

Le monde d'Apu (analyse) *Apur Sansar*

Gisèle Tremblay

Numéro 46, octobre 1966

Cinéma et Terre des hommes I

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51756ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Tremblay, G. (1966). Compte rendu de [Le monde d'Apu (analyse)]. *Séquences*, (46), 29–33.



LE MONDE D'APU

(APUR SANSAR)

1. Générique

Indien 1959 — Réal. et scén. : Satyajit Ray — Phot. : Subrata Mitra — Mus. : Ravi Shankar — Interp. : Soumitra Chatterji (Apu), Sharmila Tagore (Aparna), Shapare Mukherji (Pulu), S. Alok Chakravarty (Kajole), Sefalika (Putul). — Prod. : Satyajit Ray Productions, Calcutta — Durée : 106 minutes — Dist. : Institut Canadien du Film. (1)

2. Le réalisateur

Petit-fils d'un artiste à la fois peintre, poète et musicien, fils d'un écrivain indien célèbre en son pays, ancien élève des beaux-arts à l'Université de Tagore (le poète est un ami de la famille), ex-dessinateur pour une maison de publicité : voilà l'itinéraire qui a conduit Satyajit Ray au cinéma. Il participe à la fondation de la *Calcutta Film Society* et, au cours d'un voyage d'affaires en Angleterre, visionne un nombre considérable de films occidentaux, dont quelques Flaherty et le *Voleur de bicyclette* qui l'impressionnèrent vivement.

C'est au cours d'un travail d'illustration pour l'édition d'un "best-seller" bengalais que lui vient l'idée de son premier film *Pather Panchali* qui inaugure une trilogie que terminera *Le Monde d'Apu*. Les producteurs indiens, qui s'en tiennent à des films péjorativement "commerciaux", lui refusent tout appui financier, et c'est difficile-

(1) L'I.C.F. distribue la trilogie d'Apu et *The Music Room* de S. Ray.

ment, en vendant ses meubles, qu'il réussit à tourner, avec une équipe non professionnelle et une vieille caméra, guidé par une volonté inflexible devant le compromis et les influences qu'exercèrent sur lui le néo-réalisme italien et Jean Renoir, rencontré lors du tournage du *Fleuve*. C'est cette fidélité à lui-même et à la réalité indienne qui fit de lui aussitôt le premier cinéaste de l'Inde et, aux dires de plusieurs, l'égal des grands parmi les poètes et les humanistes du septième art.

3. La trilogie

Le Monde d'Apu clôt un triptyque sur la vie d'un jeune Indien évoquée depuis la naissance jusqu'à la maturité. Ces trois films correspondent grosso-modo aux trois étapes suivantes : Apu enfant (*Pather Panchali* ou *La Complainte du sentier*), Apu adolescent (*Aparajito* ou *l'Invaincu*), Apu jeune homme (*Apur Sansar* ou *Le Monde d'Apu*). Dès les deux premiers volets sont amorcés les thèmes qui trouveront, avec *Le Monde d'Apu*, leur épanouissement dramatique et leur pleine signification. Notons parmi les thèmes les caractéristiques, la présence foudroyante de la mort qui fauche successivement une vieille tante et la soeur d'Apu, puis le père et la mère de ce dernier, le leitmotiv de la locomotive qui marque les déménagements successifs et agit comme une sorte de symbole de la réalité, tour à tour poétique et cruelle, mais toujours mouvante et transitoire.

4. Le scénario

Forcé d'interrompre ses études faute d'argent, Apu vit seul dans un taudis de Calcutta, n'ayant d'autre travail que quelques leçons privées, rêvant néanmoins d'une consécration d'écrivain. Invité par son ami Pulu au mariage d'une cousine, il l'épousera lorsque, découvrant peu avant la cérémonie, que le marié souffrait de folie, les parents

doivent sur l'heure, selon la tradition, choisir un nouvel époux pour éviter que leur fille soit désormais maudite. Après quelques mois d'un amour grandissant, la jeune femme meurt en couches. Désespéré, Apu parcourt en vagabond les plaines du Bengale. Cinq ans passent ainsi. Rappelé à ses devoirs de père par Pulu, il prend en charge son fils, petit bout d'homme sauvage et blessé, lui pardonnant la mort de sa femme, Aparna.

B. Etude

1. Le sujet

Le véritable sujet du film, comme de la trilogie, est le destin d'un être tracé non pas par la main brutale et tyrannique de quelque fatalité divine, mais par l'homme lui-même dans sa difficile ascension vers la maturité. C'est dans cette perspective dynamique qu'on peut situer toute la dialectique de cette oeuvre dont les oppositions et les dualités tendent toutes à se résorber dans l'harmonie sous l'action d'une volonté qui assume, jusqu'au jour où le choc le plus grave, essentiellement irrémédiable, ébranle longuement l'harmonie patiemment conquise en y injectant le refus.

En effet, jusqu'alors, malgré sa pauvreté et la perte d'êtres chers—dans les films antérieurs—Apu restait en accord profond avec le monde. Le lent écoulement du temps et le voile de la jeunesse recouvriraient finalement les vides. Cette attitude culmine dans la scène où Apu, en compagnie de Pulu, explique sa conception de l'art et de la vie : Apu promenait encore sur le monde un regard d'enfant. Son accord avec

la vie ne devient lucide et fécond que s'il découvre l'amour et que si, malgré l'amour, il accepte la mort. C'est à cette ultime épreuve que le film nous fait assister. Apu en sort vainqueur : alors seulement il a droit d'être père et de reprendre son fils. L'émouvant paysage du Bengale a dissous sa révolte; le regard de son fils lui apprend enfin que la mort fait partie intégrante de la vie et que parfois même de la mort naît la vie.

2. La construction dramatique

Pour développer son histoire, Ray a choisi une construction dramatique simple, selon un ordre chronologique. Tout le film se déroule en une patiente et sympathique observation des personnages dont nous sont révélés, par ces deux vertus même, les espoirs et les conflits. La caméra les surprend dans leurs gestes quotidiens avec une pudeur et un respect remarquables, cherchant uniquement à enregistrer la vie, au moment où elle respire. C'est de cette attention à l'homme, sans artifice, et du rythme très lent qui s'accorde à sa

démarche, que découle en définitive le sujet fondamental du film. Pas de film à thèse donc—nous en sommes loin !—mais un bloc de réalité qu'on laisse voir, livré à sa seule éloquence—sauf en de rares moments—et qui fait songer sans nul doute à un néo-réalisme indien.

Pourtant deux autres éléments de la construction dramatique s'ajoutent à celui-ci. Le premier s'insère dans le film au moment où on annonce à Apu la mort d'Aparna et s'étend à toute la période de débâcle. Il y a alors une sorte de déséquilibre, comme si le réalisateur haussait le ton subitement et sentait le besoin d'intervenir davantage. Le second est une sorte de lyrisme qui s'attache aux différentes scènes du film. Un lyrisme qui surgit du réalisme même comme si le regard poétique du réalisateur s'y reflétait; ou encore qui s'y attache plus extérieurement comme si ce même regard l'enveloppait, en particulier lors de la scène où, sur la colline illuminée par le soleil couchant, Apu laisse échapper dans le vide le manuscrit que lui avait inspiré sa première vision de la réalité, brutalement démentie par son destin.

3. Les personnages

a) *Apu* : le personnage central imprègne évidemment le film de sa présence. Tous les autres personnages gravitent autour de lui à la suite de "rencontres" qui jalonnent son destin. Son importance grandit encore si le spectateur a en tête les deux premiers films et peut ainsi redonner au caractère du personnage toute l'épaisseur de son passé, en y restituant la densité. L'interprète joue d'ailleurs avec beaucoup de justesse et concentre surtout l'impact du personnage dans son regard—les yeux constituaient aussi le point fort

des deux autres interprètes d'Apu.

b) *Aparna* : frêle et frémissante mariée, Aparna semble représenter à la fois la femme indienne traditionnelle dans son émouvante réserve et son ardent stoïcisme. Entrée dans le taudis, elle refoule ses larmes à la vue d'une mère et son enfant—qui ramènent sa nouvelle réalité aux dimensions prévues par son éducation—et sourit courageusement à Apu inquiet. Dès le lendemain, la caméra nous la montre s'activant à la tâche, tissant déjà l'amour par la volonté de l'amour. L'actrice a su traduire cette pudeur de la jeune épouse, cette passion contenue qui caractérise le personnage et obéit à toute une discipline.

c) *Kajole*, fils d'Apu : ce visage, enfoui sous un masque de monstre qui pourchasse les oiseaux, présente lui-même à découvert des traits d'oiseau blessé. Sauvage et cruel, il a le comportement d'un écorché vif et le petit garçon qui tient le rôle est étonnant de vérité. Sa brève apparition à la fin du film enrichit celui-ci d'un de ses meilleurs moments et forme une séquence émouvante de vérité et de profondeur.

d) *Pulu* : l'ami discret et sûr semble un peu pâle mais représente le pendant indispensable du personnage central qu'il équilibre. L'interprète a compris son rôle en jouant de façon sobre et effacée.

4. La réalisation technique

Satyajit Ray a fait son film en utilisant la technique avec le plus de discrétion possible. Ses images sont presque toujours émouvantes dans leur sobriété. Plusieurs gros plans sur les visages contribuent à créer, avec la lenteur du rythme, le climat d'intériorité

qui nous fait voir plus loin que l'image. Ray exploite avec bon sens l'expressivité de ses interprètes. Par ailleurs, après la mort d'Aparna, la caméra se fait plus audacieuse et marque d'une discontinuité plastique la brisure dramatique. Lors de la tentative de suicide, par exemple, la caméra effectue un panoramique vertical et s'arrête en une contre-plongée sur un ciel blanc de nuages. À un autre moment, l'auteur insère des images cosmiques impassibles devant le désespoir d'Apu : celles, par exemple, de la colline et de la ville sous la lumière basse du soleil couchant, paysages qui boivent en quelque sorte la révolte d'Apu.

La bande sonore est dominée par la musique très belle de Shankar et par un lancinant leitmotiv, (le sifflement du train) qui ponctue les scènes cruciales du film : tour à tour appel vers ailleurs et déchirant cri humain, il semble indiquer la marche d'un destin, les étapes qu'il termine, celles qu'il entreprend. Soulignons aussi les silences nombreux qui enferment les moments forts dans un étai qui les retient sur le bord de l'éclatement : la peine d'Aparna devant la fenêtre d'Apu; le désespoir d'Apu errant sur les routes; le chagrin contenu de Kajole devant l'homme qui se dit son père.

5. Portée

En restant fidèle à ses exigences humaines et artistiques, Ray a doté l'Inde d'un cinéma qui témoigne d'elle : parce qu'il adhère à la réalité individuelle et sociale qu'il connaît, Ray rejoint, à travers le destin d'un personnage, l'universel qui fait les grandes oeuvres; parce qu'il a refusé de compromettre son art, Ray a montré à une production vulgairement commerciale que la réussite artistique et le succès financier ne s'excluaient pas et que, s'il faut choisir, l'oeuvre d'art finit toujours par rejoindre son public tandis que la pacotille se perd vite dans l'oubli. Ce sont ces attitudes qui rangent Satyajit Ray dans la tradition des grands cinéastes humanistes.

Gisèle Tremblay

Thèmes de réflexion

1. *Quelles sont les caractéristiques de la vie familiale en Inde, telle que présentée dans le film ?*
2. *Analyser l'attitude d'Apu,*
 - a) *face aux autres personnages,*
 - b) *face aux événements.*
3. *Comment le réalisateur nous fait-il participer au monde d'Apu ?*

Je n'aime pas les caractères arbitraires, désarticulés, coupés de la vie comme dans certaines peintures modernes. Je cherche à ce que mes films s'accordent avec le rythme de la respiration humaine. Je tiens à un certain style qui s'accorde avec le rythme humain, le battement de coeur.

Satyajit Ray