant décisif de l'indépendance de 1947-1948 bientôt soldées par l'assassinat emblématique de Gandhi.

Dans l'Inde archaïque des castes que Nehru abolira en 1950, le *mahatma* trouvera néanmoins la force d'imposer la réhabilitation d'une condition féminine bafouée qui finira par conquérir ses lettres de noblesse avec l'avènement d'Indira Gandhi. Les tâches les plus ingrates échoient à cette figure tout à la fois sans-souci, craintive et écervelée qu'incarne Durgha pour qui le vol devient une échappatoire obligée à sa condition servile. Telle une créature sauvage, elle fait littéralement corps à son univers végétal. Elle et son frère Apu s'immergent, se fondent en miroir dans la Mère Nature nourricière.



Le temps calendaire de la vie naturaliste

Ici le temps qui passe se mesure non au tic tac obsédant de la montre mais aux positions changeantes des ombres d'un arbre. Ray nous invite à suivre le temps calendaire de la vie de cette famille en réaction avec les effets climatiques. Vie et mort se côtoient dans le même cadre sans la moindre transition. Bien que pauvres et harassés, Apu et Durgha trouvent la joie et l'émerveillement dans les « petits riens » et les péripéties du quotidien : une troupe de théâtre itinérant, les déambulations avec le marchand de confiseries, les jeux ou rixes à travers les futaies, leur course à travers les champs de lotus à la rencontre du train, un bain purificateur dans les précipitations diluviennes de la mousson qui sera fatal à « Didi », tendre diminutif de Durgha.

En parfaite osmose avec cette dernière et son rapport identitaire à la nature, « Pischhi », le personnage de la vieille tante édentée et voûtée, est symptomatique de cette connivence avec le milieu naturel. Sa silhouette anachronique traverse facétieusement le cadre de long en large au rythme de ses allées et venues et des humeurs de sa cousine Sorobojoya dont les traits sont comme gravés à l'eau-forte. Celle-ci la tient pour une bouche inutile et n'a de cesse de la chasser. Dans les incantations que la vieille psalmodie à travers ses mélopées nocturnes, elle semble invoquer on ne sait quelle divinité afin qu'elle « secoue son sablier » et hâte les instants qui lui restent à vivre. Son mode de vie est davantage animal ou végétal qu'humain : le réalisateur indien la confond avec la flore du sous-bois et c'est le hasard des jeux de poursuites enfantines entre Durgha et son frère qui la « cueillera » morte dans un ultime accroupissement.

Une saga mélodramatique réduite à ses paramètres microcosmiques

Du roman-somme éponyme Pather Panchali (1929) signé de l'écrivain bengali Bibhutibhushan Bandyopadhyay, Ray choisit de ne retenir que les paramètres microcosmiques. En maître diamantaire qu'il est, il a comme débarrassé le minerai à l'état brut de la gangue du roman extrêmement dense et ramifié, véritable saga encyclopédique de la vie du Bengale rural. Si l'on y réfléchit de plus près, la gageure est de taille. L'idée initiale d'adapter ce roman plébiscité au Bengale comme un classique du genre mélodramatique mais aussi méandreux que le fleuve

sacré du Gange lui vient comme une révélation d'évidence en 1949 alors qu'il n'est encore qu'un dessinateur publicitaire féru de cinéphilie. Le projet d'adaptation va commencer de germer dans son esprit en pleine effervescence créatrice et une rencontre déterminante avec le cinéaste Jean Renoir, son mentor, en repérages pour le tournage de son film [Le Fleuve](#) (1950), lui donner son point d'ancrage décisif.

Satyajit Ray : un aspirant cinéaste engagé confronté aux aléas d'un tournage mouvementé

Parallèlement, la conscience critique de Ray grandit et il entrevoit le rôle qu'il pourrait éventuellement jouer dans la mouvance cinématographique de son temps. Un premier billet pamphlétaire critique, *Ce qui ne va pas dans le cinéma indien*, qu'il parvient à publier via la Calcutta Film Society, regroupement de personnalités passionnées de cinéma, connaît alors un retentissement notoire qui dénonce le lustre, le vernis et le « kitsch » tapageurs qui sont la marque de fabrique d'un cinéma indien *massala*. Un cinéma codifié de pur divertissement encore perpétué aujourd'hui par l'industrie « bollywoodienne ». Pour l'essentiel, un cinéma naïf, démonstratif et décoratif qui jette volontiers de la poudre aux yeux et donne surtout en pâture à un public peu éduqué - et qui en redemande - une débauche de numéros chantés et dansés dans une mystique de pacotille. Imprégné de culture cinématographique occidentale, en particulier américaine, et influencé par le néo-réalisme italien pour ses tournages extérieurs et intérieurs en décors naturels et l'emploi d'acteurs non professionnels, et sans nul doute par le cinéma réaliste humaniste japonais, Ray, encore qu'un aspirant cinéaste, préconise un retour aux fondamentaux, à un cinéma épuré de ses artifices sans se douter un seul instant qu'il en deviendra le principal fleuron.



Entre l'idée de sa réalisation (1949) et le clap de fin du tournage de *La Complainte du sentier* (1955), six ans auront été nécessaires à l'émergence d'une carrière. Les vicissitudes inhérentes au film furent légion depuis les aléas de production aux *rushes* d'essais de tournage chaotiques en passant par l'obtention des droits d'auteur.

Ray contient le surgissement de la vie dans l'œilleton des caméras Arriflex, Wall et Mitchell pour la location desquelles il ira jusqu'à vendre les bijoux de famille de sa femme et sa précieuse collection de disques. Dans ce premier film d'apprentissage qui adapte un roman d'apprentissage tout semble s'harmoniser dans le cadre comme par enchantement. Satyajit Ray pourrait aisément endosser cette maxime d'Alberto Savinio : « *les coïncidences sont les seules choses qui nous permettent encore d'imaginer qu'il existe peut-être un ordre dans le chaos de l'univers* ».

***L'Invaincu* : la révélation d'un ailleurs entre tradition et modernité**

Dans *La Complainte du sentier*, le train était déjà porteur d'espoir en trompe-l'œil et en toile de fond ; faisant rêver à un ailleurs et laissant envisager de nouveaux horizons possibles à Apu et sa sœur Durga injustement fauchée par la pneumonie. *L'Invaincu* (*Aparajito*, 1956) s'ouvre sur le défilement panoramique des abords de Varasani (Bénarès) à travers les vitres d'un train, la ville sainte où la famille amputée va désormais s'établir. Le train se mue ici en symbole : il est un accélérateur de temps, une ellipse temporelle entre le village rural de Schindipur figé dans un temps de cadran solaire et le nouveau « monde » urbain ; le mode de transition accéléré entre tradition et modernité. Le train en mouvement avale littéralement l'espace comme un volet latéral naturel tournant la page d'une vie antérieure.

L'apprentissage de la vie et de la mort à Bénarès, la « ville sainte »

Apu a 10 ans à présent et il joue dans les ruelles de Bénarès, nourrit à l'occasion les macaques qui pullulent dans la ville et aux alentours des temples du culte hindou comme un zoo à l'air libre. Oisif car trop pauvre pour aller à l'école, il observe les prières liturgiques de son père brahmane Hahrira Roy, sur les *ghats* (gradins) qui bordent les rives du Gange et où les rites d'ablution, d'immersion et de crémation se déroulent du matin jusqu'au soir, sans relâche selon un leitmotiv contemplatif invariable. Ray sacrifie au décorum de cette cité foisonnante mais sans ostentation ; dénotant au passage l'exotisme chatoyant d'un concentré d'Inde. Défilent devant nous : brahmanes, gourous, conteurs, *yogi* méditant, *sâdhus*, ces saints hommes de l'hindouisme statufiés en prières, mendicité et privations ou autres lutteurs cultivant leur corps : toute une faune chamarrée et hétéroclite qui hante les berges du Gange comme autant d'improbables pèlerins.

Avec un temps dilaté dans les « petits riens du quotidien », Ray imposait ce tempo *extra temporis* si caractéristique dans *La Complainte du sentier* ; érigeant sa cristallisation en règle de construction immuable et lui subvertissant le récit tout entier. Dans *L'Invaincu*, Apu va se frotter au monde et opérer des va-et-vient continuels entre son havre d'enracinement dans la tradition : Manesota, le village de son grand-oncle et Calcutta, la grouillante cité initiatique au carrefour des civilisations. Quand le train innerve les terres selon un accéléré panoramique, l'eau les irrigue. Ces trombes torrentielles de la mousson rurale laissent la place aux eaux sacrées du Gange, pures et impures dans le même temps. Immanquablement, Bénarès, telle un immense amphithéâtre à ciel ouvert, affiche ses couleurs du haut de ses larges marches que sont les *ghats*. C'est là que se joue à guichets fermés la comédie humaine. Balayant en de courts travellings latéraux les rives bondées du Gange, Ray traque le détail insolite qui « impressionnera » le celluloid de sa nouvelle Arriflex, une caméra spécialement conçue pour les extérieurs. Il visualise alors un des épisodes culminants du roman de Bannerjee : la maladie puis le décès précipité du père brahmane

Une mort « cathartique » suspendue à un envol de pigeons

Après Durga, la fille, le père contracte à son tour une maladie des bronches due à l'impureté des eaux du Gange et aux ablutions fréquentes qui rythment son sacerdoce. Les eaux de la mousson qui transpercent ont eu raison de la fille. Cette fois, les onctions d'huile de camphre ne sauveront pas le père pour autant et le remède paraît on ne peut plus dérisoire. Sa lente agonie est filmée avec toute l'inéluctabilité qu'elle laisse pressentir : une crise décisive l'assaille et le laisse pour mort en haut des *ghats*. Puis, traîné jusqu'à l'appartement alors qu'une fête rituelle bat son plein, il demande à boire l'eau du Gange comme pour se purifier avec ce qui l'a tué à

petit feu et guérir le mal par le mal. Sa tête se renverse brusquement en arrière, les yeux révulsés et l'instant d'après, une nuée de pigeons prennent leur envol, sonnante son glas définitif. À nouveau, la vision panthéiste du cinéaste trouve là une traduction saisissante de concision évocatrice.



Le train n'est jamais bien loin qui abolit les distances mais distend les liens mère-fils

Le train offre une parenthèse spatio-temporelle. Apu s'ennuie dans la morne pesanteur du village rural alors qu'il s'émancipe et s'épanouit dans la ville « impitoyable » (Calcutta) que Louis Malle filmera « sous toutes ses coutures béantes » dans *Calcutta, l'Inde fantôme*, en 1969. Apu grandit sans autre transition que les métamorphoses du temps et les récurrences de l'existence. La mort du père est un nouveau hiatus dans la continuité qui prélude à infléchir le cours inexorable des destinées. Antique réminiscence du défunt, le cadran solaire n'est plus adapté à la nouvelle vie trépidante d'Apu et trône dans ses maigres effets de même que la mappemonde que lui a donné son directeur d'école exprime sa soif de découvertes et l'urgence de sortir de sa condition.

Les lucioles, symbole de la fugacité de l'existence humaine

Sorobojoya, la Mère Courage si douloureusement empreinte de dignité et de gravité, ne s'est jamais déprise de ses habitudes sédentaires. Elle est, au contraire, restée assujettie aux tâches domestiques et ménagères les plus ingrates avec la dernière abnégation et le plus grand don de soi. Elle acquiescera à la proposition du grand-oncle d'Apu de l'héberger dans son village proche de Calcutta et déclinera l'offre plus avantageuse de sa riche employeuse prise de compassion pour son infortune. Mais au fond d'elle-même, la veuve, pleine d'affliction, sent bien se distendre les précieux liens qui la retiennent à son fils. La grande ville est une source de menaces pour cette mère dont la force de caractère l'abandonne peu à peu et qui ne parvient pas à se faire à cette agitation perpétuelle et ce foisonnement bigarré de ruche tentaculaire.

Depuis toujours, elle semble vouée à un exil de nomade, déplaçant à chaque fois son centre de gravité. La voilà qui guette inlassablement les ondes annonciatrices du passage du train à l'exemple du poteau télégraphique ou va jusqu'à fantasmer la venue de son fils au moindre roulement de train dans le lointain. Une fois, Apu prétextera avoir raté son train pour rester un peu plus longtemps avec elle. Ironie du sort qui scellera leurs dernières retrouvailles. À nouveau, les mois de séparation s'écoulent pour elle, inexorablement, comme les grains de

sable du sablier : dans toute l'acuité de la perception de la monotonie du temps qui passe tandis que se raréfient les échanges épistolaires. Lassée d'attendre en vain alors que son regard de plus en plus cerné s'abîme et s'étirole dans la mélancolie, Sorobojoya aura lutté jusqu'à ses derniers instants mais le destin la rattrape. Ray la « rive » à son sort en quelques plans poignants : croyant entendre la voix d'Apu, elle se lève, chancelante, du banyan sous lequel elle se réfugie désormais et passe le plus clair de son temps. En un raccourci lourd de symbole, Ray filme une nuée de lucioles scintillant dans la nuit noire, minuscules luminaires virevoltants qui condensent la fugacité de la vie et sont la manifestation de l'éparpillement de l'âme de la trépassée. Fondu au noir.

L'arbre, métaphore de la permanence écrasante de la nature

Si le train incarne la modernité, l'eau, l'écoulement de la vie, la purification et fatalement le flux de la mort qui a fini par emporter dans son sillage Durga, la déracinée, à présent son père et aussi Pisci, la vieille tante rendue en crémation à la rivière selon le cérémonial funéraire hindou, l'arbre est aussi un symbole chargé de sens. Il incarne tant celui de la généalogie avec ses noueuses ramifications que l'enracinement inébranlable dans les traditions. Meurtrie par l'usure d'un temps figé qui est son ordinaire, la mère attend désespérément les visites lacunaires de son fils qui, s'étant refusé à suivre la voie de prêtrise du père, a obtenu une bourse pour poursuivre ses études. Abandonnée à son veuvage, elle se laisse aller à la dérive et se mure dans une sombre méditation prostrée, languissante, près de la souche d'un vieil arbre jusqu'à hâter sa mort latente ; tandis qu'au collège, Apu étudie en toute insouciance sous l'« arbre de vie », celui de la force de l'innocence mûrie comme le fruit défendu et qui se ramifie. Au terme de son apprentissage initiatique, il se précipitera, bien que trop tardivement, vers la dernière demeure de sa mère pour se heurter pathétiquement à une vacance : la caméra reste en retrait de la maison du grand-oncle en délimitant le périmètre selon un travelling latéral qui « cerne » la désespérance d'Apu à retrouver sa mère disparue au sens propre comme au sens figuré. Éploré de douleur, Apu s'accroupit sous le même arbre, la caméra effectue alors un travelling arrière conclusif qui désormais sanctionne le destin du héros vaincu reprenant sa route improbable pour un devenir incertain.

Ray louangé et auréolé de consécration

L'Invaincu aura nécessité huit mois de tournage. Sa sortie, attendue en octobre 1956 à Calcutta, déconcerta quelque peu le public bengali. Dans ses mémoires de tournage *My Years With Apu* que Mme Ray recomposera méticuleusement après la mort de son mari en 1992, le cinéaste impute ce demi-succès à une raison principale : « *Comment un adolescent de 15 ans pouvait-il n'éprouver aucun sentiment de reconnaissance envers sa mère veuve qui avait sacrifié toute sa vie pour lui ?* ». Dans l'esprit bengali très embarrassé de considérations morales et métaphysiques, la façon irresponsable dont le fils coupait une seconde fois le cordon ombilical avec sa mère était proprement irrecevable. La carrière naissante de Ray allait-elle être un « feu de paille » ? Nehru et Indira Gandhi sollicitèrent alors du réalisateur une projection privée où ils louangèrent le film tandis que dans le même temps, *La Complainte du sentier* était enfin encensé par l'opinion publique internationale comme un authentique chef d'œuvre. *L'Invaincu* consacra définitivement Satyajit Ray qui reçut le Lion d'or à Venise en 1957.

Le Monde d'Apu : le noyau familial est recomposé

Du chemin a été parcouru depuis le premier acte de l'enfance d'Apu au contact de la nature dans le village bengali archétypal de Nischindipur où le char à bœufs était le seul moyen de transport. Vint ensuite la transition de l'adolescent en mal d'émancipation tiraillé entre le poids

de la tradition ancestrale et l'appel de la ville. Et enfin, l'immersion totale à l'âge adulte dans la cité cosmopolite de Calcutta, cité de tous les possibles et de toutes les transgressions. Un parcours initiatique balisé par les rails du train, symbole du flux urbain de la modernité face à la pesanteur de la ruralité.

Apur Sansar : renaissances successives et famille nucléaire

Dans *Le Monde d'Apur* (*Apur Sansar*, 1959), Satyajit Ray finit de s'affranchir de la vision du monde du romancier Bibhutibhushan Bandyopadhyay en campant sciemment l'action de ce dernier volet narratif dans la période post-indépendance de l'Inde. Le titre français de cet ultime avatar de la trilogie ne rend que partiellement compte du sens prêté au titre original *Apur Sansar*. Ce dernier traduit à la fois la famille nucléaire dans sa recomposition mais aussi le courant des renaissances successives qui trouve leur apogée dans cet épisode terminal. Au même titre que son héros, Ray atteint ici une maturité. Maturité expressive et fluidité plastique dans ses notations iconiques.

Réminiscences visuelles d'une tradition encore vivace

De subtils raccords d'objets et non de faux raccords semblent relier les épisodes entre eux qui culminent dans *Le Monde d'Apur*. À l'ouverture de *L'Invaincu*, Sorobojoya, la mère protectrice porte sur elle le *sari* qu'Hahrira, le père, destinait à sa fille Durga avant qu'il n'apprenne qu'elle est passée de vie à trépas ; marquant ainsi la transition d'une page définitivement tournée. Au début de *Le Monde d'Apur*, Ray nous fait découvrir la misérable mansarde d'une seule pièce où vit Apu, à présent âgé d'une vingtaine d'années, par un lent travelling arrière descriptif depuis la fenêtre calfeutrée d'une harde trouée, réminiscence de son enfance et des jeux avec « Didi » alias Durga. C'est par ce même linge rapiécé qu'Aparna, la femme-enfant qu'Apu marie en désespoir de cause pour la sauver de la damnation, découvrira son nouvel environnement à mille lieux des fastes de sa demeure familiale. L'ajour dénote toute la détresse contenue dans le regard larmoyant de la jeune femme fraîchement arrivée et encore vêtue de ses habits rituels de la cérémonie. C'est au travers de ce même ajour que le regard malicieux d'Apu perçait dans *La plainte du sentier*.

Les chemins de traverse de l'accomplissement de soi

Le paradoxe et un *fatum* obstinément adverse veut qu'Apu ne s'accomplira pas par le mariage. Mais bien par les épreuves de la perte inopinée d'Aparna, cette femme-enfant morte en accouchant d'un autre enfant issu de leur union, celui-là. Par un hasard circonstanciel, alors qu'il est tout à l'exaltation de l'écriture de son « magnifique roman » comme l'était en son temps son père Hahrira épris de poésie ou encore le héros de *Le Salon de musique* (1958), ce *zamindar* (aristocrate) sacrifiant femme, progéniture et fortune à son infatuation pour la musique qui hâtera sa déchéance, Apu va infléchir sa destinée.

Orphelin, il s'est définitivement affranchi de toutes attaches familiales ; du moins dans les apparences. Son ami de collège Pulu qu'il taxe volontiers de « prosaïsme » ; le jugeant trop terre-à-terre et dénué de poésie, va néanmoins contribuer à le détourner de ses illusions pour le ramener dans le droit chemin des responsabilités de la vie. Le roman qu'écrit Apu est largement autobiographique. Il le décrit comme un hymne à l'existence. Et lui sacrifie tout y compris sa quête hasardeuse d'un travail alimentaire. Lors même qu'il a interrompu ses études, ses démarches sont couronnées d'insuccès ; ce qui le conforte dans l'idée auto-destructrice qu'il doit s'adonner corps et âme à sa passion pour l'écriture. À l'exemple de son défunt père, il se détourne d'une morne réalité pour trouver refuge dans son imagination. Comme dirait Sartre : «

l'homme est responsable de ce qu'il est ».



D'une malédiction peut naître une bénédiction

Empreint d'une sensibilité exacerbée, Apu trahit par son visage radieux une noblesse d'âme sans égale. La mère d'Aparna ne s'y trompera point ; lui prêtant d'emblée une ressemblance à Krishna, dieu des bergers et la divinité la plus vénérée en Inde, représentée sous les traits d'un jeune homme, joueur de flûte talentueux tel Pan ; ce qu'est précisément Apu. Selon la tradition hindoue, la promise doit être mariée dans les vingt quatre heures sous peine de bannissement à vie. Or, l'élu se révèle n'être qu'une pauvre âme errante frappée de délire et de divagations. Pressé par les anciens du village investis du bon déroulement de la cérémonie et Pulu, le cousin d'Aparna, qui veulent lui trouver un prétendant de substitution pour conjurer le mauvais sort, Apu refusera tout net, dans un premier temps, en dépit des objurgations du petit comité des anciens pour mieux se raviser dans une subite volte-face : *« Ce mariage m'a été imposé ; mon esprit m'a dicté que c'était la seule chose noble à faire dans l'instant ».*

Un exutoire aux affres de la douleur

Le logement délabré d'Apu et de sa compagne est attenant à la voie ferrée. Le train comme apprivoisé dans son environnement citadin naturel a fini d'émerveiller. Il fait à présent partie intégrante du décor. Il est même une nuisance pour Apu et sa dulcinée qui cohabitent de plein pied dans les sifflets assourdissants qu'il émet. En Inde, le code moral interdit de filmer des effusions ou des embrassades trop évocatrices. Usant de la litote, Ray s'attache aux détails infimes d'une dénotation idyllique des relations entre Apu et sa compagne comme par exemple l'épingle à cheveux d'Aparna qu'Apu retrouve dans le lit conjugal à son réveil. Le cinéaste choisit de tisser un faisceau de preuves d'amour fusionnel autrement plus suggestives que la triviale intimité de deux corps enlacés.

Aparna retourne pour deux mois dans le bercail familial. Apu trouve un pensum administratif lui permettant de vivoter et leurs échanges ardents ne sont plus qu'épistolaires. Ray utilise à

dessein la voix *off* de l'espiègle Aparna quand Apu lit ses lettres enflammées comme pour aplanir la distance physique qui les sépare l'un de l'autre. L'instant d'après, un échange fulgurant de regards entre Apu et le frère d'Aparna suffit à « faire dérailler le train de l'idylle ». Le porteur de la nouvelle du décès d'Aparna des suites de l'accouchement de Kajal, son frère, devient la cible désignée à la rage douloureuse d'Apu qui lui assène un coup de poing à la mesure de son chagrin ; faisant contraste au pays de la non-violence. Au risque de se mettre à dos une critique bengali académique et terriblement sourcilleuse du moindre détail, Ray prend plus d'une privauté avec le récit.

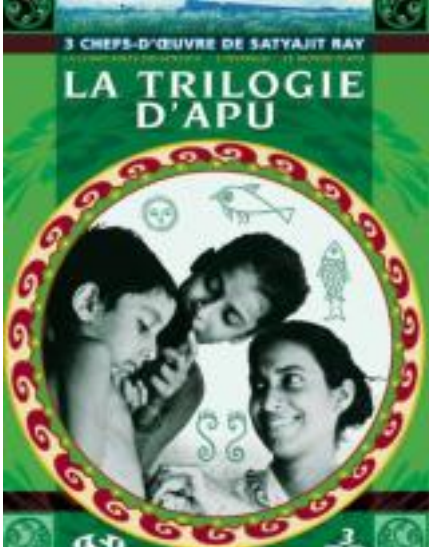
Pivot du film : la réconciliation père-fils

Apu s'abîme alors tel un paria dans une interminable errance où il commence par manquer son suicide : Ray cadre de façon récurrente la voie ferrée puis le visage éperdu d'Apu noyé dans le vague à l'âme et la trouée de ciel livide préluant le passage à l'acte qui ne vient pas tandis que s'amplifie le sifflement du train. À l'instant crucial, Ray détourne l'attention sur un cochon passé sous les roues du convoi.

Une séquence plus loin, Apu jette symboliquement les feuillets de son manuscrit comme pour tirer un trait sur une vie antérieure d'affabulations et de mensonges à lui-même. Tel un pécheur croyant que la souffrance est rédemptrice, Apu se châtie et se mortifie dans les travaux forcés que constitue la mine de charbon. Cinq ans ont passé depuis la naissance de Kajal et Pulu, l'ami de toujours, va contribuer à cimenter les relations père-fils. La scène de réconciliation entre le père prodigue et le fils répudié est à elle seule une symphonie aurorale qu'on appelle de nos vœux et qui préside à une renaissance. On peut voir et revoir à l'envi cette scène finale bouleversante de pudeur rentrée et l'effet lacrymal est toujours omniprésent. La photogénie du jeune Kajal en gros plan crève l'écran et nous emplit de larmes dans un contact quasi charnel avec le sujet. L'émotion des retrouvailles est à son comble. Seul le spectateur n'est pas dupe du jeu de rôles ironiquement touchant auquel se livrent père et fils. Le propos est à nouveau cosmique : l'homme, la famille, la nature en totale symbiose.

La fin ouverte pourrait laisser présager une suite : ils font route de concert vers le village ancestral pour entamer un nouveau cycle de vie. On pense bien sûr à Charlie Chaplin et [Le Kid](#) (1921), une autre influence majeure du cinéaste. Dans ses mémoires de tournage, Satyajit Ray raconte en substance la fortuité de cet épisode qui aura « tenu à un film ». Au cours de la conférence de presse qui a suivi la remise du Lion d'or à Venise à *L'Invaincu*, interrogé sur une éventuelle trilogie, le réalisateur bengali se serait enhardi à acquiescer sans même savoir s'il trouverait matière dans la suite du roman [Apajajito](#). Dans ses différentes ramifications, l'adaptation tripartite apparaît bel et bien comme la résultante d'une conjonction d'opportunités. « *J'aimerais que mes films durent* » sera le souhait testamentaire du cinéaste primé et encensé internationalement en 1992 par un Oscar pour son œuvre. La version restaurée des nitrates originaux de la « trilogie d'Apu » exauce enfin ce vœu et en restitue la magnificence des images.

Illustration d'en-tête : *La Complainte du sentier*.



A la Une cette semaine

•



[Hommage à Milos Forman](#)

•



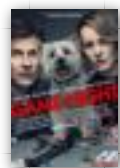
[Place publique](#)

•



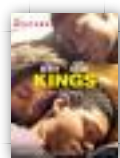
[My Wonder Women](#)

•



[Game Night](#)

•



[Kings](#)

Rechercher...



films

critiques

- [critiques de a à z](#)
- [critiques dvd](#)

études

événements

le site

[<"page facebook">](#)

