

Rêver de mieux
Pather Panchali de Satyajit Ray

Catherine Lemieux Lefebvre

Volume 36, Number 1, Winter 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87051ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

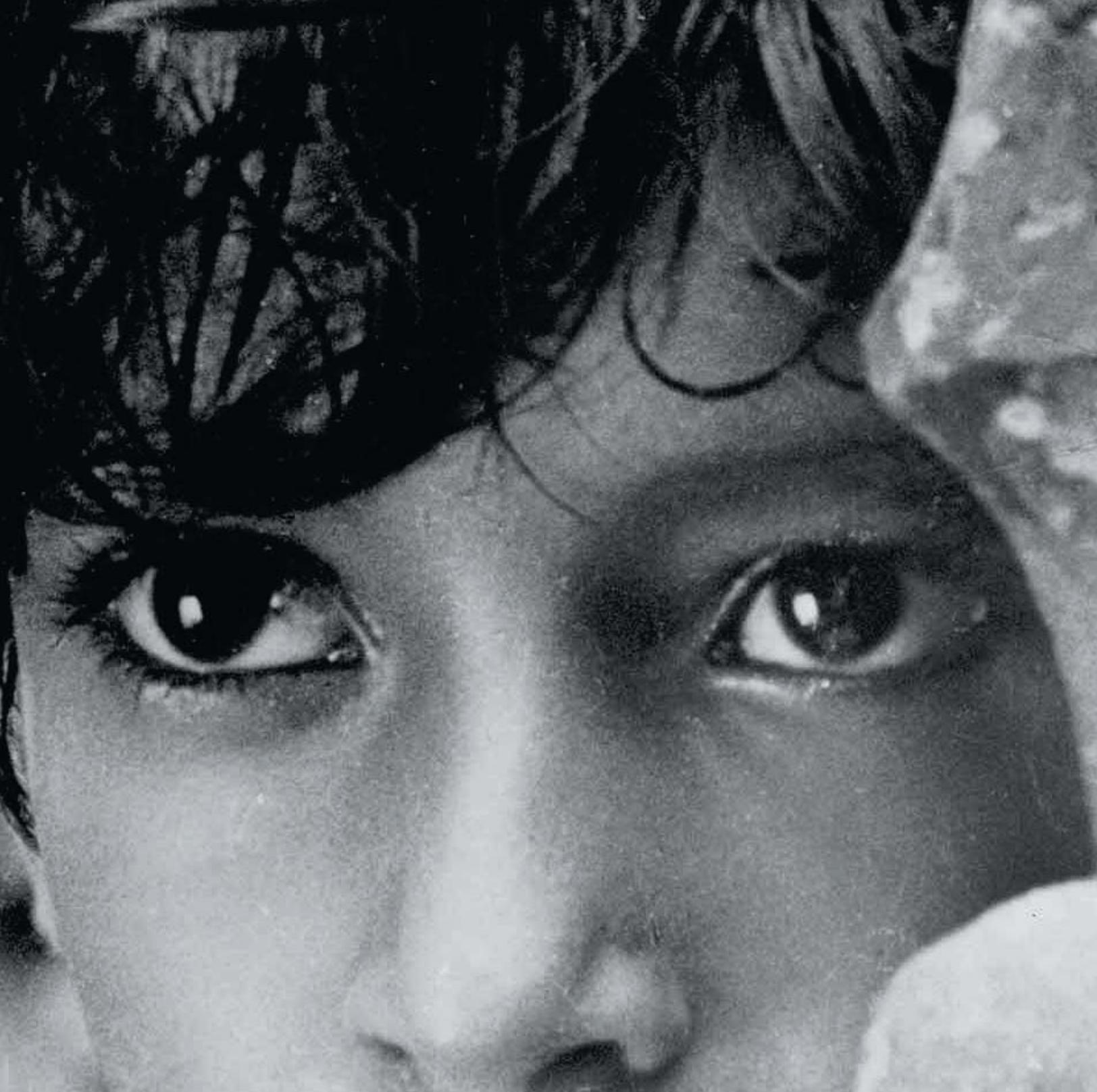
0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lemieux Lefebvre, C. (2018). Review of [Rêver de mieux / *Pather Panchali* de Satyajit Ray]. *Ciné-Bulles*, 36(1), 38–43.



Histoires de cinéma **Pather Panchali** de Satyajit Ray

Rêver de mieux

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Après de nombreuses années de luttes pacifiques, mais aussi armées, l'indépendance de l'Inde du Royaume-Uni advient en 1947. Une telle action charnière ne se fait pas sans heurts. L'Inde de la décennie qui suivra sera ainsi affectée par les contrecoups de l'indépendance nouvellement acquise. En effet, au moment de renoncer aux territoires indiens, l'Empire britannique divise le pays en deux États autonomes que forment l'Inde, principalement hindoue, et le Pakistan, principalement musulman. Cette division entraîne des mouvements migratoires de masse entre les deux nations. Hindous et musulmans s'entredéchirent et des altercations armées provoquent la mort de milliers de personnes. Divisée en de nombreuses provinces, l'Inde s'efforce d'unir ces dernières sous son égide et des tentatives d'association avec le Pakistan voient le jour. C'est dans ce contexte pour le moins agité que le jeune Satyajit Ray fait ses premières armes au cinéma.

Satyajit Ray grandit dans une famille bengali de la classe moyenne et chemine dans un milieu intellectuel : son grand-père avait choisi de quitter la campagne afin de pouvoir s'instruire. Fils et petit-fils de peintres, d'écrivains et de poètes, c'est en tant que dessinateur et illustrateur que Ray entame sa carrière. Toutefois, depuis ses années d'écolier, le cinéma a charmé le jeune homme qui songe déjà à la possibilité de pratiquer cet art qui pourra le distinguer de la filiation familiale. Loin d'être banale, cette passion cinéphilique jouera un rôle primordial dans le parcours autodidacte du réalisateur. En 1947, il crée avec des amis un ciné-club, la Film Society, où sont projetés de nombreux films étatsuniens et soviétiques qui participeront au développement de la culture filmique de Ray. Puis, il séjourne à Londres à des fins de perfectionnement grâce à la compagnie de publicité où il travaille. Si cette formation ne lui est d'aucune utilité, c'est dans les salles obscures de la capitale anglaise qu'il parfait sa connaissance du cinéma et découvre un mouvement qui en bouleversera sa perception : le néoréalisme italien.

Additionnée à la rencontre de Jean Renoir, cette fréquentation du néoréalisme confirme une idée de Satyajit Ray : il est possible de faire du cinéma de qualité hors des cadres restrictifs, imposants et inaccessibles des grands studios indiens. En effet, le cinéaste n'a jamais véritablement apprécié le cinéma bollywoodien. Bien que méconnu du public occidental, Bollywood¹ s'est lancé dans la production filmique dès les débuts du cinéma, à la fin du XIX^e siècle. Au fil du temps, cette industrie s'est spécialisée dans la réalisation de longues fresques inspirées des textes sacrés, de grands mythes indiens et de récits épiques, ainsi que dans la mise en scène de fastueux numéros musicaux (chantés et dansés) avec l'arrivée du parlant. L'importance des studios bollywoodiens a rendu plus

difficile la création de projets cinématographiques en marge des codes imposés par le marché. Malgré tout, des tentatives de diversification naissent, notamment dans la province du Bengale-Occidental², mais demeurent rares. La démarche de Ray s'inscrira ainsi en contradiction avec les volontés mercantiles des grandes productions.

C'est donc dans un désir de création indépendante que Satyajit Ray ébauche le scénario qui mènera à **Pather Panchali (La Complainte du sentier)**. Son film est une adaptation du roman *Pather Panchali* de l'écrivain populaire bengali Bibhutibhusan Banerjee, roman pour lequel Ray avait notamment effectué les illustrations de la version pour enfant. Le réalisateur demeure fidèle à l'esprit du texte tout en teintant son scénario d'un réalisme sombre. Les producteurs contactés par Ray refuseront le projet de film tel qu'écrit, trouvant sa fin trop pessimiste, et demanderont des modifications avant d'allonger des fonds. Prenant appui sur le romanesque, le cinéaste résiste à toute modification, de peur de perdre sa liberté de création. Cumulant les refus, Ray décide d'en financer lui-même le tournage ; il utilise, entre autres, l'argent d'une assurance-vie et vend des biens personnels pour y parvenir. Ne pouvant se permettre de quitter l'emploi qu'il occupe la semaine, Satyajit Ray ne se consacre au film que les fins de semaine. Ce premier long métrage s'avère un travail de longue haleine et le cinéaste craint de ne pouvoir achever son projet. Entreprenant la rédaction du scénario en 1950, il lui faut attendre environ trois ans pour en commencer le tournage à l'automne 1952, puis trois autres années avant d'en compléter la version définitive.

De plus, le manque de ressources financières guide fortement le réalisateur dans la voie du néoréalisme italien et de sa simplicité. Ray rassemble une équipe réduite et, n'ayant aucune expérience de réalisateur, s'adjoit le savoir-faire de Subrata Mitra et de Bansi Chandragupta (les deux ont travaillé avec Renoir), qui seront respectivement directeurs de la photographie et artistique du projet. L'apprenti cinéaste opte pour un tournage en décors naturels, loin de l'esthétique préfabriquée des grands studios. Son choix se porte sur un petit village de la campagne bengalaise, à 150 km environ de Calcutta. Si l'histoire se déroule principalement dans la maison familiale, elle s'étendra des bois avoisinants aux frontières du village, explorant un territoire généralement délaissé par les productions locales. Les personnages des enfants, Durga et Apu, chemineront ainsi au cœur des forêts luxuriantes indiennes, au rythme des jeux, des cueillettes et des départs pour l'école. Par ailleurs, à la suite du visionnement du **Voleur de bicyclette** de Vittorio de Sica, Satyajit Ray choisit de recruter des acteurs non professionnels afin de compléter sa distribution,

1. Contraction de « Bombay » et de « Hollywood ».

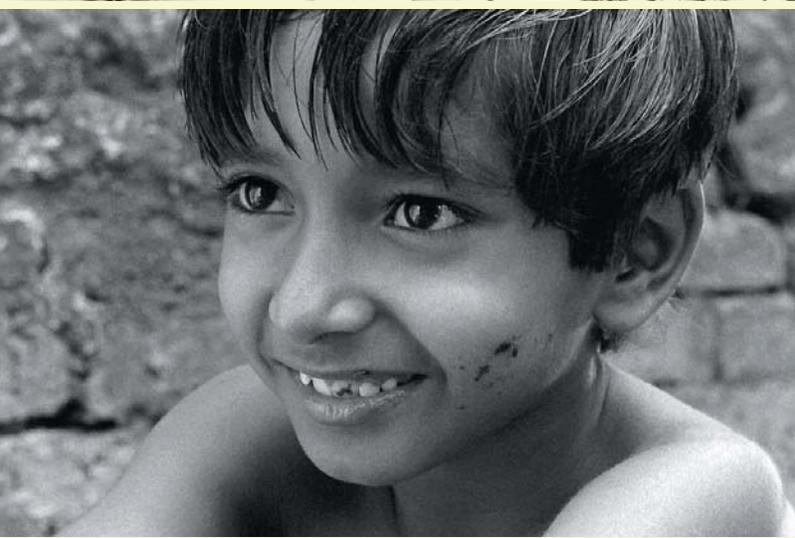
2. West Bengal.



notamment pour les rôles des enfants et de la vieille « aunte ». Il cherche ainsi, certes, à éviter les salaires onéreux des stars, mais aussi à insuffler davantage de vérité à son film.



Pather Panchali ne s'intéresse pas tant au mélodrame et aux amours impossibles de grands héros, qu'il montre le quotidien d'une pauvre famille bengali luttant pour se nourrir et tentant de se sortir de la misère. Il rejoint en cela la pensée de Jean Renoir, car « rien [n'est] plus important dans un film que de donner une image exacte des émotions réciproquement ressenties par les différents personnages³ » qui sont mis en scène. Au mélodrame, Ray préfère le drame, ancré dans le réalisme et l'émotion véritable. Aussi, bien que le long métrage suive d'abord la jeune Durga, c'est par les yeux avides de son jeune frère à naître, Apu, que le spectateur découvrira l'essentiel de l'histoire. À la suite de la naissance du protagoniste, le récit est découpé par une ellipse qui transporte le public vers les réalités opposées d'une Durga adolescente (Uma Das Gupta) devant apprendre son devoir de femme afin de prétendre au mariage et d'un Apu enfant (Subir Banerjee) surtout occupé par le jeu et l'éducation.



L'attachement du réalisateur à ses personnages est palpable. Bien qu'imparfaits, ces derniers sont dépeints profondément humains — avec tout ce que cela apporte de perfectibilité. Porteurs de rêves et d'espoirs trop souvent brisés, ils sont en proie à de puissants sentiments, parfois inexprimables. Avec **Pather Panchali**, Satyajit Ray prouve sa capacité à filmer l'indicible et à capter des subtilités d'interprétation des comédiens, plus particulièrement des comédiennes dans ce premier film. La caméra de Subrata Mitra saisit plusieurs moments forts où seules les variations du regard permettent de dévoiler les pensées intimes des protagonistes. C'est le cas lors d'une escapade de Durga et d'Apu aux limites de la voie ferrée. Précédant son frère avec qui elle s'est disputée peu de temps auparavant, Durga s'avance vers les piliers d'un pylône électrique. La jeune fille interrompt son mouvement, intriguée par le grondement émis par l'installation, puis son regard devient vague et dans son esprit semblent s'entrechoquer l'idée d'une modernité inaccessible et la pauvreté limitatrice du quotidien.



Filmé en noir et blanc, **Pather Panchali** explore avec précision toute la richesse du spectre complet des gris, saisissant les subtiles variations de la lumière naturelle, comme artificielle : les scènes qui se déroulent dans la maison, et qui sont éclairées à la lueur d'une flamme, font partie de celles qui imprègnent les mémoires. Ce magnifique emploi de la lumière est le fait du directeur de la photographie, Subrata Mitra. Ray

3. RAY, Satyajit cité dans TESSON, Charles. *Satyajit Ray*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1992, p. 47-48.

et Mitra parviennent à sculpter le visage des interprètes et à les modeler afin d'en faire ressortir le caractère singulier, car dans ce film, la plastique parfaite des stars n'a pas sa place. Les cernes qui soulignent le regard préoccupé de la mère, Sarbojaya (Karuna Bannerjee), les rides profondes qui marquent le visage creusé et édenté de la vieille « auntie » Indir (Chunibala Devi), etc. : ce sont ces éléments simples, mais efficaces qui insufflent la vraisemblance des personnages. Véritables tracas, véritables fardeaux à porter, **Pather Panchali** use de la fiction pour dépeindre des réalités paysannes que le cinéma indien a longtemps repoussées dans l'ombre des grandes amours tragiques.

Les sources occidentales de Satyajit Ray sont également perceptibles dans la structure du récit et dans le rythme du film. Le cinéaste a affirmé ses influences en précisant que « [d]es formes musicales comme la symphonie et la sonate ont beaucoup influencé la structure de [s]es films »⁴. Bien que la rythmique du film naisse d'abord du montage visuel, il faut souligner plusieurs choix de réalisation qui participent à sa musicalité. Dans la lignée de John Ford, Ray n'accompagne pas son histoire de grandes prouesses techniques. La caméra bouge peu, attentive aux mouvements internes, et si elle bouge, le mouvement est toujours au service du propos. Le réalisateur élabore avec précision la composition des images, jonglant avec la perspective, la division du cadrage, mais aussi avec les déplacements à l'intérieur du cadre. Ce souci de l'image est, entre autres, perceptible lorsque Durga, s'apercevant qu'Apu a découpé un de ses jouets pour s'en faire une couronne et une moustache, le poursuit afin de le disputer. La caméra reste fixe, captant de part et d'autre la porte de la maison et un trou formé dans le mur de pierre. Les deux enfants se poursuivent à travers ces deux ouvertures par un jeu élaboré du chat et de la souris qui tient pratiquement de la chorégraphie. Par ailleurs, ce travail de l'image est ponctué des mélodies du compositeur et interprète bengali Ravi Shankar, mélodies qui reprennent les tonalités et les arrangements de la musique traditionnelle indienne. Les compositions de Shankar s'ajoutent et se fondent à la cadence du film, tout en magnifiant le déroulement de l'histoire.

Pather Panchali comporte plusieurs séquences mémorables, de brefs instants de magie qui s'impriment dans l'imaginaire du public. La scène de la poursuite entre Apu et Durga précède sans doute l'extrait le plus célèbre du film, alors que les deux enfants se pourchassent dans les champs jusqu'à rejoindre les rails du chemin de fer. Au loin, Durga perçoit tout à coup le souffle et le roulement mécanique du train qui approche. Incitant Apu à la suivre dans sa course pour se rapprocher davantage, elle trébuche et tombe dans les hautes

4. *Ibid.*, p. 46.

Cachez ce sein que je ne saurais voir

Ancien pays colonisé, l'Inde—et son cinéma—s'est vue imposer, avec l'Indian Cinematographic Bill instauré en 1917, un code restreignant ce qui pouvait être présenté sur les écrans. S'il change de nom l'année suivante, l'Indian Cinematographic Act permet d'abord à l'Angleterre d'exercer, grâce à la mise en place d'une instance de censure stricte et obligatoire, un contrôle du portrait qui est brossé de l'Empire britannique dans le cinéma indien, tout en utilisant le médium cinématographique à des fins de propagande. Non seulement l'ensemble des films indiens devait passer sous la loupe intransigeante de la censure, mais tout film pouvant entacher l'image supérieure de « l'homme blanc » subissait également des coupes.

Bien qu'il ait eu d'indéniables visées coloniales, le système de censure indien a persisté même après l'indépendance, car les autorités y voyaient le moyen d'assurer la moralité des films projetés en salle. C'est en 1949 que le premier code de classification survient. Ainsi, les films qui reçoivent la cote « U » peuvent être présentés à un public de tous âges, alors que ceux obtenant l'inscription « A » sont réservés aux hommes uniquement. Il faudra attendre plus de 30 ans avant que n'apparaisse la mention « U/A » permettant à tous de visionner le film avec l'autorisation des parents.

La question de la censure demeure complexe en Inde, car elle varie en fonction du gouvernement au pouvoir, ainsi que des contextes sociaux, historiques et culturels du pays. À l'instar des contraintes britanniques, les responsables surveillent encore la représentation qui est faite du pays. De même, la violence et la sexualité ont été des victimes régulières de la censure, tandis que la nudité, l'homosexualité, le viol et l'adultère tombent généralement sous les ciseaux.

Encore aujourd'hui, toutes les productions indiennes doivent afficher le certificat de censure qui atteste du respect des conditions créatives imposées par le Central Board of Film Certification. Et si la censure, omniprésente dans le paysage cinématographique, a mutilé nombre de films, elle a également fait naître chez les cinéastes le désir de la contourner par leur inventivité et leur audace à suggérer plutôt qu'à montrer les choses frontalement : danses et chants évocateurs, utilisation de l'eau afin de dévoiler les corps féminins à travers les saris détrempés... (Catherine Lemieux Lefebvre) 

herbes. Seul Apu atteint la voie ferrée, la caméra captant à l'avant-plan les wagons qui filent à toute vitesse, et l'arrivée du garçon n'est dévoilée qu'à travers le défilement du train. La locomotive fonce et poursuit sa route vers la modernité, le commerce et la richesse, laissant derrière lui un village pauvre, ainsi qu'un petit garçon mu de désirs et d'aspirations.

Bien que moins célèbre, un autre moment envoûtant du long métrage est celui où Ray filme les enfants se faisant sur-

prendre par la pluie lors d'une promenade. Alors qu'Apu court trouver refuge sous un arbre, Durga, l'espace d'un instant, est envahie par le bonheur de sentir l'eau ruisseler sur son corps et se lance dans une ronde improvisée. Cette scène simple, mais sublime, précède la fièvre qui assaille le personnage de l'adolescente et la mène lentement vers la mort. Il se charge d'une grande puissance évocatrice, d'une force plus grande encore, car la jeune fille laissait subrepticement la candeur et la spontanéité de l'enfance la gagner, consciente que



Apu, de l'enfance à la vie adulte

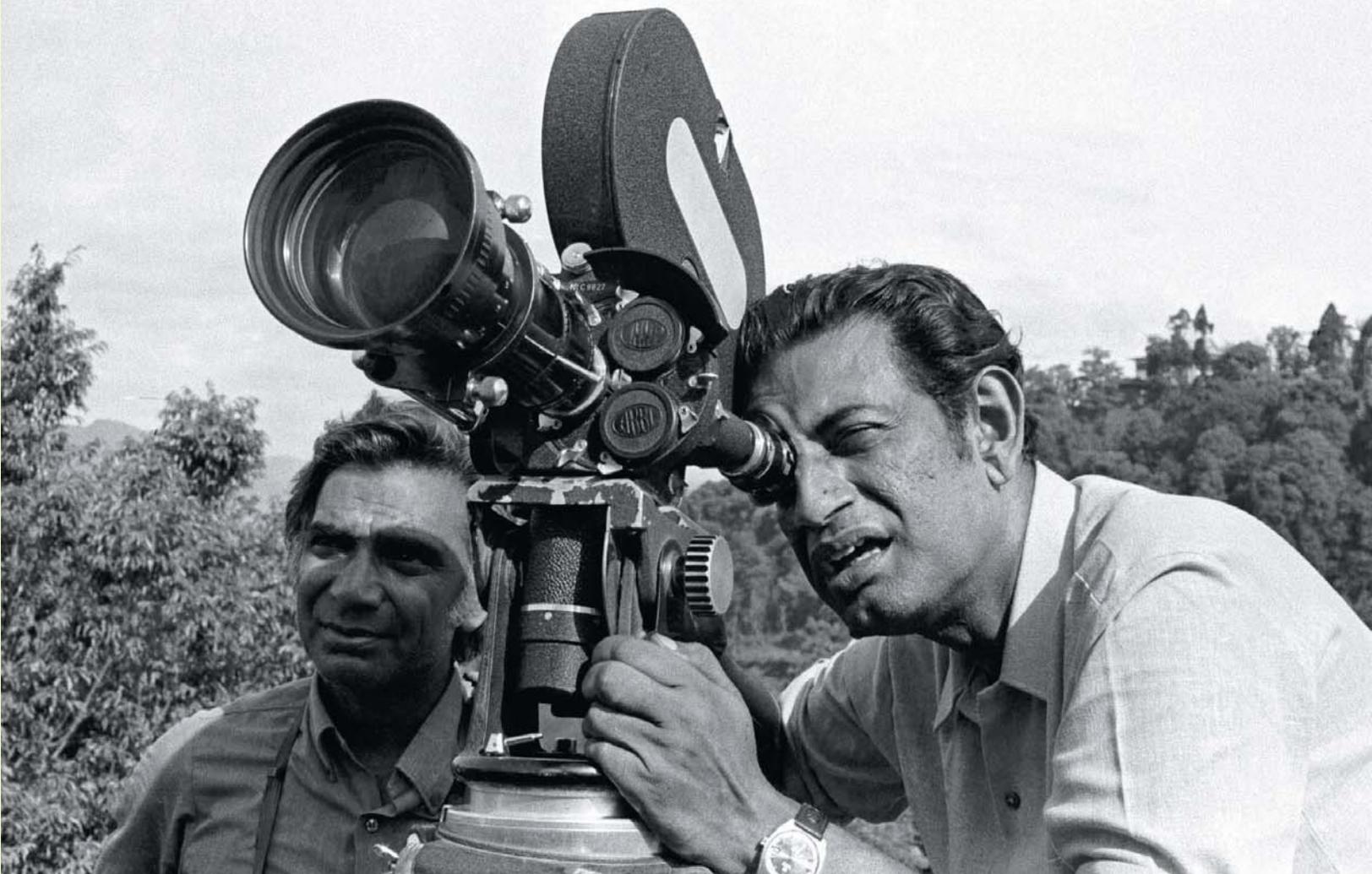
Sorti en 1955, **Pather Panchali (La Complainte du sentier)** est le premier opus d'une trilogie qui accompagnera le parcours de son protagoniste, Apu, de sa naissance jusqu'à sa vie adulte. Si Satyajit Ray n'avait pas d'emblée prévu la création des second et troisième volets du triptyque, la reconnaissance populaire et internationale du premier long métrage a favorisé la mise en branle des suites de ce projet.

Aparajito (L'Invaincu) est ainsi réalisé dès 1956. Puis, Ray attend trois ans avant de conclure les aventures d'Apu dans **Apur Sansar (Le Monde d'Apu, 1959)**, se consacrant d'abord à **Parash Pathar (La Pierre philosophe, 1957)** et à son célèbre **Jalsagar (Le Salon de musique, 1958)**. Les choix esthétiques et narratifs effectués par Satyajit Ray au moment de faire **Pather Panchali** seront repris dans les deux autres films, ce qui unifie l'ensemble malgré l'écart temporel qui les sépare (réalisme, noir et blanc, décor naturel, accent sur l'émotion, etc.).

La structure de la trilogie est pour le moins particulière, car, bien que formant une suite, chaque opus peut étonnamment être considéré comme un film achevé et indépendant pouvant être vu et compris de façon autonome. Toutefois, le développement du personnage principal gagne en profondeur lorsque suivi sur l'ensemble de son parcours. Le film propose donc « une cohérence interne très forte et se construit sur un mouvement d'ensemble¹ » alors qu'Apu chemine dans une succession de rites de passage qui le mèneront à l'accomplissement de soi.

Ce « sentier » qu'emprunte le protagoniste possède un soupçon de cynisme, tant par les événements qui le ponctuent que par son cheminement géographique. Apu quitte le village de Nishchindipur à la fin de **Pather Panchali** pour y revenir, en adulte assumant pleinement ses responsabilités paternelles, à la fin d'**Apur Sansar**. Constamment marqué par la perte d'êtres chers, Apu choisit, à chaque étape de sa vie (enfance, adolescence, vie adulte), une forme de fuite qui l'empêche de confronter le manque et l'absence dont il souffre. Ainsi marqué par le deuil, la désillusion et les difficultés, le protagoniste franchit pas à pas les épreuves de l'existence dans ce long processus initiatique. (Catherine Lemieux Lefebvre) 

1. MICCIOLLO, Henri. *Satyajit Ray*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1981, p. 35.



Satyajit Ray (à droite) lors du tournage de **Pather Panchali**

le passage obligé à la vie adulte — sa jeune cousine ne vient-elle pas de se marier — ne saurait tarder, amenant avec lui son cortège de contraintes et de responsabilités.

À sa sortie en 1955, le film est présenté dans les salles du pays et connaît un immense succès public. Programmé au Festival de Cannes en 1956, **Pather Panchali** y obtient un accueil chaleureux ainsi que le Prix du meilleur document humain. Toutefois, il reçoit également des critiques acrimonieuses, certains s'exaspérant « de ce que ce film, autour de la vie d'une pauvre famille brahmanes luttant contre la faim, la mort et la misère, ait pu donner une image négative de l'Inde à l'étranger »⁵. De même, à la suite de critiques du même acabit par certains membres influents de la communauté indienne, comme l'actrice bengali Nargis (**Mother India**), le Central Board of Film Certification instaure une nouvelle règle pour que « les films qui donnaient à voir une "pauvreté

insupportable" [soient] proscrits »⁶. L'impact du film de Satyajit Ray est tel qu'il incite les censeurs à modifier le code de la censure mis en place au moment de sa sortie.

Premier film de Satyajit Ray, **Pather Panchali** démontre la maîtrise et la vision du cinéaste. Loin de s'avérer une première œuvre marquée des imperfections du débutant, ce film témoigne déjà d'une signature personnelle et d'une démarche auteuriste. **Pather Panchali** a enflammé la carrière du cinéaste et, si l'ensemble des films de Ray ne trouve pas toujours facilement son financement en Inde, sa renommée internationale et auprès de la population indienne persiste. Ce premier film — de même que les deux longs métrages qui lui succèdent pour former la trilogie d'Apu — reste l'un des plus marquants de l'œuvre du réalisateur et participe encore aujourd'hui à faire de lui, à juste titre, l'un des plus grands cinéastes indiens. 

5. WIEL, Ophélie. *Bollywood et les autres. Voyage au cœur du cinéma indien*, Paris, Buchet-Castel, 2001, p. 57.

6. *Ibid.*, p. 164.