



HAL
open science

**LES FILMS BOLLYWOODIENS DES ANNÉES
1970-80 : DE LA RÉACTUALISATION DES MYTHES
ANCIENS À LA CRÉATION DE FIGURES
MYTHIQUES NOUVELLES**

Wendy Cutler

► **To cite this version:**

Wendy Cutler. LES FILMS BOLLYWOODIENS DES ANNÉES 1970-80 : DE LA RÉACTUALISATION DES MYTHES ANCIENS À LA CRÉATION DE FIGURES MYTHIQUES NOUVELLES. Linguistique. Université d'Angers, 2011. Français. NNT: . tel-00979507

HAL Id: tel-00979507

<https://theses.hal.science/tel-00979507>

Submitted on 16 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**LES FILMS BOLLYWOODIENS DES ANNÉES 1970-80 :
DE LA RÉACTUALISATION DES MYTHES ANCIENS   LA
CRÉATION DE FIGURES MYTHIQUES NOUVELLES**

THÈSE DE DOCTORAT

**Spécialité : Langues, civilisations et littératures étrangères
ÉCOLE DOCTORALE SCE (Sociétés, Cultures,  changes)**

Présentée et soutenue publiquement

le : vendredi 25 novembre 2011
  : l'Université Catholique de l'Ouest, Angers
par : Wendy CUTLER

Devant le jury ci-dessous :

Geetha GANAPATHY-DORÉ (<i>rapporteur</i>)	MCF, HDR, Université Paris XIII
Benaouda LEBDAI (<i>examineur</i>)	Professeur, Université du Maine, Le Mans
Yannick LE BOULICAUT (<i>examineur</i>)	Professeur, Université Catholique de l'Ouest, Angers
Marc ROLLAND (<i>rapporteur</i>)	Professeur, Université du Littoral, Boulogne-sur-Mer
Emmanuel VERNADAKIS (<i>examineur</i>)	Professeur, Université d'Angers

Directeur de thèse : Yannick LE BOULICAUT

Laboratoires :

CIRHiLL (Centre Interdisciplinaire de Recherche en Histoire, Langues et Littératures),
Université Catholique de l'Ouest, Angers.

CRILA (Centre de Recherche Interdisciplinaire en Langue Anglaise), Université d'Angers.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont permis de mener à bien cette étude. En premier lieu, mes remerciements s'adressent à mon directeur de recherche, le Professeur Yannick Le Boulicaut, pour son suivi, ses corrections avisées et ses remarques pertinentes. Je remercie également l'équipe de Master et de Doctorat Interculturalité qui, durant les séminaires de recherche, sous le regard bienveillant de Madame la Professeure Béatrice Pothier et de M. Le Boulicaut, a su m'écouter et me conseiller dans mes choix. Merci aux deux laboratoires dont je fais partie (CIRHiLL-CRILA), qui m'ont soutenue dans mes déplacements, et au président de l'association Cinélégende, avec qui j'ai partagé de nombreuses discussions très enrichissantes autour du cinéma. Les regards de l'ensemble de ces spécialistes m'ont, tout au long de ce travail, permis d'approfondir ma réflexion.

Par ailleurs, je remercie le Conseil Général du département du Maine-et-Loire dont le soutien financier m'a permis de m'investir pleinement dans ma recherche durant ces deux dernières années.

J'aimerais également exprimer ma reconnaissance à ma famille qui m'a énormément soutenue. Je remercie en particulier mes parents pour leur attention, leur confiance et leur dévouement. Merci également à mes amis pour leurs encouragements.

Enfin, je souhaiterais remercier Mlle Sarah Auvray qui s'est toujours montrée disponible et à l'écoute, m'apportant ses conseils et ses corrections.

Merci à vous tous pour le temps, le soutien et l'énergie dont vous avez fait preuve à mon égard, me permettant ainsi d'aller au bout de cette aventure.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE.....	5
-----------------------------------	----------

CHAPITRE I : PLACE ET ROLE DE LA MYTHOLOGIE DANS LA CULTURE INDIENNE

1. Les mythes dans la culture indienne	16
1.1 Qu'est-ce qu'un mythe ?	16
1.1.1 Définitions	16
1.1.2 Le rapport au temps.....	26
1.2 La mythologie hindoue	28
1.2.1 Introduction	28
1.2.2 Les trente trois dieux	29
1.2.3 L'Inde et son rapport au temps.....	35
1.2.4 Les textes sacrés	37
1.2.5 Le <i>Mahabharata</i> et le <i>Ramayana</i> ; deux épopées indiennes.....	40
1.2.5.1 Introduction	40
1.2.5.2 Le <i>Mahabharata</i>	41
1.2.5.3 Le <i>Ramayana</i>	50
2. Réflexions autour de la notion de re-présentation et de l'image dans différentes cultures.....	57
2.1 Les différentes représentations des mythes en Inde :	
le culte de l'image religieuse	57
2.2 L'image animée et son lien avec le spectateur	66
2.2.1 De l'image fixe à l'image animée :	
naissance de deux nouveaux modes de représentation.....	66
2.2.1.1 Des pétroglyphes aux paparazzis.....	68

2.2.1.2 La photographie.....	74
2.2.1.2.1 La controverse à propos de l’image religieuse	78
2.2.1.2.2 Réflexions sur l’acte photographique	83
2.2.1.3 Le cinéma.....	96
2.2.2 Place et rôle du spectateur.....	103
3. Cas particulier du cinéma indien	139
3.1 La naissance du cinéma en Inde	139
3.1.1 L’arrivée du cinéma et la période du muet.....	139
3.1.2 Phalke et le début du genre mythologique	142
3.1.3 Le cinéma parlant	145
3.1.4 Les années 1950-65 : émergence du cinéma populaire.....	150

CHAPITRE 2 : LA REAPPROPRIATION DES MYTHES ANCIENS

1. Comment les films Bollywoodiens adaptent-ils les mythes anciens ?	155
1.1 Relation texte/image	155
1.2 Texte et image en conflit – l’exemple de <i>Slumdog Millionaire</i>	160
1.3 Deux procédés d’adaptation	163
1.4 Analyse filmique.....	168
2. Analyse filmique des films populaires indiens des années 1970-80	172
2.1 Le « monomythe ».....	172
2.2 Le « Voyage du Héros »	180
2.2.1 Le mythe de l’enfant abandonné	180
2.2.1.1 L’absence du père comme « Appel de l’Aventure »	180
2.2.1.2 L’absence du père pour cause de mort	184
2.2.1.3 La quête du père	209
2.2.1.4 Le rôle de la mère et le mythe d’Œdipe	229
2.2.1.4.1 La mère et la notion de sacrifice	229

2.2.1.4.2 Le complexe œdipien dans les films populaires indiens..	252
2.2.2 Les rôles féminins secondaires.....	267
2.2.2.1 La femme comme mentor ou messenger dans le « Voyage du Héros »...	267
2.2.3 Autres archétypes dans les films populaires indiens et rôle des animaux sacrés.	289

CHAPITRE III : VERS LA CREATION D'UNE NOUVELLE FIGURE MYTHIQUE ?

1. La figure du héros et l'apparition du « Angry Young Man » dans le cinéma bollywoodien.....	304
1.1 Le héros aux mille facettes : de Héraclès à Superman	305
1.1.1 Le héros antique	305
1.1.2 Antihéros ou héros marginal ?	312
1.1.3 Entre histoire et cinéma : la situation politique de l'Inde des années 1970	319
1.1.4 Le héros « autochtone » ou l'indianité du héros	324
1.1.5 Un super-héros indien ?.....	326
2. Le mythe qui se cache derrière le personnage	328
2.1 Le héros comme modèle et personnage mythique.....	328
2.2 La figure moderne du héros peut-elle être considérée comme la création d'une nouvelle figure mythique ?	330
2.3 Le héros moderne	334
CONCLUSION GENERALE (ET PERSPECTIVES)	337
ANNEXES.....	343
BIBLIOGRAPHIE	359
FILMOGRAPHIE.....	370

INTRODUCTION GENERALE

En Inde, comme dans de nombreuses autres sociétés, le cinéma constitue l'un des premiers loisirs. Au point qu'à ce jour, l'industrie cinématographique indienne dépasse la production américaine en termes de quantité puisqu'en moyenne, l'Inde produit plus de 1 000 films par an¹, occupant la première place devant le cinéma américain et japonais. À l'échelle mondiale, c'est avant tout le cinéma américain qui domine le marché, en Inde, cependant, les films produits dans le pays remportent un tel succès que le marché américain y est très peu présent. En effet, le cinéma américain ne « représente que 5% du marché local alors que partout ailleurs dans le monde, Hollywood attire la majorité des spectateurs nationaux »².

En Occident, la diffusion du cinéma indien reste encore très limitée alors qu'en Inde, ce média prospère et occupe une place omniprésente dans la vie de tous les jours. Nous avons fait le choix de nous intéresser tout particulièrement au cinéma dit *bollywoodien*³, qui n'est sans doute pas représentatif du cinéma indien en général, mais qui constitue une catégorie de films bien spécifique. Affublé d'une connotation péjorative, le terme Bollywood est apparu dans la presse indienne à la fin des années 1970, laissant clairement entendre de par son étymologie, que les films indiens copiaient les films américains. De nos jours, ce terme est largement utilisé en Inde comme à l'étranger pour désigner l'industrie cinématographique située à Bombay. Nous pouvons même avancer l'idée qu'il assure la promotion de ces films indiens à l'étranger.

Le terme Bollywood, néologisme constitué à partir des noms des villes Bombay (laquelle fut renommée Mumbai en 1995) et de Hollywood, désigne ainsi toute une industrie cinématographique, dont le centre névralgique se situe à Bombay, sur la côte ouest de l'Inde.

¹ Selon le rapport annuel du Central Board of Film Certification, 1 288 films furent produits en 2009. Ce chiffre a diminué en 2010 au nombre de 1 274.

http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2011-08-22/hyderabad/29914569_1_film-industry-k-ramasubba-reddy-tamil (consulté le 11/02/2012)

² JAFFRELOT, Christophe, *L'Inde contemporaine, de 1950 à nos jours*, Paris : Fayard/Ceri, 2006, p 717

³ Bollywood désigne les films populaires indiens en langue hindi.

Dans cette étude, nous avons choisi d'utiliser l'ancien toponyme « Bombay », celui-ci étant en plus étroite adéquation avec notre travail de recherche portant sur l'univers Bollywoodien. De plus, il semblerait que le nom de Mumbai ne soit pas encore entré dans les mœurs : à titre d'exemple, du 25 mai au 19 septembre 2011, au Centre Georges Pompidou à Paris, s'est tenue une exposition intitulée *Paris – Delhi – Bombay...* qui a attiré de nombreux visiteurs (voir image ci-contre). L'exposition invitait le public français à découvrir la société contemporaine indienne à travers les yeux de nombreux artistes indiens et français. Elle aurait pu s'appeler *Paris – Delhi – Mumbai...* mais les organisateurs ont préféré conserver le nom de Bombay, celui-ci étant culturellement mieux implanté.



Affiche de l'exposition *Paris – Delhi – Bombay* au Centre G. Pompidou à Paris. Photographie de Wendy Cutler (juillet 2011)

Dans ce travail de thèse, nous nous intéresserons à la réactualisation de mythes anciens rencontrée de manière récurrente au sein du cinéma Bollywoodien des années 1970-80. Compte tenu de la nature même des sujets abordés, notre réflexion s'inscrira pleinement dans une démarche interculturelle et interdisciplinaire. En effet, nous traiterons de civilisations différentes, vues sous l'angle de champs disciplinaires divers. Ce faisant, nous nous placerons constamment à cheval entre la tendance actuelle à l'universalisation des cultures, et une mise en avant de thématiques propres à la culture indienne.

Pour se faire une idée des fondements du cinéma indien, il convient, d'entrée de jeu, de noter que ce dernier ne se limite pas au cinéma Bollywoodien. En Occident, le terme Bollywood est parfois utilisé à tort pour englober l'intégralité du cinéma indien. Mais quantitativement parlant, Bombay ne domine plus la production indienne depuis 1995 (voir Annexe 1, pp. 343-344). Dans le sud de l'Inde, par exemple, il existe une autre industrie cinématographique appelée Kollywood. Les films y sont tournés en langue tamoule tandis qu'à Bombay, les films sont tournés en langue hindi. Cela nous permet donc d'affirmer que le cinéma dont nous allons parler recouvre des œuvres de style, de facture et de conception bien différents.

Il n'en reste pas moins que le terme « Bollywood » continue à englober, dans la conscience collective occidentale, l'ensemble du cinéma indien, alors que l'appellation

« Kollywood » demeure méconnue. Ce phénomène s'explique en partie du fait que seuls les films bollywoodiens commencent à s'exporter – de diverses façons – dans les cultures occidentales. En France, par exemple, très peu de films bollywoodiens sont diffusés dans les salles de cinéma. Cependant, le succès de ce type de films reste actuel, grâce notamment à l'ouverture de nombreux magasins de DVDs à Paris⁴ et dans d'autres grandes villes. En outre, d'autres types de manifestations culturelles (comédies musicales, expositions, foires) contribuent à diffuser la culture indienne, en prenant pour référence l'imagerie bollywoodienne, telle que véhiculée par les nombreux chants et danses.

Ces dernières années, c'est notamment grâce à ses acteurs que le cinéma bollywoodien s'est fait connaître : le mardi 29 avril 2008, une foule immense s'est rassemblée devant le musée Grévin à Paris où l'un des acteurs les plus célèbres de Bollywood – Shahrukh Khan – est venu inaugurer sa propre statue de cire. De plus, Paris, ainsi que d'autres grandes villes françaises, accueille de plus en plus d'événements liés à l'univers bollywoodien. Les comédies musicales (*Bharati, Il était une fois l'Inde* ou encore *La fabuleuse histoire de Bollywood*) remportent un succès indéniable. En 2008, la Foire de Lyon a accordé une place importante au cinéma bollywoodien avec la diffusion de plusieurs films et l'organisation d'événements tournant autour de l'Inde et du cinéma bollywoodien. Plus récemment, en janvier 2009, le salon du cinéma à Paris mit le cinéma indien à l'honneur en invitant « le plus célèbre des acteurs indiens depuis plusieurs décennies »⁵, l'acteur Amitabh Bachchan. En 2002, *Devdas*, film bollywoodien de Sanjay Leela Bhansali, fut présenté au festival de Cannes hors compétition. L'actrice principale, Aishwarya Rai, fit même partie du jury du festival l'année suivante.

Ces quelques exemples témoignent qu'en France, lorsqu'il est question de cinéma indien, Bollywood est inévitablement évoqué. Aux États-Unis, ce cinéma a même tenté un rapprochement avec le cinéma hollywoodien : « Une "déclaration historique" a été signée entre la ville de Los Angeles et l'industrie du cinéma indien qui permettra d'augmenter le nombre de films indiens tournés à Hollywood [...] »⁶.

⁴ À titre d'exemple, nous pouvons citer « Bollywood Univers », rue du Faubourg St Denis à Paris.

⁵ http://www.fantastikasiasia.net/article.php3?id_article=1508 (consulté le 10/09/2011)

⁶ <http://inde.aujourdhuiilemonde.com/hollywood-et-bollywood-liaisons-fructueuses-entre-indiens-et-americains> publié le 12/11/2010 (consulté le 07/07/2011).

Alors que l'article mentionne « l'industrie du cinéma indien », il est évident (par le titre notamment : *Hollywood et Bollywood, liaisons fructueuses entre Indiens et Américains*) qu'il s'agit de l'industrie bollywoodienne. Bollywood cherche donc à s'ouvrir de plus en plus au marché mondial et un rapprochement entre les deux « géants » semble en cours.

Si nous avons choisi de nous intéresser à cette industrie cinématographique, c'est avant tout parce qu'elle remporte un succès grandissant dans notre société. Mais c'est aussi en raison du fait qu'elle constitue un véritable portail ouvrant sur la culture indienne, de plus en plus accessible au public occidental. En dépit des railleries dont fait l'objet le cinéma bollywoodien – souvent considéré comme « kitsch » (terme le plus souvent rencontré pour décrire les films bollywoodiens) – il nous a néanmoins semblé pertinent de fonder notre travail de recherche sur cette catégorie d'œuvres pour plusieurs raisons. La première est que, comme nous venons de le suggérer, le cinéma en général constitue un vecteur de diffusion de la culture d'un pays, permettant des échanges aussi bien culturels, qu'artistiques et économiques. Cela est d'autant plus vrai du cinéma bollywoodien qui représente à tort, dans l'esprit du public occidental, l'ensemble du cinéma indien. La deuxième raison de notre choix tient au fait que ce cinéma est un exemple parfait de réactualisation de mythes anciens.

En effet, par sa façon de raconter des histoires et de mettre en scène des héros modernes, le cinéma peut être considéré comme une nouvelle forme de mythologie ou, tout du moins, comme un nouvel instrument de diffusion des mythes anciens et de création de figures mythiques modernes. Joseph Campbell, mythologue américain, avance qu' « un film est peut-être l'équivalent d'une représentation mythique [...] »⁷.

Ainsi, le cinéma et la mythologie, de manière parallèle, font souvent l'objet d'études, à l'exemple de celles menées par l'association angevine *Cinélegende*⁸ (fondée en 2004). L'objectif de cette structure est de « découvrir la légende à travers le cinéma, et de relire certains grands films à la lumière de ces mythes et légendes qui, de génération en génération, ont permis de pénétrer les secrets de l'univers et de donner à nos ancêtres un sens à leur vie »⁹. Il est donc possible de trouver un fond commun entre le cinéma et la mythologie et d'établir de nombreux parallèles.

⁷ CAMPBELL, Joseph, *Puissance du mythe*, [1988], Paris : J'ai lu, 1991, p 151.

⁸ L'Association *Cinélegende* travaille en partenariat avec le laboratoire de recherche CRILA (Université d'Angers) depuis juin 2011.

⁹ <http://www.cinelegende.fr/> (consulté le 28/06/2011)

Par ailleurs, nous avons précisé que le cinéma constituait l'un des premiers loisirs dans de nombreuses sociétés, notamment dans les sociétés occidentales, avec la prédominance sur le marché mondial des films américains. Dans ce travail, les expressions « société occidentale » ou « Occident » seront employées afin de distinguer ce qui relève de la société dite « occidentale », des éléments culturels et mythologiques relevant de la société dite « orientale ». Néanmoins, ces termes pouvant prêter à confusion, nous nous devons de les définir avec précision.

Selon le célèbre orientaliste palestinien Edward Saïd, l'Orient serait une invention de l'Europe qui a permis à celle-ci de se définir en tant qu'Occident. « L'orientalisme n'est jamais bien loin de ce que Denys Hay [historien britannique] a appelé l'idée de l'Europe, notion collective qui nous définit, "nous" Européens, en face de tous "ceux-là" qui sont non européens [...] »¹⁰.

Et même si « la relation entre l'Occident et l'Orient est une relation de pouvoir et de domination »¹¹, nous n'emploierons pas ces termes dans le but de souligner la domination de l'un sur l'autre. Notre objectif sera seulement de souligner ce que l'auteur appelle « une distinction géographique (le monde est composé de deux moitiés inégales, l'Orient et l'Occident) » (Edward Saïd, 1978, p 25) et de trouver des passerelles entre les différentes civilisations, en l'occurrence l'Europe (l'Occident) et l'Inde (l'Orient), ainsi qu'entre les grands mythes qui les composent.

D'ailleurs, selon Krzysztof Pomian, philosophe et historien franco-polonais, le terme « Occident » semble inséparable de l'Europe. Il explique que « [...] les Grecs [ont introduit] le mot "Europe" en tant que nom d'une déesse et celui d'un continent »¹². Pourtant, « [...] dans le langage politique [...], l'Occident englobe l'Europe et les États-Unis »¹³.

Ainsi, comme nous l'avons déjà signalé, notre travail s'inscrira pleinement dans une étude interculturelle et transdisciplinaire, ce qui nous permettra de passer outre les frontières sans toutefois les abolir. La mythologie servant à la fois de fil conducteur et de lien permettant d'établir des ponts entre les cultures d'Orient et d'Occident. Bien évidemment, puisque nous allons nous pencher sur des disciplines, des cultures et des civilisations différentes, notre étude couvrira plusieurs paradigmes de recherche. Afin de traiter notre sujet avec précision, l'étude de ces différents domaines d'études se limitera à l'éclairage qu'ils

¹⁰ SAÏD, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, [1978], Paris : Éditions du Seuil, 1980, p 19

¹¹ *Ibid*, p 18

¹² POMIAN, Krzysztof, « Occident et Europe » dans *La Notion d'Occident*, Paris : Revue des deux mondes, octobre-novembre 2004, p 42

¹³ *Ibid*, p 42

peuvent apporter à notre sujet de recherche. Mais comme cela a été mentionné précédemment, notre objectif est avant tout de mettre en lumière et en perspective des liens interculturels et interdisciplinaires.

Bien entendu, le fait que nous ayons choisi d'étudier une culture différente de la nôtre entraînera inéluctablement des comparaisons entre les deux, notamment lorsque nous aborderons la fonction et l'attitude comportementale du spectateur indien assistant à des projections de films bollywoodiens, très différentes de celles du spectateur occidental.

Dans le deuxième chapitre de ce travail, notre analyse s'inscrira dans un cadre plus universel puisque nous nous servirons du schéma narratif archétypal, mis en lumière par Joseph Campbell et intitulé le « Voyage du Héros ». Ce faisant, nous aborderons des thématiques mythologiques à caractère universel, via une étude filmique portant sur plusieurs films populaires indiens. Ainsi, les frontières établies au préalable entre l'Occident et l'Orient s'effaceront-elles petit à petit pour laisser place aux grands thèmes fondamentaux présents dans chaque mythologie.

La mythologie repose en grande partie sur des héros, des figures divines et des situations symboliques. Or, si le cinéma bollywoodien prospère sur tout le territoire indien et occupe une place omniprésente dans la vie de tous les jours, c'est aussi en raison de la quasi divinisation des acteurs. En effet, les stars indiennes sont considérées, dans leur pays d'origine, comme de véritables dieux vivants. À partir de ce constat, et en effectuant des recherches sur les débuts du cinéma en Inde, nous en sommes venue à penser que le cinéma et la mythologie hindoue étaient toujours étroitement liés. En Inde, le 7^e Art constitue non seulement un moyen de divertissement mais également un nouveau mode de représentation des mythes anciens. Ainsi, notre axe de recherche s'est-il mis en place en se focalisant sur la problématique suivante : *Comment les films bollywoodiens des années 1970-80 réactualisent-ils la mythologie hindoue par la création de nouvelles figures mythiques ?*

Pour répondre à cette question, la présente thèse se fondera sur l'analyse d'un corpus de huit films indiens¹⁴. Ces films englobent une décennie puisque le premier date de 1973 et le dernier de 1983. Nous avons choisi d'étudier cette période du fait qu'elle représente un véritable tournant dans le cinéma populaire indien. Un tournant tant artistique et économique, que culturel et politique puisque, comme nous le verrons, le contexte sociopolitique si instable

¹⁴ Un tableau répertoriant les huit films par ordre chronologique se trouve pp. 182-183

fut largement représenté dans les films produits à cette époque. Enfin, les œuvres présentées dans ce travail ont également été choisies parce qu'elles mettent en scène le même acteur – Amitabh Bachchan. Tout au long de sa carrière, ce dernier n'a cessé d'incarner un héros aux multiples facettes, tenant à la fois lieu de héros national représentant le peuple, de héros antique issu de la mythologie grecque, voire même de super-héros.

Selon Ashok Raj, spécialiste du cinéma indien, l'acteur aurait tourné dans pas moins de 58 films entre 1973 et 1983. Parmi ces derniers, nous en avons sélectionné huit qui, selon nous, reflètent les multiples facettes du héros indien type tout en mettant en scène des mythes anciens. Compte tenu du fait que chacun dure en moyenne trois heures, il nous a paru justifié de n'en étudier qu'un petit nombre, mais chacun sera minutieusement passé au crible de l'analyse.

Qualifier les films de notre corpus de films bollywoodiens peut prêter à confusion puisque ce terme est apparu après la sortie des premiers films au début des années 1970. Cependant, pour des raisons de commodité, nous utiliserons aussi bien le terme « Bollywood » que l'expression « cinéma populaire indien » pour parler des films issus de ce corpus qui, selon notre analyse, ont posé les bases du cinéma bollywoodien et défini un genre particulier, constitué de films en langue hindi.

Comme l'affirme Rachel Dwyer, professeure à l'Université de Londres, dans son ouvrage *Filming the Gods, Religion and Indian Cinema*, le cinéaste indien Phalke, le « père du cinéma indien »¹⁵, a créé « an immediate connection between religion and cinema in India which persists to this day »¹⁶. C'est précisément ce lien auquel nous allons nous intéresser.

La notion de « mythe » est d'autant plus complexe qu'elle peut correspondre à plusieurs paradigmes de recherche. En effet, le mythe peut s'adapter aussi bien à l'anthropologie, qu'à la philosophie ou la littérature. Nous pouvons ainsi avancer l'idée que le mythe s'étend à tout champ de pensée conceptuelle. Il est donc évident que les définitions de ce terme divergent, se complétant parfois – raison pour laquelle nous nous intéresserons aux approches littéraires, philosophiques et sociologiques du mythe afin de voir laquelle sera la plus utile à notre étude.

¹⁵ THORAVALE, Yves, *Les Cinémas de l'Inde*, Paris : L'Harmattan, 1998, p 21

¹⁶ DWYER, Rachel, *Filming the Gods, Religion and Indian Cinema*, [2006] London : Routledge, 2009, p 1
« Un lien immédiat entre la religion et le cinéma en Inde qui persiste encore de nos jours ». (Notre traduction)

Par ailleurs, nos recherches se concentrant principalement sur le cinéma populaire indien et la mythologie hindoue, il nous a semblé logique d'étudier la place de la mythologie hindoue dans la société indienne afin de voir en quoi, au sein de l'État indien, un mythe peut être considéré comme une « vérité absolue », pour reprendre l'expression de Mircea Eliade. Ce point de départ nous amènera à aborder les principaux textes fondateurs de la mythologie hindoue et à analyser la manière dont ces textes traitent de certaines thématiques (comme le rapport au temps) ou présentent les principaux dieux. Notons que l'Inde est un pays laïc et que l'hindouisme constitue la principale religion, suivie par près de 80 % de fidèles. Lorsque nous employons le terme « hindouisme », nous faisons donc référence aux dieux, mythes et rituels propres à cette religion.

Nous poursuivrons notre réflexion en montrant comment les grands mythes hindous forment la trame de la société indienne. Ce faisant, nous nous pencherons sur le culte de l'image ainsi que sur la place de l'œil dans l'iconographie indienne – deux éléments essentiels pour analyser les films de notre corpus. Nous verrons également en quoi, dans l'hindouisme, le culte de l'image a contribué à l'assimilation rapide des techniques cinématographiques.

En effet, dans la société occidentale, l'image est au cœur de toutes les disciplines, qu'elles soient ou non universitaires. Pour en saisir la raison, dans un premier chapitre, nous ferons un bref rappel de l'histoire de l'image à travers les premiers dessins primitifs et étudierons la fonction symbolique, voire sacrée, de ces images.

De là, nous tenterons d'approfondir notre réflexion sur la notion de représentation en nous intéressant à l'acte photographique qui se trouve au cœur de la réflexion sur l'image et de la question essentielle de la re-présentation. Le cinéma est une forme de prolongement de la photographie ; de ce fait il n'est pas étonnant que certains éléments, comme le hors-champ ou encore la place et le rôle du spectateur, soient communs aux deux médias.

Enfin, pour clore ce premier chapitre, nous reviendrons sur l'arrivée et la réception du cinéma en Inde tout en analysant les caractéristiques distinguant le cinéma indien du cinéma occidental.

Le deuxième chapitre de notre travail se focalisera sur la réappropriation des mythes anciens par le cinéma populaire indien. Dans un premier temps, nous effectuerons une étude du rapport entre texte et image qui, selon nous, découle du lien étroit qui existe entre la mythologie (en l'occurrence les deux grandes épopées indiennes que sont le *Mahabharata* et

le *Ramayana*) et le cinéma. Cette partie nous permettra de mieux comprendre comment les films populaires indiens réactualisent les mythes anciens issus de ces textes fondateurs.

Nous procéderons ensuite à une analyse filmique des œuvres composant notre corpus et chercherons à trouver des passerelles entre les différentes mythologies – raison pour laquelle nous débuterons notre analyse par l'étude du mythe de l'enfant abandonné que l'on retrouve dans toutes les grandes mythologies.

Une fois les films présentés en détail, nous aborderons divers thèmes mythologiques de nature universelle comme le sacrifice, le labyrinthe ou encore la présence d'animaux sacrés. Nous procéderons également à une analyse détaillée des personnages mis en scène dans les films bollywoodiens en partant des différents archétypes mis en lumière par Joseph Campbell et repris par Christopher Vogler, comme le mentor, le gardien du seuil, le messager, l'ombre, etc.

L'étude de ces différents points nous permettra d'accéder à une meilleure compréhension de ce cinéma bollywoodien et de voir comment les films adaptent certains thèmes mythologiques et réactualisent les mythes les plus célèbres. Nous verrons alors que même si les films que nous étudions sont majoritairement des films d'action, ils n'en sont pas moins *mythologiques* à leur façon.

Dans le troisième chapitre, nous nous intéresserons à l'émergence d'un personnage mythique d'un nouveau genre, créé de toute pièce par le cinéma bollywoodien : la figure du « Angry Young Man », incarnée durant plusieurs années, dans le cinéma populaire indien, par l'acteur Amitabh Bachchan. Nous nous sommes rendue compte qu'il ne s'agissait pas d'un nouveau *mythe* (au même titre que le mythe d'Œdipe par exemple), mais plutôt la création d'une nouvelle *figure mythique*.

Dans cette partie, nous reviendrons sur différents éléments étudiés dans les deux chapitres précédents pour mieux comprendre l'émergence de cette nouvelle figure ainsi que son rôle dans la société, traversée par la crise qui a sévi en Inde à cette période. Ce faisant, nous nous intéresserons à la fonction cathartique des films mettant en scène le personnage du « Angry Young Man » et verrons en quoi le peuple indien a pu facilement s'identifier à ce nouveau type de héros.

Nous verrons que cette figure du cinéma populaire indien, en dépit de sa nouveauté, est également reliée à la mythologie hindoue et que sa modernité est, par-là même,

indissociable des mythes anciens – la divinisation des stars du cinéma bollywoodien en étant l'une des conséquences les plus démonstratives.

Notons que le dernier chapitre sera naturellement plus court que le précédent du fait qu'il traite de la seule figure du héros, à la différence du deuxième chapitre qui abordera plusieurs archétypes.

Au niveau de la réalisation de ce travail, il est important de souligner que nous avons rencontré plusieurs difficultés – la principale étant la barrière de la langue. En effet, nous avons choisi d'étudier des films tournés en hindi – langue que nous ne pratiquons pas. Nous nous sommes donc servis des sous-titres en langue anglaise¹⁷ pour la compréhension des dialogues.

De même pour les textes sacrés hindous en langue sanscrite comme le *Mahabharata* et le *Ramayana*, avons-nous dû nous appuyer sur des traductions en langue française et anglaise.

Toutefois, pour maintenir la diversité culturelle dans laquelle s'inscrit ce travail, il nous a semblé judicieux de lire un certain nombre d'ouvrages indiens, écrits en langue anglaise, ouvrages que nous avons pu nous procurer au cours de deux séjours d'étude dans le pays. Ainsi au fil de ce travail, nous confronterons les idées occidentales et indiennes sur le cinéma bollywoodien dans le but de dégager notre propre réflexion sur le sujet.

En dernier lieu, ajoutons qu'afin d'avoir une certaine cohérence dans la retranscription des termes hindous et de rendre la lecture abordable et fluide, nous avons choisi de ne pas retranscrire les voyelles longues à l'aide du macron (comme dans les termes *māyā*, *Kālī*, *Brahmā*, etc.). Une telle retranscription aurait été d'autant plus difficile que l'indication des voyelles longues varie selon chaque ouvrage. C'est pourquoi nous choisissons, comme l'auteure britannique Rachel Dwyer, de les supprimer et de retranscrire les termes comme ceci : *maya*, *Kali*, *Brahma*, etc.

¹⁷ Certains films de notre corpus comportent des sous-titres en langue française mais dans un souci de cohérence, nous avons choisi de retranscrire tous les dialogues en anglais et de les traduire nous-mêmes en français.

CHAPITRE I : PLACE ET ROLE DE LA MYTHOLOGIE DANS LA CULTURE INDIENNE

« La vieille philosophie de l'œil pour l'œil n'a jamais fait que des aveugles ».
Mahatma Gandhi

« L'oeil... Tout l'univers est en lui, puisqu'il voit, puisqu'il reflète ».
Guy de Maupassant, *Le Horla* (1887)

1. Les mythes dans la culture indienne

1.1 Qu'est-ce qu'un mythe ?

1.1.1 Définitions

La question du rôle dévolu aux mythes dans la culture indienne, nous amène tout naturellement à nous questionner sur ce qu'est et ce que représente un *mythe*. La définition du terme mythe soulève un réel débat. Il semblerait que « "la science des mythes" est [...] toujours impuissante à différencier avec rigueur un mythe d'un conte »¹⁸. Il est intéressant d'observer que le mythe a longtemps été assimilé à une fable ou encore à une histoire symbolique. En effet, au XIX^e siècle, et jusqu'au début du XX^e, les mythes avaient pour signification : « tout ce qui s'oppose à la "réalité" »¹⁹.

Selon Mircea Eliade, ce courant de pensée était d'origine chrétienne. En effet, « pour le christianisme primitif, tout ce qui ne trouvait pas sa justification dans l'un ou l'autre des deux Testaments était faux : c'était une 'fable' » (Mircea Eliade, 1957, p 21). Ce n'est qu'au début du XX^e siècle – période clé pour la redécouverte du mythe – que l'on en est venu à redéfinir la notion de mythe. Pour le mythologue Mircea Eliade, la compréhension du mythe est l'une des découvertes les plus utiles au XX^e siècle.

Les ethnologues se sont donc tournés vers les sociétés dites « primitives » et « archaïques »²⁰ pour comprendre la fonction et la valeur du mythe. Au cours de leurs recherches, ils ont vite pris conscience que ces sociétés considéraient le mythe comme étant le fondement même de la vie sociale et que, pour reprendre les termes exacts de Mircea Eliade, le mythe correspondait à la « vérité absolue ».

Avant de nous intéresser aux nouvelles définitions des mythes données par les penseurs occidentaux du XX^e siècle, attardons-nous dans un premier temps à la définition proposée par le dictionnaire *Le Petit Robert* – définition à caractère plus universel. Et notons d'entrée de jeu qu'il nous paraît judicieux de distinguer clairement le terme mythe d'autres termes comme celui de fable, de légende ou encore de récit. Remarquant que les étymologies et les définitions des différents termes prêtent souvent à confusion, il nous a paru nécessaire

¹⁸ DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne*, [1988] Laval : Les Presses de l'Université Laval, 2005, p 60

¹⁹ ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, 1957, p 21

²⁰ Ces termes sont utilisés dans le sens de « traditionnelles ».

de les différencier afin de poursuivre notre recherche. Constat qui nous a conduit à effectuer une étude comparative, proposée dans le tableau ci-dessous.

Terme	Étymologie ²¹	Définition ²²
MYTHE	<p>1803, du bas latin <i>mythos</i>, « fable, récit fabuleux » ; du grec <i>muthos</i>, « suite de paroles qui ont un sens ». <i>Muthos</i> désigne aussi le contenu des paroles, l'avis, la pensée, mais il tend à se spécialiser au sens de « fiction, mythe, sujet d'une tragédie ».</p> <p>Emprunté en français [...] avec sa valeur de « fable, récit imaginaire de la mythologie », concurrençant fable ; il désigne en particulier l'expression d'une idée, d'un enseignement sous une forme allégorique (1840). Au XIX^e s., [...] il prend aussi le sens de « construction de l'esprit sans relation avec la réalité » (av. 1865) et d'« image simplifiée, souvent illusoire », dans un contexte sociologique (av. 1865). Le mythe est conçu comme jouant un rôle déterminant dans le comportement, l'appréciation des choses, d'un individu ou d'une collectivité. L'importance de son étude en histoire des religions et en anthropologie est allée croissante au XIX^e s., puis au XX^e s. jusqu'au structuralisme (Lévi-Strauss).</p>	<p>1. Récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine. → fable, légende, mythologie.</p> <p>PAR EXT. Représentation de faits ou de personnages souvent réels déformés ou simplifiés par l'imagination collective, une longue tradition littéraire. → légende.</p> <p>2. Pure construction de l'esprit (→ idée) [...] Affabulation.</p> <p>3. Expression d'une idée, exposition d'une doctrine ou d'une théorie philosophique sous forme imagée. → allégorie.</p> <p>4. Représentation idéalisée de l'état de l'humanité dans un passé ou un avenir fictif. → utopie.</p> <p>5. Image simplifiée, souvent illusoire, que des groupes humains élaborent ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement ou leur appréciation.</p>
MYTHOLOGIE	<p>1403, du bas latin <i>mythologiae</i> n. f. pl. « mythes, mythologie » [...]. Le mot est emprunté au grec <i>muthologia</i> « histoire ou étude des choses fabuleuses », « récit fabuleux », « conte », formé de <i>muthos</i> (→ mythe) et <i>-logia</i> (→ -logie).</p> <p>En français, [...] l'ensemble</p>	<p>1. Ensemble des mythes, des légendes propres à un peuple, à une civilisation, à une religion.</p> <p>2. Science, étude des mythes, de leurs origines, de leur développement et de leur signification.</p> <p>3. Ensemble de mythes se rapportant à un même objet, un même thème, une même doctrine.</p>

²¹ REY, Alain, (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, [1992], Paris : Dictionnaires LE ROBERT-SEJER, Tome 1, 2, 3, 2006, 4300 pages

²² REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain (sous la direction de), *Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, [1967], Paris : Dictionnaire Le Robert, 1996, 2551 pages

	des ouvrages racontant des légendes héroïques ou divines, spécialement et couramment en parlant de l'antiquité gréco-romaine. La valeur didactique d'« explication des fables » est répertoriée en 1694, avant que le mot ne prenne au XIX ^e s. les sens d'« étude scientifique des mythes » et de « systèmes des mythes propres à une civilisation ».	
FABLE	Vient (v. 1155 par semi-emprunt) du latin <i>fabula</i> « récit, propos », d'où « récit mythologique, allégorique, conte, apologue », du verbe <i>fari</i> « parler », issu d'une racine indoeuropéenne <i>bhâ-</i> « énoncer » (→ faconde, fatal ; enfant). Fable apparaît au milieu XII ^e s. au sens de « récit imaginaire, histoire » et d'« allégation mensongère » (1160). [...] Ce n'est qu'au début du XVII ^e s. que le mot désigne la mythologie de l'antiquité païenne.	I. Récit à base d'imagination (populaire ou artistique). 1. Récit de fiction dont l'intention est d'exprimer une vérité générale. → conte, fiction, légende. 2. Petit récit en vers ou en prose, destiné à illustrer un propos un précepte. → apologue. 3. Anecdote, nouvelle ou allégation mensongère. <i>C'est une pure fable.</i> → conte, histoire, imagination, invention. II. 1. Ce qui constitue l'élément narratif d'une œuvre. → récit, sujet. 2. <i>Être la fable de</i> (un groupe, une collectivité), un sujet de moquerie.
LEGENDE	(fin XII ^e s.) du latin médiéval <i>legenda</i> « vie de saint » (v. 1190), emploi substantivé de l'adjectif verbal neutre pluriel de <i>legere</i> (→ lire), interprété comme un féminin singulier, proprement « ce qui doit être lu ». [...] Par extension, <i>légende</i> s'applique à tout récit merveilleux d'un événement du passé, fondé sur une tradition plus ou moins authentique, sens attesté selon certains dès la fin du XII ^e s., selon d'autres à partir du milieu du XVI ^e s. [...]	I. RELIG. Récit de la vie d'un saint destiné à être lu à l'office de matines. Recueil de ces récits. II. COUR. 1. Récit populaire traditionnel, plus ou moins fabuleux, merveilleux. → fable, mythe. [...] → folklore, mythologie. 2. Représentation (de faits ou de personnages réels) accréditée dans l'opinion, mais déformée ou amplifiée par l'imagination, la partialité. → conte, fable, histoire. [...] → épopée. [...]
RECIT	[réciter] du latin <i>recitare</i> , proprement « lire à haute voix un acte, un ouvrage » d'où « débiter, dire de mémoire ». Le déverbal récit, d'abord <i>resit</i> (1498), puis <i>recit</i> (1531), désigne la narration d'événements réels ou imaginaires, de vive voix ou par écrit.	1. Relation orale ou écrite (de faits vrais ou imaginaires). → exposé, histoire, narration, rapport. <i>Récit d'aventures</i> → nouvelle, roman, d'aventures merveilleuses → conte, fable, légende, mythe. [...]

L'analyse de ce tableau nous permet ainsi d'aborder l'étude du terme mythe dans un cadre sémantique plus fiable. Nous pouvons tout d'abord souligner que la définition de ce mot semble proche de celle de la fable ou de la légende. De là, nous pouvons nous poser plusieurs questions : comment les différencier ? Quels sont les éléments distinguant un mythe d'une fable ou d'une légende ? Mais aussi, quelles sont leurs similitudes ?

C'est sur les caractères similaires de ces termes que nous proposons de nous pencher en un premier temps. D'une part, nous voyons que leur étymologie est semblable : un mythe (terme qui, notons le, est apparu bien plus tard que les autres termes) était au début du XIX^e siècle un « récit fabuleux ». Tandis qu'une fable, au XII^e siècle, était un « récit imaginaire ». Les deux sont donc définis comme étant liés à un récit, à une histoire, et semblent prendre forme dans l'esprit humain puisqu'il s'agit d'une « pure construction de l'esprit ».

Tout comme la fable, le mythe sort donc de l'imagination de l'être humain et s'apparente à une fiction. Une légende peut également s'apparenter à une fable et à un mythe lorsqu'elle revêt un caractère plus ou moins fabuleux ou merveilleux. De plus, notons que le récit « d'aventures merveilleuses », c'est-à-dire fictives, est synonyme de fable, de légende et de mythe. En conclusion, nous voyons que les définitions fournies par le dictionnaire *Le nouveau Petit Robert* nous présentent ces termes comme ayant non seulement des similitudes, mais également comme étant synonymes.

Pourtant, en regardant de plus près les définitions du mythe, nous remarquons que la dernière (c'est-à-dire la 5^e) se distingue par rapport aux autres : « image simplifiée, souvent illusoire, que des groupes humains élaborent ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement ou leur appréciation ». Cela suppose que certains « groupes humains » considèrent le mythe comme un exemple à suivre dans la vie de tous les jours. En revanche, la définition du dictionnaire n'avance en aucun cas l'idée qu'un mythe peut être une « vérité absolue » comme cela a été évoqué au début de notre réflexion, avec la référence faite à Mircea Eliade. Ce que nous pouvons retenir ici est que le terme mythe a une signification propre à la civilisation occidentale qui semble éloignée, voire opposée à celle conçue par les civilisations traditionnelles. Et ce, en dépit du fait que les savants occidentaux du XX^e siècle se soient penchés sur cette question en se tournant vers d'autres sociétés pour redéfinir le mythe – étape dont la définition universelle ne semble pas tenir compte.

Si nous gardons à l'esprit qu'un mythe révèle des histoires vraies et qu'il se rapporte à une *réalité* telle que conçue par les sociétés dites « traditionnelles », nous constatons que le mythe se distingue de la fable qui, pour sa part, n'est que de l'ordre du fictif. Une légende, quant à elle, extirpe un élément historique et lui attribue un caractère atemporel. Nous pouvons citer ici la légende du roi Arthur. Ce personnage historique du V^e siècle a été transformé par la suite en une légende ; celle d'une figure chevaleresque du Haut Moyen Âge, mais aussi celle d'un roi centenaire, quasi immortel ayant encore des représentations actuelles qui en feraient presque oublier la figure historique d'origine.

Dans les légendes, les divinités ont leur place dans l'action, comme additifs ou opposants au héros, mais elles ne sont pas des protagonistes au sens propre puisqu'elles n'ont pas d'ancrage dans l'Histoire. Les mythes, au contraire, mettent en scène de nombreux dieux (la mythologie gréco-latine, la mythologie hindoue...), et se placent ainsi totalement hors du temps et de l'Histoire.

Les personnages divins constituent le fondement d'un mythe tandis que les fables utilisent des personnages fictifs et les légendes mettent en scène des personnages historiques. Le mythe, tel que nous le considérons, s'oppose donc aux notions de fiction, d'invention et d'illusion et prend un caractère sacré lorsqu'il a la forme d'une révélation primordiale pour les êtres humains. Il s'agit bien d'un modèle exemplaire qui, dans certaines cultures, constitue le fondement même de la vie sociale, comme nous allons le voir avec l'exemple de l'Inde.

Précisons à ce stade de notre réflexion que si nous avons choisi d'opposer les termes mythe et récit, c'était pour distinguer le mythe des récits « d'aventures merveilleuses » qui font référence à la fiction. Néanmoins le mythe, tel que nous le considérons, prend bien évidemment la forme d'un récit, d'une histoire. Northrop Frye (1912-1991), critique littéraire canadien, souligne à ce sujet que le terme « mythe signifie avant tout pour [lui] *mythos*, intrigue, récit, ou, plus généralement, arrangement séquentiel de mots »²³. Ce point est important à souligner puisque nous aborderons dans le chapitre suivant la relation texte/image en considérant l'image filmique comme un texte, un récit.

De nombreux spécialistes se sont penchés sur la définition du terme mythe. Jacques Desautels, docteur québécois en littérature grecque, dans son ouvrage sur la mythologie gréco-latine, a tenté de dégager une synthèse des caractéristiques essentielles du mythe en se

²³ FRYE, Northrop, *Le Grand Code, La Bible et la littérature*, [1981] Paris : Éditions du Seuil 1984, p 74

référant à Mircea Eliade ainsi que G. S. Kirk et Pierre Grimal. Il nous semble judicieux de reprendre les points essentiels qui caractérisent le mythe :

- une histoire (ou des histoires);
- de puissances divines (dieux et héros), donc sacrée puisqu'elle est l'œuvre d'êtres surnaturels;
- d'origine inconnue;
- qui relate des événements historiques ou se réfère à un ordre du monde antérieur à l'ordre actuel, et se rapporte toujours à une « création »;
- qui en même temps s'inscrit dans un temps différent du temps historique dont les hommes font expérience;
- dont la fonction est de faire connaître l'origine des choses et d'expliquer – donc de maîtriser –, par exemple, des pratiques, des croyances, des institutions, des phénomènes naturels;
- qui est associée à des rites et à des croyances religieuses;
- et qui est même objet de croyance, tenue pour vraie du fait qu'elle se rapporte à des réalités (à la différence des fables, qui ne sont qu'invention), malgré le côté invraisemblable de cette croyance pour un observateur étranger : on y adhère;
- que l'on vit, soit en narrant le mythe, soit en pratiquant les rites auxquels il est relié;
- des histoires traditionnelles et devenues telles en s'insérant dans la tradition parce qu'elles ont certains caractères ou qu'elles les ont acquis progressivement, par exemple profondeur, densité, imagination, complexité, lien avec l'au-delà, résonance universelle, et parce qu'on y retrouve des messages importants sur la vie en général ou sur la vie en société;
- qui tendent à recouvrir un nombre limité de thèmes destinés à remplir plusieurs fonctions, à refléter différents intérêts²⁴.

Ces différents points opposent donc un mythe à une fable, et en l'occurrence à une invention humaine. Lorsque nous aborderons plus précisément la mythologie hindoue, nous reviendrons sur ces différents éléments évoqués ci-dessus. Cependant, nous pouvons déjà aligner notre réflexion sur celle de Jacques Desautels lorsque celui-ci affirme que toute véritable mythologie est dans son essence religieuse puisqu'en Inde, il existe un rapport étroit entre mythe et croyance. En effet, la ferveur religieuse en Inde peut expliquer en partie le fait que les mythes perdurent. Cette réflexion va de pair avec celle avancée par Mircea Eliade lorsqu'il avance l'idée qu'un mythe est une « vérité absolue » pour certaines sociétés.

Néanmoins, un mythe n'est pas seulement lié à la croyance puisqu'il comprend également de nombreux symboles²⁵ qu'il est judicieux d'interpréter. Percer la signification du mythe permet de mieux comprendre sa fonction. « La fonction maîtresse du mythe est de fixer

²⁴ Jacques Desautels, *op cit*, p 54

²⁵ Un symbole est un « objet ou image ayant une valeur évocatrice, magique et mystique » (*Le nouveau Petit Robert*, 1996, p 2188). Alain Daniélou, indianiste français, définit le symbole comme étant « une représentation analogique, perceptible, d'une chose ou d'une idée ». DANIÉLOU, Alain, *Mythes et Dieux de l'Inde, Le polythéisme hindou*, [1992] Paris : Flammarion, 2007, p 19

les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les actions humaines significatives »²⁶, comme nous l'avons souligné auparavant. Le mythe ne fait pas que narrer une histoire : il dicte les conduites humaines à suivre. Il est bien plus qu'un simple récit, fût-il historique.

Dans un entretien avec Bill Moyers, Joseph Campbell (1904 – 1987), mythologue américain, a affirmé que, dans toutes les sociétés, les mythes « vous aident à saisir cette expérience qu'est la vie ». Ajoutant qu'ils « fournissent des modèles de vie »²⁷. Notons que le célèbre mythologue américain a mis en lumière un schéma narratif archétypal à partir de l'étude de différentes mythologies. Nous reviendrons sur cette structure du mythe dans le chapitre suivant. En effet, nous procéderons à une modélisation dans le but de faire ressortir les différents mythes récurrents présents dans les films composant notre corpus.

Pour le moment, nous pouvons constater que les définitions offertes par les dictionnaires nous présentent ces différents termes comme synonymes. Or, pour tenter d'apporter des éléments de réponse à notre question initiale – à savoir : qu'est-ce qu'un mythe ? – nous proposons de nous pencher sur certaines des analyses et des définitions de ce terme, apparues au cours du XX^e siècle.

Il est certain que selon les différentes approches du mythe, les définitions de ce terme divergent, se complétant parfois, raison pour laquelle nous avons choisi de nous intéresser aux approches littéraires, philosophiques et sociologiques du mythe afin de voir laquelle serait la plus utile à notre étude. Notons enfin que grâce aux caractéristiques extraites de ces définitions, nous en viendrons à formuler notre propre définition du mythe qui sera la mieux appropriée dans le cadre particulier de cette étude des mythes dans le cinéma indien.

Nous avons mentionné précédemment que le mythe, dans certaines sociétés, était considéré comme une « vérité absolue ». Prenons donc appui sur cette remarque pour démarrer notre réflexion.

La fonction occupée par le mythe dans les sociétés traditionnelles a remis en question la vision occidentale de ce terme, née au XIX^e siècle : le mythe ne serait donc pas une fable se tenant loin de la réalité. Au contraire, il s'agirait d'une réalité culturelle très complexe pouvant être interprétée de différentes façons. En effet, « les mythes révèlent les structures du réel et les multiples modes d'être dans le monde. C'est pourquoi ils sont le modèle exemplaire des comportements humains : ils révèlent des histoires vraies, se référant aux réalités »

²⁶ http://www.systerofnight.net/religion/html/le_sacre_et_le_profane.html (consulté le 05/10/09)

²⁷ Joseph Campbell, *op cit*, p 29 (première citation), p 42 (deuxième citation)

(Mircea Eliade, 1957, p 13). Les mythes constituent ainsi le fondement même de la pensée de certaines civilisations.

Si nous suivons le raisonnement de Mircea Eliade, le mythe a pour fonction de fournir aux êtres humains, à travers les histoires des êtres et des forces surnaturelles, des modèles de conduite humaine. Le mythe doit également apporter des réponses et donner un sens aux éléments essentiels de la vie. « [...] Loin d'être une vaine affabulation, il [le mythe] est au contraire une réalité vivante, à laquelle on ne cesse de recourir »²⁸. Cette définition soulève un point important : le mythe sert d'exemple aux êtres humains ; il fait office de modèle et de justification pour tous les actes humains, ce qui rejoint l'idée avancée par Joseph Campbell. Le mythe est donc reproductible ou réitérable. Mircea Eliade ajoute que « [...] les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du "sur-naturel") dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui *fonde* réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui. Plus encore : c'est à la suite des interventions des Êtres Surnaturels que l'homme est ce qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et culturel »²⁹.

Cette définition est intéressante pour notre étude étant donné que nous nous intéressons dans ce chapitre à la place et à l'influence du mythe dans la société indienne. Toutefois, des définitions divergentes peuvent également être utiles. En effet, d'un point de vue philosophique, Paul Ricœur avance l'idée que le mythe n'est « non point une fausse explication par le moyen d'images et de fables, mais un récit traditionnel, portant sur des événements arrivés à l'origine des temps et destiné à fonder l'action rituelle des hommes d'aujourd'hui et de manière générale à instituer toutes les formes d'action et de pensée par lesquelles l'homme se comprend lui-même dans son monde »³⁰.

Au vu de cette citation, il apparaît que la conception du mythe que nous devons retenir pour notre étude, est éloignée de la notion de fable puisque d'après l'auteur, le mythe est un récit fondateur et instaurateur. Mais P. Ricœur soulève un autre point intéressant qui distingue le mythe de la fable : le rapport au rituel³¹.

²⁸ ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963, p 34

²⁹ *Ibid*, p 17

³⁰ RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité* [1960], Paris : Éditions Point, 2009, p 207

³¹ Un rituel est « l'ensemble de comportements codifiés, fondés sur la croyance en l'efficacité constamment accrue de leurs effets, grâce à leur répétition ». Cela peut également être « l'ensemble des règles et des habitudes fixées par la tradition » (*Le nouveau Petit Robert*, 1996, p 1990). Un rite, quant à lui, est l'« ensemble des cérémonies du culte en usage dans une communauté religieuse ; organisation traditionnelle de ces cérémonies » ou encore « cérémonie réglée ou geste particulier prescrit par la liturgie d'une religion » (*Le nouveau Petit Robert*, 1996, p 1990).

Selon Nathalie Noyaret, le mythe s'accompagne d'un rite car le rite cristallise le mythe et lui permet de vivre. Sans rite, le mythe perd sa capacité d'être vécu. De plus, Georges Dumézil précise que « le rituel garantit l'authenticité, l'ancienneté et l'importance du mythe »³². Nous reviendrons plus en détail sur cette notion de rite et de rituel accompagnant le mythe, mais notons d'ores et déjà que le rite et le rituel occupent une place essentielle dans la vie quotidienne de chaque hindou. Car, selon la religion hindoue, le but principal des hommes est d'y satisfaire les dieux par le biais du rituel. Il est d'ailleurs précisé dans la *Bhagavad Gita*³³ : « Contents de tes hommages, les dieux t'accorderont tous les plaisirs. Celui qui jouit de leurs dons sans leur payer leur dû est un voleur » (Alain Daniélou, 1992, p 114). Nous verrons qu'en Inde, lorsque les premiers films indiens – les films mythologiques – étaient diffusés au début du XX^e siècle dans les salles de cinéma, il n'était pas rare de voir des spectateurs accomplir leurs dévotions à l'apparition des acteurs interprétant un dieu à l'écran. En effet, le simple fait d'apercevoir un dieu permet d'établir un « contact » avec celui-ci³⁴. En cela, les salles de cinéma remplissaient la fonction de temple³⁵ et le cinéma pouvait être considéré comme un nouveau mode de représentation des dieux et des mythes.

D'un point de vue anthropologique, Gilbert Durand précise qu'il entend par mythe « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit ». Le mythe se présente donc sous forme d'un récit, d'une histoire, comme nous l'avons souligné précédemment. Pour cet anthropologue, ce point est primordial. Il ajoute même que le mythe « est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. [...] le mythe promeut la doctrine religieuse, le système philosophique ou le récit historique et légendaire »³⁶. Cette définition résume ce que nous souhaitons démontrer, à savoir que le mythe peut s'adapter aussi bien à l'anthropologie, à la philosophie, qu'à la littérature. Nous pouvons même avancer l'idée que le mythe s'étend à

³² DUMÉZIL, Georges, *Mythe et épopée, L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, 1968, Paris : Gallimard, p 129

³³ La *Bhagavad Gita* est un chapitre très connu extrait du *Mahabharata*, l'une des deux grandes épopées indiennes.

³⁴ Nous faisons référence au *darshan*, rite hindou. Nous expliquerons ce rite plus en détails dans la partie consacrée aux différentes représentations des mythes en Inde (page 60).

³⁵ Élément que nous développerons dans la sous-partie consacrée au rôle des spectateurs (page 101).

³⁶ DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, [1969] Paris : Dunod, 1992, p 64 (pour les deux citations).

tout champ de pensée conceptuelle. Néanmoins, nous pouvons remarquer que l'aspect rituel et spirituel du mythe n'est guère soulevé dans cette définition.

Il nous semble judicieux de préciser à ce stade que, ce travail portant sur la culture indienne, il va de soi que nous nous appuyons sur des spécialistes indiens puisque leur point de vue est primordial pour savoir comment l'Inde se pense elle-même (sa propre religion, son propre cinéma...). Nous ne pouvons nous empêcher de porter un regard quelque peu biaisé, d'avoir une image de ce pays transformée par notre propre vision et culture. C'est pourquoi il faut tenir compte de la diversité culturelle dans laquelle s'inscrit ce travail. Il nous semble donc essentiel d'accorder une place importante à des spécialistes indiens.

En ce qui concerne le terme mythe, le D^r Devdutt Pattanaik, auteur indien de plusieurs ouvrages traitant de la mythologie hindoue, nous apprend que « Ancient Hindu seers knew myth as mithya. They distinguished mithya from sat³⁷. Mithya was truth seen through a frame of reference. Sat was truth independent of any frame of reference. Mithya gave a limited, distorted view of reality [...] »³⁸. Cette idée peut être mise en parallèle avec l'opposition fondamentale des termes « mythos » et « logos », à laquelle nous avons déjà fait référence auparavant.

Ainsi, dans sa définition du terme mythe, l'auteur rejoint les idées que nous avons déjà évoquées précédemment puisqu'il affirme que « Myth is essentially a cultural construct, a common understanding of the world that binds individuals and communities together »³⁹. Il ajoute que les mythes exercent une grande influence sur la culture et vice versa. Nous aurons l'occasion de vérifier cette affirmation avec des exemples concrets au cours de ce chapitre.

Toutes ces réflexions mettent en évidence le fait que le mythe se distingue de la fable, de la légende mais aussi du récit (lorsqu'il s'agit d'un récit fantastique). Il est donc loin d'être une affabulation inventée par un auteur précis, mais un exemple de conduite humaine réelle, accompagné d'un rite. Il va de soi que nous reviendrons sur ce concept lorsque nous

³⁷ Le terme sanscrit « sat » correspond à l'Être : « Au commencement [...] ce monde n'était qu'Être (sat) sans dualité ». (Alain Daniélou, 1992, p 37) Ce terme renvoie également à « satya » qui signifie la vérité.

³⁸ PATTANAİK, Devdutt, *Myth = Mithya, A Handbook of Hindu Mythology*, New Delhi: Penguin Books, 2006, p xiii

« Les anciens voyants hindous connaissaient le mythe comme *mithya*. Ils distinguaient *mithya* de *sat*. *Mithya* correspondait à la vérité mais vue à travers un prisme composé de références. *Sat* correspondait à la vérité, loin de toute référence. *Mithya* donnait une vision limitée et déformée de la réalité [...] ». (Notre traduction)

³⁹ *Ibid*, p xiv

« Le mythe est essentiellement un concept culturel, une compréhension commune du monde qui lie des individus et des communautés entre eux ». (Notre traduction)

aborderons l'analyse filmique, par exemple, puisqu'il sera question du caractère universel du mythe. De plus, nous verrons le point de vue psychanalytique dans le chapitre suivant lorsqu'il sera fait mention du mythe d'Œdipe dans les films de notre corpus. Enfin notons que, dans le dernier chapitre, nous tenterons de voir si nous ne pouvons pas parler de création de nouvelles figures mythiques en nous focalisant sur le personnage du *héros* (toujours incarné par le même acteur dans les films que nous analyserons) ; ainsi il sera question de *figures mythiques modernes* en étroite relation avec la situation politique de la période étudiée. Mais pour le moment, nous proposons de continuer cette étude sur le mythe en nous intéressant à cette notion tellement délicate à cerner qu'est le *temps*.

1.1.2 Le rapport au temps

Nous avons souligné auparavant que le mythe se situait hors du temps. Néanmoins, nous allons voir qu'il existe une certaine temporalité du mythe. En effet :

le mythe est censé exprimer la *vérité absolue*, parce qu'il raconte une *histoire sacrée*, c'est-à-dire une révélation trans-humaine qui a eu lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements (*in illo tempore*). [...] En *imitant* les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en *racontant* leurs aventures, l'homme des sociétés archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps, le temps sacré⁴⁰.

Le mythe se situe en dehors du temps historique. En revanche, il s'intègre au temps sacré. En effet, Mircea Eliade affirme que les événements racontés dans les mythes s'inscrivent dans un « laps de *temps sacré* » (Mircea Eliade, 1980, p 79). A l'opposé du temps profane qui est linéaire, « le Temps sacré est par sa nature même réversible, dans le sens où il est un Temps mythique primordial rendu présent. Toute fête religieuse consiste en la réactualisation d'un événement sacré qui a eu lieu dans un passé mythique, "au commencement" »⁴¹.

Nous pouvons ici évoquer par exemple le rite du Nouvel An. Pour les croyants, fêter le Nouvel An signifie réintégrer le temps sacré et vivre en présence des dieux, même si cette présence n'est pas visible.

Selon Mircea Eliade, lorsqu'une personne fait référence à un mythe, il y a une rupture symbolique avec le temps profane ; ainsi conteur et auditoire sont projetés dans un temps sacré et mythique. On dépasse la condition profane, la situation historique. Le temps n'est pas

⁴⁰ Mircea Eliade, *Mythes rêves et mystères*, *op cit*, p 21

⁴¹ http://www.systerofnight.net/religion/html/le_sacre_et_le_profane.html (consulté le 05/10/09)

linéaire comme en Occident. Pour le comprendre, prenons l'exemple du Christianisme. Dans cette religion, en effet, il est seulement question du temps historique au cours duquel Dieu s'est incarné : « un temps clairement précisé historiquement a été sanctifié par la présence du Christ. [...] L'histoire devient l'*Histoire Sainte* »⁴². Le calendrier, par exemple, reprend les événements de la vie du Christ. La différence majeure entre les sociétés traditionnelles et modernes se situe donc dans la notion de temps.

Qui plus est, les mythes narrent certains comportements humains à travers une histoire sacrée se déroulant lors des temps primordiaux. « C'est grâce à cet 'éternel retour' aux sources du sacré et du réel que l'existence humaine lui [l'homme religieux] paraît sauvée du néant et de la mort »⁴³. La notion de répétition est importante à souligner dans le cadre de notre étude car nous verrons plus loin en quoi le temps propre à la civilisation indienne est un temps cyclique.

Comme nous venons de le voir, il est souvent question de l'atemporalité des mythes du fait qu'ils se situent hors du temps historique (ou temps linéaire). Pourtant, le mythe prend naissance dans un temps sacré. Cette remarque jouera un rôle important dans l'étude des mythes hindous prenant pour cadre un temps cyclique. Mais un autre parallèle peut être fait à ce stade que nous développerons plus en détail ci-dessous : l'importance de la réception des mythes et son lien avec le rite.

Comme nous l'étudierons en détail au cours de ce travail, des recherches⁴⁴ montrent que la lecture est comme un rite permettant d'intégrer le temps sacré. Nous retrouvons une fois de plus l'importance du rite comme attendant au mythe. Ce qu'il faut comprendre, c'est que grâce à la lecture de romans par exemple, l'individu sort du temps, ce qui a pour effet de rapprocher la littérature de la mythologie. En lisant une fiction, le lecteur est à la recherche d'un univers différent et se trouve rapidement plongé dans un autre monde. La lecture, en cela, pourrait être perçue comme une recherche de mise en rapport avec la mythologie. Or, n'est-il pas possible d'avancer pareille idée en ce qui concerne le cinéma ?

Dans le cadre du cinéma indien, nous savons déjà que les films ne doivent pas durer moins de trois heures. Cette caractéristique ne pourrait-elle pas être interprétée comme un rite ? Dans la partie où nous traiterons des spectateurs indiens, nous verrons qu'en Inde, une séance de cinéma diffère d'une séance ordinaire en Occident. Nous avançons que la raison de

⁴² http://www.systerofnight.net/religion/html/le_sacre_et_le_profane.html (consulté le 05/10/09)

⁴³ *Ibid*

⁴⁴ Journée d'étude sur le thème *Imaginaire et Symbolique*, Maison des Sciences Humaines à l'Université d'Angers, le 13 mai 2009. Intervention de Nathalie NOYARET, Maîtresse de conférences à l'Université de Nantes, « Le renouvellement des mythes dans la littérature espagnole d'aujourd'hui ».

ce phénomène relève de la mythologie ou du moins, de la recherche de mise en rapport à la mythologie. Nous pouvons ajouter que cette hypothèse se justifie en premier lieu par l'importance accordée par les sociétés traditionnelles aux récits des mythes, permettant de réintégrer le temps sacré et de rendre présents les dieux et les héros. En cela, le cinéma indien a pour fonction de transmettre les mythes dans le but d'extraire le spectateur du temps profane pour le faire vivre au rythme du temps sacré.

Le terme mythe prend une autre signification dans les civilisations anciennes. Il est certain que le mythe occupe une place très importante dans ces différentes sociétés. Nous aurons l'occasion de comprendre l'importance du mythe en Inde lorsque nous aborderons les différentes représentations du mythe. En attendant, nous proposons de nous intéresser à la mythologie hindoue, très riche et complexe, et d'aborder dans un deuxième temps les deux grandes épopées sur lesquelles nous travaillerons plus en détail pour l'analyse filmique.

1.2 La mythologie hindoue

1.2.1 Introduction

Chaque mythologie regroupe un ensemble de mythes propres à un peuple, à une civilisation voire à une région. En outre, « toutes les mythologies sont des manières de concevoir des états supérieurs ou transcendants de l'être, représentés comme des dieux et perçus à travers des symboles »⁴⁵. En Occident, « les traditions grecques, celtes et nordiques forment, en effet, le cœur même de la pensée mythologique européenne. Elles constituent les toutes premières idées qui sont à la base de notre conscience moderne »⁴⁶. La mythologie hindoue, aussi riche que les autres grandes mythologies, est encore peu connue dans nos pays.

Une citation de Jean-Claude Carrière va nous permettre de commencer à nous en faire une idée plus précise :

La mythologie [hindoue] est complexe parce que l'univers dont elle tente de rendre compte est lui-même perçu comme complexe. Le mot est faible : l'univers est perçu comme un labyrinthe aux détours incessants, dont les parcours se modifient, où nous ne sommes pas sûrs qu'il y ait un sens, un but et une sortie, où de toute manière la

⁴⁵ Alain Daniélou, *op cit*, p 21

⁴⁶ COTTERELL, Arthur, *Encyclopédie de la Mythologie*, Paris : Celiv, 1996, p 6

souveraine est illusion. La mythologie indienne est à cette image, et c'est ainsi qu'il faut l'aborder⁴⁷.

Précieux conseil que nous nous efforcerons de garder à l'esprit tout au long de ce travail, et notamment dans la partie à venir que nous avons choisie de consacrer aux divinités indiennes, personnages principaux des différents mythes.

1.2.2 Les trente trois dieux

Il est difficile, voire impossible, de recenser tous les dieux de la mythologie hindoue. En revanche, il existe un chiffre symbolique que nous pouvons trouver dans la *Brihad-âraryaka Upanishad* (nous donnerons une explication de ce qu'est un *Upanishad* dans la partie suivante se rapportant aux textes sacrés) : « Le nombre des dieux est celui mentionné par les Écritures. Leur nombre est trois cent trois et trois mille trois [...] Il s'agit là seulement de sphères de développement (*mahiman*). Les dieux eux-mêmes sont seulement trente-trois⁴⁸. Jean-Claude Carrière confirme ce nombre en affirmant qu'il existe bel et bien un chiffre symbolique de « 33 333 », ajoutant qu'il « arrive qu'on parle de plus de 36 000 dieux, ou demi-dieux » (Jean-Claude Carrière, 2001, p 314). Le nombre que l'on retient est donc celui de trente trois dieux principaux. Selon la tradition védique, les fidèles ne peuvent faire des offrandes qu'à ces dieux-là.

Par ailleurs, le D^r Devdutt Pattanaik affirme que ce nombre n'est qu'une métaphore pour mettre l'accent sur le nombre infini de formes sous lesquelles le divin peut apparaître aux yeux des croyants (Devdutt Pattanaik, 2006, p 5).

Arrêtons-nous un instant sur la symbolique du chiffre trois, puisque nous le retrouverons à de nombreuses reprises (les trente trois dieux, le troisième œil de Shiva...). Dans l'hindouisme, l'Absolu prend la forme de ce que l'on appelle la Trimurti (triple forme), plus communément appelée Trinité « en termes plus... chrétiens »⁴⁹.

L'Absolu est à l'origine de toutes choses : « cette immensité, ce vide, cet inconnu, cet absolu non existant semble être la nature la plus profonde de toutes choses » (Alain Daniélou, 1992, p 48). On le nomme le Brahma⁵⁰ ou l'Immensité. « L'*Immensité* qui peut être décrite

⁴⁷ CARRIERE, Jean-Claude, *Dictionnaire amoureux de l'Inde*, Paris : Editions Plon, 2001, p 316

⁴⁸ Alain Daniélou, *op cit*, p 129

⁴⁹ BIARDEAU, Madeleine, *L'Hindouisme, Anthropologie d'une civilisation*, Paris : Champs Flammarion, 1995, p 163

⁵⁰ L'orthographe varie pour Brahma : dans l'ouvrage de Madeleine Biarreau, nous le trouvons écrit sous cette forme : Brahman (« *Le nom le plus connu de l'Absolu hindou en Occident est celui de Brahman* », p 31) À ne

comme le continu Espace-Temps-Conscience, serait le stage ultime et absolu dans lequel sont unies l'Existence, source de la forme spatiale, la Conscience ou Connaissance, base de la pensée, et la durée sans limite ou Éternité, base de l'expérience ou jouissance »⁵¹.

En Occident, la Trimurti fait immédiatement penser à la Trinité chrétienne qui correspond au Père, au Fils et au Saint Esprit. Or en Inde, la Trimurti correspond à trois dieux : Brahma, le Créateur, Vishnou, le Préservateur et Shiva, le Progéniteur. Certains chercheurs rejettent toute ressemblance entre les deux Trinités : « Est-il besoin d'insister sur le peu de rapport entre cette triplicité de la manifestation divine et la Trinité chrétienne, malgré les quelques tentatives malheureuses de rapprochement qui ont pu être faites ? »⁵² En revanche, d'après Alain Daniélou des ponts peuvent être créés entre les deux, comme nous allons le voir.

En prenant en considération les différents symboles, un rapprochement peut être établi : en effet, Shiva est appelé le Progéniteur, ou encore le père, et son symbole est le *linga* (le phallus), l'organe de la procréation. « Dans la notion de "Dieu le Père", la personne du procréateur est substituée à l'organe de la procréation ». D'autre part, la principale caractéristique de Vishnou, le Préservateur, est qu'il descend dans le monde sous la forme d'un avatar, c'est-à-dire d'une incarnation. Nous verrons, lorsque nous évoquerons les deux grandes épopées indiennes, que Krishna est un avatar de Vishnou. Ce dernier vient donc sur Terre pour montrer la voie aux hommes lorsque ces derniers s'écartent de leur destinée. « Il correspond donc à la notion de "Dieu le Fils", du rédempteur ». Enfin, le Saint Esprit est représenté comme procédant du Père et du Fils. « Un parallèle peut être établi avec la tendance *rajas*⁵³ résultant de l'équilibre de *sattva*⁵⁴ et de *tamas*⁵⁵ et [qui est] personnifiée par *Brahmā* »⁵⁶.

(suite de la note 50) pas confondre avec les « brahmanes » : prêtres et clercs par droit de naissance qui occupent le sommet de la hiérarchie sociale.

⁵¹ Alain Daniélou, *op cit*, p 47

⁵² Madeleine Biarreau, *op cit*, p 163

⁵³ « L'équilibre de *sattva* et de *tamas* [...] donne naissance à la troisième tendance, la tendance à l'orbitation, *rajas*, qui est l'origine de l'activité, de la multiplicité ». (A. Daniélou, p 51)

⁵⁴ « L'action centripète, qui crée la cohésion, est appelée *sattva* (existence) parce que l'existence est une concentration d'énergie, un assemblage, une force d'agglomération ». (*Ibid*, p 50)

⁵⁵ « L'action centrifuge, appelée *tamas*, mot qui veut dire obscurité ou inertie, est la force qui cherche à empêcher la concentration. Elle est obscurité puisque la dispersion mène à la nuit tout comme la concentration crée la lumière ». (*Ibid*, pp. 50-51)

⁵⁶ *Ibid*, pp. 50-51 (pour les trois citations de ce paragraphe).

Ce rapprochement semble plausible puisque l'explication serait d'ordre historique⁵⁷, mais il faut avouer que les similitudes se font rares. Pour le moment, ce que nous pouvons affirmer est que les deux religions utilisent la symbolique du chiffre trois, et comme nous allons le voir, ce chiffre a la même symbolique pour les deux cultures.

En effet, si l'on se concentre sur le chiffre trois dans la chrétienté, nous voyons que, dans le symbolisme religieux, le trois a une valeur de sacralisation par une répétition ternaire correspondant au surnaturel et à la métaphysique. À titre d'exemple, nous pouvons citer le cas de Jonas qui resta trois jours et trois nuits dans le ventre de la baleine⁵⁸, ou bien celui de Jésus qui ressuscita trois jours après sa mort, mais aussi les trois âges de la vie, ou les trois fléaux qui se sont abattus sur l'humanité : le feu, la fumée, le soufre (l'*Apocalypse* de Jean, 9,18), etc. De plus, nous trouvons à plusieurs reprises des répétitions verbales ternaires comme « Saint, Saint, Saint est le Seigneur » ou encore « Malheur ! Malheur ! Malheur ! » qu'un aigle proclame en volant dans le ciel, comme il est fait mention dans l'*Apocalypse*.

Dans l'hindouisme, le chiffre trois correspond aux trois états de l'expérience, liés à la Trimurti : « l'état de veille est lié à *rajas*, c'est-à-dire Brahmā, le rêve à *sattva*, c'est-à-dire Vishnou et le sommeil-profond à *tamas*, c'est-à-dire Shiva » (Alain Daniélou, 1992, p 53). Nous pouvons remarquer qu'au fur et à mesure de notre étude sur l'hindouisme, le chiffre trois est le chiffre le plus souvent utilisé. Il semble même que la vision du monde gravite autour de ce chiffre : « Le monde tel que l'homme peut le percevoir apparaît divisé en trois sphères qui sont la Terre, l'Espace et le Ciel. Ces trois sphères sont les symboles visibles des trois mondes à l'intérieur desquels se trouvent tous les êtres : le monde terrestre des hommes, le monde spatial des esprits, et le monde céleste des dieux »⁵⁹.

Le trois est ainsi lié aux divinités et à la cosmologie indienne. Dans la chrétienté, la totalité du cosmos est désignée par ses trois éléments principaux : le ciel, la terre, la mer. En outre, la Trinité chrétienne est représentée par le triangle à trois côtés, symbole de perfection,

⁵⁷ « Il serait probablement aisé de trouver un lien historique entre la Trinité et la Trimūrti. Les conceptions philosophiques des Hindous étaient connues en Grèce et dans le Moyen-Orient avant et après le commencement de l'ère chrétienne. Il faut toutefois remarquer que, alors que la Trinité est représentée par les scolastiques comme un mystère, elle demeure une définition fondamentale de la cosmologie religieuse des Hindous ». (A. Daniélou, p 53)

⁵⁸ Nous verrons lors de l'analyse filmique (Chapitre II) que le ventre de la baleine constitue l'une des étapes clés du « Voyage du Héros » et peut être appelé l'accès au cœur de la caverne.

⁵⁹ Alain Daniélou, *op cit*, p 131

de stabilité. Dieu le père est également représenté par la figure du triangle parfois associée au cercle. Dans l'hindouisme de même :

Les trois degrés inférieurs de la manifestation sont symbolisés par les trois côtés d'un triangle qui représente la pensée divine, la source de l'existence. Ces trois côtés sont [...] Intention, Formulation et Expression. [Nous verrons qu'il s'agit ici d'un aspect des trois tendances personnifiées en Shiva, Vishnu et Brahma.] Le centre du triangle, la notion indifférenciée, assimilée à *Parā vāk*, le Verbe-transcendant, est le quatrième degré, le plan du non-manifesté. Ce triangle avec son centre devient un symbole parfait de "Dieu" (*Ishvara*), conçu comme l'Immensité de la parole (*Shabda-brahman*) ou principe-du-verbe (*Vāk-tattva*)⁶⁰.

La figure du triangle rencontrée dans la religion chrétienne est donc également associée à la Trimurti, ainsi qu'à la notion de dieu. Toutefois, dans le christianisme, le triangle peut également symboliser le masculin (triangle positif : Δ) et le féminin (triangle négatif : ∇). Les deux superposés forment une étoile à six branches, symbole de l'acte créateur. Du point de vue de la création dans l'hindouisme, Shiva est le Donneur-de-semence, Vishnou est le réceptacle, le *yonī* (l'organe féminin), et Brahma est le sperme qui les unit. Le *yonī* est symbolisé, entre autres, par « le triangle de la nature fait des trois tendances fondamentales : la concentration qui illumine, la dispersion qui obscurcit et l'orbitation ou dynamisme qui crée »⁶¹ - l'orbitation étant la traduction du terme *rajas*, qui est l'origine de l'activité, de la multiplicité (voir note de bas de page numéro 53).

Pour poursuivre notre réflexion sur la symbolique du chiffre trois, nous proposons d'évoquer le mythe du nain – un des avatars de Vishnou – dans l'hindouisme. Vishnou naquit sur Terre sous forme d'un nain, destiné à venir en aide aux dieux. En effet, Bali, le roi des anti-dieux, régnait sur les trois mondes et les dieux étaient ainsi privés de leurs résidences. Le nain demanda à Bali de lui donner le morceau de terre qu'il pourrait parcourir en trois enjambées. Bali lui accorda cette faveur et le nain « d'une enjambée couvrit le monde terrestre, d'une seconde enjambée les cieux, et comme il n'avait pas d'autre endroit où mettre le pied, il le posa sur la tête de Bali et l'enfonça dans le monde infernal »⁶². Pour poursuivre la réflexion d'Alain Daniélou, il existerait un parallèle iranien avec les trois pas d'Amesha Spenta.

⁶⁰ Alain Daniélou, *op cit*, p 74

⁶¹ *Ibid*, p 356

⁶² *Ibid*, p 260

Nous verrons au fur et à mesure de notre étude que de nombreuses ressemblances vont apparaître entre les différentes cultures, que ce soit dans le domaine de la symbolique – comme nous l’avons vu avec le chiffre trois – ou dans celui des mythes indiens, iraniens ou grecs. De plus, certains films que nous analyserons dans le chapitre suivant mettent en avant la notion de laïcité. En effet, ils mettent en scène des personnages issus de plusieurs religions, créant par là une « harmonisation » au sein des différentes communautés religieuses représentées.

Comme précisé ci-dessus, cela s’expliquerait par un lien historique. Néanmoins, le but ultime de ce travail n’est pas de procéder à la comparaison des différentes religions mais d’avoir une approche interculturelle qui met en perspective différentes approches d’une même réalité. Dans un premier temps, nous montrerons simplement qu’il existe des ressemblances entre le christianisme et l’hindouisme, par exemple. Toutefois, il est possible de supposer qu’il existe une sorte de modélisation des dieux qui transcende les cultures. D’où la question : pouvons-nous parler d’une « supra-structure » qui engloberait l’ensemble des religions ?

Nous avons déjà mentionné qu’en Occident, la Trimurti hindoue se faisait appeler parfois la Trinité. Les frontières semblent s’effacer ici et laisser apparaître une universalité de la conception du sacré, du divin. De plus, le deuxième chapitre se focalisera sur le caractère universel des grands mythes.

Pour tenter d’apporter des éléments de réponse à ces questions, commençons avec la réflexion d’Alain Daniélou qui affirme que les plus grands obstacles au développement du savoir et à la connaissance du réel, sont les dogmes et les croyances qui présentent un tableau fixé une fois pour toutes des formes changeantes du réel. Nous considérons ici le terme réel comme étant synonyme de la réalité. Il nous semble judicieux de le préciser car ce n’est pas toujours le cas. Chaque pays a essayé et essaie toujours de classer les énergies fondamentales dans le panthéon cosmologique et il se peut que la classification diffère d’un pays à l’autre, ou qu’elle soit en lien direct avec la période au cours de laquelle elle a été effectuée.

Néanmoins, en ce qui concerne les hindous, « [ils] ont toujours essayé d’établir des correspondances entre les formes employées pour exprimer un aspect des forces cosmiques dans les diverses religions et par les divers philosophes »⁶³. Ainsi, dans la période des *Veda*, le Rudra védique était naturellement identifié au Dionysos grec, à l’Osiris égyptien, etc.

L’exemple proposé par le spécialiste français de l’Inde illustre ces propos :

⁶³ Alain Daniélou, *op cit*, p 33

Comme nous disons : "les Anglais appellent une cuiller, *a spoon*", l'hindou dira : "les chrétiens vénèrent un aspect de Vishnu qu'ils appellent Christ" parce que pour lui, Vishnu n'est pas un dieu personnel appartenant à une religion particulière mais il est une réalité, un principe universel aussi inévitablement représenté dans toute théologie, tout code de symboles cosmologiques ou religieux que sont représentés dans tout langage des mots indiquant des objets (noms), des actions (verbes) ou des qualités (adjectifs)⁶⁴.

La mythologie hindoue reconnaît donc potentiellement tous les dieux. Mais chaque religion a sa propre façon de représenter le divin qui repose sur plusieurs critères comme la civilisation, les coutumes ou encore la conception de l'Univers propre à un groupe, en une époque et en un lieu donnés.

Nous comprenons alors que : « Les dieux sont des principes universels, des réalités toujours présentes. Les mots et les formes que nous employons pour les représenter ne peuvent être que des approximations qui varient comme les mots du langage employés pour représenter le même objet, comme les symboles utilisés pour représenter les mêmes réalités physiques ou mathématiques » (Alain Daniélou, 1992, p 35).

De là, nous en concluons que toutes les religions reposent sur la supposition de l'existence d'une réalité suprasensible.

Par ailleurs, l'hindouisme considère ses découvertes sur le sacré et le divin comme n'étant que des « approches ». Lorsque nous parlerons des textes sacrés en Inde, nous verrons que certains d'entre eux, comme les *Upanishad*, ne sont que des approches permettant de réaliser le divin. L'hindouisme rejette tout dogme, toute croyance que la raison et l'expérience ne sauraient justifier.

C'est cette vision à caractère universel de l'hindouisme qui sera particulièrement intéressante pour notre travail. Et dès à présent, il nous faut retenir l'hypothèse propre à l'hindouisme, selon laquelle il existerait une réalité, une connaissance ou encore une énergie transcendant toutes les cultures.

Notre objectif premier est d'avoir une approche de l'hindouisme pour cerner le rôle des nombreuses divinités peuplant cette religion et, par la suite, approfondir notre étude de la mythologie dans le cinéma bollywoodien.

Pour ce faire, nous proposons d'aborder la notion de temps, telle que conçue en Inde, qui sera essentielle pour la suite de notre étude. Précédemment, nous avons abordé la question

⁶⁴ Alain Daniélou, *op cit*, pp. 33-34

du temps dans les mythes. Dans le paragraphe suivant, nous nous pencherons sur la question du rapport au temps qu'entretient le peuple indien, pour tenter de déterminer si les deux y jouent un rôle quelconque pouvant expliquer les mythes propres à cette région du monde.

1.2.3 L'Inde et son rapport au temps

Comme d'autres grandes civilisations – anciennes ou modernes – l'Inde a une conception du temps différente de celle que nous rencontrons en Occident aujourd'hui. Le temps peut être cyclique, linéaire ou encore spiralé. En Inde, il est cyclique. Il est même question d'un temps infini, d'un cycle sans fin enchaînant la création et la destruction des Univers, « valorisé comme 'instrument de connaissance' et moyen de libération. Dans la perspective du Grand Temps, toute existence est précaire, évanescence, illusoire »⁶⁵.

Selon Mircea Eliade, l'Inde a élaboré une doctrine des cycles cosmiques en amplifiant dans des proportions toujours plus terrifiantes le nombre de créations et de destructions périodiques de l'Univers. Pour d'autres, comme Madeleine Biardeau, le résultat n'est pas *terrifiant* mais au contraire, *rassurant*⁶⁶. Un cycle complet correspond à une vie de Brahma. Comme la durée de vie idéale d'un individu est de cent années humaines, la durée de vie de Brahma est de cent années de Brahma. Une année de Brahma est elle-même formée de trois cent soixante jours de Brahma ou *kalpa* (« du radical *klp*, signifiant "être ajusté" »⁶⁷).

Un *kalpa* équivaut donc à un jour de la vie de Brahma ; un autre *kalpa* à une nuit. « Cent de ces 'années' de Brahma, soit 311 000 milliards d'années humaines, constituent la vie du dieu. Mais cette durée considérable de la vie de Brahma ne parvient même pas à épuiser le Temps, car les dieux ne sont pas éternels et les créations et destructions cosmiques se poursuivent *ad infinitum* »⁶⁸.

Un *kalpa* est à son tour formé de mille fois quatre *yuga*, ou de mille « grands *yuga* » qui sont mesurés en années divines. Le *yuga* est la plus petite unité de mesure du cycle et signifie « l'âge ». Un cycle complet se compose de quatre « âges » (*yuga*) de durées inégales.

Les noms de ces *yuga* correspondent aux « coups » dans le jeu de dés. En effet,

⁶⁵ ELIADE, Mircea, *Images et Symboles*, [1952], Paris : Gallimard, 1980, p 94

⁶⁶ « L'homme actuel se trouve toujours au centre d'une période cosmique assez longue pour qu'aucun cataclysme universel ne soit en vue (il y en a à chaque fin de *kalpa* ou *mahāyuga*) ». Madeleine Biardeau, *op cit*, p 166

⁶⁷ *Ibid*, p 165

⁶⁸ Mircea Eliade, *Images et symboles, op cit*, p 91

Krta yuga (du verbe *kr*, "faire, accomplir") veut dire l' "âge accompli" ; c'est-à-dire, au jeu de dés, le coup gagnant, celui qui sort le dé à quatre points. Car, dans la tradition indienne, le nombre quatre symbolise la totalité, la plénitude et la perfection. Le *krta yuga* est l'âge parfait [...]. De tout point de vue c'est l'âge d'or, l'époque béatifique où règnent la justice, le bonheur, l'opulence. [...]

L'âge suivant, le *treta yuga*, la "triade", ainsi nommée à cause du dé à trois points, marque déjà une régression. Les humains ne suivent plus que les trois quarts du *dharma*⁶⁹. Le travail, la souffrance et la mort sont maintenant l'apanage des hommes. [...]

Avec le *dvapara yuga* (l' "âge" caractérisé par "deux"), seule subsiste sur la terre la moitié du *dharma*. Les vices et les malheurs augmentent, la vie humaine décroît encore en durée.

Dans le *kali yuga*, l' "âge mauvais", il ne reste qu'un quart du *dharma*. Le terme *kali* signifie le dé marqué par un seul point, par conséquent le coup perdant [...]; *kali* signifie aussi "dispute, discorde" et, en général, le plus mauvais d'un groupe d'êtres ou d'objets⁷⁰.

D'après les spécialistes cités précédemment, les hindous s'accordent avec tous les peuples du monde pour dire que nous vivons actuellement dans l'âge le plus mauvais, le *kali yuga*, considéré comme l' « âge des ténèbres » par excellence que, par un jeu de mots, on a associé à la déesse Kali, c'est-à-dire « la Noire ».

La déesse Kali, que nous aurons l'occasion d'étudier plus en détail dans le chapitre suivant, ne serait pas seulement « la Noire » mais également la personnification du Temps : « *Kali*, le féminin de *Kala* (le Temps [en sanscrit]), représente l'énergie, la puissance du temps. [...] *Kali* est la nuit suprême qui dévore tout ce qui existe »⁷¹. Elle est la maîtresse du Temps et des destins qu'elle forge et qu'elle accomplit. Elle correspond également à l'une des formes féroces de la déesse Devi et nous la retrouverons dans certains films de notre corpus sous les traits du personnage de la mère.

Si nous continuons notre réflexion sur le rapport au temps en Inde, nous constatons que le temps cyclique se répète toujours. Mircea Eliade précise qu'un cycle complet - un *mahayuga* - se termine par une « dissolution » - un *pralaya* - qui se répète d'une manière plus radicale à la fin du millièm cycle. Nous retrouvons donc le même rythme à chaque fois : *création-destruction-création...*

Les deux figures du temps cyclique sont le cercle et la spirale. Nous pouvons citer, par exemple, le cercle représentant la roue de la vie sur le drapeau indien ou encore, dans la

⁶⁹ Le *dharma* correspond à l'ordre cosmique et social.

⁷⁰ Mircea Eliade, *Images et symboles, op cit*, pp. 87-88

⁷¹ Alain Daniélou, *op cit*, p 413

*Bhagavad Gita*⁷², le cas de Krishna qui dit à Arjuna : « Ainsi tourne la roue cosmique. Qui, ici-bas, ne la fait pas tourner sans cesse, vaine est son existence »⁷³.

De plus, le cercle représente au mieux l'univers des hindous puisque « Hindus see the world as being timeless, fetterless, boundless, cyclical and infinite »⁷⁴.

Pour résumer les éléments que nous venons d'aborder, nous pouvons affirmer que les hindous considèrent le temps comme une spirale éternelle. Le temps n'existe pas en soi. Il est un concept inséparable de la Manifestation relative (Création, Maintien et Destruction). La principale préoccupation d'un fidèle hindou est d'atteindre la perfection par le biais de la connaissance pour ainsi être délivré du cycle éternel.

Enfin, nous pouvons ajouter un extrait de la *Bhagavad Gita* qui résume nos propos : « Les mondes, ô Arjuna, ceux de Brahma aussi, recommencent leur ronde, mais, quand on m'a rejoint, il n'y a plus de renaissance »⁷⁵. Krishna, l'incarnation du dieu Vishnou, se place comme étant à l'origine de tout objet et de tout être. À travers ces paroles, il affirme le but de chaque homme sur Terre : atteindre la perfection et sortir du cycle éternel.

Il nous paraît essentiel de saisir l'implication religieuse contenue dans cette conception du temps cyclique, très différente de la nôtre, en Occident. D'une part, cette étude nous servira lorsque nous aborderons le thème des mythes réactualisés dans le cinéma populaire indien. Et d'autre part, cette vision cyclique nous permettra d'apporter des éléments de réponses à la question de la durée et du schéma des films populaires indiens, ainsi qu'à celle de la relation des spectateurs indiens avec ce genre de cinéma propre à leur pays.

1.2.4 Les textes sacrés

L'Inde compte de nombreux textes sacrés que nous ne pourrions aborder qu'après avoir précisé à quel point l'Inde se plaît à raconter des histoires. En effet, « Dans le *Mahabharata*, lorsque les Pandava en exil vont de lieu saint en lieu saint, pendant des années, pour "écouter

⁷² Nous évoquerons ce célèbre chapitre du *Mahabharata* dans la partie consacrée aux deux grandes épopées indiennes (page 40).

⁷³ PORTE, Alain (traduit du sanscrit), *Bhagavad Gîtâ*, 1992, Paris : Arléa, p 39

⁷⁴ Devdutt Pattanaik, *op cit*, p 1

« Les hindous considèrent le monde comme étant hors du temps, sans entraves, sans bornes, cyclique et infini ». (Notre traduction)

⁷⁵ Alain Porte, *op cit*, p 74

des histoires", il s'agit d'une activité hautement éducative, presque sacrée. Il est dit quelque part qu'il faut écouter les histoires, car "c'est agréable, et quelquefois ça rend meilleur" »⁷⁶.

L'origine de la plupart des histoires reste introuvable ; en revanche, leur nombre est impressionnant. En Inde, raconter une histoire fait partie de la vie de tous les jours. Il n'est donc pas étonnant qu'il existe un si grand nombre de textes sacrés auxquels se réfèrent les contes et légendes populaires.

Il est pratiquement impossible de dater tous ces textes qui ont été transmis par voie orale. Cette littérature orale s'est donc constituée progressivement avec des versions plus ou moins transformées. D'après Madeleine Biarreau :

la façon la plus féconde de les aborder [...] est de les prendre dans l'ordre où ils sont traditionnellement donnés et récités pour des raisons qui ne doivent sans doute pas grand-chose à l'histoire. En effet, ils forment ensemble, dans l'ordre *Samhita-Brahmana-Upanishad* (avec un quatrième groupe de textes qui s'insère entre les *Brahmana* et les *Upanishad* [...]), la Révélation brahmanique, le *Veda* au sens large (littéralement "savoir") ou la *Sruti* (littéralement "audition"), c'est-à-dire les textes absolument intangibles et irréfutables auxquels se réfèrent le brahmanisme, et plus largement l'hindouisme⁷⁷.

Jean-Claude Carrière explique que les textes originels desquels « descend » toute la civilisation indienne sont les *Veda*. Les *Veda* auraient été révélés à quelques élus, les *rishi*⁷⁸, par les dieux. Il est donc impossible de discuter ou de remettre en question ces textes. Ils sont « le savoir » et sont au nombre de quatre : le *Rigveda* (*Veda* des hymnes), le *Samaveda* (*Veda* des mélodies), le *Yajurveda* (*Veda* des formules sacrificielles) et l'*Atharvaveda* (*Veda* à caractère ésotérique, constitué d'incantations). L'étude de ces textes est exclusivement réservée aux membres masculins des trois premières classes de la société.

Néanmoins, la compréhension des *Veda* est parfois difficile, voire impossible. Raison pour laquelle ont été rédigés des textes clarificateurs, ou explicatifs, venant les compléter. Ces textes sont les *Samhita*, les *Brahmana*, les *Aranyaka* et les *Purana*. Mais les plus célèbres sont les *Upanishad*⁷⁹.

Les *Upanishad* datant du premier millénaire avant notre ère sont au nombre de treize ou quatorze. Celles qui furent écrites plus tard dépassent les deux cents. Les personnes

⁷⁶ Jean-Claude Carrière, *op cit*, p 175

⁷⁷ Madeleine Biarreau, *op cit*, p 35

⁷⁸ Les *rishi* seraient au nombre de sept à avoir « entendu » le *Veda*.

⁷⁹ L'étymologie de ce terme signifie « être assis aux pieds du Maître et recevoir son enseignement » http://www.unisson06.org/dossiers/religion/ecrits_spirituels/hindouisme/upanishad.htm (consulté le 06/10/09)

vénération un dieu en particulier, comme Shiva, Vishnou ou encore Ganesha⁸⁰, ont à leur tour composé des *Upanishad*.

Alain Daniélou précise que « nos efforts les plus efficaces pour réaliser le divin ne sont que des "approches", des *Upanishad*-s » (Alain Daniélou, 1992, p 22). Ces écrits seraient donc une tentative de l'être humain de se rapprocher au plus près des dieux et de comprendre l'inconnaissable.

Mais revenons un instant aux textes intitulés *Veda*, puisqu'il est question d'un cinquième *Veda*. Pour ce faire, il nous faut aborder les origines « divines » du théâtre indien. L'Inde « est le seul pays qui ait jugé le théâtre digne d'une origine mythique, autrement dit : relevant d'une essence supérieure, et indispensable à notre vie »⁸¹. Ce qui place le théâtre indien comme un théâtre à part est bien son traité : le *Natya Shastra*⁸².

Ce « traité de théâtre » instaure les règles fondamentales devant être appliquées à la lettre. Il comporte 36 ou 37 chapitres (selon les éditions), six mille vers (et quelques passages en prose) et « la tradition [lui] donne un auteur mythique, le Voyant (rishi) Bharata, auquel le dieu Brahma enseigne les lois du théâtre pour lui en confier la pratique »⁸³.

Selon la tradition indienne, il apparaît donc que le théâtre aurait été établi par les dieux. Ce traité monumental peut être daté du II^e siècle de notre ère.

L'idée de créer le théâtre vient « d'une théorie et d'un mythe d'origine » (Lyne Bansat-Boudon, 2004, p 36) que l'on retrouve dans le *Natya Shastra*. En effet, on trouve au premier chapitre, aux vers 11 et 12, les dieux, menés par Indra, leur roi, s'adressant ainsi à Brahma : « Nous voulons quelque chose qui soit objet de jeu (*kridaniyaka*), quelque chose qui soit à voir et à entendre. Pour ces générations de *sudra*, la pratique des *Veda* ne peut faire l'objet d'une transmission orale. Émets donc un nouveau et cinquième *Veda* destiné à toutes les classes »⁸⁴.

Ce mythe peut être relié à un récit védique le préfigurant, et exposé dans ce traité. À la lecture de ce texte, on peut se demander pourquoi le roi Indra a demandé à Brahma, le Créateur, une nouvelle forme de jeu « qui soit à voir et à entendre ». La réponse est contenue dans le premier chapitre du traité, où il est dit que le monde est en proie « aux pires

⁸⁰ Également connu sous le nom de Ganesh ou encore Ganapati.

⁸¹ Jean-Claude Carrière, *op cit*, p 330

⁸² Terme que l'on retrouve également orthographié en un seul mot.

⁸³ BANSAT-BOUDON, Lyne, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris : Mille et une nuits, 2004, p 16

⁸⁴ *Ibid*, pp. 64-65

dérèglements et [est] contraint de supporter son lot incertain de joie et de peine ». Pour apaiser les esprits, il fallait donc trouver une solution qui rétablisse l'ordre par le biais du théâtre.

Le *Natya Shastra*, selon Jean-Claude Carrière, se définit comme étant une œuvre encyclopédique « où tous les aspects de l'aventure théâtrale – même le comportement du public – sont analysés, définis, prescrits » (Jean-Claude Carrière, 2001, p 332), et serait donc le cinquième *Veda*.

Dans ce chapitre, nous avons présenté les principaux textes de l'hindouisme, afin de mieux comprendre le rapport des hindous aux divinités. Cependant, il nous faut préciser qu'il existe deux autres textes que nous n'avons pas encore mentionnés. Il s'agit des deux grandes épopées indiennes : le *Mahabharata* et le *Ramayana*. Ces poèmes épiques feront en partie l'objet du prochain chapitre. Au fil de notre recherche, nous serons amenée à nous appuyer sur certains des mythes qu'ils contiennent (le mythe de l'enfant abandonné, le sacrifice de Sita...) pour introduire notre thématique du cinéma populaire indien.

1.2.5 Le Mahabharata et le Ramayana ; deux épopées indiennes

1.2.5.1 Introduction

Dans le cadre de cette thèse, nous avons choisi de nous intéresser aux relations existant entre le cinéma populaire indien des années 1970-80 et la mythologie hindoue, en nous appuyant sur l'étude des deux grandes épopées indiennes : le *Mahabharata* et le *Ramayana*.

Si nous avons décidé de nous pencher sur ces deux épopées, c'est parce que les mythes récurrents que nous pouvons trouver dans les films indiens des années 1970-80 sont issus de ces deux poèmes épiques. Il va de soi que nous ne pourrions nous appuyer que sur une ou deux versions de ces épopées, telles que traduites en français ou en anglais. Mais notons déjà qu'il en existe de nombreuses versions du *Mahabharata* et du *Ramayana*, ayant toutes donné lieu à des interprétations différentes⁸⁵. Pour mieux comprendre ces textes et cerner leur lien au

⁸⁵ Kamala Subramaniam, auteure indienne d'une version du *Mahabharata* en anglais, annonça dans sa préface : « I have seen several translations of the MAHABHARATA, and not one is satisfactory ». SUBRAMANIAM, Kamala, *Mahabharata*, [1965], Mumbai : Bharatiya Vidya Bhavan, 2007, p vii
« J'ai lu de nombreuses traductions du *Mahabharata* mais aucune n'est satisfaisante ». (Notre traduction)

cinéma bollywoodien, nous définirons dans un premier temps, ce qu'est une épopée, pour revenir ensuite aux deux poèmes en évoquant leur particularité et leur histoire.

Une épopée est un « long poème (et plus tard, parfois, [un] récit en prose de style élevé) où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait »⁸⁶. Cette définition donne le pas pour l'étude de ces œuvres qui, toutes deux, regorgent de mythes, de personnages divins, d'actes héroïques, de démons, de conflits et de batailles. Nous pouvons ajouter que, selon Georges Dumézil, le *Mahabharata* consiste en « de la mythologie transposée en épopée » (Georges Dumézil, 1968, p 209).

Selon Aruna Vasudev, auteur indienne de plusieurs ouvrages sur le cinéma indien, les épopées sacrées « ne sont nullement coupées du réel et, au contraire de la mythologie grecque dans le cadre de la civilisation occidentale, par exemple, elles ne sauraient être réduites au rang de simples trésors littéraires et artistiques de notre patrimoine culturel ! Elles constituent, à dire vrai, une réalité bel et bien vivante, et n'ont cessé, jusqu'à présent, d'influencer notablement notre comportement quotidien... »⁸⁷. Cette affirmation rejoint l'idée avancée par Mircea Eliade sur la définition de mythe comme « vérité absolue » dans les cultures dites archaïques.

Pour le moment, nous proposons d'étudier tour à tour le *Mahabharata* et le *Ramayana*.

1.2.5.2 Le Mahabharata

Le *Mahabharata* est le plus long des deux poèmes sur lesquels portera notre étude ; en effet, dans sa version la plus complète, il fait plus de huit fois la longueur de la *Bible*. Selon Jean-Claude Carrière, qui a relevé l'énorme défi de transformer cette œuvre en une pièce de théâtre, « les Indiens avaient raison quand ils nous disaient : "*Mahabharata is good for you*" » (Jean-Claude Carrière, 2001, p 271).

L'auteur va même plus loin dans ses propos et affirme qu'aucun autre peuple au monde n'est aussi étroitement lié à une œuvre poétique. Il considère en outre qu'il ne faut pas parler du, mais *des peuples indiens* : « Ils sont si divers dans leurs langues, dans leurs

⁸⁶ Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le nouveau Petit Robert*, op cit, p 798

⁸⁷ VASUDEV, Aruna, *La femme : vamp ou victime ?* dans Guy Hennebelle (sous la direction de) *CinémAction, Les Cinémas indiens*, Paris : Éditions du Cerf, 1984, p 171

cultures, tous ceux qui aujourd'hui constituent la République indienne, que je me demande parfois si le *Mahabharata* n'est pas le vrai ciment qui les unit »⁸⁸.

En cela, J.C. Carrière considère le *Mahabharata* comme étant le fondement même de l'Inde. Et de fait, les écoles de danse, de chant et de théâtre puisent les histoires qu'elles mettent en scène au sein du poème épique, lequel est la source de nombreuses créations artistiques, que ce soit en Inde ou dans le Monde. Comme nous le verrons au fil de notre recherche, « innombrables sont les films qui ont illustré tel ou tel exploit ; sans parler de la peinture, de l'art populaire, des enseignes des boutiques, des marques déposées, des sigles »⁸⁹.

Comme c'est le cas pour la majeure partie des textes sacrés en Inde, il est difficile de dater le *Mahabharata*. Néanmoins, d'après Jean-Claude Carrière, les premières formes écrites en sanscrit apparurent sans doute, trois ou quatre siècles avant notre ère. Leur rédaction se poursuivit pendant sept ou huit cents ans, et la forme « définitive » ne fit son apparition qu'au IV^e ou au V^e siècle de notre ère.

L'écriture de cette œuvre titanesque a pris un temps considérable, et au fil des années, de nombreux ajouts furent apportés au récit premier. Selon J.C. Carrière, des variantes de toutes sortes se sont multipliées jusqu'au XX^e siècle, établies en fonction des provinces, des traditions, des interprètes et des collègues de rédacteurs. Par ailleurs, notons que le poème ne fut découvert pour la première fois en Europe, qu'au XVIII^e siècle.

L'auteur du *Mahabharata* reste inconnu et certaines personnes soutiennent qu'il s'agit d'une œuvre collective comprenant différents récits. Mais d'autres théoriciens, à l'instar de Georges Dumézil, pensent que le poème est né d'un seul auteur et qu'il s'agirait d'une « œuvre organisée, où les détails posés dans les premières scènes trouvent un rappel à la fin, où l'évolution de chacun des personnages est précise, où l'écriture poétique est cohérente, où le dessein d'ensemble, surtout, n'est à aucun moment perdu de vue »⁹⁰.

Ce que nous pouvons affirmer c'est que le poème comporte un narrateur – le sage Vyasa qui autrefois entreprit de composer « le grand poème du monde » (Jean-Claude Carrière, 2001, p 276). Comme le souligne le spécialiste de l'Inde, cela soulève plusieurs questions auxquelles il est difficile, voire impossible, de répondre : Vyasa correspond-il à un auteur réel, à un Homère indien ? Ou n'est-il qu'une simple invention ?

⁸⁸ Jean-Claude Carrière, *op cit*, p 271

⁸⁹ *Ibid*, p 272

⁹⁰ *Ibid*, p 276 (L'auteur reprend la théorie avancée par Georges Dumézil).



Jean-Claude Carrière,
Dictionnaire amoureux de l'Inde,
op cit, p 273

Dans le poème c'est pourtant bien lui qui narre toute l'histoire et, au grand étonnement du lecteur, prend même part aux événements. Dans cette histoire, il est à la fois narrateur et acteur. Vyasa, également appelé le « fils du brouillard », raconte son histoire à un jeune enfant ainsi qu'à Ganesha. Ce dernier, le dieu à tête d'éléphant, prend tout en note à l'aide de sa défense droite (selon la pièce de J.C. Carrière mais la défense gauche selon l'image ci-contre).

Par ailleurs, cette épopée regroupe plusieurs mythes expliquant aussi bien la création de l'humanité que sa destruction. Le titre de l'œuvre signifie d'ailleurs « La Grande Histoire de l'Humanité »⁹¹. En effet, *maha*, en sanscrit, signifie « grand » et aussi « total ». L'expression *Maha-raja* par exemple, désigne un grand roi. *Bharata* signifie hindou, et par extension l'homme en général.

L'histoire principale raconte une guerre divisant les Pandava (qui représentent le bien) et les Kaurava (qui représentent le mal) ; deux camps issus d'une même famille.

Les cinq frères Pandava doivent faire face à l'armée de leurs cousins, les cent frères Kaurava. « Le *Mahabharata* [...] raconte en détail la préparation, puis le déroulement d'une grande bataille fratricide, à l'intérieur d'une même famille. Cette bataille est d'autant plus redoutable que, des deux côtés, quelques héros possèdent une arme dévastatrice, qui s'appelle *Pasupata*, laquelle, si elle est lancée, peut détruire toute vie dans l'univers »⁹². Ce conflit fratricide sera repris par certains films de notre corpus, notamment le célèbre *Deewaar* (ou *Deewar*), de Yash Chopra, sorti en 1975. Nous établirons un parallèle entre les personnages principaux du film et les personnages mythologiques du poème épique.

Dans la partie précédente, dans laquelle nous avons traité du rapport de l'Inde au temps, nous avons passé en revue les quatre âges (ou *yuga*). La fin d'un cycle complet se caractérise par la destruction de l'Univers, permettant à celui-ci de mieux renaître. L'histoire du *Mahabharata* se déroule à cet instant précisément : entre le quatrième *yuga* d'un « grand *yuga* » (en l'occurrence, le *kali yuga*, désignant le *yuga* le plus mauvais) et le premier du

⁹¹ CARRIERE, Jean-Claude, *Le Mahabharata*, Paris : Éditions Belfond, 1989, p 10

⁹² Jean-Claude Carrière, *Dictionnaire amoureux de l'Inde, op cit, p 278*

« grand *yuga* » suivant, qui représente une sorte d'âge d'or (le *krta yuga*). Ce passage dans le poème épique est symbolisé par la descente sur Terre d'un avatar : Krishna.

Selon Alain Daniélou, Krishna est le seul à être considéré comme une incarnation totale de Vishnou, dont le devoir est de maintenir l'ordre sur la Terre. Ainsi, lorsque cet ordre est menacé pour les hommes, ou en d'autres termes, lorsque « les formes de la connaissance essentielles pour l'accomplissement de [la] destinée [de l'homme] viennent à faire défaut, sont hors d'atteinte »⁹³, le dieu est contraint de rendre cette connaissance accessible, et par là même, de donner lieu à une nouvelle révélation. Tout comme le héros des films de notre corpus trouvera en certains personnages des guides et des mentors, Arjuna aura Krishna pour mentor.

C'est ainsi que dans le *Mahabharata*, Krishna – l'incarnation de Vishnou – apparaît peu de temps avant la destruction de l'Univers et instaure le savoir, la connaissance, pour permettre la venue de l'âge d'or.

Un chapitre de l'œuvre, intitulé la *Bhagavad Gita*, met en scène une conversation très intéressante entre Krishna et Arjuna. Ce texte peut constituer une œuvre à elle seule tant elle est riche en enseignement. Ce célèbre chapitre raconte qu'au moment décisif de la bataille, Arjuna – prince Pandava et archer exceptionnel de son état – demande à son cocher Krishna, d'arrêter leur char au milieu des deux armées pour qu'il puisse regarder les visages ennemis et contempler ceux contre qui il s'apprête à livrer bataille.

Le récit se poursuit, expliquant qu'à cet instant précis, le temps s'arrête pour les deux personnages. Arjuna se met alors à douter de la nécessité de faire couler un tel bain de sang : « le sang qu'il [Arjuna] doit faire couler, c'est celui qui circule dans son propre corps [...] » (Alain Porte, 1992, p 11). Mais Krishna lui enseigne l'importance et le besoin de « détruire » ce monde pour qu'après, ce dernier puisse renaître, meilleur qu'avant. Il lui montre la voie de la sagesse et de la connaissance en lui révélant sa véritable identité divine.

Krishna est donc l'instructeur, le mentor, et Arjuna le disciple. « Au terme d'une longue introspection orale des fondements mêmes de la vie, avec, au cœur, la vision terrifiante de toutes les formes coulant comme le Gange au fond d'un cratère incandescent, Arjuna sera guéri de ses vertiges et de son aboulie. Il se relèvera prêt à combattre » (Alain Porte, p 13).

⁹³ Alain Daniélou, *op cit*, p 252

Par ailleurs, notons aussi que l'image du char est symbolique et nous la retrouverons dans le film évoqué précédemment, *Deewaar*. Selon la valeur métaphorique que lui attribuèrent les Indiens il y a longtemps, le char est l'image de l'homme : « les chevaux, ce sont les sens. Les rênes, c'est la pensée. Le char lui-même représente le Moi. Le cocher, c'est la conscience individuelle, ce qui discrimine et décide. Enfin, le passager du char, c'est l'âme » (Alain Porte, p 14).

De ce fait, Vishnou, en tant que représentant de la conscience individuelle et image de l'Esprit ultime à travers Krishna, enseigne à son disciple Arjuna comment atteindre la sagesse et dépasser le stade de l'ignorance : « L'ignorance est, pour la connaissance, un voile opaque, et plonge ainsi les créatures dans la plus noire confusion » (Alain Porte, p 54).

Après cette parenthèse sur les personnages de Krishna et d'Arjuna, revenons sur l'intrigue principale du *Mahabharata*. Pour étudier les films indiens reprenant certains des mythes de ce poème épique (comme celui des frères ennemis), il est essentiel de saisir les grandes lignes de l'intrigue principale et d'expliquer brièvement le rôle des différents personnages.

Au début de ce chapitre, nous avons noté que le narrateur, Vyasa, était à la fois conteur et acteur dans ce poème. En effet, c'est lui qui est à l'origine de cette histoire mythique du seul fait qu'il engendra deux fils qui devinrent tous deux rois : le roi Dhritarashtra, aveugle de naissance, et le roi Pandu.

Pandu était sous le coup d'une malédiction lui interdisant d'être l'amant de chacune de ses deux épouses, Kunti et Madri. Mais Kunti obtint d'un sage, le pouvoir de concevoir un enfant du dieu qu'elle-même invoquerait ; pouvoir qu'elle transmit à la seconde épouse, Madri.

Ainsi Kunti donna naissance à Yudishthira⁹⁴, Bhima et Arjuna, conçus respectivement avec les dieux Dharma (la Loi), Vayu (le Vent) et Indra (le Ciel). Madri, quant à elle, donna naissance aux jumeaux Nakula et Sahadeva avec les dieux Ashvin. Lorsque le roi Pandu meurt, il laisse derrière lui cinq fils, les Pandava, qui portent son nom mais qui, en réalité, ont été engendrés par des dieux.

Précisons à ce stade que Kunti s'était déjà servie de son pouvoir lorsqu'elle était jeune et qu'elle avait donné naissance à un fils conçu avec le dieu Soleil. Ce fils, nommé Karna, fut

⁹⁴ Que l'on retrouve également orthographié Yudishthira.

abandonné par sa mère dans les eaux où il fut recueilli par la femme d'un cocher. Cette histoire est importante car, durant la bataille finale, Karna s'opposera à Arjuna. Or ce mythe des frères ennemis, présent dans les autres grandes mythologies, est également omniprésent dans l'étude des films bollywoodiens, comme nous le verrons par la suite.

En effet, Karna représente l'enfant abandonné, autre mythe récurrent dans les films indiens. Il est le fils bâtard, le rejeté, mais également le fils du Soleil. Cependant, il n'apprendra sa véritable identité qu'à la fin du poème, lorsqu'il sera déjà trop tard. Pour certains, comme Jean-Claude Carrière, Karna est le personnage le plus sombre, le plus amer et peut-être le plus doué de tous. Il est aussi fort qu'Arjuna, son ennemi juré. Et comme Arjuna, il possède le secret de l'arme fatale. Sa mort est inévitable et constitue une des scènes les plus célèbres du poème : alors qu'il lutte contre Arjuna, la roue de son char s'enfonce dans la terre, et il est impossible de l'extraire. Krishna dit alors : « Je vais te dire ce qui bloque sa roue. C'est la terre elle-même avec ses mains boueuses. Subitement elle prend part à la bataille, elle se défend, elle a décidé de nous aider. C'est elle qui vient de happer la roue de ce char et qui ne la relâchera plus »⁹⁵. Et c'est à ce moment qu'Arjuna profite de l'immobilisation du char pour tuer son adversaire le plus redoutable.

Il nous semble judicieux de souligner l'importance de ce personnage à ce stade de notre travail puisque le héros des films que nous avons choisi d'étudier (toujours incarné par le même acteur : Amitabh Bachchan) pourra être mis en relation avec Karna.

Cet épisode mythique ne va pas sans rappeler la traversée de la Mer Rouge par Moïse (livre de l'Exode) qui fuyait l'armée égyptienne avec les Hébreux. Avec l'aide de Dieu, un passage se forma dans la Mer Rouge pour permettre à Moïse et au peuple de s'échapper. Lorsque les soldats du Pharaon voulurent emprunter le même chemin à bord de leurs chars de guerre, les eaux se refermèrent sur eux. Ainsi la mer – tout comme la terre dans le *Mahabharata* – prit part à la bataille en engloutissant l'armée du Pharaon.

Nous avons vu, dans le paragraphe précédent, que Vyasa avait engendré deux fils qui étaient tous deux devenus rois ; Pandu, que nous venons d'évoquer, et Dhritarashtra, aveugle de naissance.

Pour revenir à la naissance des Kaurava, il faut savoir que Gandhari, l'épouse du roi aveugle, tomba enceinte et resta en gestation pendant deux ans du fait que l'enfant refusait de

⁹⁵ Jean-Claude Carrière, *Le Mahabharata*, *op cit*, p 283

sortir. La reine demanda alors à sa servante de la frapper sur le ventre avec une barre de fer pour accélérer le cours des choses. A force de coups, une étrange boule sortit d'entre ses jambes. La reine voulut se débarrasser de cette boule en métal, mais Vyasa s'y opposa.

Ici encore, nous remarquons l'intrusion du narrateur dans le cours des événements. Voici ce qu'il ordonna à Gandhari : « Coupe cette boule en cent morceaux, mets-les dans cent jarres de terre cuite, arrose-les d'eau fraîche, il naîtra cent fils »⁹⁶. Le premier fils qui naquit fut nommé Duryodhana. Il deviendra par la suite le chef de l'armée des Kaurava. Son nom signifie le « Dur à vaincre ». Selon Georges Dumézil, Duryodhana n'est autre que le démon (ou plutôt la démonsse) incarnant Kali : « c'est-à-dire le démon du plus mauvais âge du monde » (Georges Dumézil, 1968, p 218) ; le *kali yuga*. Ainsi, nous avons la confirmation que l'histoire se déroule bien à la fin du pire des âges.

De là, les deux clans sont formés, mais encore faut-il pouvoir comprendre d'où leur venait une telle haine les uns des autres. Dans le chapitre intitulé « La partie de dés » - qui ne va pas sans rappeler les différents cycles du temps - issu de la version du *Mahabharata* de Jean-Claude Carrière, l'auteur nous explique que tout commença à cause d'une histoire de royaume. Yudishsthira, le premier des fils de Pandu, et Duryodhana, le premier-né des cent frères, étaient tous deux prétendants au trône, même si le désir d'être roi était nettement plus vif chez Duryodhana.

Le roi aveugle décida néanmoins d'accorder à ces cinq neveux les terres de Khandavas-Prastha, où Yudishsthira pourrait régner en tant que roi. Mais cette décision provoqua une colère noire chez son frère Bhima, qui cria « [...] qu'il s'agissait là de marécages puants, de forêts lugubres [...] »⁹⁷. Ses autres frères acceptèrent leur sort et tous se rendirent dans leur nouveau royaume pour y vivre.

Au bout d'un certain temps, Duryodhana alla rendre visite à ses cousins dans leur royaume et découvrit un palais magnifique, un peuple heureux et surtout un roi respecté. La jalousie s'empara de lui et il décida d'inviter Yudishsthira pour une partie de dés, jeu qui était son point faible. Yudishsthira joua ses bijoux, ses serviteurs, ses chars, ses terres, ses forêts, et pour finir son royaume. Il perdit tout ce qu'il possédait sur un seul coup. Mais la partie ne s'arrêta pas là. Le roi, aveuglé par l'envie de jouer, finit par perdre ses frères, lui-même et son épouse.

⁹⁶ Jean-Claude Carrière, *Le Mahabharata*, *op cit*, p 51

⁹⁷ *Ibid*, p 76

Draupadi est l'épouse des cinq frères Pandava. On peut noter au passage que la polyandrie est une pratique peu répandue en Inde, à l'exception de l'État du Kerala au sud du pays. La situation de Draupadi est donc rare ; elle n'est pas arrivée par choix mais par accident. En effet, lors d'un tournoi organisé en faveur de Draupadi et ayant pour but de lui trouver un mari, Arjuna se présenta et triompha dans toutes les épreuves. Il emmena donc Draupadi dans son royaume pour faire d'elle son épouse.

En arrivant, il se dirigea vers sa mère Kunti pour la lui présenter : « "Mère, dit Arjuna, devine ce que j'ai gagné !" »

Sans se retourner, et fidèle à la promesse faite à Madri ("tes fils seront comme mes fils, ils partageront toujours tout"), Kunti dit à Arjuna : "Tu partageras avec tes frères" »⁹⁸.

Lorsque Kunti découvrit qu'Arjuna avait gagné une femme, elle fut désespérée mais ne put retirer ses paroles. « La parole d'une mère est en effet irrévocable, et c'est ce quiproquo qui est responsable de l'étrange condition de Draupadi »⁹⁹. Nous verrons également la place importante qu'occupe le personnage de la mère dans le cinéma populaire indien. En effet, ce personnage central se rapproche de la Mère divine et sa parole est également irrévocable. Néanmoins, c'est ainsi que les cinq frères Pandava durent partager la même femme. Ils n'en furent pas moins heureux, Draupadi étant une femme exceptionnelle.

Pour revenir à la partie de dés, les frères ayant été « perdus » au même titre que les biens de Yudishthira, c'est Draupadi qui sauva la situation en obtenant la grâce du roi Dhritarashtra. Elle réussit à se libérer ainsi que ces cinq époux. Mais tous furent contraints à l'exil pendant douze années, et vécurent durant tout ce temps dans les bois. La treizième année, ils durent vivre déguisés et cachés, afin de n'être découverts de personne.

Au bout de douze années et onze mois, les Pandava furent trouvés par leurs cousins et la guerre éclata. Les cinq frères gagnèrent la bataille et vécurent heureux. Le dernier chapitre du *Mahabharata* explique que Yudishthira, l'aîné des Pandava, devait franchir un dernier obstacle avant de rejoindre ses frères et sa femme dans l'autre monde. La dernière illusion¹⁰⁰ qu'il dut percer représentait ses proches contraints de souffrir les pires maux en enfer, pour ensuite accéder au paradis.

⁹⁸ Jean-Claude Carrière, *Le Mahabharata*, *op cit*, p 67

⁹⁹ Georges Dumézil, *op cit*, p 109

¹⁰⁰ Cette épreuve que Yudishthira doit surmonter peut être interprétée différemment : il ne s'agit pas forcément d'une illusion puisqu'il souffre réellement.

Ainsi s'achève l'histoire du *Mahabharata* dont nous n'avons évoqué que les grandes lignes de l'intrigue principale. Il convient toutefois de préciser que le grand fleuve de l'histoire principale est souvent interrompu pour faire place à de nombreuses histoires secondaires. Ce point est important et nous aurons l'occasion d'y revenir lorsque nous parlerons de la durée des films indiens.

Le *dharma*¹⁰¹ se trouve au cœur de l'histoire et son maintien est le but de chaque homme. Krishna descendit sur Terre pour aider les Pandava à maintenir le *dharma* stable, et anéantir les forces ennemies qui voulaient le détruire et imposer l'*adharma* (absence de *dharma*).

Au début de notre réflexion nous avons vu que le *Mahabharata* était « de la mythologie transposée en épopée ». Nous venons de voir l'intrigue principale de cette épopée ce qui nous permet désormais d'affirmer que « le mythe qui a été transposé dans l'ensemble du *Mahabharata* est la préparation, puis l'accomplissement d'une "fin du monde" (ou d'un âge du monde), suivie d'une renaissance (ou du début de l'âge suivant) »¹⁰². Il s'agirait de ce que Paul Ricœur appelle « les mythes du commencement et de la fin » dans son ouvrage intitulé *Philosophie de la volonté, Finitude et Culpabilité*, expression désignant les mythes présents dans toutes les grandes civilisations (comme le mythe adamique dans la civilisation judéo-chrétienne, par exemple).

Cette vision eschatologique est présente dans les deux grandes épopées indiennes. Néanmoins, la différence repose dans la vision cyclique du monde indien. En effet, la destruction et la création du Monde n'est qu'une éternelle répétition, tandis que dans d'autres civilisations, comme la civilisation judéo-chrétienne que nous venons de citer en exemple, la naissance du monde ne se produit qu'une fois.

Les événements racontés dans ce poème ont probablement une source historique. Georges Dumézil précise en ce sens sur l'épopée indienne que :

[Les] vieux auteurs ont réussi à créer un monde d'hommes tout à l'image du monde mythique, où les rapports des dieux, et aussi des démons, dont les héros sont les incarnations ou les fils, ont été maintenus. Mais ce monde d'hommes ils l'ont mobilisé dans une intrigue qui, elle non plus, n'est pas de pure imagination : la grande crise qui oppose les Pandava, fils des dieux des trois fonctions, avec les dieux incarnés qui les soutiennent, aux démons incarnés que sont leurs méchants cousins, est la copie, ramenée à l'échelle d'une dynastie, d'une crise cosmique – bataille des dieux et des démons, anéantissement presque total du monde, suivi d'une renaissance – dont le *RigVeda* n'a

¹⁰¹ Nous rappelons que le *dharma* correspond à l'ordre cosmique et social.

¹⁰² Georges Dumézil, *op cit*, p 210

pas conservé de version, mais qui, par delà le *RigVeda*, rejoint les eschatologies de l'Iran et de la Scandinavie¹⁰³.

L'auteur s'est attaché à la mythologie comparée en essayant de trouver des liens entre les personnages mythologiques issus de cultures différentes. Notre objectif n'est pas de faire une étude comparée entre les grandes mythologies, mais d'extraire et d'analyser les mythes récurrents dans les films indiens des années 1970-80 afin de comprendre comment fonctionnent ces derniers et surtout, comment ils influencent la société ou vice versa. Néanmoins, l'analyse méticuleuse des mythes issus des différentes mythologies est intéressante pour mieux comprendre la signification des deux épopées indiennes.

Cependant, il ne faut pas considérer ce poème comme étant « l'enjolivement d'un événement historique » (Georges Dumézil, 1968, p 241). Ces interprétations sont, d'après lui, à écarter. En revanche, les historiens indiens ne doutent pas que les événements du poème ont une source historique, « même s'ils sont en désaccord quand il s'agit d'identifier avec précision cette source. La tradition indienne fait remonter la grande bataille de Kurukshetra à l'an 3200 avant notre ère » (Georges Dumézil, 1968, p 241). Pour autant, cette source historique n'est pas celle que nous retiendrons.

1.2.5.3 Le Ramayana

C'est tout naturellement que notre étude nous amène à aborder le deuxième grand poème épique indien qu'est le *Ramayana*. Pour celui-ci comme pour le précédent, il est difficile de déterminer à quelle date il a été écrit. Jean-Claude Carrière nous apprend que dans la version longue du *Mahabharata*, nous pouvons trouver un résumé du *Ramayana*. Mais il est possible que cette référence ait été rajoutée plus tard et, de ce fait, son existence ne prouve rien. Selon Madeleine Biarreau, des éléments similaires dans les deux œuvres laissent à croire qu'elles auraient été composées à des époques rapprochées.

De plus « Rama est le septième avatar de Vishnou, et Krishna [...] le huitième. Cet argument n'est pas plus décisif que le précédent, car personne ne peut dire à quelle date précise, et par qui, fut établie la liste des avatars : peut-être pas avant le XII^e siècle de notre ère, bien après la composition des deux poèmes »¹⁰⁴.

¹⁰³ Georges Dumézil, *op cit*, p 21

¹⁰⁴ Jean-Claude Carrière, *Dictionnaire amoureux de l'Inde*, *op cit*, p 365

Si la question de la date de composition de cette épopée reste pour certains sans réponse, Serge Démétrian affirme pourtant que le *Ramayana* « aurait été écrit en langue sanskrite il y a environ trois mille ans, précédant de quelques siècles le *Mahabharata*, son épopée sœur »¹⁰⁵. Les opinions sont divergentes et tandis que certains spécialistes préfèrent avancer leur hypothèse, d'autres laissent planer le doute.

Précisons que le fait d'avoir positionné l'étude du *Ramayana* en deuxième partie n'est pas, pour nous, une manière de présenter ce récit comme postérieur. Notre choix résulte du fait que l'histoire du *Ramayana* est beaucoup plus brève, certains diront même plus simple que celle de l'autre épopée. « Alors que la structure du *Mahabharata* est composite, celle du *Ramayana* est beaucoup plus unifiée »¹⁰⁶. En effet, il y a moins d'histoires secondaires dans le *Ramayana*. Par ailleurs, nous pouvons ajouter que, selon Louis Renou, autre spécialiste de l'Inde, il ne fait pas l'ombre d'un doute que le *Ramayana* a été écrit par un seul auteur ayant pour nom Valmiki. Ce dernier était un sage dont le personnage n'apparaît qu'à la fin de l'œuvre, comme nous le verrons plus loin.

Nous avons vu que l'histoire du *Mahabharata* était fondée sur des faits historiques. Or, selon Serge Démétrian, il en va de même du *Ramayana*. En effet, d'après lui : « L'épopée, née, comme nous l'apprend la tradition, dans le nord de l'Inde, a eu probablement comme point de départ un événement historique. Les exploits de quelque prince vaillant et généreux ont été chantés, repris ensuite par plusieurs générations de bardes errants ; ce fut une profusion de ballades et de légendes. Elles inspirèrent enfin un poète de génie, Valmiki » (Serge Démétrian, 2006, p 14).

Le terme *Ramayana* signifie « L'histoire du Prince Rama » ou encore « La marche de Rama ». Il s'agit avant tout d'un poème d'amour, à la différence du *Mahabharata* qui nous contait l'histoire de la fin de l'Univers avec la guerre qui opposait les Pandava et les Kaurava. Dans le *Ramayana*, l'intrigue tourne autour de trois personnages principaux : Rama, Lakshmana (son frère), et Sita (l'épouse de Rama). Tous représentent le bien et, pour sa part, Sita symbolise la femme parfaite et l'épouse modèle. Toute femme indienne essaie de suivre son exemple. Mais à ces trois personnages doit être ajouté un quatrième : le démon Ravana, représentant le mal.

¹⁰⁵ DÉMÉTRIAN, Serge, *Le Râmâyana conté selon la tradition orale*, Paris : Éditions Albin Michel, 2006, p 14

¹⁰⁶ *Ibid.*, p 10

Rama et Lakshmana sont les deux fils du roi d'Ayodhya. Ils vivent dans la cité d'Ayodhya qui n'est autre que la capitale du royaume Kosala, situé au Nord de l'Inde. (Voir Annexe 2 : l'Inde au temps du *Ramayana*, p 345). Son nom signifie d'ailleurs « l'Imprenable », mais on la surnomme également « la ville fameuse » : dans cette cité, la joie régnait dans tous les cœurs.

Le roi d'Ayodhya, qui avait pour nom Dasharatha, était un souverain exemplaire. Il avait trois épouses : Kausalya, Sumitra et Kaikeyi, mais aucune d'entre elles ne lui avait donné de descendance, ce qui avait rendu le roi très malheureux. Il décida donc de rendre un hommage aux dieux en effectuant l'une des plus importantes cérémonies : le sacrifice du cheval¹⁰⁷. Il obtint la faveur des dieux et ses trois épouses donnèrent naissance à quatre fils.

En effet, l'histoire raconte que Kausalya, la première épouse de Dasharatha, enfanta le premier des quatre enfants tant attendus : Rama, lequel était la moitié de Vishnou. En d'autres termes, Rama était un avatar de Vishnou, comme nous l'avons précisé auparavant. Deux jours après, Kaikeyi, la plus jeune épouse du roi, donna naissance à Bharata, un huitième de Vishnou. Le jour même, Sumitra, la deuxième épouse, mit au monde les jumeaux Lakshmana et Shatrughna ; chacun portait en lui un sixième du grand dieu Vishnou.

Dès leur plus jeune âge, Rama et Lakshmana nourrirent une grande affection l'un pour l'autre et, de ce fait, devinrent inséparables. Un jour Rama et ses frères se rendirent à la capitale du royaume de Videha pour rendre visite au roi Janaka, ami de longue date de leur père. Janaka avait une fille qui s'appelait Sita. La jeune femme était d'une beauté exceptionnelle, raison pour laquelle son père se montrait réticent à la marier avec le premier venu ; seul un être exceptionnel pouvait aspirer à la main de Sita. Il proposa donc d'organiser une mise à l'épreuve : le prince qui arriverait à soulever, bander et tendre l'arc de Rudra pourrait épouser sa fille. L'arc de Rudra était un cadeau du dieu de l'Océan, Varuna. Cet instrument pesait si lourd qu'aucun homme jusqu'ici n'avait réussi à le soulever.

Rama passa l'épreuve et obtint la main de Sita. Emporté par la joie, Janaka proposa la main de sa deuxième fille à Lakshmana. Lors des cérémonies, le roi de Mithila qui avait fait le déplacement pour l'occasion, annonça que son jeune frère allait se joindre à eux avec ses deux filles, elles-mêmes en âge de se marier. Finalement, le roi Dasharatha accepta que ses

¹⁰⁷ Cette cérémonie, propre à l'ancienne civilisation indienne, était accomplie par les rois désireux d'avoir des héritiers ou qui aspiraient à une certaine prééminence par rapport aux autres rois.

deux autres fils, Bharata et Shatrughna, se marient avec elles. C'est ainsi que les quatre fils du roi Dasharatha trouvèrent des épouses.

Ils menèrent une vie heureuse jusqu'au jour où Dasharatha décida de léguer son royaume et son trône à Rama. Il estimait qu'il était temps de céder sa place à son fils aîné, le plus sage de tous. Mais tout le monde n'était pas de cet avis. En effet, Manthara, la dame de compagnie de la reine Kaikeyi (la troisième épouse du roi Dasharatha), eut le cœur rempli de colère à l'annonce de la nouvelle et mit en garde Kaikeyi. Elle tint ce discours :

Si Rama monte sur le trône, Bharata [le fils de Kaikeyi] sera menacé directement ; mieux vaudrait qu'il reste en exil dans quelque pays étranger. Kausalya [la première épouse du roi] non plus n'est pas ton amie : elle t'envie parce que le roi te préfère à elle et te gâte. Elle se vengera de toi sans aucun doute. La haine d'une épouse ennemie est un feu destructeur. Sois-en sûre : si Rama devenait roi, Bharata serait comme mort. Décide-toi. Choisis et reste fidèle à ton choix. Bharata doit devenir roi par tous les moyens. Rama doit être banni du royaume¹⁰⁸.

La servante Manthara parvint à convaincre Kaikeyi d'agir au plus vite et de là, le cours de l'histoire s'en trouva irrémédiablement changé. Elle finit par obtenir ce qu'elle souhaitait : la couronne pour Bharata et le départ de Rama, contraint de s'exiler pendant quatorze années dans la forêt Dandaka.

Dans un premier temps, Bharata refusa sa position par amour pour son frère, mais très vite, il fut contraint d'accepter l'exil de Rama. Le roi Dasharatha, impuissant à empêcher le bannissement de son fils, succomba à son chagrin et quitta le monde terrestre. Du même coup, la joie quitta les cœurs au royaume d'Ayodhya.

Pour sa part, Rama accepta son destin avec sagesse et quitta la cité sur-le-champ. Il était accompagné de Lakshmana et Sita qui, tous deux, avaient refusé de se séparer de lui. Vêtus d'écorce d'arbre, les trois exilés s'éloignèrent dans la forêt Dandaka.

Leur vie d'exil au cœur de la forêt se déroula paisiblement jusqu'au jour où le magicien et démon Ravana, personnage aux cent têtes, entendit parler de la beauté inégalée de la jeune Sita. Son armée de démons venait d'être anéantie par Rama, raison pour laquelle le roi des démons voulut à tout prix se venger.



Serge Démétrian, *op cit*, p 182

¹⁰⁸ Serge Démétrian, *op cit*, p 89

Par la ruse, il réussit à kidnapper Sita et à l’emmener dans son royaume, l’île de Lanka où il régnait en tant que roi des démons. L’île de Lanka est maintenant appelée le Sri Lanka, mais auparavant, elle avait pour nom l’île de Ceylan.

Ravana garda Sita prisonnière dans son fameux jardin nommé Ashoka – lieu à la beauté et à la luxuriance paradisiaques. La jeune femme y était surveillée en permanence par des ogresses d’une laideur terrifiante. Amoureux de Sita, Ravana ne lui fit pourtant aucun mal car il voulait la prendre pour épouse : « Je te donnerai tout ce dont tu peux rêver : j’irai conquérir l’Univers pour te l’offrir en entier. [...] Ne reste pas si froide, si distante : accepte-moi dans ton cœur. Je ne te forcerai pas ; je désire que tu m’aimes »¹⁰⁹. Sita, quant à elle, perdit tout espoir de revoir un jour son bien aimé Rama et ne souhaitait qu’une chose : que la mort la délivre de son triste sort.

Pendant ce temps-là, Rama et Lakshmana firent la connaissance du singe Hanuman, le fils du Vent, et constituèrent une armée de singes et d’ours pour délivrer la belle Sita. La bataille eut lieu sur l’île de Lanka, dans la cité des démons, et fut appelée « la Guerre de Justice ». Face à l’échec de son armée contre les habitants de la forêt, Ravana décida de monter sur son immense char tiré par huit chevaux, et d’affronter Rama en personne. Lorsqu’il sortit de son palais prêt à combattre, nombre de mauvais présages le mirent en garde : « le Soleil s’entoura de brumes, les oiseaux criaient malheur ; ses chevaux trébuchèrent en terrain plat ; un vautour sinistre se tenait perché sur la hampe de l’étendard »¹¹⁰, mais Ravana les ignora. La bataille entre les deux hommes fut terrible. Les dieux qui regardaient les événements depuis les nuages observèrent que le combat était inégal : en effet, Rama luttait à pied tandis que Ravana avait son énorme char. Quelques secondes plus tard, Rama vit surgir du ciel le char unique d’Indra, « véhicule grandiose recouvert de plaques d’or fin incrustées de pierres précieuses, tiré par des coursiers à la crinière flamboyante »¹¹¹. Regagnant confiance, Rama reprit sa lutte acharnée contre Ravana et parvint à prendre le dessus : il utilisa l’arme redoutable de Brahma et envoya un dard dans la poitrine du monstre dont il transperça le cœur. Ravana s’effondra à terre.

Rama et Sita se retrouvèrent, mais le roi ne parvenait pas à croire que son épouse avait pu lui rester fidèle durant sa longue période de captivité. Ce pourquoi, il décida de la mettre à l’épreuve. La jeune femme, afin de prouver à son mari qu’elle était restée pure, fit appel au

¹⁰⁹ Serge Démétrian, *op cit*, p 309

¹¹⁰ *Ibid*, p 423

¹¹¹ *Ibid*, p 425

jugement des dieux et se jeta sur un bûcher. Les dieux l'épargnèrent, établissant ainsi sa fidélité. De là, ils purent regagner le royaume d'Ayodhya, les quatorze années d'exil étant écoulées.

Mais une fois rentré au royaume, Rama dut faire face au mécontentement de son peuple. En effet, « le peuple le blâmait d'avoir repris Sita, restée si longtemps dans la maison de Ravana. "Si Rama se comporte ainsi, qu'attendre de nous, ses sujets ?" chuchotaient entre eux les citoyens »¹¹². Rama était persuadé de la fidélité de son épouse mais il dut faire passer l'avis de son peuple avant le sien. Accablé par la douleur, il demanda à son frère Lakshmana d'emmener Sita loin du royaume, près de l'ermitage du sage Valmiki, à qui Sita voulait rendre visite. Lakshmana avait comme ordre de rentrer seul au royaume.

Sita fut accueillie par le sage Valmiki qui la prit sous son aile pendant son second exil. Dans cet ermitage, elle mit au monde des jumeaux, Lava et Kusha, deux beaux garçons, engendrés peu avant son départ. Tous deux furent élevés et instruits par le sage.

De retour à Ayodhya, Rama décida d'accomplir le grand sacrifice *ashvamedha*, l'offrande du cheval, pour se racheter de tous les péchés qu'il avait pu commettre jusqu'alors. Tout le monde était invité. Valmiki vint accompagné de deux disciples, Lava et Kusha, dont l'origine était demeurée secrète. Les jumeaux se présentèrent devant Rama et lui racontèrent son histoire, le *Ramayana*. Les gens murmuraient entre eux ; la ressemblance entre le roi et ces deux garçons était flagrante. Arrivée à la fin du poème où Lava et Kusha chantaient la répudiation de Sita, Rama reconnut instantanément ses deux fils. Il demanda à ce que Sita revienne parmi eux afin de réaffirmer sous serment son innocence devant le peuple. Rama avait énormément souffert de l'absence de son épouse, ce pourquoi il voulait à tout prix se faire pardonner.

Sita arriva le lendemain et se présenta devant Rama et le peuple. Elle prononça les paroles suivantes : « Si, dans mes pensées intimes, / j'ai été fidèle à Rama, / Viens, déesse de la Terre, / emmène ta fille, ô mère »¹¹³. La terre se mit alors à trembler et s'ouvrit sous les pieds de Sita, engloutissant la belle et pure jeune femme qui, une fois de plus, avait prouvé son innocence. Rama, en compagnie de ses fils, pleura sa bien aimée toute la nuit. Le dieu créateur Brahma consola le souverain avec ces paroles : « Ton irréprochable épouse laissera

¹¹² Serge Démétrian, *op cit*, p 456

¹¹³ *Ibid*, p 464

son corps périssable dans la terre, mais tu la retrouveras dans les cieux. Sois en paix, Rama »¹¹⁴.

Plusieurs années après, Rama finit par quitter le monde terrestre pour retrouver sa forme du dieu Vishnou. Ainsi s'acheva l'histoire de Rama, le *Ramayana*.

Ce poème dédié à l'histoire d'amour de Rama et Sita, donne l'exemple du couple parfait, tel que représenté en Inde. Sita, épouse fidèle, ne vit que pour Rama. Nous pouvons souligner que l'épisode où Sita se jette sur le bûcher pour prouver son innocence est devenu ensuite une pratique courante en Inde, appelée la *sati*. D'après Madeleine Biarreau, la *sati* qualifiait avant tout la femme parfaite et l'épouse modèle, « celle dont la littérature britannique du XIX^e siècle a fait pour nous la veuve qui se jette sur le bûcher funéraire de son mari »¹¹⁵. La *sati* consiste donc, pour une épouse devenue veuve, à se jeter sur le bûcher funéraire de son mari. L'âge de la veuve importe peu ; les jeunes filles ayant perdu leur mari prématurément devaient également l'accomplir. Les Britanniques interdirent cette pratique au début du XIX^e siècle, mais il existe encore quelques cas isolés. Il s'agit d'une tradition fortement ancrée dans l'esprit du peuple hindou et qui peut faire l'objet d'un culte religieux.

En Inde, l'histoire du *Ramayana* serait donc à l'origine de cette pratique. Mais avant tout, ce à quoi les femmes indiennes aspirent le plus, c'est suivre l'exemple de Sita en tant qu'épouse fidèle et femme parfaite. Dans le chapitre suivant, nous verrons plus en détail l'importance de la femme à travers les films indiens en nous appuyant sur cette célèbre histoire d'amour.

Nous venons d'aborder l'histoire de la deuxième grande épopée indienne, le *Ramayana*. Afin de poursuivre notre analyse qui porte sur le cinéma indien des années 1970-80, il est essentiel de connaître l'intrigue principale des deux poèmes épiques. L'étude du *Ramayana* nous sera utile pour les parties à venir sur le cinéma puisque nous allons voir que cette œuvre a une influence sociologique sur la place de l'homme et celle de la femme dans la société indienne, que nous retrouverons dans les films bollywoodiens. De plus, cette célèbre histoire d'amour autour de la notion de sacrifice, est un thème courant dans ces films.

Le rôle du peuple dans cette épopée nous intéresse tout particulièrement. C'est lui qui condamne Sita en influençant le roi Rama pour la bannir du royaume. Par ailleurs, il assiste au sacrifice de l'épouse du roi en tant que spectateur ; il regarde le sacrifice comme s'il était « au

¹¹⁴ Serge Démétrian, *op cit*, p 465

¹¹⁵ Madeleine Biarreau, *op cit*, p 78

cinéma ». Or, cela fait du spectateur regardant un film, le descendant direct des personnes ayant, naguère, imposé et assisté au sacrifice de Sita. En cela, les spectateurs ne s'identifient pas aux personnages : au contraire, ils sont bien plus satisfaits dans leur simple rôle de « spectateur ». Nous aurons l'occasion de revenir sur cet élément plus loin dans notre travail. Il va de soi que nous définirons le terme spectateur et nous étudierons la place, voire le rôle, des spectateurs indiens de films bollywoodiens.

2. Réflexions autour de la notion de re-présentation et de l'image dans différentes cultures

2.1 Les différentes représentations des mythes en Inde : le culte de l'image religieuse

Dans son sens premier, le terme représentation qualifie l'action consistant à « mettre devant les yeux ou devant l'esprit de quelqu'un » (*Le nouveau Petit Robert*, 1996). C'est également le fait de « rendre présent » (du latin *repraesentare*) un objet absent ou un concept, par le biais d'une image, d'une figure ou encore d'un signe. Il faut savoir que chaque discipline a sa propre définition du concept de représentation. En philosophie, Platon aborde le concept de la représentation du monde par le biais du mythe de la caverne. Et selon ce mythe, la représentation serait une approche de la vérité sur un objet donné (en l'occurrence la connaissance).

Dans le domaine de l'art, la représentation est un mode sémantique tendant à « imiter » le monde qui nous entoure. À titre d'exemple, la peinture, la photographie ou encore le cinéma, sont considérés comme des *moyens de représentation* et tentent, d'une certaine façon, d'imiter le monde réel (André Bazin, 1975, p 12). Néanmoins, dans la partie qui suivra, nous verrons que ce rapport au réel est bien plus complexe qu'il n'y paraît et qu'il est source de vifs débats dans notre société où l'image est omniprésente. Mais pour le moment, notons que la représentation n'est pas simplement une *imitation* du monde qui nous entoure, mais le moyen par lequel les artistes montrent le monde non pas tel qu'il est, mais tel qu'ils le conçoivent.

Par ailleurs, aux côtés des arts visuels, se trouvent le théâtre et le cinéma qui, tous deux, travaillent la question de la représentation. Tous deux rendent présents – et « vivants » – des personnages fictifs et donnent lieu à un véritable spectacle dans le but de divertir le

public. Et si le théâtre est l'art de la représentation d'un drame, d'une comédie ou d'une œuvre littéraire, de son côté, le cinéma est considéré comme un nouvel art de la représentation en soi.

Au vu de ces éléments, nous tenterons de proposer une définition du concept de représentation, en tenant compte du fait que ce terme peut être appliqué aussi bien à la philosophie, à l'art qu'à la psychanalyse. En conséquence de quoi, il est difficile, voire impossible, de se cantonner à un seul sens du terme. Néanmoins, notre domaine de recherche étant celui de l'art visuel, nous pouvons commencer par nous intéresser à l'idée définie comme consistant à « rendre présent » un objet ou un concept.

Mais avant d'étudier sous cet angle les films indiens de notre corpus, voyons le rapport qu'entretiennent les hindous avec l'image, notamment à travers la représentation des dieux, qui abondent dans le pays.

Notre réflexion prend appui sur la définition suivante : « La représentation est un processus par lequel on institue un représentant qui, dans un certain contexte limité, *tiendra lieu* de ce qu'il représente »¹¹⁶. L'auteur poursuit sa définition du concept en stipulant que la représentation est arbitraire. Par là, il souhaite souligner l'idée que chaque représentation – qu'elle soit ou non fidèle au monde réel – peut être jugée différemment selon la culture de chacun.

Suivant cette définition, nous soutenons que lire une image dépend beaucoup de la culture visuelle que l'on a, comme nous le prouverons divers exemples concrets. C'est également l'idée qu'avance Umberto Eco, essayiste et romancier italien, spécialiste entre autres de la sémiotique, pour qui : « [...] Ce n'est pas l'objet qui motive l'organisation de l'expression, mais le contenu culturel qui correspond à un objet donné »¹¹⁷. La représentation est donc avant tout ce « qui permet au spectateur de voir "par délégation" une réalité absente, qui lui est offerte sous la forme d'un tenant-lieu » (Jacques Aumont, 1990, p 77).

Toutefois, si l'on tient compte de cette définition, il apparaît que la représentation dans le cadre d'un spectacle – qu'il s'agisse de théâtre ou de cinéma – peut se rapprocher de l'illusion puisque les scènes auxquelles le spectateur assiste ou les images qu'il voit défiler à

¹¹⁶ AUMONT, Jacques, *L'Image*, Paris : Éditions Nathan, 1990, p 76

¹¹⁷ ECO, Umberto, *La Production des signes* [1976], Paris : Librairie Générale Française, 1992, p 54

l'écran sont de l'ordre du fictif. En ce sens, le concept de représentation semblerait se rapprocher du sens premier des mythes, à savoir un « récit fabuleux ».

Néanmoins, « l'illusion est un phénomène perceptif et psychologique, auquel, parfois, dans certaines conditions psychologiques et culturelles bien définies, la représentation donne lieu » (Jacques Aumont, 1990, p 77). Cette idée peut être traduite par l'idée d'un « contrat de feintise » entre le spectacle donné et le spectateur qui y assiste (Lyne Bansat-Boudon, 2004, p 61), que l'on retrouve dans le *Natya Shastra*, le célèbre traité de théâtre indien qui prône les origines et les règles du théâtre ancien. Ce contrat assurerait que le spectateur soit conscient de l'illusion que l'on lui présente sur la scène, ou à l'écran.

Au vu de cette idée, nous allons tenter de comprendre pourquoi le cinéma fut si vite assimilé en Inde et de voir que cela est en réalité lié au culte de l'image que l'on trouve dans ce pays.

L'illusion, telle que nous la trouvons au cinéma, est à prendre en considération si nous souhaitons traiter de l'art cinématographique en Inde. Car l'illusion est à mettre en rapport avec le principe de la *maya*, telle qu'elle est définie dans la religion hindoue – le terme *maya* signifiant précisément « illusion ».

La *maya* est symbolisée par un miroir et correspond au monde des apparences, au pouvoir des artifices. Dans la définition qu'il donne de ce terme, Heinrich Zimmer nous dit : « *Maya* is "art" : that by which an artifact, an appearance, is produced. *Maya* is precisely the maker's power or art. "Magic" in Jacob Boehme's sense [...] »¹¹⁸.

Par la suite, poursuivant sa réflexion, cet auteur ajoute que « *Maya* is the measuring out, or creation, or display of forms; *maya* is any illusion, trick, artifice, deceit, jugglery, sorcery, or work of witchcraft; an illusory image or apparition, phantasm, deception of the sight; *maya* is also any diplomatic trick or political artifice designed to deceive »¹¹⁹.

¹¹⁸ ZIMMER, Heinrich, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, [1972], Princeton University Press, 1992, p 24

« La *maya* est "l'art" : ce par quoi un artifice, une apparence, est produit. *Maya* est précisément le pouvoir ou l'art du créateur. En d'autres termes, la "magie", selon Jacob Boehme ». (Notre traduction)

¹¹⁹ *Ibid*, p 24

« La *maya* correspond à la mesure, la création ou encore la disposition des formes ; la *maya* correspond à n'importe quelle illusion, ruse, artifice, tromperie, supercherie, sorcellerie, ou forme de magie ; une image ou une apparition illusoire, un fantôme, une illusion d'optique. La *maya* peut également être n'importe quelle ruse diplomatique ou un artifice politique dont le but est de tromper ». (Notre traduction)

Nous pouvons donc d'ores et déjà souligner la ressemblance entre la *maya* et le cinéma. En effet, celui-ci à ses débuts exerçait une magie particulière sur les spectateurs, en particulier avec l'invention par Georges Méliès des premiers trucages. Le cinéma accordait ainsi une place essentielle à l'illusion et pouvait tromper l'œil humain, tout comme la *maya*.

Joël Farges précise qu'il faut se méfier de la *maya* : « Comme il ne saurait y avoir de conception du monde sans perception, méfions-nous de nos sens et tentons de déchirer l'écran des apparences et allons voir au-delà »¹²⁰.

De son côté, Christophe Jaffrelot avance l'idée que la salle obscure de cinéma pourrait se substituer à ce symbole puisqu'elle nous propose ce même statut ambivalent de la réalité : un effet de réel sans vérité certaine. « Le spectacle y est donné pour ce qu'il est : une apparence de vérité et une évidente fausseté »¹²¹. En conclusion de quoi, il faut se méfier de l'illusion comme il faut se méfier de la *maya*, et voir au-delà des apparences. Nous aurons l'occasion de revenir sur cet élément lorsque nous parlerons des spectateurs indiens.

Ajoutons tout de même que ce point précis est à rapprocher des textes mythologiques car le narrateur y joue un rôle bien spécifique : « Our epics have stories within stories, our plays have *sutradharas* or presenters who break into the narrative; both serve to keep their audiences completely aware of the fact that they are watching a play or listening to a story and prevent them from surrendering themselves to an illusion of reality »¹²². Une mise en relation s'impose donc d'ores et déjà entre les textes mythologiques et les films populaires indiens.

Pour revenir maintenant à notre point de départ qui est le rôle joué par la religion hindoue dans l'assimilation rapide du cinéma en Inde, il faut également évoquer le *darshan* qui est de l'ordre du regard et qui signifie « vision », mais aussi « transmission » et « transcommunication par la seule vue » (Christophe Jaffrelot, 2005, p 693). « Si vous apercevez un dieu, vous en obtiendrez automatiquement la grâce » (Joël Farges, 1996, p 28).

Le D^r Devdutt Pattanaik nous apprend que les images des divinités sont primordiales dans la vie des hindous. Il s'agit d'un acte rituel qui se traduit par le nom de *darshan*.

¹²⁰ FARGES, Joël, *Indomania, Le cinéma indien des origines à nos jours* (sous la direction de BREGÉAT, Raissa), Paris : Cinémathèque française, 1996, p 28

¹²¹ Christophe Jaffrelot, *op cit*, p 693

¹²² DAS GUPTA, Chidananda, *Seeing is Believing, Selected Writings on Cinema*, London: Penguin Books Ltd, 2008, p 129

« Nos histoires épiques comportent des histoires secondaires, nos pièces de théâtre ont des *sutradharas* ou des présentateurs qui font irruption dans la narration ; les deux ont un rôle spécifique, celui de maintenir le public conscient du fait qu'il regarde une pièce ou écoute une histoire, et l'empêchent de se laisser embarquer dans l'illusion de la réalité ». (Notre traduction)

« During darshan the deity looks at your condition and responds to it. Thus darshan draws the transformative power of God into one's life »¹²³. Le *darshan* invite alors le croyant hindou à entrer en contact avec la divinité qu'il regarde. En d'autres termes, « [...] in *darshan*, the exchange of looks, the eye is an organ of tactility that makes the connection »¹²⁴. C'est la raison pour laquelle, en Inde, les images et représentations des divinités sont abondantes, que ce soit dans les temples, les rues ou les foyers.

Depuis bien longtemps, les hindous entretiennent un rapport visuel (ou « tactile ») avec leurs dieux. Bien avant l'arrivée du cinéma dans le pays, d'autres médias tels que le théâtre, la poésie, la musique, la danse ou la peinture, jouaient ce rôle de représentation au sein des pratiques religieuses. Comme l'affirme le professeur britannique Rachel Dwyer, spécialiste de la culture et du cinéma indiens, ces différents médias diffusent l'image des dieux en la maintenant dans la scène publique.

Cela explique que la « peur » des toutes premières images des frères Lumière à la fin du XIX^e siècle ne se soit pas manifestée en Inde. En effet, le peuple était déjà habitué aux nombreuses représentations visuelles et le fait que les premiers films indiens soient mythologiques n'a fait que faciliter l'acceptation de ce nouvel art. Nous pouvons donc avancer l'idée que l'arrivée des images animées a permis au public indien d'assister à un culte de leurs dieux « en direct ». Par conséquent, dès son avènement, le cinéma fut, en Inde, étroitement lié à la religion hindoue.

Ces deux éléments essentiels – le principe de la *maya* et le *darshan* – permettent donc d'affirmer que l'Inde était prête depuis longtemps à accueillir la première projection du cinématographe. Le cinéma était dans l'air et « les Indiens l'avaient intégré avant même qu'il existe un dispositif qui allie fabulation, visualisation, apparences, représentations, illusions éphémères... »¹²⁵.

Nous pouvons ajouter à ce stade de notre réflexion la signification de *bhakti* : l'amour dévotionnel. Certes, le principe de la *maya* incite les spectateurs à prendre conscience de l'illusion qui leur est présentée à l'écran. Mais cela n'empêche pas que les premières images de divinités leur permettent d'accomplir leur *darshan*. Et cela est d'autant plus vrai que les

¹²³ Devdutt Pattanaik, *op cit*, pp. 8-9

« Pendant le *darshan*, la divinité regarde la condition dans laquelle vous êtes et y répond. Ainsi, le *darshan* puise en Dieu son pouvoir transformateur et le transmet à la personne ». (Notre traduction)

¹²⁴ Rachel Dwyer, *op cit*, p 19

« dans le *darshan*, l'échange de regards, l'œil est un organe tactile qui établit la connexion ». (Notre traduction)

¹²⁵ Joël Farges, *op cit*, p 28

« images vivantes » donnent lieu à un véritable amour dévotionnel entre les spectateurs et les acteurs/dieux qu'ils voient à l'écran.

Dans la *Bhagavad Gita*, Krishna enseigne à son disciple Arjuna l'importance du *bhakti*, c'est-à-dire la dévotion. Rachel Dwyer nous explique que cela signifie « [...] A way of sacrifice, discipline and duty. It later comes to mean a religious attitude to the divine, often in the form of a personal relationship. There are not one but many types of *bhakti* [...] »¹²⁶ (Rachel Dwyer, 2009, p 66). Le genre dévotionnel connut un réel succès en Inde dans les années 1930, au côté du genre mythologique, comme nous le développerons plus loin. Ces films mettaient en scène la vie de saints (poètes ou chanteurs) associés aux traditions du *bhakti*, ou amour dévotionnel.

Selon Geetha Ganapathy-Doré, maîtresse de conférences à l'Université Paris XIII, « cinema is the modern form of the *bhakti* as far as emotions are concerned »¹²⁷. Le *bhakti* permettrait donc au spectateur indien d'atteindre une forme de *catharsis*.¹²⁸ Ce que nous pouvons affirmer est que ce nouveau mode de représentation des mythes entretient la dévotion des fidèles envers leurs dieux. En effet, les spectateurs ressentent une véritable dévotion envers les acteurs, au point de les projeter au rang de divinités. Cette particularité propre au cinéma indien est encore très présente de nos jours. Il nous a donc semblé judicieux d'aborder la notion de *bhakti*, telle que conçue dans l'hindouisme, pour expliquer, en partie, pourquoi le cinéma a connu un tel succès en Inde.

D'ailleurs, nous reviendrons sur cette question dans le dernier chapitre consacré à l'acteur Amitabh Bachchan (acteur incarnant le héros dans tous les films de notre corpus), et étudierons les causes de sa popularité quasi inégalée en Inde depuis les années 1970. Nous nous poserons aussi la question de savoir si ce « dieu vivant » ou encore ce « héros national » ne serait pas, au fil des ans, devenu une figure mythique en lui-même.

Pour le moment, revenons au culte de l'image et à la notion de représentation en Inde. Tout cela nous laisse penser qu'il existe une forme d'idolâtrie dans le pays en ce qui concerne la vénération des dieux. Selon Alain Daniélou, il y a deux façons de représenter les dieux en Inde : la première a recours à des éléments sonores symboliques, tels les mantras (formules

¹²⁶ « Une forme de sacrifice, de discipline et de devoir. Plus tard, cela correspondit à une attitude religieuse envers le divin, le plus souvent sous la forme d'une relation personnelle. Il existe plusieurs types de *bhakti* ». (Notre traduction)

¹²⁷ « Le cinéma est la nouvelle forme de *bhakti* en ce qui concerne les émotions ». (Notre traduction) Propos recueillis lors du colloque international intitulé « Changing Images of India and Africa » du 2 au 4 juin 2010 à l'Université Cergy-Pontoise, Paris.

¹²⁸ La *catharsis* sera développée dans la sous-partie consacrée aux spectateurs indiens (page 103).

mentales) ou les paroles magiques. La deuxième possibilité, quant à elle, utilise des images anthropomorphiques, accompagnées de divers attributs. Ces « tableaux descriptifs des dieux ont pour objet de faciliter la méditation des fidèles et les aider à concentrer leur pensée sur des abstractions » (Alain Daniélou, 1992, p 499).

L'auteur poursuit en affirmant que « les arts sacrés de la danse et la musique [...] sont considérés comme les instruments essentiels qui permettent de faire pénétrer dans l'esprit populaire la nature des concepts fondamentaux de la morale et de la religion » (Alain Daniélou, p 500). Ainsi, comme nous l'avons vu auparavant, de nombreux arts ou médias mettent en scène les histoires des dieux, non seulement dans le but de divertir le spectateur, mais avant tout dans le but de permettre aux fidèles d'accomplir leur *darshan* en pratiquant certains rituels. Le culte de l'image est tel dans l'hindouisme, que les mythes et les dieux ont naturellement été intégrés dans l'art populaire, et diffusés à un public de masse.

En effet, il faut savoir qu'en Inde, « l'idée du culte des images est de vénérer l'invisible à travers le visible. [...] L'image d'un dieu est donc une forme utilisée pour concentrer la pensée sur une abstraction » (Alain Daniélou, p 542). Cette image est une matérialisation ou manifestation du divin (*murti*). Ainsi les dieux sont-ils représentés sous forme de statues ayant de nombreux attributs, portant des accessoires et accompagnés, le plus souvent, de leur véhicule (ou monture).

Comme nous le verrons dans la partie suivante, il semblerait donc que les hindous vénèrent des idoles religieuses, à la différence d'autres religions comme le judaïsme ou l'islam qui s'opposent à toute représentation religieuse de leur dieu, de peur de sombrer dans l'idolâtrie. En Inde, cependant, il n'est pas question, à proprement parler, d'idolâtrie. Certes, il existe un rapport à l'image religieuse ancrée dans la tradition, mais comme nous l'apprend Alain Daniélou, toute l'iconographie hindoue est basée sur un *code de symboles*. Ce point est essentiel car ces statues ne sont pas vénérées comme une « réalité matérielle, [...] un fait historique » (Alain Daniélou, p 545) mais au contraire, comme un *symbole*.

Lorsque nous aborderons l'analyse des films populaires indiens, nous verrons la quantité de symboles à déchiffrer, mettant ainsi en étroite relation les films et la mythologie hindoue. Il est donc indispensable, avant d'étudier à notre tour les images filmiques issues de la culture indienne, de comprendre comment le peuple hindou accepte et considère les images religieuses. Ces idoles ne sont pas considérées par les hindous comme étant une chose vivante



Shiva et Parvati, Shri Swaminarayan
Mandir Temple, Londres

dotée de pouvoirs magiques. Elles servent plutôt d'intermédiaires entre le fidèle et le dieu que vénèrent les fidèles. En d'autres termes, ces idoles servent à mettre en contact avec le divin, comme nous l'avons vu auparavant. Il est même commun de jeter l'idole une fois que celle-ci a rempli son rôle et de la remplacer par une autre. Cela rejoint l'idée du contrat de feintise évoqué précédemment. Les fidèles accomplissent de nombreux rituels, des actes de dévotion (*bhakti*) envers leurs *murti* : ainsi les statues sont « réveillées » le matin, puis lavées et habillées (voir image ci-contre). De plus, les yeux des statues sont toujours ouverts dans le but de les « animer » et pour que le fidèle puisse établir un contact visuel. Mais jamais la statue n'est prise pour le dieu qu'il représente. Elle n'en est qu'une manifestation.

Ce qui nous semble important à retenir ici est l'importance d'avoir des représentations visuelles basées sur les nombreux attributs des dieux mais qui ne sont, en aucun cas, considérées comme divines elles-mêmes. Encore une fois, ces idoles ne sont que des intermédiaires entre le fidèle et le divin. Ces images – ou statues – sont là dans le but d'être vues (comme c'est le propre de toute création) puisque l'œil est l'organe par lequel le fidèle hindou peut entrer en contact avec le divin et ainsi accomplir son *darshan*. L'œil joue donc un rôle primordial dans la vie des hindous et mériterait que l'on s'attarde brièvement dessus parce que nous étudierons l'intervention divine dans les films de notre corpus et nous verrons que celle-ci se manifeste parfois par le biais des yeux. De plus, cette étude porte dans toute sa globalité sur l'art visuel et nous ne pouvons nier que les yeux sont un des instruments de la vision, comme le précise Jacques Aumont dans *L'Image*.

De manière théorique, « la perception visuelle est le traitement, par étapes successives, d'une information qui nous parvient par l'intermédiaire de la lumière qui entre dans nos yeux »¹²⁹. De plus, l'œil a souvent été comparé à un appareil photographique en miniature « [...] à condition de bien voir que cette comparaison ne s'applique qu'à la partie purement optique du traitement de la lumière » (Jacques Aumont, 1990, p 9). Notre objectif ici n'est,

¹²⁹ Jacques Aumont, *op cit*, p 11

bien évidemment, pas de faire un cours sur l'optique. Ce qui nous intéresse à ce stade est la place de l'œil dans la religion hindoue et dans l'art indien, pour en venir à sa symbolique. De plus, cela s'inscrit dans la lignée du *darshan*, de la *maya* et du *bhakti* (qui tous requièrent un contact visuel) pour expliquer l'acceptation du cinéma dans le pays.

Dans toutes les grandes civilisations, l'œil « est naturellement et presque universellement le symbole de la perception intellectuelle »¹³⁰. Les yeux représentent la conscience de l'homme ; mais en Inde, il est aussi question d'un *troisième* œil. Ce troisième œil servirait à voir au-delà de ce que la vue permet de discerner. Les trois yeux que possède Shiva représentent le soleil, la lune et le feu. L'œil du milieu (le feu) matérialise sa connaissance spirituelle ; il est la perception transcendante qui brûle tout ce qui se tient devant lui. C'est pourquoi le dieu le tient toujours fermé. Par son troisième œil, Shiva réduisit en cendres le dieu de l'érotisme, Kama. Par jeu, Parvati (l'épouse de Shiva) avait placé ses mains devant ses deux yeux et le monde fût plongé dans l'obscurité rendant toute vie impossible. Un troisième œil apparut alors sur son front, rétablissant la lumière sur Terre. L'œil gauche (la lune) correspond à la passivité et au passé tandis que l'œil droit (le soleil) correspond à l'activité et au futur : tous deux indiquent ainsi l'activité de Shiva dans le monde physique.

Mais le troisième œil de Shiva peut également renvoyer à l'œil unique, symbole de l'essence et de la connaissance. « Inscrit dans un triangle, il est en ce sens un symbole à la fois maçonnique et chrétien ». Également appelé l'Œil de la Providence ou l'œil omniscient (*all-seeing eye*) il symboliserait l'œil de Dieu. Notons toutefois que l'œil unique du Cyclope, créature fantastique de la mythologie grecque, indique au contraire « une condition sous-humaine » (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1982, p 687).

L'importance du troisième œil, l'abondance des statues et images religieuses, le principe de la *maya*, le *darshan*, le *bhakti*... tous ces éléments évoqués ci-dessus expliquent le culte de l'image tel que pratiqué en Inde. Cela explique également pourquoi l'arrivée du cinématographe s'est faite naturellement dans le pays et pourquoi le peuple indien était à ce point disposé à intégrer un nouveau mode de représentation des dieux. Nous verrons que les films mythologiques connurent un franc succès dès le début du XX^e siècle et même si ce

¹³⁰ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, [1969] Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p 686

genre n'existe plus aujourd'hui en Inde, remplacé, entre autres, par le cinéma de Bollywood, ils ne sont pas moins étroitement liés à la mythologie du pays.

2.2 L'image animée et son lien avec le spectateur

2.2.1 De l'image fixe à l'image animée : naissance de deux nouveaux modes de représentation

Nous venons d'étudier la manière dont, en Inde, les mythes étaient représentés au travers de certains médias. Nous nous sommes penchée également sur le culte de l'image ainsi que sur l'importance de l'œil dans la religion hindoue. D'une certaine façon, l'attention portée à l'œil humain fut à l'origine de l'invention du cinématographe. Mais la recherche touchant à l'organe visuel remonte à bien plus loin puisque, comme le souligne Edgar Morin, les premiers travaux scientifiques « remontent jusqu'à Alhazen¹³¹ qui étudia l'œil humain, Archimède qui usa systématiquement de lentilles et de miroirs, et Aristote qui fonda une théorie de l'optique »¹³². Pour sa part, Gilles Deleuze pose la question suivante : « Le cinéma, à ses débuts, n'est-il pas forcé d'imiter la perception naturelle ? »¹³³ Sans chercher à répondre à cette question précise, nous allons nous intéresser de plus près à cette invention se trouvant au cœur de notre étude sur le cinéma populaire indien.

Mais auparavant, revenons sur le fait qu'en évoquant le culte de l'image, nous avons été amenée à évoquer le rôle du spectateur, et qu'à cette occasion, nous avons vu que tout art supposait qu'il y ait un spectateur pour le recevoir. En effet, « toute production d'image présuppose un spectateur »¹³⁴. Sans spectateur, l'art n'existe plus et perd son sens. Le cas du cinéma est encore plus particulier puisque « le spectateur passif [y] est également actif ; [...] il fait le film autant que ses auteurs » (Edgar Morin, 1956, p 108).

Partant de là, nous proposons de nous intéresser au rapport existant entre le spectateur et l'image, et de voir en quoi le public indien joue un rôle bien spécifique dans les œuvres qu'il regarde. Or, pour comprendre ce rôle et la manière dont il s'est construit, il convient de

¹³¹ ALHAZEN : savant et mathématicien arabe (965-1038) auteur d'un traité sur l'optique.

¹³² MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Éditions de Minuit, 1956, p 19

¹³³ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris : Éditions de Minuit, 1983, p 12

¹³⁴ MAGNY, Joël, *Le point de vue : de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Paris : Cahiers du cinéma, 2001, p 18

retracer l'histoire de la photographie – et ensuite du cinéma – et de situer la pratique de celle-ci dans la société actuelle.

Avant d'aborder le statut du spectateur, nous souhaitons tout d'abord nous intéresser à l'*image* et aux nombreuses réflexions que sa seule définition a suscitées, et ce, à travers deux modes de représentation – ou deux médias – qui nous ont paru pertinents d'être étudiés : la photographie et le cinéma. Le XIX^e siècle a vu apparaître une nouvelle catégorie d'images avec des modes de représentation nouveaux. Dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, André Bazin définit l'image comme pouvant être « tout ce que peut ajouter à la chose représentée sa *représentation* sur l'écran »¹³⁵. Il ajoute que l'image à l'écran prend appui sur un plus grand réalisme – notion que nous allons approfondir dans cette partie – et dispose ainsi de moyens spécifiques pour modifier la réalité du dedans.

Par conséquent, le cinéaste devient non seulement le concurrent du peintre et du dramaturge, mais également l'égal du romancier. L'équivalence ne concernant pas la qualité des œuvres, mais leur pouvoir de réalisme. Pour sa part, Henri Bergson, en 1911, a donné une définition intéressante de l'image en référence au cinéma : selon lui, l'image serait « plus que la "représentation" et moins que la "chose" »¹³⁶. Gilles Deleuze, quant à lui, définit l'image comme « l'ensemble de ce qui apparaît. [...] Chaque image n'est qu'un "chemin sur lequel passent en tous sens les modifications qui se propagent dans l'immensité de l'univers" » (Gilles Deleuze, 1983, p 86).

L'image est avant tout une représentation du monde réel qui nous entoure et sa fonction première est d'être vue. Chaque individu est fatalement spectateur du monde qui l'entoure et de ses représentations. Néanmoins, il existe plusieurs types d'images. Nous pouvons d'ores et déjà constater, d'après les différentes définitions données ci-dessus, que l'image cinématographique prend une autre dimension du fait même d'avoir plusieurs niveaux possible de représentation, comme la relation entre texte et image – qui sera développée dans le chapitre suivant – ou encore la réalité et le niveau symbolique.

Depuis les premières fresques des grottes de Lascaux, force est de constater que l'homme a toujours eu ce besoin de représenter le monde et de se représenter lui-même. De ce fait, l'image a toujours occupé une place essentielle dans la vie. Pour mieux la comprendre, nous proposons de faire un bref rappel de la naissance de l'image à travers les premiers

¹³⁵ BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du Cerf, 1975, p 64

¹³⁶ BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, [1896] Paris : F. Alcan, 1912, p 20

dessins primitifs et de voir plus en détail la fonction symbolique, voire sacrée, de ces images. Nous effectuerons ensuite un lien avec les graffitis (ou tags) – art moderne constitué de peintures murales – et nous nous poserons la question de savoir s’il est pertinent, aujourd’hui, de parler d’une crise de l’image, lorsque certains auteurs, comme Daniel Bounoux, parlent d’une crise de la représentation.

2.2.1.1 Des pétroglyphes aux paparazzis

Marie José Mondzain, dans *Homo spectator*, revient sur les dessins primitifs de l’homme des cavernes, que l’on qualifie désormais d’art rupestre. L’art rupestre désigne, la plupart du temps, les manifestations artistiques situées à la lumière du jour (*rock art*). En revanche, l’art pariétal dont nous avons choisi de parler, correspond aux dessins réalisés sur la paroi d’une grotte, parfois à plusieurs centaines de mètres sous terre (*cave art*). La notion d’art associée à ces dessins peut être remise en question ; en effet, sur le site Internet mentionné dans l’ouvrage de Marie José Mondzain, plusieurs questions surgissent :

La notion d’art est-elle vraiment applicable aux représentations graphiques que nous ont laissées nos ancêtres ? Ne sommes-nous pas en train d’appliquer à ces images de plus de 10 000 ans notre « lecture » d’homme du XXI^e siècle ? Nos critères esthétiques actuels ne sont-ils pas décalés par rapport à ces réalisations préhistoriques ?¹³⁷

Prenons l’exemple de la grotte Chauvet, découverte en Ardèche le 18 décembre 1994 par trois spéléologues, et datant de plus de trente mille ans. Cette grotte, interdite au public, ne comporte pas moins de quatre cents représentations qui, toutes, ont été soigneusement étudiées.



www.hominides.com/html/art/grotte-chauvet.htm

Plusieurs techniques ont été utilisées par les hommes primitifs, comme la gravure de la roche ou la projection de couleur – laquelle technique a permis de réaliser la fameuse main négative de Chauvet. De nombreux animaux ont également été représentés, comme des mammoths, des rhinocéros, des félins, des chevaux, et autres.

Quant à leur signification, plusieurs théories ont été avancées. Marie José Mondzain affirme qu’ « un signal adressé à nous est inscrit dans ces lieux de roche ténébreuse »¹³⁸. Elle souligne que ces traces ont été laissées dans le but de transmettre. La fonction première de

¹³⁷ www.hominides.com/html/art/grotte-chauvet.htm (consulté le 21/01/2010)

¹³⁸ MONDZAIN, Marie José, *Homo spectator*, Paris : Bayard, 2007, p 22

chaque image est d'être vue. Tout artiste produit des images dans le but de transmettre quelque chose : de la beauté pour le regard, un message symbolique, une histoire, etc. Un artiste, qu'il soit sculpteur, peintre ou photographe, est créateur. Et la plupart des œuvres sont créées à partir des mains, c'est pourquoi la représentation de la main négative ou positive que l'on retrouve sur les parois des grottes il y a plus de trente mille ans est si importante. De là, Marie José Mondzain tente d'imaginer le processus de création des hommes primitifs :

Il faut que la main se retire. Le corps se sépare de son appui. Mais ce n'est pas sa main maculée de pigments que l'homme regarde car apparaît devant les yeux du souffleur l'image, son image, telle qu'il peut la voir parce que sa main n'est plus là. [...] Cette main en image n'a aucun des pouvoirs que lui connaît le fabricant d'outils et pourtant elle désigne dans le suspens de ces pouvoirs manuels la puissance du regard qui se porte sur elle¹³⁹.

Ces propos supposent que l'homme primitif ne serait pas seulement créateur mais également *spectateur* de son œuvre. C'est la théorie que l'auteur souhaite développer. Afin de comprendre le statut du spectateur, elle remonte aux origines ; d'où le titre de son ouvrage *Homo spectator* (celui qui peut voir), lequel fait référence à *Homo sapiens* (celui qui peut penser). Mais nous aurons l'occasion de revenir sur la notion de spectateur au fil de ce chapitre.

Pour le moment, ce qui nous intéresse avant tout dans le cadre de cette étude est la signification que les spécialistes ont donnée de ces dessins. Ces dessins pariétaux ont-ils une fonction symbolique, magique ou encore sacrée ? Nous pouvons affirmer que toute image est symbole. Mais est-il logique, au XXI^e siècle, de trouver un sens cohérent à ces pétroglyphes et de comprendre pourquoi ils ont été faits ? Ces questions sont essentielles pour une approche sémiologique. Nous souhaitons démontrer que chaque image est connotée et ce, depuis les débuts de la représentation. Ce retour en arrière nous permettra donc d'aborder *l'état symbolique* (selon la formule de Roland Barthes), que nous mettrons en pratique lorsque nous analyserons les films bollywoodiens en rapport avec la mythologie.

Plusieurs théories ont été avancées concernant l'explication de l'art préhistorique. Nous proposons une brève approche chronologique. Pour commencer, les premières interprétations, datant du XIX^e siècle, avançaient l'idée que les hommes primitifs ne s'adonnaient au dessin que dans un but esthétique : l'art pour l'art. Cette théorie fut rapidement réfutée puisqu'elle ne s'appliquait qu'aux dessins réalisés à la lumière du jour. Ceux se trouvant dans les grottes, sans lumière naturelle, étaient quasiment inaccessibles.

¹³⁹ Marie José Mondzain, *op cit*, p 29

Ensuite, l'Abbé Breuil (1877-1961) suggéra que ces dessins d'animaux et les scènes de chasse avaient un pouvoir surnaturel, voire magique. En représentant l'animal qu'il souhaitait chasser pour se nourrir, l'homme primitif garantissait sa réussite. Mais « ce pouvoir magique est contredit par les nombreuses représentations d'animaux ou d'éléments sans rapport avec la chasse »¹⁴⁰.

Leroi-Gourhan (1911-1986) a proposé une nouvelle approche de type structuraliste pour tenter d'expliquer ces dessins préhistoriques. « [II] a reconnu la double inscription de la différence des sexes et de l'accès aux opérations symboliques donc à la parole sur la base de l'évolution organique du corps et en considérant la distribution des figures rupestres » (Marie José Mondzain, 2007, p 25). Il existerait ainsi une structuration de la grotte dans son ensemble. « Si son interprétation des figures animales a donné lieu à controverses, il n'en reste pas moins que c'est lui qui le premier a formulé la possibilité d'une lecture des images rupestres comme naissance des opérations symboliques » (Marie José Mondzain, p 25).

En s'appuyant sur les études de ce dernier, Jean Clottes et d'autres spécialistes ont tenté à leur tour de déchiffrer ces dessins.

L'exemple de la grotte Chauvet, dans ce qui semble pour l'instant une organisation linéaire particulièrement bien soulignée, permettrait de saisir l'allure générale d'une "syntaxe" comportant d'importantes différences entre les figures ou des changements de rythme notables dont l'espace est affecté. Cette remarque devrait être compatible avec deux attitudes ou deux objectifs : celui d'une analyse formelle qui dégage ses contenus propres (l'idée d'une activité symbolique configurant des ensembles selon des traits constants : une structure), ou celui représenté par une option anthropologique, considérant la cavité et les peintures comme l'objet caractérisé par un investissement de type magique¹⁴¹.

La découverte de la grotte Chauvet propose aux spécialistes « [...] des figures et des indices muets à "faire parler" et à interpréter » (Joëlle Robert-Lamblin, 2001, p 200). Néanmoins, nous savons que ce ne sont que des hypothèses. Les théories avancées ne pourront jamais être vérifiées et seront toujours contestées par d'autres. En revanche, ces découvertes montrent les toutes premières représentations faites par la main d'un homme.

L'équipe des spécialistes travaillant sur la grotte Chauvet a donc avancé l'idée que ce lieu pouvait symboliser le passage entre le monde des hommes et un monde parallèle.

Sans pouvoir affirmer que la grotte Chauvet était le lieu de véritables "pratiques chamaniques", puisque, à ce jour, nous ne sommes pas en possession de traces certaines de rituels ayant pu accompagner l'exécution des représentations, nous pensons cependant qu'elle a pu être un sanctuaire au sein duquel ces hommes qui vivaient essentiellement de

¹⁴⁰ www.hominides.com/html/art/grotte-chauvet.htm (consulté le 21/01/2010)

¹⁴¹ SCHEFER, Jean-Louis (sous la direction de CLOTTE, Jean), *La grotte Chauvet, l'art des origines*, Paris : Seuil, 2001, p 198

la chasse seraient venus célébrer un site particulièrement giboyeux ou entrer en communication avec le règne animal et peut-être le monde surnaturel¹⁴².

Quel sens accordons-nous à cet art primitif au sein de l'art moderne ? Nous souhaitons aborder ici un artiste moderne qui a souhaité utiliser cet art rupestre pour véhiculer un message.

Ces dessins sur les parois d'une grotte peuvent s'apparenter, d'une certaine façon, aux graffitis : à première vue, le support mural est le même. Mais les parois d'une grotte n'est pas tout à fait le même support qu'un mur de la ville. En effet, le mur de la ville est connoté par sa fonction sociale. L'objectif n'est pas d'effectuer une comparaison de ces deux arts. De plus, les graffitis ne sont pas toujours considérés comme un art mais davantage comme un moyen d'expression. Il s'agit d'une forme d'art populaire et urbain qui, sans exception, reste illégal et punissable par la loi dans sa pratique courante, c'est-à-dire hors accord des municipalités. Par ailleurs, il peut être considéré comme du vandalisme lorsque les graffitis dégradent une propriété sans le consentement du propriétaire.

Derrière la plupart des graffitis se cache une démarche politique volontaire de la part de l'auteur. À titre d'exemple, nous pouvons citer le graffeur espagnol el Niño de las Pinturas (l'enfant aux peintures), qui, à travers ses graffitis, dénonce, par exemple, la guerre en Irak. Par ailleurs, Banksy, un graffeur britannique né en 1974, est politiquement engagé dans certaines de ses œuvres. Il a fondé le projet « Santa's Ghetto » en réalisant des peintures sur le mur de Gaza dans le but de redonner de l'espoir aux habitants israéliens et palestiniens.

Cet artiste nous intéresse tout particulièrement car il défend l'art des graffitis en se basant sur l'art rupestre. D'ailleurs, le graffiti présenté ci-dessous est important puisqu'il met en lien l'art primitif et l'art moderne. Il montre un homme employé par la ville – symbole d'autorité – en train d'effacer les dessins primitifs. Cela souligne le pouvoir accordé aux maires de faire effacer ce que certains considèrent pourtant comme des œuvres d'art. Cette œuvre peut donc exprimer une crise de l'image. En effet, l'auteur souhaite effectuer un rapprochement entre l'art rupestre et l'art moderne à travers les graffitis. En interdisant les graffitis et en les effaçant, c'est comme si on supprimait les premiers dessins des hommes, et ce faisant, l'art des origines.

¹⁴² ROBERT-LAMBLIN, Joëlle (sous la direction de Jean Clottes), *op cit*, p 207



www.flickr.com/photos/romanywg/2460497088/
(consulté le 03/02/2010)

De nombreux spécialistes se sont efforcés à interpréter ces pétroglyphes et certains leur ont attribué une fonction sacrée, voire magique. Les graffeurs souhaitent à leur tour que l'on s'intéresse à leurs œuvres et que leur pratique soit reconnue comme un art et non pas seulement comme du vandalisme. Dans un certain sens, les premières représentations réalisées par l'homme ont été faites sur des murs ou des roches. En cela, les graffeurs perpétuent cette tradition archaïque en inscrivant leurs œuvres sur les murs à la vue de chaque passant. Ils s'approprient cet espace et le rendent vivant.

Les points de vue diffèrent concernant l'interprétation des dessins primitifs. En revanche, le message des graffeurs est la plupart du temps explicite. Nous pouvons avancer l'idée qu'ils se veulent les nouveaux porte-paroles du peuple : l'anonymat que la plupart souhaitent garder a d'ailleurs une double signification. Premièrement, il permet aux graffeurs d'échapper à la loi, et deuxièmement, nous pouvons supposer que l'anonymat permet à tout le monde de se reconnaître dans ces dessins. Alors que les droits d'auteur¹⁴³ dans la société actuelle occupent une place essentielle et que, pour des raisons économiques, chacun défend sa « propriété » artistique ou littéraire, les graffiti anonymes que l'on retrouve sur les murs peuvent être appropriés par qui le souhaite et acquièrent ainsi une forme universelle.

Néanmoins, certains graffeurs signent leurs œuvres. Cette signature est seulement reconnaissable par les gens du milieu. En outre, le principe du graff est aussi de graffer « sur » les œuvres précédentes en faisant une sorte de palimpseste.

Le droit à l'image occupe une place de plus en plus primordiale au sein de notre société. Ce droit permet à chacun de contrôler la diffusion de son image et de s'opposer à l'utilisation, qu'elle soit commerciale ou non, de son image et au respect de sa vie privée.

¹⁴³ Les droits d'auteur visent à lutter contre le plagiat et à apporter la preuve d'une propriété intellectuelle pour punir les atteintes portées à celle-ci. En effet, le plagiat - le fait de « piller les œuvres d'autrui en donnant pour siennes les parties copiées » (*Le nouveau Petit Robert*) - fait également irruption dans notre société et devient parfois un fléau, notamment dans le système scolaire et universitaire.

Pour diffuser l'image d'une personne, l'auteur doit d'abord obtenir l'autorisation de la personne en question.

Les photographies de presse sont ici les plus visées car elles attentent le plus souvent à la vie privée d'autrui. « L'image que l'on peut considérer comme le premier document de la presse illustrée moderne parut dans *The Illustrated London News* en 1842, année de fondation de ce journal »¹⁴⁴. Cette gravure représentait un acte de violence (une tentative d'assassinat sur la Reine Victoria), et certains la voient comme annonçant la nature de tant de photographies à sensation qui devaient lui succéder. En dépit du fait, qu'à l'époque, on utilisait les daguerréotypes depuis plusieurs années déjà, il n'existait encore aucun appareil photographique capable de saisir sur le vif une telle scène. « Le document n'était donc que la version de l'événement tel que le concevait l'artiste »¹⁴⁵. L'imprégnation du photographe existe encore aujourd'hui dans les photographies à sensations, notamment celles visant la vie privée des stars. De nos jours, ces photographes sont appelés des paparazzis.

Nous proposons de remonter aux origines des premiers photographes dits paparazzis, et de montrer en quoi leur activité, en dépit des critiques qu'elle suscite, donne une dimension particulière à l'image. Joseph Pulitzer, dont le nom est célèbre pour le prix qui lui est associé, fut réellement « l'ancêtre de tous les journalistes de la presse à sensation »¹⁴⁶. En 1883, il racheta le journal le *World* de New York et en quelques années, en fit le journal le plus rentable qui ait jamais été publié. On pouvait y trouver des histoires sanglantes illustrées par des images toutes aussi sanguinolentes. Il diffusait également bon nombre de portraits de tueurs et de criminels, et c'est même grâce à l'un de ces portraits qu'un policier a réussi à arrêter un courtier de New York qui s'était enfui au Canada après avoir été poursuivi pour fraude aux États-Unis. Le mépris des premiers lecteurs, comme Wordsworth, pour ces illustrations dans la presse fut vite remplacé par l'admiration, et les lecteurs en redemandaient toujours plus pour satisfaire leur curiosité. Pour augmenter ses publications, Pulitzer commença également à imprimer des photographies des ministres, des hommes de loi et des célébrités. Ces années marquèrent le début de la presse à scandale et à sensation. De là, les images souvent volées entrèrent au sein du foyer, un peu comme si grâce à ce type d'images, on souhaitait faire disparaître la barrière séparant les spectateurs des personnes (célèbres) photographiées. En cela, la presse des paparazzis modifie le rapport à l'image.

¹⁴⁴ Par les rédacteurs des Éditions TIME-LIFE, *Le Reportage Photographique*, Paris : Éditions TIME-LIFE, 1972, p 12

¹⁴⁵ *Ibid.*, p 12

¹⁴⁶ *Ibid.*, p 14

Aujourd'hui, la presse à scandale s'est nettement développée, et les magazines « people » sont à l'affût des photographies des célébrités les plus insolites. Ces paparazzis – mot d'origine italienne provenant du film *La Dolce Vita* (1960) de Federico Fellini – posent les limites de la décence du reportage photographique. Les limites restent floues, entre « le droit qu'a l'individu de protéger sa vie privée, et celui qu'a le public d'être informé »¹⁴⁷. Les procès se font de plus en plus nombreux ; l'écart ne fait que se creuser entre ces limites. Le droit à l'image est donc au cœur de cette polémique avec la photographie.

Pour continuer notre étude sur l'image, nous souhaitons à présent nous intéresser de plus près à la photographie, non pas à la photographie de presse mais à l'acte consistant à photographier et aux questionnements que soulève cette pratique.

La photographie a engendré de nombreuses études sémiologiques portant notamment sur l'image et son rapport au réel. La photographie servira donc de tremplin à l'étude sur le rapport entre l'image et son spectateur, pour nous amener ensuite à étudier la particularité du spectateur indien et sa réaction face aux films bollywoodiens. Après un bref rappel des conditions dans lesquelles fut inventée la photographie, puis le cinématographe qui découle de cette découverte, nous nous intéresserons de plus près à l'impact visuel que ces deux médias ont sur le spectateur. Nous évoquerons ensuite l'arrivée du cinéma en Inde et analyserons sa réception par le public indien. Enfin, nous aborderons la question suivante : en quoi le cinéma indien réactualise-t-il les mythes anciens ?, en nous appuyant sur les premiers films mythologiques produits par le cinéaste indien Phalke.

2.2.1.2 La photographie¹⁴⁸

L'ancêtre de l'appareil photographique est la chambre noire – la *camera o(b)scura* – que l'on situe au XVI^e siècle. L'idée en fut d'abord formulée par Aristote puis, bien plus tard, par Filippo Brunelleschi au XV^e siècle. Elle fut ensuite reprise par Léonard De Vinci qui décrit l'instrument de la chambre noire dans ses célèbres manuscrits. Mais le problème qui se posait à l'époque était celui de la pérennité de l'image. En ce temps-là, il était en effet

¹⁴⁷ Par les Rédacteurs des Éditions TIME-LIFE, *op cit*, p 18

¹⁴⁸ L'une des définitions de la photographie est la suivante : « procédé, technique permettant d'obtenir l'image durable des objets, par l'action de la lumière sur une surface sensible ». Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le nouveau Petit Robert*, *op cit*, p 1663

encore impossible de conserver l'image obtenue dans les tentes destinées à reproduire des paysages plus fidèlement.

Il fallut attendre le XIX^e siècle pour que l'on parvienne à *fixer* l'image, grâce à Joseph Nicéphore Niepce. Il appela les premières photographies des héliographies et la plus connue est celle datant de 1827 : *Point de vue de la fenêtre à Saint Loup de la Varenne*. Certes, il a fallu plus de huit heures de temps d'exposition pour que Niepce atteigne son objectif, mais cette toute première photographie est toujours visible de nos jours ; preuve que l'image peut être littéralement fixée sur une surface.

La question de la pérennité préoccupait bien d'autres savants, comme Louis Jacques Mandé Daguerre. Grâce à sa rencontre avec Niepce, il obtint la réponse à sa question et put avancer dans ses recherches. L'année 1839 fut marquée par l'invention du Daguerriotype. Des ateliers de photographie furent alors créés, et ce, dès l'année suivante. L'ère de la photographie était née et depuis lors, ce média n'a cessé de prospérer.

À ce stade, nous ne manquerons pas d'évoquer l'un des pionniers de la photographie, Eadweard Muybridge, d'origine britannique, qui s'est exilé aux États-Unis en 1852. Ce dernier marqua une progression dans l'évolution de la photographie en inventant en 1879 le zoopraxiscope. Ce dispositif permettait la visualisation de courtes séquences animées. Il est considéré comme l'ancêtre du projecteur de cinéma. Pour obtenir ce résultat, Eadweard Muybridge s'est longuement intéressé à la décortication du mouvement animal et humain. Et c'est en décortiquant le galop d'un cheval qu'il est parvenu à recomposer ensuite le mouvement et à inventer le procédé mécanique du zoopraxiscope. Muybridge, comme d'autres scientifiques, a réussi « à capter, en fractions de seconde, les mouvements non perceptibles à l'œil et à révéler l'invisible »¹⁴⁹.

Nous pouvons ici faire référence, une fois de plus, aux premiers dessins primitifs qui, eux aussi, ont tenté de « révéler l'invisible » en montrant le mouvement. Dès les premières représentations, l'homme a voulu rester fidèle à la réalité et a tenté, dans ses dessins, de restituer un effet, une impression de mouvement.

De là, pouvons-nous considérer l'appareil photographique comme un outil permettant de rendre visible ce que l'œil humain n'arrive pas à voir ?

D'autres inventions liées à la photographie ont vu le jour au cours du XX^e siècle, comme celle du rouleau de pellicule remplaçant les plaques de verre qui se brisaient facilement durant leur transport. L'appareil photographique lui-même n'a cessé de se

¹⁴⁹ FERRANTI, Ferrante, *Lire la photographie*, Paris : Bréal, 2003, p 130

perfectionner. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, l'apparition de la photographie numérique, véritable bond technologique et culturel ayant eu lieu au cours des années 1980.

Avec les appareils numériques, le statut de l'image photographique changea brusquement puisque celle-ci devint rapidement accessible à tout le monde. D'une certaine façon, elle se banalisa et, aujourd'hui, nous pouvons retrouver des photographies quasiment partout.

Notons aussi que la photographie peut également symboliser une présence et avoir un caractère rassurant. Il n'est pas rare dans notre culture d'avoir sur soi une photographie de nos proches. Dans les foyers, nous pouvons constater que les photographies de famille ont toujours leur place au dessus de la cheminée, ou sur les tables de chevet. Et lorsqu'une personne décède, ses proches éprouvent généralement le besoin d'exposer sa photographie. Les personnes se raccrochent ainsi à cette image pour garder une certaine présence de la personne décédée.

Selon Régis Debray (1940-), écrivain et médiologue français : « La présence (photo, cinéma, vidéo), qui se distingue de la représentation (peinture ou sculpture), comme l' "indice" de l' "icône", pour parler en sémanticien, a seul pouvoir d'authentifier »¹⁵⁰. Alors la question qui se pose est la suivante : la photographie d'une personne peut-elle remplacer la personne elle-même ? Nous venons de voir que les statues des dieux en Inde ne remplaçaient pas les dieux, et ce faisant, les fidèles ne sombraient pas dans l'idolâtrie. Néanmoins, elles leur permettent d'*entrer en contact* avec le divin. Alors qu'en est-il pour la photographie ? Créée-t-elle un lien avec la personne photographiée ?

Dans certaines civilisations où les personnes ont vécu longtemps sans image de soi, il existe une peur de la photographie. Régis Debray l'appelle « le complexe de l'oignon ». L'auteur explique que « les vieux en particulier ne veulent pas être photographiés, de peur de se faire ravir quelque chose de très intime, qui permettrait à l'étranger de passage de leur faire du mal à distance. Pour eux, comme il n'y a pas de différence entre une chose et sa représentation, la personne s'en va avec son reflet »¹⁵¹.

À chaque photographie, peut-être laissons-nous sur le support une part de notre âme. Ferrante Ferranti, photographe indépendant né en 1960, s'est posé les questions suivantes

¹⁵⁰ DEBRAY, Régis, *L'œil naïf*, Paris : Éditions du Seuil, 1994, p 181

¹⁵¹ *Ibid*, p 141

dans son ouvrage *Lire la photographie* : « La photographie est-elle un miroir sans âme ou un miroir de l'âme ? La photographie insuffle-t-elle la vie ou révèle-t-elle la mort ? » (Ferrante Ferranti, 2003, p 98). Certains philosophes, comme Roland Barthes, pensent que la photographie et la mort sont indissociables. Pour sa part, « Donald Mac Cullin affirme qu'un portrait représente avant tout un mort », ce qui rejoint d'une certaine façon l'idée de Barthes lorsqu'il dit : « La photographie crée mon corps ou le mortifie »¹⁵². Ainsi « le complexe de l'oignon » de Régis Debray existe-t-il également, d'une certaine manière, dans notre civilisation puisque l'acte de photographier n'apparaît pas comme un geste innocent.

La mort a toujours été en lien avec les images, depuis les débuts de celle-ci. En effet, l'homme primitif a choisi d'inscrire les toutes premières images sur les parois d'une grotte. Selon Marie José Mondzain, « ces lieux sont choisis pour les images et souvent pour le culte des morts ». Ainsi le lieu où reposaient les morts était le lieu de la naissance des premières images. De plus, l'auteur ajoute que « la paroi est un miroir non spéculaire et cette main est le premier autoportrait non spéculaire de l'homme » (Marie José Mondzain, 2007, p 26). Dès l'instant où l'homme des cavernes décida de laisser une trace de lui sur la paroi de la grotte, c'est comme s'il avait transmis une partie de lui-même, tout comme certaines personnes croient laisser une partie de leur âme quand elles se font photographier.

Il serait intéressant d'aborder la notion d'icône¹⁵³, soulevée dans la citation de Régis Debray. Le terme icône vient du grec *eikonion* qui veut dire « petite image ». À l'origine, une icône désignait toute image religieuse, mais aujourd'hui, elle s'apparente seulement aux images religieuses respectant des critères bien définis : par exemple, elles doivent être réalisées sur un support en bois. Par ailleurs, les familles chrétiennes orthodoxes accordent une importance singulière à avoir dans leurs foyers une icône religieuse. Il ne s'agit pas d'une simple illustration ornementale. En effet, le croyant peut vouer un véritable culte à l'icône. Pour ce dernier, l'icône est « défiante », si nous reprenons le terme de Régis Debray. Elle constitue un objet de vénération pour les fidèles. De plus, Debray précise que le « regard requis reste une prière » (Régis Debray, 1994, p 106), comme nous l'avons vu avec le culte de l'image religieuse en Inde. Ainsi le simple fait de poser son regard sur l'image est-il une façon de prier et d'entrer en contact avec la divinité.

¹⁵² BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, 1980, p 106 pour les deux citations

¹⁵³ La définition que nous pouvons trouver dans le dictionnaire *Le nouveau Petit Robert* est la suivante : « Dans l'Église d'Orient, peinture religieuse exécutée sur un panneau de bois ». Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le nouveau Petit Robert, op cit*, p 1120

Par ailleurs, une idole - du grec *eidôlon*, « image » - qualifie une « représentation d'une divinité (image, statue), que l'on adore comme si elle était la divinité elle-même »¹⁵⁴. Dans son ouvrage *Vie et mort de l'image*, Régis Debray nous apprend par contre que le terme idole « vient d'*eidôlon*, qui signifie fantôme des morts, spectre, et seulement ensuite image, portrait ». De plus, « L'*eidôlon* archaïque désigne l'âme du mort qui s'envole du cadavre sous la forme d'une ombre insaisissable, son double, dont la nature ténue mais encore corporelle facilite la figuration plastique »¹⁵⁵. Le terme image était donc étroitement lié à la mort dans la Grèce antique.

En Inde, nous avons vu que les idoles sont présentes partout et sont l'objet d'un véritable culte d'adoration et de dévotion. Les croyants récitent régulièrement des prières pour les nombreuses divinités. Chaque foyer comprend une ou plusieurs idoles. À partir de ce constat et pour mettre en lien direct avec notre sujet, nous verrons comment le culte des idoles est devenu le culte des stars de cinéma. Certes, les acteurs et les actrices célèbres ne remplacent pas les divinités mais certains semblent projetés au même rang. Nous avancerons donc l'idée que le cinéma constitue un nouveau mode de représentation des mythes anciens, mettant en scène des personnages divins, et que ce faisant, les films divinisent leurs acteurs.

Avant d'en venir à l'étude de cette question, et compte tenu de ce qui vient d'être énoncé, il nous paraît judicieux de faire un détour et d'aborder brièvement la place de l'image religieuse dans différentes civilisations.

2.2.1.2.1 La controverse à propos de l'image religieuse

Le débat autour de l'image et de l'imagerie religieuse diffère selon chaque religion. Il nous semble essentiel de connaître la place qu'occupent les images religieuses en Inde afin de comprendre en quoi la religion hindoue a favorisé l'assimilation rapide du cinéma dans ce pays. C'est la raison pour laquelle nous avons abordé ce thème dans la partie précédente, laquelle traitait des différentes représentations des mythes, ce qui nous a permis de nous faire une idée de l'importance des représentations religieuses dans la culture indienne.

Nous savons que certaines religions s'opposent à toute représentation religieuse. C'est notamment le cas du judaïsme. En effet, un épisode de l'Ancien Testament raconte que Moïse, après avoir libéré les Hébreux d'Égypte, découvrit un groupe de personnes en train de

¹⁵⁴ Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le nouveau Petit Robert*, op cit, p 1123

¹⁵⁵ DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image, Une histoire du regard en Occident*, Paris : Gallimard, 1992, p 28 (pour les deux citations)

vénérer un veau qu'ils avaient fabriqué avec l'or qu'ils avaient emporté dans leur exil. Or, Moïse venait de recevoir les dix commandements dont le troisième interdisait toute représentation des choses sur la terre ou au ciel. De ce fait, il fallut détruire cette idole et punir les fautifs.

Selon Marie José Mondzain, « l'idole, lieu de croyance, n'est pas qu'un objet destructible, elle est avant tout l'objet d'un désir qu'elle prétend combler. C'est cette saturation du désir que le judaïsme a voulu combattre » (Marie José Mondzain, 2007, p 45). En d'autres termes, si certaines religions interdisent toute représentation, ce serait pour éviter de sombrer dans l'idolâtrie visuelle.

Intéressons-nous à présent au cas de l'islam qui, rappelons-le, est la deuxième religion en Inde. C'est en outre une religion présente dans les films bollywoodiens.

Pour expliquer la présence de l'islam, nous pouvons évoquer l'influence de ces films à l'échelle internationale. En effet, les pays musulmans sont parmi les premiers à importer les films bollywoodiens (après le Royaume-Uni et les Etats-Unis pour des raisons de langue mais aussi à cause de la place importante qu'y joue la diaspora indienne). Ces films connaissent un réel succès auprès du peuple musulman (voir Annexe 3, p 346).

Par ailleurs, comme nous venons de l'évoquer, l'islam est la deuxième religion en Inde avec près de 13,7% de fidèles (voir Annexe 4 : les principales religions en Inde, p 347). Cela s'explique par la création en 1526 de l'empire Moghol dans le nord de l'Inde (voir la carte en Annexe 5, p 348). Akbar fut le dirigeant le plus célèbre de cet empire sur lequel il régna pendant près de cinquante ans. À la différence des autres dirigeants musulmans, « [...] Akbar did not oppress or persecute his subjects, nor did he attempt to convert them to his own faith »¹⁵⁶. Il mena donc une politique de tolérance envers toutes les religions.

Cette tolérance, notamment envers l'hindouisme, explique en partie pourquoi cet empire put exister aussi longtemps en Inde. Akbar souhaitait bâtir une civilisation idéale où chaque religion aurait sa place et serait respectée. Ses descendants ont tenté de continuer son œuvre : son petit-fils, Shah Jihan, a fait construire le Taj Mahal. « His Taj Mahal continued his grand-father's tradition of blending Muslim with Hindu styles of architecture »¹⁵⁷.

¹⁵⁶ ARMSTRONG, Karen, *Islam, A Short History*, [2000] London: Phoenix Press, 2001, p 105.

« Akbar n'opprimait et ne persécutait pas ses sujets ; il n'essayait pas non plus de les convertir à sa religion ». (Notre traduction).

¹⁵⁷ Karen Armstrong, *op cit*, p 108.

« Son Taj Mahal perpétuait la tradition de son grand-père, celle de mélanger l'architecture musulmane et hindoue ». (Notre traduction).

Néanmoins, à la fin du XVII^e siècle, l'empire Moghol commença à se fragiliser et la religion musulmane s'est vu menacée : « Was Islam to become simply another Hindu caste? Would Muslims lose their cultural and religious identity, and be swamped by foreign traditions that were different from those of the Middle East, in which Islam had come to birth? »¹⁵⁸

Dans son ouvrage intitulé *L'art indien*, Roy Curtis Craven explique que la religion musulmane a réussi à s'implanter en Inde, suite à la première invasion islamique par les Afghans, à la fin du XII^e siècle.

Au XV^e siècle, les Afghans fondèrent à Delhi le sultanat de Lodi. Ses souverains, de culture persane, firent une fois encore fleurir celle-ci dans le Nord de l'Inde, pendant une période brève mais brillante. Leurs manières étaient élégantes et raffinées et ils appréciaient la littérature et la poésie. Autour de Delhi, ils construisirent de nombreux bâtiments dont les dômes bas et les murs épais influencèrent les goûts architecturaux longtemps après la disparition de leur dynastie. [...] Au terme du premier quart du XVI^e siècle, les Lodi furent destitués par un nouvel envahisseur et la culture indo-islamique atteignit l'apogée de sa splendeur à Delhi et à Agra sous les premiers souverains de l'empire Moghol¹⁵⁹.

Selon Rachel Dwyer, « Indian Islamicate culture is rooted in India itself »¹⁶⁰. Compte tenu de l'importance de ces questions pour notre sujet d'étude, le chapitre suivant sera en partie consacré à l'analyse de cette influence au sein du cinéma populaire indien – avec notamment la figure de la courtisane.

Sans entrer trop profondément dans les détails, nous pouvons affirmer que depuis cette époque, l'islam occupe une place importante en Inde, alors même que les représentations visuelles des nombreux dieux y sont abondantes. Or, « si l'Islam n'a pas formellement prohibé les images d'être vivants, il n'en demeure pas moins que la Tradition, pour avoir dénigré si longtemps la représentation humaine, l'a rendue impossible »¹⁶¹.

Néanmoins, une culture indo-islamique est née avec de nombreux emprunts à la culture persane, notamment grâce à l'empereur Akbar qui créa une école de peinture moghole dans laquelle de nombreux artistes hindous travaillèrent sous la direction de deux maîtres persans. Ainsi « although the production of images was anathema to orthodox Muslim culture, India

¹⁵⁸ Karen Armstrong, *op cit*, p 109.

« La religion islamique allait-elle simplement devenir une nouvelle caste hindoue ? Les musulmans allaient-ils perdre leur identité culturelle et religieuse et être envahis par des traditions étrangères très différentes de celles du Moyen-Orient, lieu où est né l'Islam ? » (Notre traduction).

¹⁵⁹ CRAVEN, Roy C., *L'Art indien*, [1976], Paris : Thames & Hudson S.A.R.L., 2005, p 197.

¹⁶⁰ Rachel Dwyer, *op cit*, p 97.

« La culture indo-islamique est enracinée en Inde » (Notre traduction).

¹⁶¹ CHEBEL, Malek, *Dictionnaire amoureux de l'islam*, Paris : Plon, 2004, p 74

has a long tradition of the production of images among Muslims, most famously in Mughal miniatures and illustrated books »¹⁶². En effet, inspirée des miniatures persanes, la peinture moghole inclut des portraits, des scènes de la vie à la cour, des scènes de la vie sauvage ainsi que des scènes de chasse ou des illustrations de batailles.

La question de la controverse de l'image religieuse dans l'islam se situe principalement dans le fait que les traditionalistes¹⁶³ s'opposent à toute représentation de Dieu - en l'occurrence d'Allah - et de toute créature dotée d'une âme. En Inde, au temps de l'empire moghol, ils effaçaient les visages sur les miniatures pour respecter cette interdiction. Néanmoins, de nombreuses représentations sont issues de la rencontre entre ces différentes cultures et l'on trouve une contribution d'origine islamique à l'art indien. Dans les chapitres suivants, nous aurons l'occasion de voir en quoi la culture musulmane a influencé le cinéma Bollywoodien, avec notamment avec l'utilisation de la langue ourdoue et le traitement fait du personnage de la courtisane.

Pour approfondir l'idée d'une controverse, nous pouvons effectuer un lien avec la photographie en prenant pour point de départ une réflexion proposée par Tina Modotti (1896-1942), photographe italienne. Dans l'ouvrage de Ferrante Ferranti, elle affirme qu' : « Une image photographique est compréhensible dans tous les pays, par toutes les nationalités, tout comme le cinéma ("les images vivantes"), malgré la langue, le titre ou les explications »¹⁶⁴. Cette citation nous paraît discutable du fait que, comme nous venons de le voir, l'image n'occupe pas la même place au sein des grandes civilisations.



Hocine, *La Madone algérienne*, 1997
<http://icons.canalblog.com/archives/2008/12/10/11690802.html> (consulté le 07/03/2010)

Lorsque nous aborderons le cinéma indien, nous verrons que certains aspects des films restent incompréhensibles pour un public non averti, ignorant les différents codes existant. Dans son ouvrage, Ferrante Ferranti met l'accent sur la célèbre image de Hocine (voir ci-dessus) intitulée *la Madone algérienne*, qui

¹⁶² Rachel Dwyer, *op cit*, p 98

« Même si la production d'images demeurait anathème pour la culture musulmane orthodoxe, l'Inde connaît une longue tradition de production d'images parmi les musulmans, les plus connues étant les miniatures mogholes et les livres illustrés ». (Notre traduction)

¹⁶³ À titre d'exemple nous pouvons citer le wahhabisme, mouvement religieux né au XVIII^e siècle.

¹⁶⁴ Ferrante Ferranti, *op cit*, p 38

obtint en 1998 le prix World Press. Cette femme, pleurant la mort de ses proches, fut rapidement nommée « la Madone » en Occident. Or, « dans une religion où la Vierge n'existe pas, Oum Sâad, l'héroïne, en voyant cette photographie, dit qu'elle ne se reconnaît pas et réclame qu'on cesse de la diffuser. La référence à l'esthétique judéo-chrétienne, dans une civilisation qui n'a pas le culte de l'image religieuse, occulte la dramatique réalité »¹⁶⁵ que constituait alors la guerre civile en Algérie.

La femme photographiée avait perdu trois membres de sa famille, lors d'un massacre. En voyant l'inclination de sa tête et le désespoir se lisant sur son visage, le public occidental s'est aussitôt réapproprié cette image, en faisant de celle-ci une iconographie chrétienne où figure la Vierge pleurant la mort du Christ. Sans compter que la bouche entrouverte dans un cri sourd, peut renvoyer au célèbre tableau d'Edvard Munch, *Le Cri*.

Cet exemple montre qu'une image peut être interprétée de différentes façons selon les cultures en présence. En effet, lire une image dépend beaucoup de la culture visuelle que l'on a. Dans le cadre de celle-ci, les Occidentaux, habitués aux nombreuses représentations de la Vierge Marie, ont tout de suite effectué un lien avec cette femme figée dans la douleur¹⁶⁶.

La citation de Tina Modotti est donc contestable, et nous aurons l'occasion de revenir dessus lorsque nous aborderons le cinéma populaire indien. En effet, cette idée nous servira à poser que l'image de l'Inde telle que véhiculée dans le cinéma bollywoodien, peut également être interprétée de différentes manières selon la culture de référence. À titre d'exemple, il est notoire qu'il existe un code des couleurs différent selon les cultures. Un public non averti ne verra peut-être pas la signification du sari blanc que porte une femme dans un film indien, par exemple (le blanc étant la couleur du deuil pour certaines religions comme l'hindouisme, la femme est donc une veuve). Néanmoins, nous verrons qu'il n'est pas impossible de trouver des passerelles entre les différentes cultures en se basant sur la symbolique, par exemple, comme nous aurons l'occasion de le voir au fil de l'analyse des différentes œuvres filmiques. De plus, la mythologie nous servira de fil conducteur pour donner *une* interprétation possible des films en question. Nous tenterons également de souligner l'*universalité* des grands mythes fondamentaux et de voir que les mêmes thèmes mythologiques sont traités, que ce soit dans le cinéma populaire indien, européen ou encore américain.

¹⁶⁵ Ferrante Ferranti, *op cit*, p 74

¹⁶⁶ Précisons cependant que cette photographie était au cœur d'un scandale en Algérie puisque le gouvernement accusa l'agence de presse mondiale (AFP) de « manipulation ». <http://www.grands-reporters.com/Oum-Saad-la-Madone-diffamee.html> (consulté le 03/01/12)

Pour le moment, nous pouvons déjà poser que l'image est reçue différemment par les différentes civilisations et que pour notre étude, il était essentiel d'ouvrir une parenthèse sur l'image religieuse étant donné qu'en Inde, celle-ci est étroitement liée à l'image cinématographique. Nous proposons désormais de revenir sur l'image photographique, qui occupe dans notre société actuelle une place importante. À la suite de quoi, nous aborderons le cinéma.

2.2.1.2.2 Réflexions sur l'acte photographique

Au vu de ce bref rappel historique portant sur l'image photographique et de cette présentation des différentes réflexions ayant pour thème l'image religieuse, nous pouvons à présent aborder la question de la photographie en elle-même, qui nous conduira ensuite à aborder la question de l'image animée ou, en d'autres termes, du cinéma.

Cette réflexion nous permettra de revenir sur la question de la représentation, telle que perçue en Occident, mais également en Inde. Pour ce faire, nous nous appuyons, entre autres, sur l'analyse de Roland Barthes, critique et sémiologue français (1915-1980), auteur de *La chambre claire*, ainsi que sur celle de Régis Debray, auteur de *L'œil naïf*.

Roland Barthes commence par définir les différents rôles dans la photographie :

L'*Operator*, c'est le Photographe. Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon*¹⁶⁷ émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort¹⁶⁸.

Le rapport au spectacle est ici intéressant et souligne la visée de tout spectacle – quelle que soit sa nature – et qui est d'*être vu*. Le premier sens de spectacle est « [un] ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard » (*Le nouveau Petit Robert*, 1996, p 2133), d'où l'importance d'avoir un spectateur¹⁶⁹ dont le rôle est de porter un *regard* sur ce qu'il voit.

¹⁶⁷ L'*eidôlon* a longtemps désigné, chez les Grecs, ce que l'on voit comme si c'était la chose même, alors qu'il ne s'agit que d'un double. Ce terme s'apparente donc à l'illusion. Par ailleurs, il peut prendre un sens davantage péjoratif en lien avec la notion d'idolâtrie.

¹⁶⁸ Roland Barthes, *op cit*, pp. 22-23

¹⁶⁹ « Le témoin oculaire d'un événement ; personne qui regarde ce qui se passe sans y être mêlée », ou encore une « personne qui assiste à un spectacle, à une cérémonie, à une manifestation sportive, etc. » Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le nouveau Petit Robert*, *op cit*, p 2133

Dans son ouvrage, Roland Barthes approfondit sa réflexion personnelle sur la photographie en précisant qu'il souhaite aller au-delà du rôle de simple spectateur afin de trouver l'*essence* même de la photographie.

Dans un premier temps, il affirme que la photographie « a été, [et] est encore tourmentée par le fantôme de la Peinture » (Roland Barthes, 1980, p 55). Il continue sa réflexion en précisant que la photographie ne serait donc pas le descendant direct de la peinture, mais plutôt celui du théâtre avec ses « panoramas animées par des mouvements et ses jeux de lumière » (R. Barthes, 1980, pp. 55-56). L'auteur va même jusqu'à réfuter la thèse selon laquelle ce sont les peintres qui ont inventé la photographie. D'après lui, « la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent » faite par les chimistes, « a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé »¹⁷⁰.

Néanmoins, nous ne pouvons nier qu'il existe un rapport entre la peinture et la photographie, tout comme il existe une relation étroite entre la peinture et la littérature ou encore le cinéma, comme nous aurons l'occasion de le développer dans le chapitre suivant. Nous l'avons dit nous-mêmes au début de ce chapitre : l'ancêtre de l'appareil photographique est la chambre noire – la *camera o(b)scura* – que l'on situe au XVI^e siècle. Un grand nombre de peintres de la Renaissance ont eu recours à ce dispositif pour réaliser leurs œuvres. Nous pouvons citer à titre d'exemple, Vermeer, célèbre pour sa toile *La jeune fille à la perle*. Cette invention, d'abord utilisée dans la peinture, a ensuite évolué et fut adaptée pour devenir, des siècles plus tard, l'appareil photographique.

Cependant, R. Debray, comme R. Barthes, distingue la photographie de la peinture en évoquant la question du temps – point que nous avons déjà traité dans la première partie de ce chapitre.

Un tableau "date" plus facilement qu'une photo. [...] en photo (jusqu'au big-bang numérique), "les révolutions du regard" ne jouent pas. L'histoire de la peinture habite la moindre création picturale mais le passé et l'avenir de la photographie s'évanouissent derrière chaque épreuve. [...] Cette mise hors de l'Histoire fait la supériorité du document sur l'œuvre. Elle a eu un prix : la mise hors culture. [...] Toute photo est au présent et le présent ne change pas¹⁷¹.

En démontrant que la photographie se situe hors de l'Histoire, et donc hors du temps historique, cette analyse rejoint notre pensée attenante à la question du mythe qui, selon nous, se place également hors du temps historique et s'insère dans un temps sacré.

¹⁷⁰ Roland Barthes, *op cit*, p 126 pour les deux citations.

¹⁷¹ Régis Debray, *L'oeil naïf*, *op cit*, p 37

Roland Barthes est d'accord pour affirmer que le temps s'immobilise dans chaque photographie. Mais à la différence de Régis Debray qui pense que « toute photo est au présent », pour Barthes : « que la Photo soit "moderne", mêlée à notre quotidienneté la plus brûlante, n'empêche pas qu'il y ait en elle comme un point énigmatique d'inactualité, une stase étrange, l'essence même d'un *arrêt* »¹⁷². Le procédé même de la photographie est de *fixer* l'image, ainsi elle devient comme *figée* dans le temps.

Par ailleurs, André Bazin qui, dans son texte portant sur le cinéma, a consacré une partie de ses recherches à l'ontologie de l'image photographique, ajoute que « la peinture s'efforçait au fond en vain de nous faire illusion et cette illusion suffisait à l'art, tandis que la photographie et le cinéma sont des découvertes qui satisfont définitivement et dans son essence même l'obsession du réalisme »¹⁷³.

Nous souhaitons nous arrêter sur ces propos. André Bazin affirme que la photographie, comme le cinéma, tente, d'une certaine façon, d'imiter le monde réel et de se fondre avec le réalisme. Or nous avons déjà effectué un rapprochement entre le cinéma et le principe de la *maya* en Inde. Nous verrons plus en détail, dans notre partie suivante consacrée au cinéma, que si la fonction première du cinématographe était de l'ordre de la science, il a dû néanmoins céder rapidement la place au spectacle d'illusion. De ce fait, le cinéma est vite devenu un moyen de divertir le public qui pouvait, pendant quelques instants, s'évader du monde réel. De nos jours, le cinéma constitue non pas une invention scientifique mais bien un divertissement, un loisir, plus ou moins accessible à tout le monde.

Pour la photographie, l'émergence, voire la domination, des images numériques représente un véritable bond technologique et culturel. Les propos tenus par l'auteur datent des années 1950, avant que cette avancée technologique n'ait eu lieu. Il est vrai qu'à ses débuts, la fonction de la photographie était d'abord de témoigner. Aujourd'hui encore, la photographie peut servir de témoignage avec notamment les travaux des photographes reporters, mais avec l'avancée technologique et les retouches, elle peut également être manipulée pour créer un autre monde, parfois loin de la réalité.

La publicité, avec ses images truquées, en est un exemple criant. Le débat autour des images truquées est tellement d'actualité qu'il est question, au sein de notre gouvernement,

¹⁷² Roland Barthes, *op cit*, p 142

¹⁷³ André Bazin, *op cit*, p 12

d'imposer une loi. En effet, Valérie Boyer, députée UMP, a déposé en octobre 2009 une proposition de loi pour imposer la mention « photo retouchée » sur chaque image truquée. Cette loi vise les photographies des corps féminins retouchés qui véhiculent une image de la perfection (à travers des corps minces, sans rides, etc.) La députée souhaite mettre fin aux images stéréotypées de la femme. « L'idée n'est pas d'interdire les photos retouchées, mais bien de les signaler dans les publicités ou les magazines afin de préciser la frontière entre l'image réelle et l'image virtuelle »¹⁷⁴. Ces images publicitaires – parfois qualifiées d'images mensongères – touchent toute la population et peuvent provoquer des troubles de la représentation chez les plus fragiles.

La retouche des photographies n'existe pas seulement au sein de la publicité. En effet, le trucage peut également avoir des contextes politiques, comme le rappelle la fameuse photographie de Lénine truquée, sous le régime de Staline.

Certes le trucage reste une technique, parfois frauduleuse, mais coutumière dans notre société. La technologie peut aussi donner lieu à des œuvres très inventives. Le spectateur est conscient du pouvoir de manipulation des images, qu'elles soient ou non numériques, mais cela n'empêche pas parfois de prendre pour argent comptant certaines photographies retouchées. En outre, même les images non retouchées numériquement peuvent être trompeuses, comme les trompe-l'œil, les faux charniers de Yougoslavie, etc.

De ce fait, l'idée d'André Bazin selon laquelle la photographie tend avant tout au réalisme, n'est plus d'actualité puisque les images numériques peuvent être manipulées à loisir. Néanmoins, l'avancée technologique est telle que l'on peut vite se faire prendre au jeu et croire en la réalité d'une image retouchée. Il faut cependant signaler que ces images mensongères répondent aux besoins de notre époque. En effet, de nos jours la société a de plus en plus peur de vieillir et les images publicitaires, par exemple, nous montrent – ou plutôt nous font croire – qu'il est possible de lutter contre le temps. Et si les films de science-fiction nous montrent une machine à remonter le temps, les photographies publicitaires, pour leur part, nous présentent différentes cures de jouvence en montrant le visage d'une femme lissé pour la promotion d'une crème quelconque.

Les premières préoccupations autour de la photographie, à savoir la pérennité de l'image, s'attachent aujourd'hui à la « pérennité » du corps humain. Et les photographies retouchées jouent un rôle primordial dans ce commerce visant la jeunesse éternelle.

¹⁷⁴ http://www.valerie-boyer.fr/7_actionparlementaire.php?idsection=8&idcategorie=31&idarticle=302 (consulté le 19/01/2010)

Par ailleurs, lorsqu'André Bazin affirme que l'originalité de la photographie réside dans son objectivité essentielle et qu'« aussi bien, le groupe de lentilles qui constitue l'œil photographique substitué à l'œil humain s'appelle-t-il précisément "l'objectif" » (André Bazin, 1975, p 13), son énoncé peut être interprété différemment dans le cadre de notre réflexion sur le rôle des images retouchées. Aujourd'hui, ne pouvons-nous pas avancer l'idée que parfois c'est l'œil humain qui se substitue à l'œil photographique puisque les images doivent répondre aux besoins de la population ? Néanmoins, l'art photographique de nos jours reste riche en diversité et originalité.

Le rapport au temps est donc essentiel pour notre étude et touche tous les domaines abordés. Les différentes réflexions de Roland Barthes et Régis Debray sur le rapport au temps dans la photographie nous permettent d'affirmer qu'une photographie représente un instant présent qui a existé (le « ça-a-été » de Barthes) et qu'elle immobilise le temps, comme si l'œuvre photographique représentait un *arrêt*. Nous avons choisi d'évoquer ce point puisqu'il en sera également question lors de notre analyse filmique : en effet, dans l'un des films de notre corpus (*Coolie*), le réalisateur a accordé une place primordiale à la photographie que nous étudierons plus en détails dans le chapitre suivant.

Néanmoins, notons que les photographies actuelles dans la publicité ont un tout autre statut auprès de la population concernée.

Après avoir abordé le problème de la réalité « disparue » à travers les images retouchées et les conséquences que cela pouvait parfois engendrer, il nous faut à présent revenir sur les différents concepts développés par Debray et Barthes sur ce point.

Une photographie exprime le réel à l'état passé ; elle est donc le témoin ou la preuve que la chose ou la personne photographiée a existé, mais aussi qu'elle n'existe plus telle que représentée à cet instant : « Je ne puis jamais nier que *la chose a été là* »¹⁷⁵ dit Roland Barthes. D'où sa célèbre expression du « *ça-a-été* ». Pour revenir sur la question du temps, il poursuit sa réflexion en disant que :

La Photographie est un témoignage sûr, mais fugace ; en sorte que tout, aujourd'hui, prépare notre espèce à cette impuissance : ne pouvoir plus, bientôt, concevoir, affectivement ou symboliquement, la *durée* : l'ère de la Photographie est aussi celle des révolutions, des contestations, des attentats, des explosions, bref, des impatiences, de tout ce qui dénie le mûrissement¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Roland Barthes, *op cit*, p 120

¹⁷⁶ *Ibid*, p 146

De son côté, Régis Debray affirme qu'il existe « l'intuition de la valeur témoin propre à la photographie, et qui n'est pas proprement le "ça a été" de Barthes – mais un "ça a existé". Le constat de *réalité* ne suffit pas, on cherche une présence » (Régis Debray, 1994, p 45). Par ailleurs, l'auteur ajoute que « la photo n'est pas là pour transmettre du sens mais du temps. Son vrai, son seul sens, c'est un écho ».

Selon Debray, la photographie essaie ainsi de représenter le réel tout en étant hors du temps historique puisque si l'objet photographié a existé, il n'existe peut-être plus au moment où on la regarde.

Pour nous éclairer sur cette notion de temps, nous proposons de faire référence à Ferrante Ferranti, qui évoque à son tour la quête du temps. Chaque photographie, comme l'a souligné Régis Debray, nous renvoie dans le temps et correspond à « un écho ». Néanmoins, comme le fait remarquer F. Ferranti, une photographie n'indique pas toujours *quand* elle a été prise. Il illustre ces propos en exposant deux photographies quasi identiques prises à cent ans d'écart (voir Annexe 6, p 349).

Nous avons également choisi de montrer qu'une photographie pouvait se situer également hors du temps (voir Annexe 6, p 350). À la différence des photographies de Ferranti, celles que nous avons choisies contiennent des personnes. La première photographie, d'Édouard Boubat, nous montre une femme indienne de dos (Boubat étant célèbre pour ces vues de dos), tenant un enfant dans ses bras, et fixant l'horizon, debout face à la mer. Elle se trouve seule avec l'enfant, le sien sans doute, face à l'océan. Une ligne horizontale se dessine au niveau des deux visages ; l'écume blanche qui se forme annonce l'arrivée d'une nouvelle vague. Nous pouvons noter que les deux visages forment comme un triangle négatif, symbole du féminin.

Dans un ouvrage consacré à plusieurs œuvres d'Édouard Boubat, Bernard George, dans son introduction, nous dit : « [...] Alors que l'art de la photographie est essentiellement un art du *temps fixé* et que les œuvres de grands artistes comme Brassai ou Doisneau sont éminemment datables [...], très très peu de photos de Boubat portent la marque du temps [...]. Tant de réalité, tant d'humanité et si peu de temporalité ! »¹⁷⁷ Cette photographie de Boubat est donc intemporelle tout comme la deuxième que nous allons brièvement analyser.

Cette dernière nous présente trois personnes, de dos, faisant également face à la mer. Une ressemblance peut être faite avec l'œuvre de Boubat puisque les deux ont le même décor et les mêmes sujets. Mais contrairement à la mère indienne dans la photographie de Boubat,

¹⁷⁷ BOUBAT, Édouard, Photo Poche, Paris : Centre National de la Photographie, 1988, p 3

ces personnes ont les pieds dans l'eau. L'eau efface leurs traces de pieds sur le sable. Ici, l'écume blanche trace une ligne horizontale au niveau de leurs pieds, et non de leur tête. L'homme écarte les jambes qui forment un triangle positif, symbole du masculin. L'une des femmes regarde ses pieds et les deux autres personnes fixent l'horizon. À l'arrière plan, une deuxième vague se prépare puisque nous apercevons l'écume blanche qui se forme.

Ces deux photos auraient pu être prises le même jour. Mais plusieurs décennies les séparent et aucun signe n'indique la temporalité.

D'autres photographes ont souhaité évoquer « le temps, invisible, et [ils] tentent d'en fixer la trace »¹⁷⁸. Dans l'ouvrage de Ferranti, une citation intéressante d'Edward Weston illustre nos propos : « Ce que l'œil voit est complètement différent de ce que l'œil donne à voir [...]. L'œil enregistre un flot ininterrompu d'images tandis que l'appareil photo saisit un moment donné, un seul, et le fixe pour l'éternité » (Ferrante Ferranti, 2003, p 118). La notion de temps n'est peut-être pas visible dans toutes les photographies – comme nous l'avons illustré dans notre annexe – mais une fois l'image fixée sur le support, elle y reste pour l'éternité.

Par ailleurs, André Bazin nous dit que la photographie « est tout autre chose. Non point l'image d'un objet ou d'un être, mais bien plus exactement sa trace »¹⁷⁹. La photographie comme trace a été plusieurs fois mentionnée par différents auteurs et nous souhaitons développer cette notion. Une photographie est considérée comme une trace puisqu'elle dure dans le temps et qu'elle renvoie à une personne, une situation ou encore à un objet passés. Mais la photographie elle-même peut représenter une trace. Nous allons le voir plus en détail à travers deux exemples.

¹⁷⁸ Ferrante Ferranti, *op cit*, p 115

¹⁷⁹ André Bazin, *op cit*, p 151



Yannick Le Boulicaut, Carnaval de Bühl

L'image ci-contre, prise par le Professeur Yannick Le Boulicaut, est floue. Les visages ne sont pas nets car le temps de pause est trop long ; nous ne pouvons distinguer personne clairement. Le flou dans une photographie, comme nous l'explique M. Le Boulicaut, peut représenter la trace ; il accentue le mouvement, ou encore la vitesse,

et dynamise l'image. Ici, l'objectif du photographe était de restituer une ambiance de fête. Par ailleurs, il explique qu' « il faut distinguer le flou de mise au point, le flou de bougé, le flou 'filé', le flou avec filtre. Les flous calculés sont intéressants alors que les flous involontaires sont rarement productifs »¹⁸⁰. Ferrante Ferranti cite dans son ouvrage Francis Bacon pour expliquer le flou : « [...] Le flou est une intention afin de "dresser un piège au moyen duquel [il] peut saisir un fait à son point le plus vivant" »¹⁸¹. Comme nous l'avons remarqué, le flou exprime le mouvement et rend la photographie « vivante ». Cet effet volontaire de la part du photographe a un but précis : celui de retranscrire l'ambiance et l'émotion du moment pour le faire vivre à la personne regardant l'image.

La deuxième photographie, ci-contre, représente la notion de trace d'une autre façon. L'accent est mis sur les pieds des deux Indiennes et capture le moment précédant l'arrivée de la vague qui recouvrira leurs pieds et leurs empreintes. Nous retrouvons une fois de plus une ligne horizontale divisant la photographie en deux : d'un côté la mer, de l'autre le sable mouillé. Les pieds font barrage à la mer, empêchant l'eau d'effacer les deux traces de pieds sur le sable. À la différence de la trace que laisse une photographie dans l'éternité, ces traces de pieds sont éphémères et n'existeront plus dès que l'eau les atteindra. La notion de trace est à la fois double dans cette image : éphémère avec la menace de l'eau mais également durable avec la trace laissée par ces deux personnes sur la photographie.



Photographie de Wendy Cutler, Chennai, Inde, décembre 2008

¹⁸⁰ Cours de Sémiologie du Professeur Yannick LE BOULICAUT, année universitaire 2007-2008

¹⁸¹ Ferrante Ferranti, *op cit*, p 126

La notion de trace est présente dans la création d'images dès ses débuts : l'homme des cavernes, évoqué précédemment, « se retire pour produire son image et la donner à voir aux yeux comme une trace vivante mais séparée de soi. [...] Il s'agit véritablement des traces du premier commerce entre le monde animé et inanimé, entre ce qui est vivant et ce qui n'est pas vivant »¹⁸². Il inscrit ainsi sur la paroi de la grotte une trace de ses mains et cette trace constitue la première image fixe réalisée par l'homme.

La plupart des photographes cherchent à rendre leurs œuvres vivantes, comme nous l'avons vu avec l'effet de flou. Néanmoins, Roland Barthes affirme qu'une photographie « [l]'anime et [il] l'anime. [...] La photo elle-même n'est en rien animée ([il] ne croi[t] pas aux photos "vivantes") mais elle [l]'anime : c'est ce que fait toute aventure »¹⁸³. La notion d'image vivante est donc discutable.

Certains, comme Tina Modotti, qualifient d' « images vivantes » le cinéma, parce que sur l'écran sont retranscrits le mouvement et l'animation. Pour Roland Barthes, si une photographie, qui est de premier abord inanimée, devient animée c'est parce que la personne la contemplant l'anime elle-même. Le simple fait de regarder une photographie peut transporter le spectateur – ou lecteur – dans le passé et faire ressurgir des souvenirs enfouis depuis longtemps. La photographie, comme le souligne Ferrante Ferranti, peut être une quête du temps, mais elle peut également être un voyage dans le temps.

Les photographies sont qualifiées d'images fixes ou immobiles, mais cela ne signifie pas que l'image soit dépourvue de dynamisme, ou qu'elle ne soit pas « vivante ». Roland Barthes ne croit pas aux photographies « vivantes » mais certaines techniques, comme le flou, peuvent donner de la vie à une image. Ferrante Ferranti pose la question suivante : « La photographie insuffle-t-elle la vie ou révèle-t-elle la mort ? » Pour montrer qu'une image peut être « vivante », il suffit d'analyser les lignes dans la composition de celle-ci. Nous pouvons ainsi constater que les diagonales dynamisent l'image en « encourag[eant] l'œil à se déplacer au sein du cadre » (Yannick Le Boulicaut). Roland Barthes associe la photographie à une image immobile car selon lui « les personnages qu'elle représente ne bougent pas ; cela veut dire qu'ils ne sortent pas »¹⁸⁴. Nous verrons que le cinéma peut contester l'immobilité d'une

¹⁸² Marie José Mondzain, *op cit*, p 29

¹⁸³ Roland Barthes, *op cit*, p 39

¹⁸⁴ *Ibid*, p 90

photographie puisque dans le film *Coolie*¹⁸⁵, une photographie devient littéralement « vivante » : il sera donc question de l'image sortant de son cadre, brouillant ainsi la frontière entre réalité et fiction. Mais en regardant une photographie floue, comme celle étudiée précédemment avec la notion de trace, l'image dégage une impression de mouvement même si les personnes sont statiques.

Ainsi une photographie peut à la fois être associée à la vie comme à la mort ; tout dépend du regard porté sur elle.

De nos jours, la photographie est considérée comme étant un mode d'expression à part entière, mais elle est avant tout, « un mode de représentation du réel, voire du monde ». De plus, « cette invention [...] instaure une relation nouvelle, différente avec le réel [...]. Le réel est totalement abstrait [...], la réalité est ce qui fait l'objet d'une perception et qui donc est représentée, perçue » (Yannick Le Boulicaut).

Pourquoi la question du réel est-elle ici soulevée ? Parce que l'acte de photographier implique un positionnement par rapport au réel. Frédéric Riploi et Dominique Roux affirment, comme Roland Barthes, que « lorsque nous photographions, nous atteignons l'existence en acte, nous saisissons la vie même »¹⁸⁶.

Le photographe tente à la fois de prendre en compte la réalité brute qui l'entoure, c'est-à-dire de se montrer objectif, mais il tente également de faire jouer sa propre subjectivité créatrice. Comme le rappelle Bernard George : « L'on sait que, si l'on place dix photographes devant la même réalité avec le même appareil, la même pellicule, le même éclairage, il n'y aura pas deux images identiques ». De son côté, le photographe Édouard Boubat témoigne à propos de la photographie en disant : « Je n'ai jamais eu qu'une certitude et celle-ci depuis la première fois où j'ai appuyé sur un bouton, c'est que la photo n'est pas objective ! »¹⁸⁷ Chaque photographe laisse, d'une certaine façon, une part de sa subjectivité dans chaque photographie prise. Ce mode de représentation retranscrit donc la réalité brute comme le photographe la perçoit.

À ce stade de notre réflexion, il nous semble judicieux d'évoquer l'importance de la lecture des images. Techniquement parlant, les deux modes de représentation que nous nous efforçons de présenter dans cette partie ont chacun voulu tendre vers le réalisme. Mais ce

¹⁸⁵ Analysé page 219.

¹⁸⁶ RIPLOI, Frédéric, ROUX, Dominique, *La Photographie*, Paris : Éditions Milan, 2002, p 36

¹⁸⁷ Édouard Boubat, *op cit*, p 3 pour les deux citations

rapport au réel, comme nous venons de le voir, n'est pas sans questionnement. Qu'en est-il du sens de l'image ?

Une photographie peut être lue et interprétée de différentes manières, comme nous l'avons déjà souligné. Roland Barthes, dans *L'aventure sémiologique*, explique que l'homme moderne passe son temps à lire : « Il lit d'abord et surtout des images, des gestes, des comportements »¹⁸⁸. Barthes expose aussi que la sémiologie consiste à étudier non seulement la vie des signes au sein de la vie sociale, mais également « cette opération mystérieuse par laquelle un message quelconque s'imprègne d'un sens second [...] que l'on appelle "sens connoté" »¹⁸⁹. L'auteur prend comme exemple le message publicitaire dans lequel est inséré ce sens connoté. Mais les publicités ne se limitent pas seulement au message à double sens (contenu dans la légende qui accompagne l'image sur un support publicitaire). Car en elle-même, l'image peut comporter un sens connoté, en rapport avec la *symbolique*.

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons défini le terme symbole¹⁹⁰, en raison du nombre de symboles inscrits dans les mythes indiens.

Alain Daniélou définit le symbole comme étant une représentation analogique, perceptible, d'une chose ou d'une idée (Alain Daniélou, 1992, p 19). Selon Barthes, « tout objet a, si l'on peut dire, une profondeur métaphorique, il renvoie à un *signifié* ; l'objet a toujours au moins un signifié »¹⁹¹. Dans le domaine de la publicité, l'image, aussi simple soit-elle, a toujours une portée symbolique : une lampe, par exemple, peut signifier le soir, le crépuscule. Barthes nous donne une définition de l'état symbolique : c'est lorsqu'un « signifiant, c'est-à-dire un objet, renvoie à un seul signifié ; c'est le cas de grands symboles anthropologiques, comme la croix, par exemple, ou le croissant »¹⁹². Certains symboles sont culturels et peuvent constituer un obstacle face à la compréhension d'une œuvre pour un public non averti. Le signifiant et le signifié font partie de la lecture d'images et nous renvoient à Ferdinand de Saussure et au langage considéré comme un ensemble de signes¹⁹³. La sémiologie constitue une part primordiale dans notre travail pour comprendre la place et le rôle des mythes modernes dans le cinéma populaire indien. Toute image peut être symbole mais un objet peut avoir plusieurs signifiés selon la culture de référence.

¹⁸⁸ BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris : Éditions du Seuil, 1985, p 227

¹⁸⁹ *Ibid*, p 228

¹⁹⁰ Le symbole « est un objet ou image ayant une valeur évocatrice, magique et mystique ».

¹⁹¹ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, *op cit*, p 253

¹⁹² *Ibid*, p 255

¹⁹³ Nous reviendrons sur la notion de langage lorsque nous aborderons le langage cinématographique dans le chapitre II.

Nous avons déjà abordé le thème de l'interculturalité dans notre étude avec l'exemple *la Madone algérienne* de Ferranti. Nous avons vu comment cette image avait été lue différemment par deux cultures.

Ainsi le signifié varie selon les différentes cultures et peut être mal interprété. Nous pouvons reprendre l'exemple de l'art rupestre et de ces différentes interprétations, toutes contestables puisqu'elles sont avant tout des hypothèses. Les spécialistes portent un regard du XXI^e siècle sur des dessins datant de plus de trente mille ans. Le signifié qu'ils leur accordent ne correspond peut-être pas au signifié voulu par le créateur lui-même. Il est essentiel pour notre étude d'en être conscient puisque ce travail porte sur une culture différente de la nôtre.

Ce qui distingue la double signification du message publicitaire (sens premier / sens connoté) de celui propre à la littérature ou au cinéma, est avant tout son système franc, « c'est-à-dire qui laisse voir sa duplicité ». En cela, bien que ce système soit « évident », il n'en est pas moins « un système simple »¹⁹⁴. Bien que notre étude ne se focalise pas sur la publicité mais sur le cinéma indien, nous devons faire ce détour pour montrer que l'image en tant que représentation symbolique, a son importance dans le cinéma indien et que, de ce fait, il peut arriver que des images, porteuses de symboles différents selon les cultures, posent problème à un public non averti.

En résumé, une image ou un mot peut se référer à un concept abstrait¹⁹⁵. La part inconsciente est ici intéressante pour notre étude sur les mythes, puisque dans la mythologie gréco-latine, par exemple, les questions de désirs inconscients (et notamment les questions œdipiennes) sont très présentes – les dieux se permettant souvent d'accomplir les désirs que les humains s'interdisent de réaliser.

Notre analyse des films bollywoodiens des années 1970-80 va nous permettre de définir plusieurs niveaux de lecture d'une image : dans un premier temps, nous nous attacherons à ce que montre l'image, et ensuite, au niveau symbolique de celle-ci (la signification des mythes). C'est pourquoi il était essentiel de définir l'image symbolique avant que d'entamer cette analyse.

Notre réflexion sur l'image symbolique nous amène donc à nous questionner sur le rôle et l'importance de celle-ci au sein des films populaires indiens. Nous venons de définir le

¹⁹⁴ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, *op cit*, p 247 (pour les deux citations)

¹⁹⁵ Selon le dictionnaire de la psychanalyse de R. Chemama, le symbolique correspond à une « fonction complexe et latente qui embrasse toute l'activité humaine, comportant une part consciente et une part inconsciente, qui est attachée à la fonction de langage et plus spécialement à celle de signifiant ». CHEMAMA, Roland, VANDERMERSCH, Bernard, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Larousse, 2009, p 560

niveau symbolique en rapport avec la mythologie, mais nous allons voir également que les films populaires indiens fonctionnent sur un mode très proche de celui de la publicité, dont la fonction consiste à vanter les mérites d'un produit afin de mieux le vendre. Ce point rejoint la réflexion sur l'image symbolique de Roland Barthes. Ranjani Mazumdar, cinéaste indien indépendant, affirme :

In this urban landscape of chaos and disorder that marked the physical form of Indian cities, neither the department store, nor the arcade, nor shop windows played the role they did in the West. It was *cinema* that played the crucial role of introducing to its audiences the aestheticized world of the commodity. Cinema became the window for (virtual) global travel, urban exploration, and commodity display¹⁹⁶.

Le cinéaste poursuit sa réflexion en affirmant que les nombreuses chansons incluses dans les films font figure de « mini fashion shows » ; ainsi « film songs emerged as one of the most important spaces for an aggressive and sophisticated form of fashion display »¹⁹⁷.

Nous développerons plus en détail cette caractéristique des films populaires indiens dans la partie suivante, tout en nous posant la question de la portée de l'image symbolique dans ces films. Par une étude de la représentation symbolique, nous verrons comment l'image, en tant que porteuse de symboles, permet aux films populaires indiens des années 1970-80, de donner une place nouvelle à la mythologie indienne.

Mais avant de poursuivre notre réflexion, nous proposons de revenir un instant sur notre étude de la photographie et du cinéma, en nous posant les questions suivantes : le rapport entre le réel et la photographie est-il le même avec le cinéma ? L'image fixe fonctionne-t-elle de la même façon que l'image animée ? À ce stade de l'étude, c'est la question que nous devons soulever afin de poser dans toute sa complexité, le sujet du rapport des spectateurs indiens à leur cinéma populaire. Nous allons voir que les deux auteurs précités distinguent nettement la photographie du cinéma. Tous deux sont des arts utilisant des modes spécifiques de représentation et de traitement des images avec, pour l'un, des images fixes et, pour l'autre, des images animées.

¹⁹⁶ MAZUMDAR, Ranjani, *Bombay Cinema, an Archive of the City*, Ranikhet: Permanent Black, 2007, p 95 « Dans ce paysage urbain chaotique et désordonné qui formait la structure des grandes villes indiennes, les centres commerciaux, les galeries marchandes et les vitrines des boutiques ne jouaient pas le même rôle qu'en Occident. C'était le cinéma qui jouait le rôle crucial d'introduire à son public l'esthétisme d'un monde de produits. Le cinéma était la fenêtre (virtuelle) du monde pour voyager, explorer le milieu urbain et exposer des produits ». (Notre traduction)

¹⁹⁷ *Ibid.*, p 96 « Les chansons de films présentaient des séquences importantes pour diffuser de manière agressive et sophistiquée la mode ». (Notre traduction)

Ce qu'il convient de saisir est donc la portée du caractère animé des images cinématographiques. Pour tenter de comprendre ce que le mouvement a apporté de plus, nous pouvons d'ores et déjà nous appuyer sur la remarque d'Edgar Morin : « La photographie était figée dans un éternel instant. Le mouvement apporta la dimension du temps : le film se déroule, il dure. En même temps, les choses en mouvement réalisent l'espace qu'elles arpentent et traversent, et surtout se réalisent dans l'espace »¹⁹⁸. La notion du temps est donc, une fois de plus, un élément essentiel.

2.2.1.3 Le cinéma

Régis Debray affirme que « comparée à l'image animée et sonore, qui renforce sans cesse sa panoplie d'effets, ses moyens d'envoûtement sensoriel, la photographie fait figure d'image pauvre »¹⁹⁹. Néanmoins, nous avons déjà démontré que l'image immobile est également riche et qu'il suffit d'apprendre à lire les images comme on lit les textes. Il différencie la photographie du cinéma en expliquant que « l'électronique produit non de la copie exténuée ou atténuée mais du *réel enrichi*, comme l'uranium du même nom. D'où sa force de provocation imaginaire : elle peut faire être ce qui n'est pas » (Régis Debray, 1994, p 94). Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point lorsque nous aborderons certains questionnements fondamentaux sur le cinéma, en lien avec l'imaginaire et le rêve.

Par ailleurs, le cinéma se distingue de la photographie par l'usage devant être fait d'un écran – élément sur lequel nous reviendrons lorsque nous évoquerons le cinéma en Inde car l'écran, dans les salles obscures indiennes, est considéré comme une réalité extérieure, voire matérielle. En effet, il existe en Inde un rapport tactile à l'écran de cinéma que nous ne pratiquons pas en Occident et qui pourrait être de l'ordre du rite.

Roland Barthes, en s'appuyant sur la réflexion d'André Bazin, affirme que l'écran peut être considéré autrement qu'un simple cadre. En effet, il peut également être un « cache » voulant dire par là que l'histoire, aussi bien que les personnages, continuent à vivre au-delà de l'écran, dans un « champ aveugle ». Régis Debray reprend cette idée lorsqu'il affirme que « l'énormité convoque le grand angle et bientôt le cinémascope. C'est le moment où le photographe passe la main au cinéaste. Car l'image fixe s'accorde à ce champ visuel de

¹⁹⁸ Edgar Morin, *op cit*, p 122

¹⁹⁹ Régis Debray, *L'œil naïf, op cit*, p 9

ce qu'il a de physique, mais seul le cinéma s'accorde à cet espace mental, qui est cinétique »²⁰⁰. L'image continue d'exister dans l'imagination du spectateur en dehors de l'écran tandis qu'une photographie est limitée par son cadre.

Certes, l'image immobile que constitue la photographie est différente de l'image animée, mais les deux ne peuvent pas être dissociées, tout comme la peinture et la photographie. En effet, selon Edgar Morin le cinéma participe aux deux univers : celui de la photographie et de la peinture non réaliste, et il va même plus loin en affirmant qu'il les unit synchrétiquement.

Nous aurons l'occasion de voir, dans la partie suivante, comment un peintre indien a fortement influencé les premiers films mythologiques indiens du début du XX^e siècle. En effet, le cinéma a non seulement été influencé par la photographie, mais également par la peinture dite archaïque. Par ailleurs, Gilles Deleuze affirme que :

[...] Les conditions déterminantes du cinéma sont les suivantes : non pas seulement la photo, mais la photo instantanée [...] ; l'équidistance des instantanées ; le report de cette équidistance sur un support qui constitue le "film" (c'est Edison et Dickson qui perforent la pellicule) ; un mécanisme d'entraînement des images (les griffes de Lumière). C'est en ce sens que le cinéma est le système qui reproduit le mouvement *en fonction du mouvement quelconque*, c'est-à-dire en fonction d'instantanés équidistants choisis de façon à donner l'impression de continuité²⁰¹.

Le philosophe avance l'idée que l'origine du cinéma se trouve dans la photographie. Les deux modes de représentation et d'expression se différencient par le mouvement et « l'impression de continuité » que produit le cinéma, même si nous avons démontré que le mouvement pouvait également exister dans les images fixes.

Néanmoins, notons qu'à ses débuts, le cinématographe était considéré comme un outil projetant des photographies vivantes ou animées, et comme le souligne Gilles Deleuze, la photographie a engendré le cinéma. Avant de tenter de répondre à la question Qu'est-ce que le cinéma ? (formule d'André Bazin), nous proposons – comme pour la photographie – de faire un bref rappel historique de l'invention du 7^e Art.

Dans ce paragraphe, nous souhaitons aborder le cinéma en général, depuis son invention et sa popularisation par les frères Lumière. Nous nous intéresserons également aux questionnements que cette technique a pu soulever au cours du XX^e siècle. Nous verrons ensuite comment le cinéma a été accueilli en Inde, ainsi que par le public autochtone.

²⁰⁰ Régis Debray, *L'œil naïf*, *op cit*, p 80

²⁰¹ Gilles Deleuze, *op cit*, p 14

Le cinéma est considéré de nos jours comme un art. Nous devons la classification des différents arts au philosophe allemand Hegel (1770-1831). Selon Hegel, il y avait six arts majeurs : l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, la danse et la poésie. Le philosophe est mort avant la naissance du cinéma. L'expression « septième art » nous vient donc d'un critique italien, Ricciotto Canudo (1879-1923), qui employa ce terme pour la première fois en 1919.

Canudo voit dans le cinéma « la puissante synthèse moderne de tous les Arts : arts plastiques en mouvement rythmique, arts rythmiques en tableaux et en sculptures de lumières »²⁰². D'autres critiques, comme Léon Moussinac, considèrent le cinéma comme le premier d'une nouvelle série : « Le premier des arts cinématiques », écrit-il en 1925. Néanmoins, il ne faut pas seulement considérer le cinéma comme un art. De nos jours, la fonction commerciale prend le dessus et le cinéma est devenu une véritable industrie.

La fin du XIX^e et le début du XX^e siècle marquent un tournant pour la photographie, avec l'invention, par les frères Lumière, du cinématographe. Grâce à leur passion pour la photographie et la caméra de leur père (Antoine Lumière), Louis et Auguste Lumière furent baignés dans le milieu des progrès techniques dès leur plus jeune âge. Ce fut également leur père qui les incita à s'intéresser de près aux premières images animées produites par Thomas Edison et son invention, le kinétoscope. Leur défi était de reproduire cette découverte et de l'améliorer. La création du cinématographe²⁰³ est l'une des plus importantes de la fin du XIX^e siècle puisqu'elle marqua le début de l'ère cinématographique.

Le 28 décembre 1895, les frères Lumière décidèrent de faire la première projection publique dans le Salon Indien (« l'Inde fut donc associée au cinéma dès sa première présentation publique »²⁰⁴) du Grand Café à Paris avec au programme *l'Arroseur arrosé*, *le Repas du bébé*, *la Sortie de l'usine Lumière à Lyon*.

Nous avons vu, avec la photographie, que l'image était au cœur de la pensée au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle. Selon Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, « c'est également un lieu commun que de déclarer, depuis au moins les années 1970, que nous

²⁰² Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *op cit*, p 17

²⁰³ Notons que le terme cinématographe signifie « qui transcrit le mouvement ». De l'étymologie découle l'idée courante selon laquelle le cinéma serait « l'art du mouvement » (Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *op cit*, p 13 (pour les deux citations) ; avis qui n'est pas toujours partagé. En effet Marcello-Fabri s'opposa à cette dénomination en posant qu'« une racine grecque donne le sens d'un mot. Elle ne donne pas le sens d'un art ». (*Ibid*, p 13)

²⁰⁴ Christophe Jaffrelot, *op cit*, p 690

sommes dans une société de l'image (on pense alors au reportage, à l'information, aux images d'actualités ou de publicité...) »²⁰⁵. L'arrivée du cinéma suscite encore davantage de questions : « "Qu'arrive-t-il à la réalité quand elle est projetée et passée sur un écran ?" La question invite à ne pas négliger les différences entre art de la représentation, simple enregistrement mécanique de la réalité ou projection sur un écran »²⁰⁶.

C'est en distinguant ces différents éléments propres au cinématographe que nous allons présenter la naissance du cinéma comme étant en lien avec le spectacle. « On ne s'étonne pas que *le cinématographe se soit vu, dès sa naissance, radicalement détourné de ses fins apparentes, techniques ou scientifiques, pour être happé par le spectacle et devenir le cinéma* » (Edgar Morin, 1956, p 15).

Le personnage clé de cette transformation est Georges Méliès (1861 – 1938), considéré comme le père des effets spéciaux – appelés trucages à l'époque. À ses débuts, le cinéma exerçait une magie particulière. Sa fonction première, à caractère scientifique, a dû rapidement céder la place au spectacle d'illusion. Le cinéma est rapidement devenu un moyen de divertir le public qui pouvait, pendant quelques instants, s'évader du monde réel. D'où la célèbre expression d'Hortense Powdermaker : « Usine à Rêves » pour désigner l'industrie hollywoodienne (*Hollywood the dream factory*). Selon Antonin Artaud : « Si le cinéma n'est pas fait pour traduire le rêve ou tout ce qui, dans la vie éveillée, s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas »²⁰⁷. Sa fonction de divertissement devient vite essentielle. Dès ses débuts, le spectacle et l'illusion sont exploités dans les images animées et désormais le public n'en attend pas moins. Les films qui connaissent le plus de succès sont ceux qui font évader le spectateur hors du temps et de l'espace pour le transporter dans un univers différent²⁰⁸.

À travers notre étude sur la photographie, nous avons soulevé la question du rapport de l'image au réel et à la réalité. Qu'en est-il pour les films ? Nous venons de mentionner que les films qui connaissent le plus de succès sont, entre autres, les films « d'illusion » faisant appel à l'imaginaire, dont la science-fiction – genre populaire de nos jours – n'est qu'un aspect.

²⁰⁵ Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *op cit*, p 20

²⁰⁶ *Ibid*, p 21

²⁰⁷ *Ibid*, p 32

²⁰⁸ À titre d'exemple, nous pouvons citer le succès incontestable d'*Avatar*, de James Cameron, sorti en France en décembre 2009. Ce film est un véritable bond technologique et son histoire se déroulant sur la planète Pandora peut être interprétée comme une métaphore du monde réel.

Selon André Bazin « on peut considérer que le cinéma n'a cessé de tendre au réalisme. Entendons en gros qu'il veut donner au spectateur une illusion aussi parfaite que possible de la réalité, compatible avec les exigences logiques du récit cinématographique et les limites actuelles de la technique »²⁰⁹. La magie qu'opérait le cinéma à ses débuts, tenait au fait qu'il voulait toujours être le plus réaliste possible, et ce, en dépit du fait que l'objectif du cinéma est de transporter le spectateur dans un espace et un temps irréels, tout comme le fait le roman.

Les propos d'André Bazin peuvent s'avérer exacts si l'on considère que les mondes virtuels qu'invente le cinéma paraissent au spectateur « le plus réel possible ». Il faut que le public croie aux images diffusées sur l'écran. Néanmoins, le cinéaste d'aujourd'hui cherche-t-il toujours à « donner au spectateur une illusion aussi parfaite que possible de la réalité ? » Avec l'émergence des films de science-fiction – nous faisons bien sûr référence à la domination du marché par l'industrie hollywoodienne – n'est-il pas plutôt question de permettre au spectateur de s'évader de la réalité ? Si les cinémas sont de plus en plus fréquentés de nos jours c'est parce que les populations ressentent justement le besoin de s'échapper du monde réel. Ils ne veulent pas voir des films qui ressemblent à leur quotidien. Ils y vont pour découvrir ce que la nouvelle technologie peut leur offrir comme *spectacle*. Dans un magazine français consacré au cinéma, l'un des critiques cinématographiques explique la raison de l'échec du dernier film (du genre documentaire) de Michael Moore, *Capitalism: A Love Story* : « La principale raison qui explique l'échec tient à son sujet : la crise. Le public, au cœur de l'automne [2009], cherche davantage des raisons d'espérer que de désespérer » (Sophie Benamon, *Studio Cinélive*, p 31).

En Inde, les films de science-fiction se font plus rares. Cela ne veut pas dire que le public indien ne demande pas d'être transporté pendant la durée du film. Nous aurons l'occasion de voir plus en détails les demandes spécifiques du public indien.

La notion d'illusion fut dès le début étroitement liée au cinématographe. Les premières images diffusées par les frères Lumière du train arrivant en gare déconcertèrent les spectateurs, qui crurent qu'un train leur arrivait droit dessus. « La célèbre anecdote, sans doute plutôt légende, des spectateurs se levant effrayés pour fuir en voyant le train de Lumière entrer dans la gare de la Ciotat et foncer vers eux dans la salle est tout aussi révélatrice de

²⁰⁹ André Bazin, *op cit*, p 269

cette domination de la vue (imposée par le cinéaste) sur la vision (du spectateur) »²¹⁰. Notons que le cinéma aujourd'hui peut être considéré comme un « *filtre* imposé par ceux qui réalisent les films à un réel, dont ces films ne sont qu'un des reflets multiples »²¹¹. Mais le cinématographe à ses débuts fut tout de suite considéré comme étant « "l'art du réel" de par sa technique d'enregistrement photographique de la réalité et de par les sujets abordés » (Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, 2001, p 103). En ce début de siècle :

Les techniques photographiques et cinématographiques ont pu apparaître comme l'aboutissement réussi de tous les efforts entrepris au cours des siècles pour satisfaire le désir d'une représentation qui soit exactement fidèle, pure, objective, lavée des traces dont la sensibilité de l'artiste, dans les autres modes d'expression, la brouillent, l'éloignent, offrant toujours à éprouver la présence de l'artiste lui-même plus que celle de son modèle²¹².

Néanmoins, le public est passé du stade de l'étonnement à une *impression* de réalité, à un *effet de réel*, car « [...] le cinématographe apparaissait dans une civilisation où la conscience de l'irréalité de l'image était tellement enracinée que la vision projetée, pour réaliste qu'elle fût, ne pouvait être considérée comme pratiquement réelle »²¹³. Cette impression de réalité vaut mieux que pas de réalité du tout, puisque le cinématographe offre, comme le disait Méliès, « le monde à portée de la main » (Edgar Morin, 1956, p 98). Nous aurons l'occasion de revenir sur cet effet de réel lorsque nous évoquerons la réception des premières images animées en Inde, mais notons dès à présent que l'impact du cinéma dans ce pays fut tout autre, du fait que la culture y est nettement différente.

La photographie est un mode de représentation du réel. Le photographe tente à la fois de tenir compte de la réalité brute qui l'entoure, tout en incluant une part de subjectivité créatrice. Grâce à des techniques, il peut, comme avec le cinéma, inciter le spectateur à participer, comme l'estime Roland Barthes qui affirme qu'une photographie l'anime. Ainsi le photographe est également créateur d'un monde ou d'une ambiance. Mais certaines études montrent que le cinéma emmène le spectateur encore plus loin.

En effet, il existe des « analogies qui apparentent le cinéma au rêve : les structures du film sont magiques et répondent aux mêmes besoins imaginaires que celles du rêve ; la séance de cinéma révèle des caractères para-hypnotiques (obscurité, envoûtement par l'image,

²¹⁰ Joël Magny, *op cit*, p 11

²¹¹ ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Armand Colin, 2006, p 56

²¹² Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *op cit*, p 104

²¹³ Edgar Morin, *op cit*, p 98

relaxation "confortable", passivité et impuissance physique) »²¹⁴, et bien d'autres, comme la part jouée par la bande sonore (musique, dialogues, etc.). Néanmoins, dès les débuts du cinéma, nous avons vu que la civilisation occidentale était consciente de l'illusion créée par les images sur l'écran. Et que cette impression de réalité leur permettait de s'évader du monde réel tout en étant conscient de l'illusion créée.

Le cinéma est avant tout un art mais également un moyen de divertissement. S'il connaît de plus en plus de succès c'est parce qu'il répond aux attentes du public. Si l'année 2009 a connu une hausse dans la fréquentation des salles de cinéma, c'est en partie à cause de la crise financière qui a touché le monde entier. Lorsqu'un pays est frappé par la guerre ou une crise, la population ressent le besoin de s'évader du quotidien pour reprendre goût à la vie. La quête du temps, que nous avons évoquée auparavant, est également la quête du bonheur dans un monde qui connaît la crise. Dans un pays comme l'Inde qui connaît une grande pauvreté, le cinéma constitue un moyen permettant d'oublier pendant un instant cette misère. Nous verrons que les films indiens ont également d'autres fonctions en rapport avec la diffusion des mythes modernes et la situation politique du pays.

Partant de là, la question à laquelle nous tenterons de répondre dans la partie suivante est celle de l'impact du cinéma en Inde. Ce thème est très important pour la suite de notre étude car, pour vivre un « rêve éveillé » au cinéma, Edgar Morin nous dit que le spectateur doit, entre autres, s'isoler dans la salle silencieuse. Or en Inde, les films sont également « vécus » par les spectateurs, et le silence n'est quasiment jamais respecté. Les entrées et sorties se font régulièrement tout au long du film et les conversations animées sont une habitude dans les salles obscures.

Edgar Morin résume ce rapport au réel et le passage du cinématographe (davantage réaliste et objectif) au cinéma (qui tend plus vers le spectacle) en affirmant que le cinéma a su distinguer le réel de l'irréel, grâce notamment à Georges Méliès. Ce fut donc la naissance de l'univers magique, de l'illusion à l'écran.

De nos jours, le cinéma cherche à tendre à la fois vers le réel comme les premières images diffusées à la fin du XIX^e siècle, mais également vers l'art et le spectacle.

²¹⁴ Edgar Morin, *op cit*, p 157

Un nouveau mode de représentation a ainsi vu le jour : l'image fixe est passée au stade de l'image animée. Nous venons de voir le rapport au réel : « Ce rapport au réel est indéniable tout comme est indéniable le mouvement de l'image cinématographique »²¹⁵.

Pour finir, Gilles Deleuze a consacré deux ouvrages à la notion d'*image-mouvement* et d'*image-temps*. Son étude philosophique sur le cinéma – en s'appuyant sur les théories d'Henri Bergson – est également pertinente pour notre approche. Car en citant Bergson dans son ouvrage *L'évolution créatrice*, le philosophe affirme que « le cinéma en effet procède avec deux données complémentaires : des coupes instantanées qu'on appelle images ; un mouvement ou un temps impersonnel, uniforme, abstrait, invisible ou imperceptible, qui est "dans" l'appareil et "avec" lequel on fait défiler les images »²¹⁶. Par ailleurs, il définit le terme de mouvement comme étant un changement, une migration, une variation saisonnière. Selon lui, le mouvement est une translation de l'espace.

Comment est ressenti le mouvement par les spectateurs ? Nous allons tenter d'apporter des éléments de réponse dans notre partie suivante consacrée aux spectateurs.

2.2.2 Place et rôle du spectateur

Dans un premier temps, nous étudierons le rôle et la place du spectateur en basant notre réflexion sur la différence existant entre le spectateur occidental et le spectateur indien. Pour ce faire, il nous faudra remonter aux premiers êtres ayant joué un rôle de spectateurs et nous intéresser aux réflexions qu'une telle place a suscitées.

Au fil de cette étude, nous avons vu que les hommes primitifs ayant réalisé des peintures dites pariétales sur les parois des cavernes étaient, eux aussi, fatalement *spectateurs* de leurs œuvres. C'est en tout cas l'hypothèse avancée par Marie José Mondzain, dans son ouvrage *Homo spectator*. Selon elle, en tant que spectateurs de leurs œuvres, les hommes primitifs ont défini le rôle même du spectateur. Et pour le prouver, Marie José Mondzain s'appuie sur le vocabulaire grec attaché aux choses de la vision, dans lequel le terme *opsis* désigne « l'opération du voir, l'organe de la vision mais aussi le spectacle qui est son objet dans l'exercice de l'organe lui-même ». Elle aboutit à l'idée que : « Le spectateur n'est plus

²¹⁵ Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, *op cit*, p 103

²¹⁶ Gilles Deleuze, *op cit*, p 10

l'homme qui se sert de ses yeux quand tous ses autres sens sont au repos mais le *théatès*, celui qui regarde ou contemple ce que le monde ou un autre homme lui donne à sentir pour le lui faire comprendre » (Marie José Mondzain, 2007, p. 15).

La définition de spectateur nous permet de souligner l'importance capitale du regard dans toute réflexion théorique sur l'art visuel. Ici, le spectateur est qualifié d'inactif, voire de passif. Notre objectif est de tenter de déterminer en quoi le spectateur de cinéma indien est différent des spectateurs occidentaux. Afin d'arriver à mettre en avant la particularité du spectateur indien dans son lien à l'objet représenté, en l'occurrence l'image sur l'écran, nous proposons de nous intéresser d'abord aux différentes études déjà réalisées sur le statut du « spectateur », spectateur de pièces de théâtre ou d'œuvres cinématographiques, et ce dans la culture occidentale. Nous tâcherons de voir ensuite si, en Inde, le spectateur joue un rôle similaire, en se limitant à la définition du dictionnaire – à l'instar du peuple qui, dans l'épopée indienne le *Ramayana*, assiste au sacrifice de Sita sans réagir – ou si, au contraire, nous pouvons le qualifier de « *spectacteur* », néologisme inventé par Jean-Louis Weissberg.

Pour Marie José Mondzain, la vue n'est pas obligatoirement le seul sens requis pour faire d'un être, un spectateur. Et cela suppose que le spectateur puisse prendre part et réagir face à ce qu'il regarde. Ce point est intéressant à souligner pour notre étude puisqu'en Inde, pour les spectateurs de cinéma, quasiment tous les sens entrent en jeu : la vue et l'ouïe bien évidemment, mais aussi le toucher – comme nous le verrons ultérieurement.

L'art primitif n'est pas seulement intéressant pour ce qu'il représente (des formes, des animaux – éléments picturaux possédant une éventuelle valeur artistique, didactique ou symbolique), mais il définit l'individu qui a réalisé telle œuvre comme étant un « auteur ». « L'homme des grottes est un auteur, son œuvre c'est le spectateur »²¹⁷. Un certain nombre de ces dessins primitifs ont été réalisés dans l'obscurité d'une grotte, et ne peuvent donc être vus à la lumière du jour. Pour les réaliser et ensuite les regarder, l'homme des cavernes a dû utiliser une lumière artificielle. De nombreux spécialistes ont tenu compte de cette caractéristique pour avancer l'idée d'un investissement de type *magique*.

Si l'on suppose que cet art a bel et bien un caractère magique et que les espaces de création / exposition que sont les grottes n'ont pas été choisis au hasard mais parce qu'ils sont les lieux de « véritables "pratiques chamaniques" », nous pouvons affirmer que l'univers de la

²¹⁷ Marie José Mondzain, *op cit*, p 40

grotte fut associé à la magie dès la Préhistoire, pour former un monde surnaturel où l'illusion était censée se confondre avec la réalité.

La grotte, ou caverne, peut même être considérée comme le premier lieu de culte et de recueillement. Il s'agit donc d'un lieu sacré qui, par la suite, donna notamment naissance aux temples. Aussi, la caverne « a-t-elle joué, et joue-t-elle, un rôle dans les opérations magiques. [...] Elle est propice aux initiations, à l'ensevelissement simulé, aux cérémonies qui entourent l'imposition de l'être magique. Elle symbolise la vie latente qui sépare la naissance obstétricale des rites de la puberté [...] »²¹⁸.

En ce qui concerne les hommes primitifs, la véritable fonction des grottes restera à jamais inconnue. Nous avançons des hypothèses « modernes », c'est-à-dire issues de notre culture et de notre temps. Nous portons ainsi un regard contemporain sur des œuvres datant de plus de trente mille ans. Comme le remarque Régis Debray : « Là est "le miracle de l'art" : la suppression des distances. "Miracle" veut simplement dire : pérennité du précaire, coextension de l'origine à l'histoire »²¹⁹. L'auteur ajoute que : « Cette nappe souterraine qui relie du dedans, par en bas, les civilisations et les époques les plus éloignées les unes des autres, nous rend en un sens contemporains de toutes les images inventées par un mortel, car chacune d'elles, mystérieusement, échappe à son espace et à son temps » (Régis Debray, 1992, p 53). C'est pourquoi il est possible d'avancer une hypothèse concernant la fonction des dessins primitifs. En effet, ces dessins nous « parlent » toujours.

Tout comme nous avons tenté de démontrer que le mythe se situait hors du temps historique, l'image peut également être considérée comme intemporelle, ou du moins : « Ce qui est intemporel, c'est la faculté qu'elle a d'être perçue comme expressive même par ceux qui n'en ont pas le code » (R. Debray, 1992, p 53).

En somme, selon cet auteur, le temps et l'espace ne constituent pas obligatoirement un obstacle à la lecture des images. En revanche, la culture peut en constituer un, du fait que nous ne sommes pas à l'abri d'une mauvaise interprétation d'une image, lorsque nous ne connaissons pas le « code » permettant de la déchiffrer.

Ce que nous pouvons affirmer c'est que, dès la Préhistoire, la grotte occupait une place primordiale, ne serait-ce que pour servir de support à la réalisation des premiers dessins. Dans l'obscurité, elle supposait une part de mystère que l'homme contemporain cherche à percer en

²¹⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 181

²¹⁹ Régis Debray, *Vie et mort de l'image, Une histoire du regard en Occident, op cit*, p 52

s'appuyant sur des interprétations elles-mêmes basées sur le savoir actuel se rapportant à cette période. Nous savons, par exemple, que les grottes servaient avant tout à se protéger du froid, à faire du feu et à cuire les aliments. De plus, il s'agissait d'un lieu propice pour regrouper tous les membres de la tribu.

Outre cette fonction de survie, nous pouvons remarquer que dans la plupart des cultures, « la caverne figure dans les mythes d'origine, de renaissance et d'initiation de nombreux peuples »²²⁰. Dans la culture occidentale, elle représente la terre. Ce trou béant dans la terre peut à la fois attirer et repousser. Nul ne sait quel animal ou créature réside à l'intérieur. La curiosité peut amener une personne à entrer mais, la plupart du temps, la peur l'entraîne à l'extérieur afin de retrouver la sécurité de la lumière du jour. Dans la tradition occidentale, le dragon est lié à la terre et la grotte représente son habitat. Cet habitat terrestre signifie que c'est une divinité chthonienne, c'est-à-dire résidant à l'intérieur de la terre. Certains dragons sont des gardiens. Ils protègent aussi bien les richesses que certaines personnes, en particulier les princesses. La grotte est donc le lieu de recel de ces trésors et c'est pour cela qu'elle est située loin de toute civilisation.

Dans la culture hindoue, ce n'est pas le dragon qui est le gardien de trésors mais le serpent²²¹. Il est précisé que le serpent vit également sous la terre : « [...] Its secret life in dark holes under the ground has spun exotic stories. It is regarded as the custodian of buried treasures, the guardian of a secret subterranean world of strange mysteries »²²². Ce lieu souterrain est également propice au mystère, renforcé par l'absence de lumière, source de questionnements.

La caverne peut donc être un lieu propice aux cérémonies d'initiation – comme cela a pu être le cas dès l'époque des cavernes préhistoriques – ainsi que l'habitat du dragon ou encore du serpent.

Par ailleurs, dans la civilisation arabe, en l'occurrence dans un texte rattaché aux contes des *Mille et une nuits*, la caverne d'Ali Baba recèle également quantités de richesses. L'expression même de « caverne d'Ali Baba » désigne aujourd'hui un lieu renfermant des objets cachés de grande valeur. Tout comme la célèbre expression « Sésame, ouvre-toi » est

²²⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 180

²²¹ « Le dragon comme symbole démoniaque s'identifie en réalité au serpent », les deux sont donc étroitement liés. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 366

²²² KRISHNA, Nanditha, *Sacred Animals of India*, New Delhi: Penguin Books, 2010, p 209

« Sa vie secrète sous la terre, au fond des trous noirs, fut à l'origine de nombreuses histoires exotiques. Il est considéré comme le protecteur de trésors enfouis, le gardien d'un monde souterrain secret, qui recèle d'étranges mystères ». (Notre traduction)

désormais utilisée couramment lorsque l'on souhaite accéder rapidement à quelque chose. Ainsi la grotte et la caverne sont-elles considérées toutes deux symboliquement comme des lieux mystérieux renfermant potentiellement des trésors. Rattachées à la terre, elles sont bien cachées et peuvent être gardées par un dragon ou un serpent pour décourager les plus curieux. Il semblerait que l'homme, pour accéder au trésor, doive affronter un obstacle. La grotte est toujours gardée, soit par un animal, soit par un mot de passe permettant d'en franchir le seuil.

Néanmoins, la symbolique de la caverne va plus loin. Dans de nombreuses civilisations, la caverne représente le monde et « [...] symbolise l'exploration du moi intérieur, et plus particulièrement du moi primitif, refoulé dans les profondeurs de l'inconscient »²²³. Le philosophe grec Platon a rendu la caverne célèbre dans la culture occidentale en associant ce monde à « [...] un lieu d'ignorance, de souffrance et de punition [...] »²²⁴. En effet, l'allégorie de la Caverne raconte comment des hommes enfermés dans une caverne et ne voyant que des ombres projetées sur les murs, considéraient ces ombres comme étant la réalité : « Il est indubitable [...] qu'aux yeux de ces gens-là la réalité ne saurait être autre chose que les ombres des objets confectionnés »²²⁵. Cela rejoint en quelque sorte la théorie sur la fonction de l'art pariétal. Ces dessins réalisés il y a plus de trente mille ans, que nous imaginons au fond d'une grotte, invisibles à moins d'être éclairés par une lumière artificielle projetant l'ombre des hommes sur les murs, représentaient peut-être la réalité, telle que vue par les hommes primitifs. Et s'ils associaient un caractère magique ou sacré à ces images, cela voudrait supposer qu'ils croyaient en leur pouvoir de générer une certaine force.

Quant à l'allégorie de la Caverne de Platon, elle met en scène les notions fondamentales de réalité et d'illusion, point soulevé dans notre étude sur la photographie et le cinéma. Dans cette histoire, le lecteur est prévenu qu'il ne doit pas être trompé par les ombres projetées sur le mur. « On sait que dans les ténèbres platoniciennes l'homme est prisonnier des ombres, entravé par les chaînes de l'erreur et l'opacité des corps. Il lui faut un maître pour le conduire de la nuit vers le jour »²²⁶. Cette allégorie assure donc « la souveraineté du *logos* » comme « maître » pour accéder à la lumière, en d'autres termes à la connaissance. « La

²²³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 181

²²⁴ *Ibid.*, p 180

²²⁵ DROZ, Geneviève, *Les Mythes Platoniciens*, Paris : Éditions du Seuil, 1992, p 89.

²²⁶ Marie José Mondzain, *op cit*, p 40

caverne et ses spectacles d'ombres ou de marionnettes représentent ce monde d'apparences agitées, d'où l'âme doit sortir pour contempler le vrai monde des réalités, celui des Idées »²²⁷.

Ce point peut être mis en relation avec certains mythes dans la célèbre épopée indienne, le *Mahabharata*. L'un des enjeux principaux de ce poème épique, explicité dans la *Bhagavad Gita*, est de sortir de son état d'ignorance pour accéder à la connaissance – idée fondamentale dans la *République* de Platon et raison pour laquelle nous mettons en relation le mythe hindou et le mythe platonicien. De plus, nous souhaitons faire ressortir les éléments structurels universels que l'on retrouve dans les différentes mythologies, point que nous développerons dans le deuxième chapitre.

Le premier chapitre du *Mahabharata* fait démarrer l'histoire dans le brouillard. En effet, le poème commence par la naissance du « fils du brouillard », qui n'est autre que le narrateur. Le brouillard peut représenter un voile empêchant de voir – voile qui nous renvoie à la *maya* puisque la *maya* est également représentée par un voile. En effet, l'une des seules



Shiva Nataraja
Photographie de Wendy Cutler,
(février 2010)

représentations du voile de la *maya* se trouve sur l'île d'Elephanta, non loin de la ville de Bombay (voir l'image ci-dessus). La statue de Shiva Nataraja représente le dieu sous forme de danseur cosmique. Shiva accomplit la danse cosmique de la destruction et de la création de l'univers. Cette danse symbolise ainsi le renouvellement périodique du monde, en un rythme infini de dissolution et de naissance. L'un des bras de Shiva (en haut à droite de l'image) brandit une étoffe aux plis souples : il s'agit d'une représentation concrète, et quasi unique, du voile de la *maya*.

Ainsi, dans le *Mahabharata*, l'histoire ne peut démarrer qu'une fois le brouillard dissipé. De plus, nous retrouvons la trace du brouillard dans le dernier chapitre sous la forme d'une « brume glacée » (Jean-Claude Carrière, 1989, p 311). En effet, Yudishthira, l'aîné des cinq frères Pandava, doit franchir un dernier obstacle avant de rejoindre ses frères et sa femme dans l'autre monde. La dernière illusion²²⁸ qu'il doit percer est celle de voir ses proches souffrir en enfer pour pouvoir, ensuite, accéder au paradis.

²²⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 180

²²⁸ Cette épreuve que Yudishthira doit surmonter peut être interprétée différemment : il ne s'agit pas forcément d'une illusion puisqu'il souffre réellement.

L'illusion, telle que produite par la *maya*, est un besoin humain. Les hommes ressentent ce besoin de croire dans les rêves, de pouvoir échapper à la réalité. Le théâtre, ainsi que le cinéma, sont des moyens pour l'homme de se « noyer » dans l'illusion et d'oublier pendant un instant la réalité qui les entoure. Cela ne va pas sans rappeler la fonction cathartique des arts en général, que nous développerons à la page suivante.

N'oublions pas que Platon dans le dernier livre de la *République* affirme « que l'art est imitation (*mimèsis*) » et que « le caractère mimétique de l'art entraîne l'éloignement de l'art par rapport à la vérité »²²⁹. Cette « dépréciation ontologique de l'art, qui [selon Platon] n'est que l'apparence d'une apparence, et se trouve donc au "troisième degré d'éloignement par rapport à la vérité" »²³⁰ a été contestée par la suite, et notamment par Aristote, comme nous le soulignerons plus loin. En revanche, ce que nous pouvons avancer comme idée est que la *maya* (ou illusion créée par l'art), entraîne le spectateur hors du monde réel et, en cela, constitue le moyen d'aboutir à la *catharsis*. Toutefois, selon nous, elle n'est pas totalement éloignée de cette réalité. Elle est une représentation – et non une *imitation* – du monde réel qui nous entoure.

D'autre part, notons qu'au théâtre, « la totalité de l'expérience empirique, spéculations comprises, est l'effet de ce pouvoir d'illusion, c'est-à-dire encore énergie divine : sans elle, il n'y aurait ni mondes, ni hommes, ni transmigration, ni avatars, ni dieux peut-être »²³¹. Le voile de la *maya*, ce voile d'illusion parfaite, constitue l'essence même du théâtre indien en instaurant un « contrat de feintise » (Lyne Bansat-Boudon, 2004, p 61) entre le théâtre et le spectateur.

Nous ne pouvons continuer notre réflexion sans faire référence au théâtre grec et à la *catharsis* d'Aristote. En effet, dès l'Antiquité, Aristote s'est intéressé de près au théâtre. Dans son ouvrage intitulé *Poétique*, le philosophe effectue une étude complète et une comparaison de la tragédie et de l'épopée. D'après lui, « le théâtre est un art de l'imitation (*mimesis*), qui suscite un plaisir esthétique par la représentation même du réel »²³². Néanmoins, à la différence de Platon, Aristote souligne dans son texte l'importance du plaisir à imiter et ne

²²⁹ NARBOUX, Jean-Philippe (textes choisis par), *L'Illusion*, Paris : Flammarion, 2000, p 195

²³⁰ *Ibid.*, p 233

²³¹ Lyne Bansat-Boudon, *op cit*, p 42

²³² NAUGRETTE, Florence, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois : Éditions Bréal, 2002, p 82

pense pas que l'imitation soit dangereuse en soi. Le passage qui nous semble intéressant d'aborder pour notre étude est celui de la *catharsis*.

La célèbre « purification des passions » d'Aristote suppose que le théâtre – notamment la tragédie – crée chez le spectateur des émotions de pitié et de crainte : « L'âme n'y est troublée que pour être finalement apaisée, comme si elle avait trouvé "une médication et une *catharsis*". [...] Tous doivent éprouver la *catharsis* et un "soulagement accompagné de plaisir" »²³³.

La *catharsis* agirait comme un « médicament » dans le but de soulager le spectateur. Elle aide le spectateur à se sentir mieux puisque le personnage sur scène accomplit ses propres désirs, et ce faisant, ses désirs inconscients. Le père d'Aristote était médecin et Aristote était lui-même intéressé par les sciences naturelles. Cela explique l'utilisation par le philosophe de termes médicaux, comme « médication » et « remède ». Selon lui, le spectateur assistait aux représentations théâtrales pour évacuer ses émotions et, d'une certaine façon, « guérir » son âme.

L'importance du spectateur était donc mise en avant dès l'Antiquité par le biais du théâtre, et plus spécifiquement de la tragédie. Le spectateur pouvait regarder une représentation et se sentir libéré de ses angoisses, pulsions ou fantasmes en s'identifiant au héros jouant sur scène. Comme le souligne Aristote lui-même : « La tragédie, comme le chant et au contraire de la vie réelle, nous permet d'éprouver ces émotions sans dommage pour nous et avec plaisir ; et il y a là pour l'âme une *catharsis*, c'est-à-dire une sorte de médication, de traitement, d'hygiène »²³⁴. L'on pouvait donc se rendre au théâtre pour apprécier un spectacle mais aussi soigner ses maux et libérer son âme²³⁵. D'où l'emploi fréquent des termes « purification des passions » ou « purgation dans passions », expressions devenues courantes dans la langue française.

Notons également qu'aboutir à la *catharsis* peut se faire également par le biais du rire. Il s'est passé tellement d'horreurs au cours du XX^e siècle que « les dramaturges [ont] [choisi] d'exorciser leurs angoisses à travers le rire »²³⁶. À titre d'exemple, nous pouvons citer Ionesco ou encore Samuel Beckett, tous deux à l'origine de « farces tragiques ». Nous reviendrons sur la fonction cathartique du rire au fil de notre analyse filmique.

²³³ HARDY, M. J., « Introduction » dans l'ouvrage d'ARISTOTE, *Poétique*, [V^e siècle avant J-C] Paris : Les Belles Lettres, 1932, pp. 17-18

²³⁴ *Ibid*, p 18

²³⁵ Précisons néanmoins que le théâtre ancien était surtout un lieu d'instruction et d'action politique dans un cadre consacré par des rituels religieux. Même si la *catharsis* était déclarée par Aristote comme le but ultime de la tragédie, les spectateurs de l'époque n'allaient pas au théâtre pour se purifier.

²³⁶ http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Claire_Lavenant.pdf (consulté le 16/03/2011)

Pour revenir à la *catharsis* d'Aristote, s'agit-il d'un « contrat de feintise » entre le spectateur et le théâtre comme il en est question dans le théâtre indien ?

Le traité de théâtre indien, appelé le *Natya Shastra*, montre que ce contrat entre le spectateur et le théâtre est « l'essence même du théâtre » (Lyne Bansat-Boudon, 2004, p 61). Selon ce traité, c'est le voile de la *maya* qui instaure le contrat de feintise entre les deux. Le théâtre indien a une origine divine et les derniers chapitres racontent l'établissement du théâtre sur la terre pour le plaisir des hommes et leur instruction. Ainsi, le temps d'une représentation, le spectateur se laisse volontairement transporter hors du monde réel pour vivre une histoire dans un autre univers.

Nous avons choisi de baser notre réflexion sur celle de Lyne Bansat-Boudon, spécialiste française du théâtre indien, en nous focalisant toutefois sur une seule définition, pour ne pas nous éloigner de la question centrale de cette thèse.

Le traité de théâtre instaure également les règles à suivre. Il est essentiel d'intégrer une émotion esthétique qui se dit *rasa*, « vocable qui désigne d'abord la sève, le suc, l'essence, la saveur »²³⁷. L'émotion esthétique en Inde est donc affaire de goût. « C'est par excellence au théâtre que se déploie l'émotion esthétique »²³⁸, comme il est dit dans le traité. C'est justement avec ce dernier que naît le concept du *rasa*, avec une théorie et un mythe d'origine.

Shylaja Ramji, danseuse de Bharatanatyam²³⁹ et traductrice indienne, stipule qu'il est difficile de traduire le concept de *rasa* en français. Selon elle, chacune des traductions littérales (saveur esthétique, plaisir esthétique ou encore expérience esthétique) ne sont pas exactes ; ainsi est-il préférable de conserver le terme sanscrit *rasa*²⁴⁰. Les *rasa* doivent susciter des sentiments chez le spectateur, le transporter dans le jeu des acteurs et derrière le voile de l'illusion. Le spectateur doit pouvoir s'identifier aux sentiments des personnages se trouvant sur la scène.

Brahma s'inspire des quatre autres *Veda* pour créer le cinquième. Il s'est ainsi servi de l'*Atharvaveda* (le quatrième *Veda*) pour extraire « la Saveur (*rasa*) sous les espèces de ses huit modalités » (Lyne Bansat-Boudon, 2004, p 94). Il s'agit d'une caractéristique essentielle du théâtre, que l'on retrouve également au cinéma, comme nous l'évoquerons plus loin. Le *rasa* est donc de l'ordre des sentiments.

²³⁷ Lyne Bansat-Boudon, *op cit*, p 89

²³⁸ *Ibid*, p 89

²³⁹ Danse sacrée du sud de l'Inde.

²⁴⁰ Propos recueillis lors de l'atelier de la traduction sur « Adaptation et traduction des langues minorisées », le 4 décembre 2009 à la Maison des Sciences Humaines à l'Université d'Angers.

Les *sthayibhava* (sentiments permanents) sont au nombre de huit : « *rati*, le plaisir amoureux, *hasa*, la gaîté, *soka*, le chagrin, *krodha*, la colère, *utsaha*, la fougue, *bhaya*, la peur, *jugupsa*, l'aversion, *vismaya*, l'étonnement »²⁴¹. Ces huit *sthayibhava* sont respectivement les substrats des huit *rasa*²⁴² : « *srngara*, l'Amoureux, *hasya*, le Comique, *karuna*, le Pathétique, *raudra*, le Furieux, *vira*, l'Héroïque, *bhayanaka*, le Terrible, *bibhatsa*, l'Odieux, *adbhuta*, le Merveilleux »²⁴³. Ce sont ces *rasa* que nous retrouvons aujourd'hui dans le cinéma populaire en Inde, et pour reprendre l'expression de Christophe Jaffrelot, nous pouvons même parler d'un *rasa cinematografica* qui exprimerait le lien entre l'image animée et le public indien.

Dans la danse classique indienne, les yeux (ainsi que les autres parties du corps) véhiculent le *rasa*, l'émotion procurée au spectateur. Les yeux sont ainsi un outil de communication et de séduction du spectateur. Il doit pouvoir s'identifier à ces sentiments. « [...] L'expérience qui consiste [pour le spectateur] à être empli de *rasa* n'est complète que là [au théâtre], grâce aux costumes, aux intonations, aux Manières, aux langages appropriés [aux différents personnages] » (Lyne Bansat-Boudon, 2004, p 128). L'objectif du *rasa* est de susciter une réaction chez les spectateurs. Cela ne va pas sans rappeler le pouvoir cathartique des arts en général, et du théâtre en particulier.

Ainsi, dès l'Antiquité, le spectateur occupe une place définie et étudiée, que ce soit dans l'Antiquité grecque ou le théâtre sanscrit indien. Les hommes primitifs – que Marie José Mondzain qualifie de « premiers spectateurs » – ont peut-être associé à leurs dessins un caractère sacré ou magique, laissant croire que l'univers de la grotte était un lieu mystérieux où régnait l'illusion. Tout comme le voile de la *maya* recouvrait le spectateur d'illusion. Ce voile fait partie du théâtre antique et est même mentionné par le *Natya Shastra*, comme nous venons de l'évoquer.

La définition issue du dictionnaire *Le nouveau Petit Robert* que nous donnions plus haut supposait que le spectateur restait inactif. Nous venons de voir qu'au théâtre, le spectateur occupe une place importante et participe à la représentation sur scène.

Marie José Mondzain avance l'idée que « c'est en 1914 que le cinéma fit intrinsèquement partie du matériel de combat que ce soit pour faire de la propagande ou de

²⁴¹ Lyne Bansat-Boudon, *op cit*, p 97

²⁴² Certains affirment qu'il existe neuf *rasa*, comme Christophe Jaffrelot, *op cit*, p 689 : « [...] les *rasa* ont été classés selon neuf "expressions des passions" qui correspondent aux différentes formes artistiques » et Yves Thoraval, *op cit*, p 83

²⁴³ Lyne Bansat-Boudon, *op cit*, p 97

l'information. Par la voie des écrans, les peuples apprennent à se connaître mais aussi à se haïr »²⁴⁴. Par là, l'auteur évoque le pouvoir des images animées sur les spectateurs. Nous verrons qu'en Inde, ce sont parfois les spectateurs qui exercent un pouvoir sur le cinéma populaire.

Dans la citation précédente, il est question de l'effet des images sur le spectateur et des émotions que celles-ci provoquent chez lui. Cette idée rejoint d'autant plus celle de la *catharsis* aristotélicienne que l'auteur fait mention de la peur. De plus, Jean-Louis Comolli, réalisateur, scénariste et écrivain français, évoque la peur du premier spectateur : « Cette peur anime la croyance. Croire fait peur. Peur fait croire. Il s'agit pour le spectateur à la fois de jouir de la puissance du cinéma et de s'en protéger »²⁴⁵. Aussi la salle de cinéma est-elle « le lieu où la peur peut se ressentir en toute sécurité puisque ce qui menace est imaginaire mais c'est aussi le lieu où la peur et l'épouvante peuvent faire l'objet d'une violente manipulation fantasmatique du spectateur »²⁴⁶. Ce qui peut sembler sécurisant pour le spectateur est le fait de ne pas être seul : dans une salle de cinéma, « il est rassurant d'avoir peur ensemble » (Emmanuel Ethis, 2006, p 26).

Cette idée de sécurité du spectateur fut déjà évoquée par Aristote. De nos jours, la réflexion va plus loin et suppose que le spectateur est victime d'une manipulation. Nous avons déjà vu comment les images photographiques pouvaient être retouchées et manipulées à souhait pour mettre le spectateur sur une autre piste. À titre d'exemple, les représentations théâtrales dans la Grèce antique, ou encore les jeux à Rome, étaient organisés à des fins politiques. Florence Naugrette précise à ce sujet que : « Encadrés par l'État, organisés par lui, le théâtre et les jeux constituent un organe idéologique puissant du pouvoir impérial, qui en fournissant au peuple, aux plus forts moments d'absolutisme, du pain et des jeux (*panem et circenses*), achète sa soumission par le divertissement »²⁴⁷. Mais comme l'a souligné Marie José Mondzain, la peur et l'épouvante créées chez le spectateur peuvent également servir de manipulation. Ce pouvoir se manifeste de manière inconsciente dans le mental du sujet. Mais chez les sujets plus fragiles, psychologiquement parlant, les images peuvent repousser les limites et créer de graves troubles. L'exemple des films d'horreur est frappant.

Aristote pense que l'être humain a besoin d'évacuer ses émotions, ses peurs et ses craintes, par le biais du tragique. Depuis plusieurs décennies, l'horreur et l'épouvante ont pris

²⁴⁴ Marie José Mondzain, *op cit*, p 69

²⁴⁵ COMOLLI, Jean-Louis, *Voir et pouvoir, L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris : Éditions Verdier, 2004, p 206

²⁴⁶ Marie José Mondzain, *op cit*, p 70

²⁴⁷ Florence Naugrette, *op cit*, p 20

de l'ampleur au sein du cinéma occidental et parfois le virtuel rattrape la réalité. Lorsque les scènes de meurtres « gratuits » envahissent les grands écrans et influencent une faible partie des spectateurs, c'est toute la notion d'imitation (*mimesis*) qui est inversée. En effet, au lieu que ce soit l'art qui imite la réalité, c'est la réalité qui imite la fiction. C'est ainsi que dans de nombreux pays, plusieurs meurtres ont été commis, s'inspirant du film *Scream*²⁴⁸. Il faut bien sûr prendre en compte la fragilité du spectateur qui a souhaité reproduire cette fiction. La frontière entre fiction et réalité peut être floue pour certains. Mais ces faits divers ont ouvert le débat sur la violence à l'écran qui ne fait que se développer au cinéma et qui, potentiellement, peut générer une violence réelle lorsque le spectateur franchit l'espace entre la réalité présentée et la réalité vécue.

Par ailleurs, en évoquant la peur provoquée chez le spectateur, Marie José Mondzain utilise un champ lexical qui se rapproche du domaine médical, comme Aristote :

Dans la liesse des spectateurs devenus public massifié, il y a une dimension dépressive sans cesse écartée par les cures visuelles de flux divertissants et de jeux où l'on gagne. On élimine l'angoisse, on soigne le stress et une nouvelle pharmacopée attend le spectateur qui se laisserait par trop envahir par le constat de sa perte²⁴⁹.

Outre ce vocabulaire médical faisant référence à la *catharsis* d'Aristote, l'auteure suggère dans ses propos une manipulation du spectateur qui est désormais un « public massifié » et non un individu à part entière. « La production industrielle de la peur par la voie des écrans », comme le désigne l'auteure, « maintient [...] les spectateurs dans une sidération impuissante et fascinée, celle d'un sujet destitué, privé de la conscience intime de la durée qui le fait vivre » (Marie José Mondzain, 2007, p 100).

André Bazin souligne que « le spectateur de cinéma tend à s'identifier au héros par un processus psychologique qui a pour conséquence de constituer la salle en "foule" et d'uniformiser les émotions [...] »²⁵⁰. Cette visée du cinéma peut s'avérer exacte si l'on considère le cinéma comme un outil de propagande, et c'est ce que Marie José Mondzain souhaite démontrer. Mais le cinéma n'est pas le seul spectacle à manipuler les spectateurs à leur insu.

Les premiers théâtres en pierre datent du I^{er} siècle avant notre ère. L'architecte Vitruve témoigne des difficultés techniques et des contraintes à suivre pour construire ces théâtres :

²⁴⁸ La trilogie *Scream* a connu un énorme succès dans le monde dans les années 1990. Le réalisateur, Wes Craven, a redonné naissance au genre « slasher » (*slasher movie*). Le masque du film, qui a connu un succès international après la sortie du premier volet, est inspiré du célèbre tableau *Le Cri* d'Edvard Munch.

²⁴⁹ Marie José Mondzain, *op cit*, pp. 100-101

²⁵⁰ André Bazin, *op cit*, p 153

« [...] Les contraintes acoustiques, impératives pour une écoute satisfaisante des textes, soumettent le spectateur à l'influence des émotions du public entier. Vitruve craint que le sentiment de la masse ne l'emporte, dans une telle structure, sur la réflexion individuelle, chacun se laissant aller aux sensations collectives "le corps dilaté de plaisir" »²⁵¹. Ainsi, dès l'Antiquité, l'on se préoccupait d'uniformiser les émotions suscitées par les pièces jouées au théâtre, en modifiant la structure des édifices en pierre. Aujourd'hui, avec les techniques sonores du cinéma, le spectateur peut jouir d'une écoute satisfaisante, renforçant ainsi les craintes de l'architecte.

André Bazin, pour sa part, parle d'une uniformisation des émotions suscitées par le cinéma et découlant de l'identification faite par les spectateurs aux personnages. Pour rejoindre cette idée d'uniformité, nous verrons que non seulement le public indien peut être qualifié de masse ou de « public massifié », pour reprendre le terme de Marie José Mondzain, mais que les films subissent également une uniformisation. Néanmoins, cette « masse » qu'est le public indien peut aussi exercer un pouvoir.

Avant d'aborder cet élément, il est nécessaire de rappeler que la différence majeure entre le théâtre et le cinéma est la présence de l'écran et la « non-présence » des acteurs. Au théâtre, le public est présent pour les acteurs : leur réaction est importante pour l'acteur qui joue en direct. Il joue, en effet, devant des personnes susceptibles de rire ou de pleurer en fonction de son personnage. L'échange entre le public et l'acteur est essentiel pour ce dernier. Chaque représentation théâtrale est différente de la précédente. Tandis qu'au cinéma, le film diffusé « permet au public d'être absent mécaniquement »²⁵² même si les acteurs à l'écran ont une « présence » puisqu'ils sont visibles, mais il s'agit d'une présence virtuelle. Comme l'explique le grand critique cinématographique indien, Chidananda Das Gupta :

Cinema is by nature incapable of achieving an instant give-and-take rapport between entertainer and audience. The film on the screen is complete in itself, autonomous; nothing can be added to it along the way. The audience reacts, but the screen does not. It may, with the next film, but certainly not with the present one. By and large, it is one-way traffic²⁵³.

²⁵¹ Florence Naugrette, *op cit*, pp. 19-20

²⁵² CAVELL, Stanley, *La projection du monde*, Paris : Éditions Belin, 1999, p 54

²⁵³ Chidananda Das Gupta, *op cit*, p 140

« Le cinéma est par nature incapable de produire une relation donnant-donnant entre le film et le public. Le film diffusé à l'écran est complet, autonome ; rien ne peut être modifié pendant sa projection. Le public peut réagir mais l'écran, lui, ne peut pas. Il peut changer avec le film suivant, mais pas avec celui qui est en cours. Dans l'ensemble, cela ne va que dans un sens ». (Notre traduction)

Ainsi, c'est un fait incontestable que dans un film de cinéma, il n'y a sur l'écran aucun être humain vivant. Mais il y a un *quelque chose* humain (Stanley Cavell, 1999, p 55). Nous proposons de nous intéresser à ce « *quelque chose* humain », pour montrer que l'écran de cinéma ne fait pas que distancier le spectateur de l'acteur, et qu'en Inde, la projection n'est pas obligatoirement « hors de portée du spectateur », comme le suppose Florence Naugrette.

Au théâtre, la représentation se déroule sur une scène tandis qu'au cinéma, elle est projetée sur un écran blanc. Ces deux éléments – la scène et l'écran – peuvent être considérés comme une séparation entre le public et les acteurs. Au XX^e siècle, certaines troupes théâtrales ont contesté cette séparation radicale entre les acteurs et le public. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, les acteurs du *Living Theatre*, troupe américaine qui a cherché à provoquer le public en cassant les codes de la représentation de manière à abolir la séparation scène/salle (Florence Naugrette, 2002, p 66).

De plus, dans certaines pièces de théâtre, les acteurs se mélangent au public. Ainsi, leurs déplacements au sein même de la salle sont une tentative de faire participer activement les spectateurs et de rompre cette séparation. Selon Régis Debray, il s'agit d' « un vœu constant de notre âge postmoderne [qui] consiste à "abolir les frontières entre l'art et la vie". Supprimer le *re* de la représentation, rendre la réalité ou la vie auto-imageantes »²⁵⁴. Néanmoins, selon Florence Naugrette, « [...] quelle que soit la proximité de l'acteur par rapport au spectateur [...] ce dernier ne peut manquer de rétablir instinctivement entre eux une rampe imaginaire »²⁵⁵.

L'écran joue-t-il le même rôle que la scène au théâtre, c'est-à-dire le rôle de séparation entre la salle et le film ? Selon André Bazin, « il est faux de dire que l'écran soit absolument impuissant à nous mettre "en présence" de l'acteur. Il le fait à la manière d'un miroir [...] mais d'un miroir au reflet différé, dont le tain retiendrait l'image »²⁵⁶. Le miroir nous renvoie une fois de plus au principe de la *maya* et son effet d'illusion sur le public. Nous pouvons dire que comme le voile, l'écran peut envelopper le public pour le plonger dans un univers inconnu pendant un certain laps de temps.

Le miroir, comme le souligne Régis Debray, avait un caractère surnaturel : « Nous ne voilons plus les miroirs quand il y a un mort à la maison, de peur de partir avec lui, comme

²⁵⁴ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, *op cit*, p 94

²⁵⁵ Florence Naugrette, *op cit*, p 67

²⁵⁶ André Bazin, *op cit*, p 152

jadis à la campagne [...] »²⁵⁷. Certes, il s'agit sans doute d'une superstition mais nous ne pouvons nier le lien unissant la magie – ou l'illusion – au miroir, et si nous voulons aller plus loin, à l'écran de cinéma.

Le miroir nous renvoie inéluctablement au mythe de Narcisse, qui, dans la mythologie grecque, était un jeune homme d'une grande beauté, fils du fleuve Céphise et de la nymphe Liriope. Narcisse fut condamné par Némésis, déesse du châtement, à passer le reste de ses jours à admirer son propre reflet dans l'eau (Arthur Cotterell, 1996, p 63). L'histoire de Narcisse est passée dans le langage courant : l'on dit d'une personne qu'elle est narcissique si celle-ci s'aime à outrance. Ce mythe a également donné naissance à la célèbre fiction d'Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray* (1890).

Nous avons déjà évoqué la particularité des salles de cinéma qui conditionne le spectateur à vivre un rêve éveillé (l'obscurité, les sièges, la musique...). Nous pouvons ajouter que l'obscurité est « [...] un élément, non nécessaire [...] mais tonique, à la participation. L'obscurité fut organisée, isolant le spectateur, "l'empaquetant de noir" comme dit Epstein, dissolvant les résistances diurnes et accentuant toutes les fascinations de l'ombre »²⁵⁸.

Et si l'homme primitif a choisi l'obscurité des cavernes pour réaliser ses premiers dessins, nous remarquons qu'aujourd'hui encore, dans le cinéma, nous cherchons à nous plonger dans le noir pour être en situation de « recevoir » des images animées. Nous pouvons faire référence également au dispositif initial de l'appareil photographique, appelé la chambre noire. L'image, qui nécessite la lumière pour être vue, naît la plupart du temps dans l'obscurité d'un espace confiné.

En ce qui concerne l'écran, nous souhaitons rejoindre l'idée d'André Bazin selon lequel cet élément ne constitue pas obligatoirement un obstacle entre le spectateur et l'œuvre cinématographique. Cette hypothèse s'avère d'autant plus exacte en Inde, que les spectateurs surmontent cette barrière en privilégiant un contact tactile avec l'écran. En Inde, l'écran peut être considéré comme un « lieu de passage », terme emprunté à Florence de Mèredieu lorsqu'elle évoque l'écran de télévision : « L'écran n'est souvent plus qu'un simple lieu de passage, espace permettant toutes les jongleries et tous les échanges »²⁵⁹. Elle suppose donc que l'écran permet une interactivité entre l'œuvre et le spectateur.

²⁵⁷ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, *op cit*, p 16

²⁵⁸ Edgar Morin, *op cit*, p 102

²⁵⁹ DE MÈREDIEU, Florence, *Paysages virtuels, image vidéo, image de synthèse*, Paris : Éditions DIS VOIR, 1988, p 10

Avant d'approfondir ce point, il a été souvent mentionné que « le spectateur des "salles obscures" est [...] sujet passif à l'état pur. Il ne peut rien, n'a rien à donner, même ses applaudissements. Patient, il pâtit. Subjugué, il subit. Tout se passe très loin, hors de sa portée »²⁶⁰. L'idée d'Edgar Morin rejoint la définition du dictionnaire *Le nouveau Petit Robert* et les propos de Florence Naugrette, citée précédemment. Néanmoins, l'auteur va plus loin dans son analyse en précisant que « [...] tout se passe en lui [...] ». En d'autres termes, le spectateur participe de façon affective au film par le biais de l'imaginaire. N'oublions pas qu'« "en payant sa place, le spectateur s'approprie non seulement un siège, mais un regard : regard dont l'identité le constitue pendant la durée d'un film, le dote d'un rôle, d'une contenance, d'un emploi" (Dayan : 1983, p. 11) »²⁶¹.

Florence Naugrette utilise le terme de « rampe imaginaire » que le spectateur crée pour marquer la séparation entre lui-même et les acteurs. Ne pouvons-nous pas supposer qu'au cinéma au contraire, l'imaginaire rapproche le spectateur des acteurs et du film ? Car « pour comprendre un film, on mobilise un grand nombre d'"organisations significantes" relevant de notre perception, de notre imaginaire, de notre relation aux images, de notre position sociale, intellectuelle et idéologique [...] »²⁶².

À ce stade, nous pouvons revenir sur l'importance de l'imaginaire. L'imaginaire est un concept récent, étudié au XX^e siècle. De grands philosophes, tels que Jean-Paul Sartre ou Gaston Bachelard plus particulièrement, se sont intéressés à ce concept. Bachelard, dans une étude philosophique sur l'imagination, s'est efforcé de distinguer : « [...] Une imagination qui donne vie à la cause formelle et une imagination qui donne vie à la cause matérielle ou, plus brièvement, l'*imagination formelle* et l'*imagination matérielle* »²⁶³.

Le terme imaginaire vient du latin *imaginarius*, dérivant d'*imago*, terme latin désignant « le moulage en cire du visage des morts, que le magistrat portait aux funérailles et qu'il plaçait chez lui dans les niches de l'atrium, à l'abri, sur l'étagère » (Régis Debray, 1992, p 27). Dès l'Antiquité, la reproduction du visage des morts assurait leur survie. L'image avait déjà une fonction importante. Pour les Grecs, vivre signifiait *voir* et non respirer. Comme l'explique Régis Debray dans *Vie et mort de l'image* : « Nous disons "son dernier soupir", mais eux "son dernier regard" » (R. Debray, 1992, p 28). D'ailleurs, une fois que le

²⁶⁰ Edgar Morin, *op cit*, p 102

²⁶¹ Emmanuel Ethis, *op cit*, p 114

²⁶² Edgar Morin, *op cit*, p 54

²⁶³ BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris : Éditions José Corti, 1942, p 7

personnage mythologique Œdipe s'est crevé les deux yeux, il a été considéré comme un mort vivant.

Selon Jean Burgos, auteur de *Pour une poétique de l'Imaginaire* paru en 1982, l'imaginaire serait un concept de création. De plus, l'imaginaire concerne toute création au sens large. Il cite Guillaume Apollinaire dans son poème intitulé *Toujours* : « Perdre / Mais perdre vraiment / Pour laisser place à la trouvaille »²⁶⁴. Selon lui, ces vers expriment la fonction première de l'imaginaire : créer, fabriquer des réalités nouvelles. « L'imaginaire n'est ni la construction idéale d'une raison en délire (utopie), ni un fantasme. Ce n'est pas une fuite de la réalité mais au contraire une conversion d'une réalité présente et concrète »²⁶⁵. En outre, il différencie l'imaginaire qui, selon lui, est de l'ordre de la conversion, de l'imagination, qui est davantage de l'ordre de la diversion.

Gaston Bachelard s'intéresse à l'imagination et son analyse philosophique se rapproche également de l'idée de *création*. Dès son introduction dans son ouvrage *L'Air et les Songes*, il affirme que l'« on veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images »²⁶⁶. En d'autres termes, l'imagination nous permet de nous détacher de la réalité pour en fabriquer une nouvelle.

L'imagination ne peut exister sans l'imaginaire. « La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'*ouverture*, l'expérience même de la *nouveauté* » (Gaston Bachelard, 1943, p 5). Une œuvre, une image, suscite en nous une idée, une signification, etc. Le spectateur prend part à l'œuvre et la fait vivre en lui donnant une nouvelle signification ou en la rattachant à une idée déjà connue.

À titre d'exemple, les spécialistes usent de leur faculté d'imagination qu'ils puisent dans l'imaginaire connue, par exemple la symbolique de la caverne, pour tenter de donner une interprétation aux dessins pariétaux. Mais notons que si nous agissons ainsi, c'est parce que notre imaginaire nous le permet.

²⁶⁴ <http://insomnie.over-blog.org/article-6618477.html> (consulté le 16/03/2010)

²⁶⁵ Propos recueillis de Jean BURGOS lors d'une journée thématique à l'École Doctorale d'Angers (Maison des Sciences Humaines) le 13 mai 2009.

²⁶⁶ BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris : Éditions José Corti, 1943, p 5

Pour revenir à l'imaginaire au cinéma, Edgar Morin avance l'idée que le spectateur participe affectivement au cinéma grâce à l'imaginaire. En effet, si nous tenons compte des propos de Jean Burgos sur l'imaginaire, ce dernier permet au spectateur d'une œuvre quelconque de lui donner du sens, voire de créer une nouvelle réalité à partir de ce qu'il voit, de ce qu'il a vécu.

« Toute œuvre n'a qu'un sens mais une multitude de significations » (Jean Burgos). Ainsi, pour lire une œuvre, le spectateur doit user de cette « faculté » qu'est l'imaginaire, terme également employé par Gaston Bachelard. Par ailleurs, Jean Burgos précise qu'une œuvre est morte et ne revit que lorsque quelqu'un la relit ou la fait vivre avec son propre imaginaire. L'œuvre constitue donc un support pour notre imaginaire. Selon le philosophe, l'imaginaire nous permet de sortir du champ du connu et de lâcher prise. Nous pouvons ainsi aborder une réalité autre, une réalité de l'instant. Pour ce faire, il faut accueillir l'autre et la nouveauté sous toutes ses formes. Une œuvre ne peut être vécue que si l'on se laisse emporter par notre imaginaire.

Charles Baudelaire, dans ses *Journaux intimes*, écrit : « Vouloir rêver, savoir rêver, tout est là ». Le rêve se rapporte à l'imaginaire, tout comme le spectateur d'œuvres cinématographiques se retrouve dans un état de rêve éveillé. Tout est ainsi naturellement lié.

Ajoutons enfin que pour illustrer cette *réalité de l'instant* que nous venons d'évoquer, le théâtre offre un exemple parfait, puisque dans cet art, le spectateur est mis face à une « fiction dans l'ici et maintenant de la représentation »²⁶⁷.

André Bazin compare l'écran à un miroir, mais un « miroir au reflet différé ». Jean-Louis Comolli précise que le terme écran peut avoir un double sens et désigner aussi bien « ce qui affiche », que « ce qui cache »²⁶⁸. L'écran peut en effet constituer une limite de l'image projetée puisque sa surface est délimitée par un cadre. En revanche, le spectateur, en usant de son imaginaire, peut poursuivre l'histoire hors-champ, faisant de l'écran l'outil lui permettant de créer d'autres images. L'écran n'est donc pas obligatoirement un cadre qui renferme des images animées mais une invitation faite au spectateur d'imaginer ce qui peut se passer hors-champ. En cela, l'écran peut être un lieu d'échanges entre le spectateur et l'œuvre.

²⁶⁷ Florence Naugrette, *op cit*, p 75

²⁶⁸ Jean-Louis Comolli, *op cit*, p 203

Jean-Louis Comolli avance également l'idée qu'il existe un second écran au cinéma : « De même que la projection d'un film ne se déroule pas seulement sur l'écran de la salle mais sur l'écran mental du spectateur, de même le spectateur que suppose le cinéma n'est pas (pas seulement) face au film, mais dans le film, pris et déployé dans la durée du film » (Jean-Louis Comolli, 2004, p 210). Cette citation indique clairement le rôle du spectateur et la part de l'imaginaire requise pour permettre à ce dernier de « vivre » le film et de « faire vivre » le film.

Auparavant, nous avons évoqué la barrière séparant la scène et la salle ainsi que l'écran et la salle. Cet obstacle, selon Florence Naugrette, semble infranchissable, tout du moins au théâtre. Jean-Louis Comolli suppose que cette « *coupure est encore une relation*. Elle sépare et, séparant, elle permet le rapport, l'interaction transformatrice et non pas simulatrice. Articulation » (J-L Comolli, 2004, p 219). L'écran ne rend donc pas le film inaccessible au spectateur. Ce dernier peut interagir et participer activement, comme nous allons à présent le démontrer.

Pour approfondir notre étude sur le spectateur au cinéma, nous nous appuyerons sur les travaux d'Edgar Morin qui a rassemblé les éléments clés touchant aux techniques *d'excitation* de la participation affective des spectateurs, employées au cinéma (voir Annexe 7, p 351). Selon lui, « l'irruption de l'imaginaire dans le film aurait de toutes façons entraîné, même s'il n'y avait pas eu métamorphose du cinématographe en cinéma, un accroissement des participations affectives ». Néanmoins, il ajoute que « [...] cette œuvre est esthétique, c'est-à-dire destinée à un spectateur qui *demeure conscient de l'absence de réalité pratique de ce qui est représenté* : la cristallisation magique se reconvertit donc, pour ce spectateur, en subjectivité et sentiments, c'est-à-dire en participations affectives »²⁶⁹.

Rappelons que, comme nous l'indique Edgar Morin, le spectateur (ou encore le lecteur de romans) a tendance à s'identifier aux personnages. L'identification aux héros de films nous semble un élément important à souligner. En effet :

L'identification au semblable comme l'identification à l'étranger sont toutes deux excitées par le film, et c'est ce deuxième aspect qui tranche très nettement avec les participations de la vie réelle. Les maudits prennent leur revanche à l'écran. Ou plutôt c'est notre part maudite. Le cinéma, comme le rêve, comme l'imaginaire, réveille et révèle des identifications honteuses, secrètes...²⁷⁰

²⁶⁹ Edgar Morin, *op cit*, p 103

²⁷⁰ *Ibid*, pp. 110-111

Certains spécialistes, comme le critique et historien de cinéma Joël Magny, parlent d'une « double identification au cinéma ». L'auteur précise que cette théorie fut développée par Jean-Louis Baudry et Christian Metz au cours des années 1970. L'identification primaire « [...] c'est l'identification au sujet de la vision, à l'œil de la caméra, l'identification du spectateur à son propre regard ». L'identification secondaire, quant à elle, « désigne l'identification au représenté lui-même, à l'univers du récit. [...] De façon très générale, on définit l'identification secondaire comme identification au personnage »²⁷¹. Cette identification n'est pas spécifique au cinéma mais pour notre étude sur le rapport de la mythologie avec le cinéma populaire indien, elle semble importante à souligner. En effet, nous avons déterminé auparavant que les mythes en Inde correspondaient à une « réalité vivante ». Nous pouvons mettre en relation la mythologie et le cinéma. Dans la mythologie, les dieux se permettent souvent de satisfaire des désirs (généralement de nature sexuelle) que les humains s'interdisent de réaliser et qui, la plupart du temps, ne subsistent que dans leur inconscient. Cette remarque rejoint l'idée proposée par Edgar Morin lorsqu'il souligne que « le cinéma [...] réveille et révèle des identifications honteuses, secrètes... » (Edgar Morin, 1956, p 111).

Dans une société où la mythologie est considérée comme une « réalité vivante » et où le cinéma semble diffuser les mythes anciens en les réactualisant, comment réagissent les spectateurs face à des films où leurs propres désirs inconscients se trouvent satisfaits ?

C'est pour répondre à cette question que nous allons aborder une notion développée par Jean-Louis Weissberg, et qui se résume au néologisme de « *spectacteur* »²⁷². Suite à des études réalisées sur les arts numériques, Jean-Louis Weissberg en est venu à utiliser le terme de *spectacteur* pour dire que le spectateur faisait partie intégrante et surtout interagissait avec l'œuvre. Il s'agit d'une caractéristique essentielle de l'art numérique, où il est question de « pénétration [par le spectateur] dans le spectacle »²⁷³. Cette idée se rapproche de celle invoquée par Jean-Louis Comolli lorsqu'il parle de relation ou encore d'articulation entre l'écran (ou la scène) et le spectateur. Cela suppose que le spectateur peut agir sur l'œuvre et y participe activement.

²⁷¹ Joël Magny, *op cit*, p 82 (pour les trois citations).

²⁷² Jean-Louis Weissberg, maître de conférences et HDR en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université Paris XIII. Nous trouvons parfois l'orthographe suivante : *spect-acteur*.

²⁷³ WEISSBERG, Jean-Louis, *Paysages virtuels, image vidéo, image de synthèse*, *op cit*, p 26

Weissberg explique que « c'est en prenant en référence la situation du spectateur de cinéma, et dans une bien moindre mesure celle du théâtre, que m'est venu le néologisme de "spectacteur" »²⁷⁴.

Selon Florence de Mèredieu, l'image de synthèse est « générée à partir d'un programme, strictement calculée et ensuite seulement actualisée sur un quelconque support, elle aurait donc rompu ce cordon ombilical que l'image n'a cessé d'entretenir tout au long des siècles avec le "réel". Elle constituerait, en ce sens, une pure production de l'esprit [...] » (Florence de Mèredieu, 1988, p 60). Néanmoins, notons que l'image argentique est également un agencement de cristaux de sels d'argent qui n'ont rien à voir avec la réalité. Dans les deux cas, il s'agit d'une *traduction* de ce réel évoqué par Florence de Mèredieu. Selon elle :

Le "réel", effectivement, réapparaît dans l'image sous de multiples formes [...]. Quand elle n'est pas purement et simplement générée à partir de banques de données ou d'images préalablement stockées dans la mémoire de l'ordinateur, l'image résulte fréquemment du relevé ou de la *traduction*, sous forme de paramètres, d'objets [...] ou d'être réels [...]²⁷⁵.

La comparaison faite entre une image et la traduction peut s'appliquer également à l'image photographique, comme nous venons de le souligner. En effet, un traducteur, pour respecter le plus possible son texte source, doit dans un premier temps décoder puis recoder ce texte. Pour traduire l'idée de l'auteur, il tente de se mettre à la place de celui-ci et de comprendre ce qu'il a voulu dire. Ensuite, dans une autre langue, il essaie de reproduire le texte en respectant la volonté de l'auteur. Cela peut s'avérer pour certains impossible et les Italiens en ont même fait une maxime : « Traduttore, traditore » (traduire, c'est trahir). Toutefois, selon Umberto Eco, l'œuvre est dite « ouverte », et « peut [donc] être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée »²⁷⁶. Il en va de même en ce qui concerne le « lecteur » d'images photographiques. Celui-ci, pour faire ressortir ce que le photographe a voulu capturer, doit décoder la photographie. À la suite de quoi, il « traduit » l'image en utilisant des mots.

Nous aurons l'occasion d'effectuer un parallèle avec le cinéma lorsque nous aborderons la relation texte/image dans le prochain chapitre.

²⁷⁴ <http://www.omnsh.org/spip.php?article62> (consulté le 18/03/2010)

AMATO, Etienne Armand, WEISSBERG, Jean-Louis. « Le corps à l'épreuve de l'interactivité : interface, narrativité, gestualité. », in Interfaces, *Anomalie digital arts*, n°3, 2003, sous la direction de Aktypi Madeleine, Lotz Susanna et Quinz Emanuele, p.41-51., édition HYGX, ISBN 2-9518811-0-X

²⁷⁵ Florence de Mèredieu, *op cit*, p 60

²⁷⁶ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 1979

Il est intéressant de noter que l'ouvrage *Paysages virtuels* fut publié en 1988. À cette époque, Florence de Mèredieu imaginait les possibilités de l'image de synthèse qui, à la fin des années 1980, n'en était qu'à ses balbutiements. « [...] On peut imaginer et programmer pour l'avenir toutes sortes de situations dramatiques ou cocasses : des films qui se désintégreraient au son ou au souffle de la voix, des spectateurs qui pourraient intervenir en direct et comme personnages du film [...] » (Florence de Mèredieu, 1988, p 71). Ce dernier exemple, qui illustre l'interactivité entre spectateurs et films, est d'actualité. En effet, dans un article écrit en 2003, Jean-Louis Weissberg précise qu'il est désormais possible pour le *spectateur* d'agir directement sur une œuvre : « À charge pour le *spect-acteur* de choisir l'angle (ou les angles) d'éclairage qui lui convient »²⁷⁷. Ou encore, dans certains films projetant des images virtuelles, le spectateur peut choisir lui-même la fin de l'histoire. C'est le cas en Allemagne avec la promotion du cinéma interactif au travers du film *Last Call*. « Le spectateur interagit directement sur la narration de l'histoire en conversant via son mobile avec le protagoniste du film. Le déroulement du film dépend des réponses données »²⁷⁸. Comme pour un jeu vidéo, le spectateur décide du parcours de l'héroïne et la guide dans son histoire. Il s'agit d'une participation active de la part d'un seul spectateur parmi l'ensemble de la salle, ce qui réduit encore plus l'écart entre le spectateur et le film. Les exemples mentionnés par Florence de Mèredieu prennent ainsi forme aujourd'hui.

Nous avons vu que pour la photographie il était possible de promener son regard à l'intérieur de l'image et que les lignes diagonales, par exemple, la dynamisaient. En ce qui concerne l'image de synthèse, « [s]a profondeur [...], la possibilité de la concevoir ou visualiser sous toutes ses faces, favorise le voyage et la promenade au cœur de l'objet »²⁷⁹. Cependant, il est certain que l'image de synthèse n'est pas la seule à fournir l'illusion du voyage, comme nous l'avons vu avec le cinéma.

Rappelons que Florence de Mèredieu est professeur d'Histoire de l'Art et Jean-Louis Weissberg, spécialiste des Sciences de la Communication et qu'à ce titre, il s'intéresse notamment aux images virtuelles et à la publicité. Néanmoins, la théorie de Weissberg du *spectateur* semble appropriée pour notre étude des spectateurs indiens, car cet auteur indique que :

²⁷⁷ <http://multitudes.samizdat.net/La-crise-fiduciaire-des-medias-de> (consulté le 18/03/2010)

²⁷⁸ <http://lollypoppins.wordpress.com/2010/03/31/cinema-interactif/> (consulté le 31/03/2010)

²⁷⁹ Florence De Mèredieu, *op cit*, p 67

Ce qui doit se discuter n'est pas la supposée activité du *spectateur* opposée à – hypothèse absurde – une passivité du lecteur, du regardeur ou du spectateur, mais la nature de cette activité. La question de l'activité est, ici, celle du geste. L'irruption du geste dans les représentations – et à travers lui d'une forme de présence corporelle – a été à peu près inaperçue. C'est pourtant l'essentiel dans l'univers de l'image numérique. Le geste est ce par quoi le *spectateur* manifeste sa présence dans le *spectacle*²⁸⁰.

L'image numérique – véritable bond technologique – semble au cœur des réflexions sur l'image au XXI^e siècle. Les films « interactifs », comme *Last Call*, seront de plus en plus diffusés sur les grands écrans car cette mode consistant à faire du spectateur un véritable protagoniste ne cesse de se développer.

À la télévision, d'autres méthodes sont utilisées pour faire participer le téléspectateur. L'émergence des télés-réalités sur certaines chaînes en sont la preuve. Dans ce « jeu », les spectateurs ne sont plus passifs car ils doivent voter à partir de leur téléphone mobile pour garder leur candidat préféré. Ainsi, dans ce cas précis, le geste dont parle Jean-Louis Weissberg, consiste à envoyer un message afin de voter pour son candidat préféré. Cet engouement pour ce genre d'émissions montre le désir des spectateurs d'exercer un certain pouvoir sur le déroulement de leurs programmes dans lesquels ils aiment à se sentir impliqués.

Et cela est similaire avec Internet : le récepteur d'une information peut la modifier à loisir, et de ce fait, il est libre d'agir sur ce qu'il a reçu. Le récepteur en modifiant une information reçue sur Internet devient à son tour émetteur. C'est ce que Weissberg souhaite souligner dans son analyse : le simple fait de modifier une information en cliquant sur la souris – le geste – est, selon lui, une interactivité entre l'émetteur premier de l'information et le récepteur qui décide d'apporter une modification. Il s'agit bien de « l'irruption du geste dans les représentations » dont il est question dans la citation précédente.

Nous assistons donc à une véritable révolution puisque dans la culture occidentale l'art est considéré comme « intouchable ». Les musées redoublent de protection pour éviter aux visiteurs de s'approcher de trop près d'une œuvre d'art. Les expressions comme « on touche avec les yeux » sont une manière de nous tenir à l'écart d'une œuvre ou d'un objet de valeur. Néanmoins, le fait qu'il soit interdit de toucher ou de modifier une œuvre ne signifie pas que le spectateur n'agit pas sur elle, comme nous l'avons démontré.

²⁸⁰ <http://www.omnsh.org/spip.php?article62> (consulté le 18/03/2010)

AMATO, Etienne Armand, WEISSBERG, Jean-Louis. « Le corps à l'épreuve de l'interactivité : interface, narrativité, gestualité. », in *Interfaces, Anomalie digital arts*, n°3, 2003, sous la direction de Aktypi Madeleine, Lotz Susanna et Quinz Emanuele, p.41-51., édition HYX, ISBN 2-9518811-0-X

En effet, un film ou un tableau font travailler l'esprit, l'imagination et la sensibilité. L'œuvre apporte quelque chose au public (quelque chose de *nouveau*), et en retour, le public lui donne son statut d'œuvre. On note également que cette évolution de la notion d'œuvre s'étend à tout type d'œuvres comme le montre l'invention du *copyleft*²⁸¹, dans lequel le sujet peut accéder à un programme numérique pour le copier, l'utiliser, l'étudier, le modifier et/ou le distribuer, en échange de quoi, il est obligé d'y apporter une amélioration.

Les images numériques sont moins courantes dans le cinéma populaire indien : la science-fiction se fait plus rare dans le box office indien, même si nous assistons à une augmentation des films de ce genre, à la différence du cinéma hollywoodien qui, pour sa part, rencontre de plus en plus de succès auprès du public occidental. Néanmoins, cette notion de *spectateur* et l'interaction entre le public et l'œuvre n'en est pas moins présente en Inde, et dans la partie suivante, nous la mettrons en relation avec les pratiques sociales des spectateurs indiens.

Dans un premier temps, posons-nous la question de savoir qui sont les spectateurs indiens. Ce sont principalement des hommes – les femmes se font en effet plus rares dans les salles de cinéma – qui se précipitent dans les salles à la sortie d'un nouveau film populaire, comme nous avons pu le constater nous-mêmes à Bombay (voir photographie ci-contre). Les spectateurs sont principalement issus de la classe moyenne et de la



Photographie de Wendy Cutler,
New Empire Cinema, Bombay

classe populaire. De nos jours, la classe moyenne indienne compte plus de 300 millions de personnes²⁸² et est en constante évolution. La classe populaire, quant à elle, représente la majorité de la population indienne. Les hommes s'identifient au héros masculin et admirent la beauté des actrices célèbres. Laura Mulvey, professeure au département de Film and Media Studies à Birbeck University (Londres), a étudié l'importance du regard ainsi que le comportement des spectateurs se trouvant dans un cinéma. Elle souligne l'importance de l'obscurité dans la salle de cinéma. Il est certain que « In the darkness of the cinema

²⁸¹ Le *copyleft* est l' « opposé » du *copyright*.

²⁸² <http://www.jesechos.fr/economiepolitique/monde/dossier/300248376-inde-le-boom-de-la-classe-moyenne.htm> (consulté le 21/12/2010)

auditorium it is notable that one may look without being seen either by those on screen [or] by other members of the audience »²⁸³. De plus :

Mulvey argues that various features of cinema viewing conditions facilitate for the viewer both the voyeuristic process of *objectification* of female characters and also the narcissistic process of *identification* with an 'ideal ego' seen on the screen. She declares that in patriarchal society 'pleasure in looking has been split between active/male and passive/female' (Mulvey 1992, 27). This is reflected in the dominant forms of cinema²⁸⁴.

Laura Mulvey déclare aussi : « Men do the looking; women are there to be looked at »²⁸⁵. Dans son ouvrage *Bollywood Cinema, Temples of Desire*, Vijay Mishra, professeur d'anglais à Murdoch University, Perth, reprend la théorie de Laura Mulvey sur le regard et affirme que la femme dans le cinéma indien devient un objet de désir. Et d'ajouter que les spectatrices, si elles sont peu nombreuses, n'en sont pas moins présentes. « Interestingly enough, the female spectator, too, is no more than a male-substitute viewer, a "transvestite" who is ideologically conned into viewing her own condition through male eyes oblivious of the fact that it is she herself who is the object of that look or gaze »²⁸⁶.

Nous reviendrons sur le rôle du personnage féminin dans le cinéma populaire indien lorsque nous aborderons l'analyse filmique et les rôles féminins secondaires.

Pour le moment, nous proposons de continuer notre analyse du spectateur indien en posant comme principe que le fait d'aller au cinéma relèverait du rite en Inde. Nous constatons, en premier lieu, de grandes différences entre l'attitude des spectateurs indiens et celle des spectateurs occidentaux. Il est en effet fréquent que les spectateurs commentent et même discutent dans les salles obscures, comme nous avons pu en faire le constat nous-mêmes lors de la séance du film *My Name is Khan*, au Empire Cinema à Bombay. Il semblerait que les films indiens suscitent chez le spectateur un besoin de s'exprimer alors

²⁸³ <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze09.html> (consulté le 03/04/2010)

« Dans l'obscurité d'une salle de cinéma, il est évident que nous pouvons regarder sans être vu par les personnages à l'écran et par les autres membres du public ». (Notre traduction)

²⁸⁴ *Ibid*

« Mulvey objecte que plusieurs caractéristiques des conditions de visionnage au cinéma facilite pour le spectateur le processus de voyeurisme qui consiste à rendre le personnage féminin *objet* mais également le processus narcissique d'*identification* avec un "égo idéal" diffusé à l'écran. Elle déclare que dans une société patriarcale "le plaisir à regarder se divise entre le masculin/actif et le féminin/passif". Cela est reflété dans les formes dominantes du cinéma ». (Notre traduction)

²⁸⁵ <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze09.html> (consulté le 03/04/2010)

« Les hommes regardent tandis que les femmes sont là pour être regardées ». (Notre traduction)

²⁸⁶ MISHRA, Vijay, *Bollywood cinema, Temples of Desire*, Londres : Routledge, 2002, pp. 177-178

« Chose intéressante, le spectateur féminin également n'est pas plus qu'un substitut masculin, un "travesti" qui est dupé idéologiquement à voir sa propre condition à travers les yeux d'un homme, et ignorant le fait que c'est elle-même l'objet de ce regard ». (Notre traduction)

qu'en Occident, les remarques à voix haute ainsi que les entrées et sorties fréquentes ne sont pas d'usage lors d'une projection de film. Par exemple, « saluer l'arrivée d'une scène en la nommant est d'ailleurs chose courante : "Voici la scène du parking" (*parking kā scene*) !", dit-on, "la scène du cinéma" (*theatre kā scene*), ou encore "la scène de l'os du poulet" »²⁸⁷. Les commentaires fusent, mais pas seulement ; des réactions bruyantes sont entendues lorsque le héros apparaît pour la première fois :

On dit que l'entrée du héros doit être telle qu'elle vous donne envie de "donner de la voix (*āvāz denā*) ou du sifflet (*sīthī bajānā*)". On soutient les dialogues en applaudissant ou en criant au héros qu'il a raison. Mais le plus souvent le soutien vise une action ou une impulsion²⁸⁸.

Les scènes d'action suscitent toujours plus de réaction que les scènes d'amour où le héros contemple sa belle pendant de longues minutes. Néanmoins, les spectateurs se prennent au jeu facilement et font des commentaires qui peuvent être de l'ordre du descriptif, de simples critiques ou encore des conseils pour leurs héros.

Dans le théâtre classique indien, nous avons vu que l'objectif était en quelque sorte de susciter les différents *rasa* chez le spectateur, c'est-à-dire les huit (ou neuf) émotions qu'une pièce (et en l'occurrence un film) peut susciter chez une personne du public. Cette notion est très présente dans le cinéma actuel en Inde, et la preuve en est le spectateur participe littéralement à l'histoire qui se déroule sur l'écran. Certes, il n'agit pas directement sur le film – le qualifier de *spectateur* serait peut-être inapproprié ici – mais sa réaction est telle qu'il est indéniable de dire que le film agit sur le spectateur en lui imposant une certaine vision de la société. Mais pouvons-nous avancer l'hypothèse que le spectateur indien agit lui aussi sur l'œuvre en imposant sa propre vision ? Car n'oublions pas que les films indiens sont réalisés exclusivement en fonction du public indien. Hypothèse qui s'avère d'autant plus exacte que les films ne sont que peu exportés dans le monde occidental.

Le public indien se différencie du public occidental par le fait qu'il n'est « pas curieux, ni divertie par le spectacle ; il s'y absorbe littéralement, au point d'en faire partie »²⁸⁹. C'est pourquoi nous avons choisi d'utiliser le terme *spectateur* de Weissberg, même si le spectateur indien n'agit pas *directement* sur l'œuvre avec un « geste ». Nous pouvons également supposer avec la réaction du public indien, ainsi qu'avec la récurrence de mythes

²⁸⁷ GRIMAUD, Emmanuel, *Bollywood Film Studio ou comment les films se font à Bombay*, Paris : CNRS Éditions, 2003, p 472

²⁸⁸ *Ibid.*, p 472

²⁸⁹ GHOSE, Bhaskar, *Indomania, Le cinéma indien des origines à nos jours* (sous la direction de Raissa Bregeat), Paris : Cinémathèque française, 1996, p 12

célèbres au sein des films, que le cinéma devient ainsi une autre forme de vénération des dieux. Les films populaires indiens perpétuent ainsi la tradition en diffusant les histoires des dieux ; aussi le cinéma constitue-t-il un autre moyen de représentation de la mythologie hindoue. En effet, les films populaires indiens perpétuent la tradition en diffusant les récits issus de la mythologie dont ils constituent un nouveau médium, même s'il ne s'agit pas de films mythologiques à proprement parler²⁹⁰.

Néanmoins, notons qu'aujourd'hui, nous pouvons retrouver cette dévotion dans les foyers puisque ces films religieux et dévotionnels sont souvent rediffusés à la télévision. En effet, « cette veine mythologico-religieuse [du début du XX^e siècle] connaîtra une postérité plus ou moins quantitativement importante au fil des décennies, à la télévision particulièrement [...] » (Yves Thoraval, 1998, p. 46). Les films dits « familiaux » - le plus souvent des comédies romantiques - ont remplacé ces films religieux dans les salles.

Lors des projections de films religieux et dévotionnels au début du XX^e siècle, les salles obscures se transformaient en « temples » dans lesquels les spectateurs réagissaient bruyamment, en récitant des prières et accomplissant leur *darshan* en voyant les dieux. « La ferveur religieuse rend l'acceptation de l'imaginaire plus complète encore et, d'une certaine manière, irrévocable »²⁹¹.

Néanmoins, nous avons vu avec le principe de la *maya* que les spectateurs indiens étaient préparés à recevoir les images animées sous forme d'une illusion, tout comme le stipule le *Natya Shastra* avec le contrat de feintise. Alors que les spécialistes occidentaux considèrent ces prières dans les salles de cinéma comme preuve que le public indien prenait pour argent comptant les images diffusées à l'écran, peut-être pouvons-nous avancer une autre explication. En effet, les différentes pratiques religieuses hindoues (le *darshan*, le *bhakti*...) semblent vouloir dire que les fidèles ont tout simplement vu dans les images animées un autre mode de représentation des dieux, en d'autres termes, un autre moyen pour eux d'entrer en contact avec le divin par le biais de ces images. Et tout comme c'est le cas pour les nombreuses idoles religieuses, en aucun cas le public considérerait les personnages divins à l'écran comme étant *réels*, mais seulement une manifestation du divin.

Selon Chidananda Das Gupta :

²⁹⁰ Point qui sera développé dans le chapitre suivant puisque notre corpus sera composé de films d'action.

²⁹¹ Bhaskar Ghose, *op cit*, p 13

Far from inducing a 'modern', sceptical, secular spirit, early cinema gave the Hindu pantheon access to this powerful instrument of belief; instead of retreating before science, as in the West (where are Zeus and Apollo or Athena today?), the Indian gods obtained new life from it.

The realistic illusion-making power of cinema therefore works in favour of the merging of myth and fact rather than their separation as evidenced in pre-industrial societies. Even after seventy years of films, gullible members of the audience were seen prostrating themselves before the screen deity in motion picture theatres everywhere when *Jai Santoshi Maa* (1975) was shown²⁹².

Ainsi, cinéma et religion allaient de pair (caractéristique *propre* à l'Inde) et nous allons voir que c'est toujours le cas aujourd'hui dans le pays. Pour comprendre l'un, il faut inévitablement prendre en considération l'autre.

Mais si les films influencent les spectateurs, nous ne pouvons nier le pouvoir exercé *par* le public indien sur l'industrie cinématographique. Chidananda Das Gupta évoque le film *Jai Santoshi Maa*, sorti dans les salles en 1975. Dans le cinéma indien, la religion ne constitue pas un tabou (comme cela peut être le cas dans d'autres pays). Il est indispensable de noter que ce film est l'un des derniers films mythologiques indiens. En effet, comme nous venons de le signaler, le genre mythologique n'est plus le genre dominant en Inde et les films ont cessé d'adapter littéralement les grands mythes hindous. Néanmoins, nous allons voir que les films n'en sont pas moins *mythologiques*.

Das Gupta soulève la question des rituels de l'hindouisme, et affirme que le cinéma peut même exercer une influence sur la religion elle-même grâce à la ferveur des croyants hindous. En 1975, le réalisateur Vijay Sharma sortit dans les salles *Jai Santoshi Maa* (*À la Louange de Mère Santoshi*). C'est l'histoire simple d'une épouse qui voit son mari s'exiler pour nourrir sa famille. Elle est alors maltraitée par sa belle-famille et sa vie devient rapidement insupportable. Elle pense mettre fin à ses jours lorsque lui apparaît Santoshi Maa, une déesse qui réussit à la consoler et à faire revenir son mari. Dans le film, elle se consacre entièrement à cette déesse et la vénère plus que toute autre divinité, même si celle-ci est à peine connue. « Il existe des milliers de dieux et de déesses locales en Inde révéérés par un seul village, une seule communauté ou une famille »²⁹³. Les autres dieux du Panthéon se mettent

²⁹² Chidananda Das Gupta, *op cit*, p 29

« Au lieu d'introduire un esprit "moderne" et sceptique, les premiers films ont donné au panthéon hindou l'accès à cet instrument puissant de croire ; au lieu de se rendre à la science, comme en Occident (où sont passés Zeus, Apollon et Athéna aujourd'hui ?), les dieux hindous se sont vus renaître.

Le pouvoir réaliste du cinéma de créer une illusion fonctionne alors en faveur de la fusion entre mythe et réalité plutôt que leur séparation comme cela fut prouvé dans les sociétés préindustrielles. Même après soixante-dix années de films, certains spectateurs naïfs se sont prosternés devant la divinité "fictive" dans tous les cinémas où le film *Jai Santoshi Maa* était diffusé ». (Notre traduction)

²⁹³ Yves Thoraval, *op cit*, p 137

en colère et lui font subir un certain nombre d'épreuves pour tester sa piété. L'héroïne triomphe et sa divinité favorite, Santoshi Maa, est intégrée au Panthéon.

Le film connut un réel succès et la déesse plut tellement que les spectateurs lui construisirent des temples et lui vouèrent un véritable culte. Elle devint donc une déesse très populaire parmi les femmes des classes laborieuses urbaines. On peut ajouter à ce propos, que le fait que la religion hindoue autorise la représentation des dieux, à la différence de la religion islamique qui interdit toute représentation d'Allah, facilite la présentation concrète et non pas seulement métaphorique ou symbolique des divinités dans le cinéma. De ce fait, les figures de la mythologie sont intégrées au quotidien, et paraissent plus « proches », plus accessibles, en un mot plus humaines. Néanmoins, rappelons que les films mythologiques (*mythological films* ou *devotional films*) sont un genre à part du cinéma populaire dont nous parlons, et que *Jai Santoshi Maa* fait figure d'exception au sein de l'époque moderne.

Notons simplement que dans un documentaire²⁹⁴ des journalistes rendent visite à cette déesse créée par le cinéma. Nous voyons une femme qui prie, puis une autre qui récite le scénario du film. L'histoire est donc prise au sérieux et le scénario remplace en quelque sorte les prières de certains fidèles. C'est parce qu'elle a su toucher le public, les spectateurs ont pu s'identifier à cette femme, que la déesse a pu entrer dans la vie religieuse en Inde. Les temples ne sont pas indiqués sur les guides et leur recherche peut s'avérer difficile, mais ils existent bel et bien avec des prêtres et des fidèles. La déesse y est maintenant adorée et compte de nombreux fidèles. Tout comme la création d'une déesse tamoule²⁹⁵ pour des motifs linguistiques, le cinéma à son tour contribue à l'évolution des pratiques religieuses en agrandissant le Panthéon hindou avec la déesse Santoshi Maa. Il semblerait que les fidèles acceptent toute contribution nouvelle si elle entre dans la religion hindoue. Ce qui, évidemment, est inconcevable en Occident, où les principales religions sont monothéistes. À ce propos, Jean-Claude Carrière explique que :

C'est une mythologie extensible et renouvelable, où nous pouvons introduire notre propre histoire, au point de devenir partie du mythe, de relier notre vie d'aujourd'hui à un conte, à des personnages d'autrefois. Un des secrets de la continuité de l'Inde se dissimule dans cette aptitude. La mythologie est aujourd'hui présente, non seulement dans les histoires que racontent les journaux pour enfants, dans les films, mais dans toutes les actions de la vie, dans les familles, dans les voyages, dans les affaires, dans les procès. Elle offre à tout

²⁹⁴ *Devdas*, Dvd Bonus, « Carnets d'Inde : le cinéma », par PORTE, Jean-Louis, Paris : Diaphana vidéo, 25 minutes.

²⁹⁵ Dans l'État du Tamil Nadu dans les années 1970, les habitants se sentaient menacés par la domination de la langue hindi et voulaient créer une identité propre à leur région, et pour ce faire, ils ont inventé la déesse tamoule.

Indien, selon son propre choix, un modèle, une référence, une façon de conduire et d'apprécier sa vie²⁹⁶.

L'auteur précise que la diffusion des mythes dans les différents arts est primordiale pour la survie des premiers. L'objectif de notre étude sur la mythologie dans le cinéma populaire indien est de montrer son importance pour la société indienne.

Par ailleurs, si en Inde le lien entre spectateur et cinéma diffère de celui que l'on trouve en Occident, c'est aussi parce que la manière dont les histoires sont racontées y est très différente. En effet, le lien texte-image est très présent dans les films populaires indiens des années 1970-80, par exemple. Les films mettent en scène et réactualisent les mythes anciens de l'Inde, instaurant par la même un rapport particulier entre textes et images. Ainsi, à partir des textes sacrés de l'hindouisme, les cinéastes parviennent à réactualiser certains mythes ou certains personnages mythologiques pour les transposer au sein d'un cinéma populaire.

Ce point sera amplement développé et illustré par des exemples concrets lorsque nous aborderons notre analyse filmique, mais nous pouvons d'ores et déjà donner un exemple. Lorsque nous avons abordé les différents textes mythologiques, nous avons précisé la place importante du narrateur. Ce dernier est à la fois narrateur et acteur de l'histoire, si nous faisons référence au narrateur Vyasa dans le poème le *Mahabharata*. Il prend littéralement part aux événements.

Vyasa raconte le grand poème du monde à Ganesha, le dieu à tête d'éléphant, et à un jeune enfant. Lorsqu'il débute son long récit, le jeune enfant s'étonne de voir apparaître dans la forêt les différents personnages et d'entendre leurs voix. Il se pose la question suivante : « Où commence, où s'arrête la puissance de celui qui raconte ? »²⁹⁷ À un moment donné, ils voient un cortège s'avancer vers le fleuve : le jeune roi – personnage de l'histoire – est mort sans laisser de descendants. Ganesha fait remarquer que l'histoire ne peut pas continuer sans enfant, Vyasa le confirme. Ganesha est prêt à partir lorsque Satyavati, la mère de Vyasa et la mère du jeune roi, s'avance vers Vyasa et lui dit :

- Vyasa [...] tu oublies quelqu'un qui peut féconder les princesses.

- Qui ?

- Toi, Vyasa. Toi-même.

Ganesha, apparemment choqué, fit un demi-tour rapide.

- Et pourquoi Vyasa ? D'où vient cette idée ?

Ce fut Bhishma, soudain soulagé, qui lui répondit :

- Satyavati a raison. Vyasa est son premier fils. En quelque sorte il est de la famille.

²⁹⁶ Jean-Claude Carrière, *Dictionnaire amoureux de l'Inde*, op cit, pp. 321-322

²⁹⁷ Jean-Claude Carrière, *Le Mahabharata*, op cit, p 34

- Mais il est l'auteur du poème !
- Précisément. C'est à lui de faire le nécessaire²⁹⁸.

Ainsi, l'histoire peut continuer grâce à l'intervention du narrateur lui-même. Rappelons que Chidananda Das Gupta souligne que : « Our epics have stories within stories, our plays have sutradharas or presenters who break into the narrative; both serve to keep their audiences completely aware of the fact that they are watching a play or listening to a story and prevent them from surrendering themselves to an illusion of reality »²⁹⁹.

Par ailleurs, nous avons montré qu'en Inde, les mythes étaient considérés comme des « réalités vivantes ». Il semblerait donc que tout soit mis en œuvre pour transporter le spectateur – que ce soit dans les films populaires, le théâtre ou les textes mythologiques – hors de la réalité et dans un monde parallèle où il peut « côtoyer », d'une certaine façon, les personnages mythologiques comme le fait l'enfant dans le *Mahabharata* et tout comme le fait le fidèle lorsqu'il accomplit son *darshan* en présence d'une idole religieuse.

Cela peut expliquer la projection où le spectateur est particulièrement « actif » en Inde, tandis qu'en Occident la projection dite « silencieuse » est privilégiée. *Silence is golden* (le silence est d'or) : telle peut être la règle dans les salles de cinéma occidentales. Même si aujourd'hui, les spectateurs indiens ne récitent plus de prières pendant le film (les dieux font rarement apparition « directement »), ils conservent cette manière de dialoguer ouvertement. Cela n'est pas un signe irrespectueux, comme nous allons le voir.

Prenons l'exemple d'une étude menée par Emmanuel Grimaud dans un petit cinéma appelé *Raja Filmwala*, à Bombay. Les spectateurs entrent et sortent durant le film comme ils le souhaitent, et



Un ouvrier d'Alfred Talkies Cinema à Bombay conduit les spectateurs à leur siège. Le film est en cours.
 TORGOVNIK, Jonathan, *Il était une fois Bollywood*, Paris : Phaidon Press Limited, 2003, p 108

²⁹⁸ Jean-Claude Carrière, *Le Mahabharata*, *op cit*, p 37

²⁹⁹ Chidananda Das Gupta, *op cit*, p 129

« Nos poèmes épiques contiennent des histoires à l'intérieur des histoires, nos pièces mettent en scène des sutradharas ou présentateurs qui s'introduisent dans la narration ; les deux sont là pour que le public soit conscient qu'il regarde une pièce ou qu'il écoute une histoire pour l'empêcher de sombrer dans l'illusion de la réalité ». (Notre traduction).

effectuent sans cesse des commentaires. Il s'agit d'une maison transformée en cinéma de quartier, où l'écran est sale et les images médiocres. Les spectateurs s'entassent à même le sol. Le propriétaire explique que « le film hindi, dans sa forme contemporaine, laisse le spectateur "libre d'entrer et de sortir". C'est la grande différence entre un film hindi et un film américain, selon lui » (Emmanuel Grimaud, 2003, p 464). Auparavant, en Inde, le public se laissait transporter par le film car regarder ce dernier était vu comme un rituel religieux et spirituel. Mais de nos jours, « l'uniformisation » des films hindis permet au spectateur de s'éclipser pendant la projection pour aller fumer une cigarette (car, dans un sens, « c'est du *déjà vu* »). Il n'est pas rare que certaines personnes partent avant la fin du film puisqu'elles savent que l'histoire se terminera forcément bien. Ajoutons également que les spectateurs indiens ont le plus souvent déjà vu le film plusieurs fois, et qu'ils sortent en attendant la scène ou la chanson qu'ils apprécient plus particulièrement. En Occident, si l'on part avant la fin du film, ceci veut dire que le public ne l'a pas apprécié.

Par ailleurs, il existe un rapport tactile au cinéma en Inde. La place privilégiée du spectateur est devant³⁰⁰. En effet, il est important de se « noyer dans l'image », tandis qu'en Occident les premières places prises sont celles au fond de la salle, pour ainsi avoir une vue d'ensemble et quelque peu « détachée » de l'écran. Il n'est pas rare pendant une projection indienne que certaines personnes se plaisent à toucher l'écran. « Ce rapport tactile au cinéma ne concerne pas seulement l'écran, mais aussi la pellicule : des bouts de pellicule cassée jonchent le sol, et l'on surprend souvent les spectateurs en train de jouer avec un morceau de pellicule dans les mains » (Emmanuel Grimaud, 2003, p 469). Des contacts s'opèrent en permanence, vu le peu de distance qui existe entre l'écran et le spectateur. Il s'agit d'un moyen pour le spectateur de se sentir proche du film. De ce fait, l'écran ne constitue pas un obstacle entre le film et le spectateur. Au contraire, la proximité du public avec le film ne place pas ce dernier « hors de portée », comme l'a supposé Florence Naugrette.

Dans les grandes salles de cinéma, le fonctionnement est quasiment identique. Les spectateurs arrivent en cours de film et partent avant la fin. Les films hindis sont, en quelque sorte, réalisés en fonction du spectateur. Les producteurs savent que la plupart des personnes ne verront ni le début, ni la fin du film, et ils découpent donc leur scénario en fonction : « La forme même du film se modèle ainsi sur un mode de vision inattendu, où le milieu est en fin

³⁰⁰ Information à nuancer car les places devant sont les moins chères. Parfois les Indiens se privent de repas pour s'acheter un ticket, ainsi ils ne choisissent peut-être pas leur place, ils prennent juste les moins chères.

de compte plus fort que le début et la fin, où l'installation du spectateur dans le film ne prend pas la forme de l'entraînement progressif dans un monde »³⁰¹. Les films occidentaux misent plutôt sur le début du film pour ainsi captiver le spectateur et l'entraîner dans l'histoire afin qu'il n'ait pas envie de sortir avant la fin.

Néanmoins, la journaliste indienne Bhawana Somaaya souligne une évolution dans le cinéma indien : « To some extent, we have broken free from the shackles of formula films, done away with the mandatory song-and-dance sequences, cut short the length of the film to match international standards, and evolved a fusion language that caters to a global audience [...] »³⁰².

Nous pouvons donc affirmer que le rôle du spectateur indien est tout autre que celui du spectateur occidental. La ferveur religieuse est telle au cinéma qu'elle peut même introduire une nouvelle divinité au sein du panthéon hindou, comme ce fut le cas avec *Santoshi Maa*. Nous pouvons donc dire comme Bhawana Somaaya que le public est roi : « Audience Is The King ». Cela s'avère d'autant plus exact que c'est le public qui décide et qui fait vivre les cinéastes – comme c'est le cas dans n'importe quel pays. Bhawana Somaaya insiste sur ce point en Inde en affirmant que :

Exhibitors observe that there is a distinct shift in the choice of the cinegoer in recent times. Unless the audience is able to identify what they want, the filmmaker will continue to be in the dark. And until that given time when the audience makes up its mind, the lull will continue at the box-office. And the filmmaker will continue to make wrong choices. But gradually, out of the confusion order will prevail. It may take months, weeks or just the next release...³⁰³

Par ailleurs, nous pouvons noter l'originalité indienne au sein de l'industrie cinématographique puisque « les studios fonctionnent en famille et par clans. On travaille au studio de génération en génération et les acteurs le sont de père en fils ou en fille » (Christophe Jaffrelot, 2006, p 704). La suprématie de la famille Bachchan aujourd'hui en Inde est un exemple parlant. Concernant le financement des films, il semblerait que les fonds

³⁰¹ Emmanuel Grimaud, *op cit*, p 471

³⁰² SOMAAYA, Bhawana, *Cinema, Images and Issues*, New Delhi: Rupa & Co, 2004, p 387

« Dans une certaine mesure, nous nous sommes libérés des films recettes, nous nous sommes débarrassés des séquences dansées sur fond musical, nous avons diminué la longueur des films pour rejoindre les standards internationaux et nous avons fait évoluer la langue [apparition de l'*English*] afin de satisfaire un public international ». (Notre traduction).

³⁰³ *Ibid*, p 389

« Les distributeurs remarquent qu'il y a un changement radical dans le choix des spectateurs ces derniers temps. À moins que le public soit capable d'identifier ce qu'il veut, le cinéaste va continuer à errer dans le noir. Jusqu'au moment où le public se décide, le box-office ne s'enflammera pas. Et le cinéaste continuera à faire les mauvais choix. Mais éventuellement, l'ordre vaincra le désordre. Cela peut prendre des mois, des semaines ou simplement la prochaine sortie... » (Notre traduction)

proviennent principalement d'investisseurs privés. De plus, restées longtemps taboues, « les relations entre Bollywood et la mafia de Mumbai dans les années 90 ne sont désormais un secret pour personne. Pour cette dernière, le financement de films était à la fois un moyen de blanchir l'argent sale et de goûter au glamour de Bollywood »³⁰⁴. La question du financement des films à Bollywood est quelque peu ambiguë et soulève d'autres questionnements concernant le rôle dévolu au public indien. Ainsi le fait que nous cherchons à démontrer que le public indien joue un rôle à part et différent du public occidental peut rester une question ouverte du fait de son réelle implication. Toujours est-il qu'il semble interagir avec l'œuvre en question, comme nous venons de le montrer.

En Inde, il est question d'uniformisation des films populaires qui suivent toujours la même recette. Le public indien veut revoir encore et encore la même histoire racontée de différentes façons, et lorsqu'il en aura assez, c'est lui qui décidera de changer de cap. Ce sont les cinéastes qui suivent le public et non le public qui suit les cinéastes et leurs sorties de films. « L'histoire n'est jamais une surprise [...]. Il y a des innovations, mais ce ne sont pas elles qui portent un film au succès. C'est la façon dont vous dites la même histoire et générez de la fraîcheur avec des vieilles conventions. C'est la façon dont vous mixez les ingrédients » (Emmanuel Grimaud, 2003, p 94). Cela explique la raison pour laquelle nous retrouvons des mythes récurrents dans le cinéma populaire ; les cinéastes répondent aux attentes du public.

Par ailleurs, le cinéma populaire indien transpose les mythes anciens dans le but de diffuser la religion hindoue. De ce fait, nous pouvons avancer l'hypothèse que la participation du spectateur au cinéma est de l'ordre du rite de par le contact visuel qui s'opérait entre le spectateur et la divinité autrefois présente à l'écran. Le simple fait de comparer les salles de cinéma à des temples ou à des cavernes va dans ce sens. De plus, nous avons déjà montré que la lecture est comme un rite permettant d'intégrer le temps sacré. Avec les éléments que nous venons d'exposer concernant la réaction des spectateurs indiens face aux films populaires, nous pouvons désormais affirmer que les films permettent ainsi de réintégrer le temps sacré et de rendre présents les dieux et les héros.

M. K. Raghavendra, critique cinématographe, avance l'idée que : « [...] Readers are involved in some kind of ritual participation »³⁰⁵. L'auteur poursuit en affirmant que :

³⁰⁴ <http://inde.aujourdhuilemonde.com/la-mafia-de-bombay-controle-t-elle-toujours-bollywood> (consulté le 21/12/2010)

³⁰⁵ RAGHAVENDRA, M. K., *Seduced by the Familiar, Narration and Meaning in Indian Popular Cinema*, Delhi: Oxford University Press, 2008, p 50

Since fan involvement and popular film viewing are by and large related, could not the viewing of popular cinema be 'active' and akin to ritual – as soap opera viewing is also regarded – and could not the ritual be pan-Indian? The ritual participation theory of media communication conceives "communication as a process through which a shared culture is created, modified and transformed" [James W. Carey, 1989, p 43] and this suggests that the distinction between the 'producer' of the text and the 'receiver' is rendered nebulous. Both may, in effect, be producing, maintaining, modifying, and transforming *the shared culture* of Indian popular cinema³⁰⁶.

Cette hypothèse rejoint celle proposée par Jean-Louis Weissberg sur la communication interactive, lorsqu'il suppose que chacun est à la fois émetteur et récepteur. Cela explique pourquoi les films populaires utilisent les grands poèmes épiques comme « base » scénaristique : les mythes qu'ils contiennent font partie intégrante de la culture indienne et sont connus de tous. Le cinéma constitue un nouveau moyen de représentation des mythes anciens et ce faisant, il invite le spectateur à entrer dans l'univers mythologique.

À travers cette étude sur l'image fixe et l'image animée, et en abordant les différentes thématiques tournant autour de l'essence de la photographie et du cinéma, nous avons posé les fondements de notre réflexion ainsi qu'une approche personnelle qui nous permettra d'aborder la question de la réception du cinéma en Inde. Néanmoins, pour terminer sur ce chapitre, nous proposons de revenir sur un point évoqué dans la partie précédente, touchant au mythe et à son rapport au temps.

Nous avons avancé l'idée que le mythe se situait hors du temps historique (ou temps linéaire) et qu'il prenait naissance dans un temps sacré. En outre, nous avons vu que la lecture était considérée comme un rite permettant d'intégrer le temps sacré. De ce fait, la lecture pourrait être perçue comme une recherche de mise en rapport avec la mythologie. Partant de là, nous nous sommes demandée si une telle idée n'était pas transposable au domaine cinématographique.

Plusieurs auteurs que nous avons cités précédemment, avancent l'idée que le cinéma s'apparenterait à la littérature, et plus précisément aux romans et à la fiction. En effet, André Bazin met en relation le cinéma et la lecture de romans en comparant le lecteur au spectateur.

(suite de la note 305) « Les lecteurs sont impliqués dans une sorte de participation rituelle ». (Notre traduction)

³⁰⁶ *Ibid*, p 50

« Puisque l'implication des fans et la diffusion de films sont dans l'ensemble liées, ne pouvons-nous pas dire que le fait de regarder des films populaires est "actif" et proche du rituel – comme les feuilletons télévisés – et que le rituel est panindien ? La théorie de la participation rituelle issue de la communication des médias considère "la communication comme un processus dans lequel une culture commune est créée, modifiée et transformée" et cela suggère que la distinction entre l' "émetteur" du texte et le "récepteur" est rendue nébuleuse. Les deux peuvent, en effet, produire, maintenir, modifier et transformer la culture commune du cinéma populaire indien ». (Notre traduction)

Les deux, de par les conditions d'« isolement » que nécessite leur activité, peuvent facilement s'identifier au héros, comme nous venons de le souligner. En s'identifiant au héros, le lecteur et le spectateur se projettent dans un autre monde et sortent du temps. Nous avons également vu que le cinéma cherchait à créer l'illusion du réel et que grâce à des moyens techniques, il s'en rapprochait de plus en plus ; il s'agit-là d'un point qui lie le cinéma aux romans : « Par là le cinéma s'oppose nettement à la poésie, à la peinture, au théâtre pour se rapprocher de plus en plus du roman » (André Bazin, 1975, p 209).

Pour établir un lien avec le mythe, et en basant notre réflexion sur celle de Nathalie Noyaret³⁰⁷, nous pouvons poser dans un premier temps que le mythe et la lecture s'opposent puisque le mythe s'apparente à l'oralité et la lecture à l'écriture. Pourtant, Nathalie Noyaret affirme que la lecture serait une forme de rite. Or, le mythe s'accompagne toujours d'un rite car le rite permet au mythe d'exister. La lecture correspond donc à un comportement mythologique de par son besoin de s'introduire dans un univers différent, comme nous venons de l'évoquer dans le paragraphe précédent. Cette sortie du temps que permet la lecture de romans, rapproche la littérature de la mythologie. Nous pouvons constater qu'il en est de même pour le cinéma puisque nous avons vu que les films étaient hors du temps et hors de l'espace. Par conséquent, la sortie du temps et de l'espace par la projection des films rapproche le cinéma de la mythologie.

Cette analyse est d'autant plus vraie pour le cinéma indien qu'autrefois, les salles de cinéma remplissaient la fonction de temple. Les spectateurs y récitaient des prières à l'apparition d'un acteur incarnant un dieu à l'écran. En outre, les films indiens ne durent pas moins de trois heures, caractéristique qui pourrait être interprétée comme un rite.

Nous en venons donc à l'étude de l'arrivée du cinéma en Inde, ainsi qu'à celle de sa réception par le public indien. Dans cette partie, nous analyserons également les caractéristiques distinguant nettement le cinéma indien du cinéma occidental.

³⁰⁷ Lors de son intervention à la journée thématique *Imaginaire et Symbolique*.

3. Cas particulier du cinéma indien

3.1 La naissance du cinéma en Inde

La partie précédente nous a permis d'aborder des questions fondamentales concernant l'art (ou le média) de la photographie et celui du cinéma, parmi lesquels se trouvent le rapport au temps, le rapport au réel et les rôles et places du spectateur. Par ailleurs, nous avons défini ce qu'était la représentation symbolique, point essentiel pour notre étude sur les films populaires indiens des années 1970-80.

Nous allons à présent nous intéresser au cinéma indien, depuis son arrivée en Inde, à la fin du XIX^e siècle, ainsi qu'à sa réception auprès du public. Nous étudierons également la question des enjeux linguistiques de ce cinéma naissant, avec le passage du muet au sonore. Par ailleurs, nous reviendrons sur le rôle de l'image en Inde – thème abordé dans la partie traitant des différentes représentations des mythes – et son impact visuel sur les spectateurs indiens. Précédemment, nous avons vu que le cinéma, comme la lecture, se rapprochait de la mythologie puisque les films se situaient hors du temps et hors de l'espace. Afin d'approfondir notre théorie, nous verrons comment les séances de cinéma en Inde complètent cette sortie du temps et de l'espace grâce aux différents rites exécutés par les spectateurs. Enfin, nous verrons en quoi le cinéma indien est également générateur de mythes, ce qui nous permettra par la suite d'étudier les mythes récurrents que l'on retrouve dans les films bollywoodiens des années 1970-80.

Dans la partie qui suit, une approche historique du cinéma indien nous permettra de comprendre comment le cinématographe fut réceptionné par le peuple indien. Nous montrerons que la mythologie, dès le début, a tenu une place primordiale dans les films, grâce notamment au cinéaste Phalke, et que la naissance des films bollywoodiens instaura des règles encore présentes aujourd'hui.

3.1.1 L'arrivée du cinéma et la période du muet

Dès son apparition, les Indiens se sont vite appropriés cette nouveauté occidentale que constituait le cinéma. Cette réception et cette assimilation rapides marquèrent le début d'une ère cinématographique inégalée dans le monde.

Une fois la démonstration du cinématographe faite en Europe, les frères Lumière envoyèrent des représentants parcourir le monde afin de faire découvrir leur incroyable invention, et surtout, d'en tirer quelques profits. Le 7 juillet 1896, Maurice Sestier, un des opérateurs des frères Lumière, débarqua à Bombay pour y organiser la première projection du cinématographe.

À l'époque, Bombay était « la métropole des élites indiennes anglophones et de nombreux résidents britanniques »³⁰⁸. Pour la première fois en Inde, on assista à la projection de *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* et de *La Sortie de l'usine*, six mois seulement après la diffusion à Paris. Les films et le projecteur furent achetés par deux commerçants indiens à Bombay qui installèrent le tout dans un théâtre populaire au centre de la ville, le Novelty.

Les places se vendirent rapidement, et toutes les classes sociales vinrent au spectacle : en effet, des rangées spécialement conçues permirent de maintenir la division des castes. De plus, un orchestre fut installé ce qui montre que d'entrée de jeu, la musique occupa une place importante dans le cinéma en Inde, tout comme ce fut le cas en Occident.

La presse indienne accueillit favorablement cette nouveauté. Par exemple le *Times of India* encouragea le peuple à aller découvrir « la merveille du siècle, l'admiration du monde, les images photographiques vivantes des frères Lumière reproduites grandeur nature »³⁰⁹.

Comme nous l'avons vu, la photographie constituait « un jalon important vers le cinéma » (Yves Thoraval, 1998, p 18), et il serait intéressant de faire brièvement un rappel de son arrivée en Inde. En effet, un grand nombre d'Indiens, les plus hauts placés dans la société, ont pu se familiariser avec la photographie

grâce à l'existence de clubs amateurs et de studios photographiques, anglais principalement, existant en Inde dès les années 1840 : par exemple les "Photographic Societies" créées à Calcutta, Bombay et Madras (années 1850) et le célèbre studio "Bourne et Shepherd" de Calcutta (1868) entre autres initiatives, qui vendaient ou louaient du matériel photographique bien avant que "Pathé" commence à en proposer pour le cinéma à partir de 1907³¹⁰.

Mais pour revenir au cinéma, des courts métrages européens continuèrent à être projetés, même si le public indien cessa de se déplacer pour aller les voir. On comprit qu'il fallait chercher des films inédits et accessibles au large public et qu'avant tout, il fallait

³⁰⁸ Yves Thoraval, *op cit*, p 17

³⁰⁹ Christophe Jaffrelot, *op cit*, p 690

³¹⁰ Yves Thoraval, *op cit*, p 18

trouver des images issues de la culture indienne, car les images occidentales n'évoquaient rien aux Indiens qui ne s'y intéressaient pas. Le culte de l'image en Inde faisant partie de la tradition depuis des millénaires, il fallait adapter les images animées pour satisfaire la demande.

En 1897-98, des scènes furent filmées en Inde, comme *Un Train entrant en gare de Bombay*. Ces images furent rapidement diffusées dans les principales villes, et dès 1898, « un pionnier du cinéma et premier réalisateur indien autochtone avec Bhatavdekar, le Bengali Hiralal Sen (1868-1917), tourna *Dancing Scenes from the "The Flowers of Persia"*, ce qui recula l'âge du cinéma indien à 100 ans... »³¹¹.

On continua de tourner sans relâche, comme le fit Bhatavdekar qui enregistra tous les événements importants de l'histoire indienne. À partir de 1900, l'Inde importa des pellicules de 23 mètres (correspondant à environ une minute), ce qui permit d'augmenter la durée des bandes. Dans le pays, la diffusion de ces bandes se fit grâce à des opérateurs itinérants qui allèrent de ville en ville, et même jusque dans les zones rurales éloignées. « Le rôle des projectionnistes forains, travaillant souvent dans des conditions extrêmement difficiles, est prédominant pour populariser l'habitude de voir des films de cinéma dans l'Inde entière – au-delà des élites sociales plus ou moins occidentalises – et pour jeter les bases d'une industrie cinématographique dans le pays » (Yves Thoraval, 1998, p 19). Dans les villages, les habitants se regroupaient sous des tentes pour assister à ces diffusions de films, souvent des comédies à base de gags, qu'ils payaient parfois en nature (riz ou autres produits).

Ces forains s'improvisaient aussi commentateurs des scènes qui se déroulaient à l'écran, et pour la première fois, on assista à la promotion du cinéma dans les campagnes, le « pays profond », et « la leçon ne sera pas oubliée, puisque, aujourd'hui encore, le public indien, citadin et campagnard, reste le plus "cinéphage" du monde »³¹².

La progression et l'évolution du cinéma ne cessèrent de surprendre en Inde : le nombre de salles augmenta à une vitesse fulgurante³¹³. Les films indiens continuèrent à être tournés mais on ne délaissa pas non plus le cinéma occidental qui fut diffusé à partir de 1905 à Calcutta sous la direction de l'Elphinstone Bioscope Company, créé par Jamshedjee Framjee Madan, homme d'affaires prospère. L'élite indienne remplaça rapidement le théâtre par le

³¹¹ Yves Thoraval, *op cit*, p 19

³¹² *Ibid*, p 19

³¹³ Ne serait-ce que l'exemple du réseau de cinémas appelé « Madan Theaters » qui comptait 30 salles en 1909, 51 en 1920, 85 en 1927 et 126 en 1931.

cinéma, celui-ci faisant office de nouvelle tendance. Cependant, de plus en plus de films d'actualité furent tournés, et ce, pour répondre à la demande de la majorité du public indien. Ainsi, dès les débuts du cinéma en Inde, le public occupait une place primordiale. La demande était d'autant plus importante qu'à l'époque, des événements importants eurent lieu, en rapport avec la montée du nationalisme sous la domination britannique. Les films d'actualité furent, de loin, le meilleur moyen pour suivre l'évolution de la vie indienne à l'époque coloniale.

En outre, la volonté d'indépendance commençait à se faire sentir et le peuple voulait s'informer sur les événements nationaux, mais également internationaux. En effet, le public indien se hâta dans les salles obscures pour voir les obsèques de la Reine Victoria (1901), la guerre des Boers en Afrique du Sud (terminée en 1902) et la guerre russo-japonaise « qui montra la première défaite en 1905 d'une puissance européenne, l'empire russe, devant une nation asiatique, le Japon »³¹⁴.

Sur le plan du cinéma, un nom en particulier doit être cité. Celui de Dhundiraj Govind Phalke (1870-1944), plus connu sous le nom de Dadasaheb Phalke ou encore le « père du cinéma indien » (Yves Thoraval, 1998, p 21), qui fut le premier véritable professionnel du 7^e Art indien et qui prônait le besoin d'un cinéma indien pour les Indiens.

3.1.2 Phalke et le début du genre mythologique

Ce cinéaste nous intéresse tout particulièrement parce qu'il est à l'origine des premiers films mythologiques en Inde ; indice qui tend à prouver que le lien entre le cinéma et la mythologie se fit d'entrée de jeu, dès les débuts du cinéma dans le pays.

Phalke était issu d'une famille de brahmanes orthodoxes marathes, érudits en sanscrit. Il reçut une éducation classique et apprit cette langue ancienne de l'hindouisme. Il suivit des études artistiques et architecturales dans les meilleurs instituts indiens, et travailla tout d'abord dans un atelier photographique avant de se tourner vers le cinéma. Il était en outre partisan du courant nationaliste *swadeshi* (qui signifie autochtone ou auto-suffisant) « prônant la prise en main de leur économie par les Indiens en vue de l'indépendance à venir »³¹⁵.

³¹⁴ Yves Thoraval, *op cit*, p 20

³¹⁵ *Ibid*, p 22

La diffusion de l'une des versions du film *La Vie du Christ* en 1910 à Bombay, le poussa à se lancer dans la production de films. Cette œuvre le bouleversa et lui donna l'envie de faire lui-même, à son tour, des films traitant des histoires connues par la majorité du peuple indien. Son objectif était d'éduquer et de développer son peuple. « En effet, pour lui qui est un Hindouiste croyant issu de la plus haute caste hindoue, si Jésus est au centre de films dans l'Occident laïcisé, les innombrables "aventures" des dieux indiens peuvent fournir une mine inépuisable de sujets »³¹⁶.

Toute sa famille s'impliqua dans l'affaire : sa femme, par exemple, développait les pellicules au rez-de-chaussée de leur maison. Ayant acheté du matériel à Londres, il put réaliser en 1913 à Bombay, le premier long-métrage de fiction *Raja Harishchandra (le Roi Harishchandra)* qui racontait l'histoire du bon roi Harishchandra. Ce fut le premier film mythologique qui marqua le début d'une production massive de ce genre de films. Phalke basa son film sur un épisode du *Mahabharata*. « Phalke n'échappait pas au fait que créer au cinéma, c'était d'abord imiter. Cela voulait dire aussi "substituer" : que Krishna prenne enfin la place du Christ ! »³¹⁷ Ce film rencontra un énorme succès et a connu, depuis lors, plus de vingt versions en huit langues indiennes.

Le genre mythologique se développa à Calcutta à partir de 1917 et à Madras à partir de 1919. Il lança le début de carrière d'acteurs prestigieux, qui, après avoir interprété des personnages divins, se faisaient élire au gouvernement par la suite.

Ce genre s'appuie bien sûr sur l'existence d'un vaste public épris de ses divinités, pour qui la religion participe de plein droit à la vie quotidienne et qui se montre prêt à prendre pour argent comptant le merveilleux et les trucages de ces films : le film mythologique fonctionne, d'une certaine façon, comme le cinéma réaliste puisque le surréel qu'il introduit est perçu globalement comme une partie intégrante de la réalité³¹⁸.

Le premier film de Phalke marqua la conscience nationale du public indien qui se reconnaissait avec fierté dans ce film où l'on présentait des héros connus. Phalke avait répondu à la demande nationale de montrer des images faisant sens pour le peuple indien. La devise de Phalke : « Un film indien pour un public d'Indiens » reflétait la montée du nationalisme de l'époque. Dès lors, un nombre important d'autochtones achetèrent une place pour aller voir son film lui assurant ainsi une véritable réussite financière.

³¹⁶ Yves Thoraval, *op cit*, p 22

³¹⁷ Emmanuel Grimaud, *op cit*, p 41

³¹⁸ MICCIOLLO, Henri, *Indomania, Le cinéma indien des origines à nos jours*, *op cit*, p 35

Par ailleurs, Phalke accorda une importance toute particulière à faire connaître ses films dans les campagnes. Il se déplaçait en char à bœufs avec ses pellicules afin de réaliser des projections un peu partout sous des tentes ou en plein air. Ces films à caractère nationaliste rencontrèrent un succès plus important auprès du peuple – les histoires issues des épopées religieuses étant parfaitement connues des masses indiennes les moins cultivées – mais elles furent rejetées par l'élite indienne ainsi que par les Britanniques. Phalke avait une volonté de diffuser l'information religieuse à travers ses propres films, une façon d'après lui d' « éduquer » le peuple. Cette envie de diffuser les films au peuple, encore très présente dans le cinéma indien contemporain, pourrait être perçue comme le désir de faire de ce cinéma, un *mass media*. D'ailleurs, n'oublions pas que le film fut également utilisé par les partis nationalistes du fait de permettre la diffusion massive d'un message.

Phalke fonda sa propre compagnie en 1918, qu'il appela la *Hindustan Company*, en affichant « son ambition indigéniste (*swadeshi*) » (Emmanuel Grimaud, 2003, p 40). Il réalisa entre 1913 et 1937 plus d'une centaine de films, parmi lesquels des courts métrages et des documentaires. Le cinéaste fut souvent comparé à Georges Méliès (1861 - 1938), que nous avons cité auparavant, au point qu'on lui attribua le surnom de « Méliès indien »³¹⁹.

Ce qui nous semble important à retenir est que le cinéma connut un succès énorme, en partie grâce à Phalke, parce que les films constituaient un nouveau mode de représentation des mythes hindous. Après la sculpture, la peinture, la littérature, le théâtre et la danse, il fallait désormais faire place au cinéma qui reprenait les mythes et en faisait des images animées. Par ailleurs, nous pouvons affirmer que dans ses réalisations, Phalke fut énormément influencé par le peintre Raja Ravi Varma, qui était connu pour avoir réintroduit des thèmes et des sujets indiens classiques dans ses œuvres. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce célèbre peintre lorsque nous effectuerons un parallèle entre cinéma et peinture dans le chapitre suivant.

Ainsi, dès le début du cinéma en Inde, les films diffusèrent et transposèrent les grands mythes du passé. Pour traiter de ce thème plus en détail, après avoir posé les bases du genre mythologique en Inde, nous tenterons de répondre aux questions suivantes : les films mettent-

³¹⁹ Méliès, quant à lui, connut des périodes difficiles vers la fin de sa vie : n'ayant plus les moyens pour continuer à diffuser ses films, il dut les revendre et dans un accès de colère, en brûla un certain nombre. Ce n'est qu'au début des années 1930 que ses œuvres furent redécouvertes par les Surréalistes et en 1931, il reçut la Légion d'honneur.

ils seulement en scène les mythes ? Les magnifient-ils ? Les transforment-ils ? Dans quel but ? Nous chercherons donc à trouver la fonction de ces films mythologiques dans une société en mouvement.

Précisons que notre étude se concentre sur les années 1970-80. Nous chercherons donc à montrer le lien existant entre la réappropriation de certains mythes anciens (comme notamment le mythe des frères ennemis issu du *Mahabharata*) et le rapport avec la situation politique de cette époque (point qui sera étudié dans le dernier chapitre).

Mais pour bien comprendre ce lien, encore faut-il auparavant, analyser comment s'est fait le passage des films muets aux films parlants, et cerner en quoi ce passage du muet au sonore a marqué un tournant dans l'histoire du cinéma en Inde, comme ce fut le cas en Occident.

3.1.3 Le cinéma parlant

En 1927, à New York, fut diffusé le premier film parlant, intitulé *The Jazz Singer* (*Le Chanteur de Jazz*) d'Alan Crossland, par les studios Warner. *Melody of Love* (*Mélodie d'amour*), d'A. B. Heath, produit par la Universal hollywoodienne, fut en 1929, le premier film parlant américain diffusé en Inde. Il fut projeté à l'Elphinstone Palace, à Calcutta, par Madan, l'un des grands distributeurs en Inde. Deux ans plus tard, Ardeshir Irani produisit le premier film parlant indien : *Alam Ara* (*La Lumière du Monde*) sortit à Bombay, au cinéma Majestic, le 14 mars 1931. Le film rencontra un énorme succès auprès du public : « le soir même de sa sortie, des billets furent vendus au marché noir à vingt fois leur valeur. Les techniciens qui accompagnèrent ensuite le film dans plusieurs grandes villes de l'Inde reçurent partout un accueil princier... »³²⁰

Cependant, on continua à produire des films muets qui rencontraient un succès important : en 1931, plus de deux cents films muets furent en effet réalisés. Mais le cinéma muet s'éteignit progressivement en 1934 pour laisser place au parlant qui prit de plus en plus d'ampleur. Car avec l'arrivée du son, on introduisit dans les films un certain nombre de chants et de séquences musicales accompagnées de danses, qui aujourd'hui encore, occupent une place importante dans les films réalisés. Les chansons et les danses, omniprésentes dans le cinéma populaire indien, sont toutes deux issues de la culture indo-islamique. Nous verrons que ces deux arts sont la spécialité de la courtisane.

³²⁰ Yves Thoraval, *op cit*, p 40

Le cinéma muet indien se veut le prolongement d'arts traditionnels indiens, tels l'épopée ou encore le théâtre populaire (Henri Micciollo, 1996, p 40). Mais la musique, les chants et les danses tiennent aussi une place essentielle dans les arts traditionnels indiens. Et de ce fait, « ce cinéma [muet] est un art à quoi il manque une dimension »³²¹ ; dimension apportée grâce aux progrès techniques, en l'occurrence grâce à l'arrivée du son.

Par ailleurs, dans la culture indienne, comme dans d'autres cultures, la transmission orale (de contes, par exemple) occupe une grande place. Le cinéma parlant en fut le prolongement et fut tout de suite intégré par le peuple. Contrairement aux États-Unis où le cinéma muet a gardé son importance dans le milieu du 7^e Art, en Inde sur les 1 280 films réalisés pendant l'ère du muet, seulement 13 (dont 6 de Phalke) sont aujourd'hui préservés à la Cinémathèque indienne de Poona, et dans la plupart des cas, il ne s'agit que d'extraits. Les autres furent perdus dans les inondations ou les incendies des années 1940 qui ravagèrent les grands hangars de Calcutta. En Occident, aujourd'hui, il n'est pas rare de visionner un film de Charlie Chaplin, tandis qu'en Inde la période du muet s'effaça immédiatement pour laisser place au parlant.

L'ingénieur du son américain, Wilford Demming, qui travailla sur cinq films à Bombay en 1931, note qu'il a été frappé par "l'indifférence complète avec laquelle le microphone fut reçu." Contrairement à Hollywood où la peur du micro avait des effets paralysants, à Bombay "pratiquement aucune prise supplémentaire n'était nécessitée par l'introduction du dialogue"³²².

À Hollywood, le cinéma muet connut un énorme succès auprès du public mais, en revanche, l'arrivée du son fut perçue comme un « intrus »³²³. Les films muets américains continuèrent d'être produits malgré l'apparition du son dans les films en 1927. Nous pouvons citer *Les Lumières de la ville* (1931) de Charlie Chaplin, véritable manifeste pour la défense de l'art muet.

Selon Pierre Billard, les films muets, dénués de tout son réel, permirent aux spectateurs d'imaginer un son virtuel. Chacun à sa guise imaginait quel son pouvait accompagner les images animées à l'écran. C'est pour cela que « le son réel a pu apparaître comme intrus à certains, et procéder d'un hyper-réalisme grossier »³²⁴.

³²¹ Henri Micciollo, *op cit*, p 40

³²² *Ibid*, p 41

³²³ CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, Paris : Cahiers du cinéma, 2003, p24

³²⁴ *Ibid*, p 24

Le cinéma muet, pour un nombre important de personnes, n'était pas simplement un cinéma provisoire qui attendait l'arrivée du son. En effet, il s'agissait d'un cinéma à part entière qui avait su produire un nombre considérable de chefs d'œuvres. En Occident, l'arrivée du son n'a pas mis un terme à la diffusion de ces films, contrairement à ce qui se passa en Inde où très peu de films muets survécurent à l'évolution.

Toutefois, le parlant n'en bouleversa pas moins le monde cinématographique. Et certains évoquèrent la mort du cinéma muet : « nous assistons moins à une transmission de relais qu'à l'essor d'une activité nouvelle à partir des dépouilles de la victime »³²⁵.

Il est question également d'une véritable angoisse qui s'installa dans les esprits des gens avec l'arrivée du son. « Ce son qui, désormais, double l'image, est-ce le diable ou la providence ? Promet-il la mort du cinéma ou sa résurrection ? » (Pierre Billard, 1995, p 33). Autant de questions qui soulevèrent des inquiétudes au sein de l'industrie cinématographique. En France, par exemple, en 1928, on découvrit par le biais des Américains que le muet était mort pour laisser place au parlant. La peur générale s'installa dans le pays à l'origine du cinématographe. Louis Lumière, lui-même, déclara en 1931 à un journal viennois que « le synchronisme parfait du son et de l'image est absolument impossible »³²⁶.

La plupart des personnes ne s'imaginaient pas que le son allait s'installer durablement dans les films et l'on soutenait que le cinéma n'avait pas besoin du son, idée déjà soulevée quelques siècles plus tôt par Diderot dans une lettre écrite à Voltaire : « Le silence et la pantomime ont quelquefois un pathétique que toutes les ressources de l'art oratoire n'atteignent pas »³²⁷. Même la presse rejetait cette nouveauté du parlant dans le cinéma. Mais la tendance changea rapidement l'année suivante, en 1929, où l'engouement du public était tel que la presse, ainsi que l'industrie du cinéma, ne pouvait ignorer le phénomène naissant, celui du parlant.

Aujourd'hui, le nombre de langues et de dialectes est tellement grand en Inde que nul ne peut en donner le décompte exact. Selon Jacques Leclerc, linguiste et sociolinguiste québécois, l'Inde regrouperait 4 000 langues et dialectes (LECLERC Jacques, 1986, p. 96). Tandis que le linguiste Michel Renouard estime leur nombre à 1 600³²⁸. Cela nous montre

³²⁵ BILLARD, Pierre, *L'âge classique du cinéma français, du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris : Flammarion, 1995, p 19

³²⁶ Pierre Billard, *op cit*, p 34

³²⁷ *Ibid*, p 34

³²⁸ Propos recueillis lors d'un cours sur l'Inde britannique donné par Michel Renouard à l'ICES à la Roche-sur-Yon.

l'importance du facteur linguistique dans la compréhension de la population indienne et le fait que le cinéma parlant devait faire des choix importants. Pour atteindre un vaste public, l'utilisation de sous-titres en plusieurs langues, moyen que l'on utilisait déjà à Bombay pendant la période du muet pour agrandir son marché, devint presque obligatoire.

De plus, il fallait surmonter le problème, encore largement présent aujourd'hui, de l'analphabétisme. Il y avait donc un « lecteur » ou commentateur qui lisait à haute voix les intertitres ou les traduisait dans le dialecte local ce qui était déjà une pratique courante pendant la période du muet. Les trois grands pôles du cinéma (à savoir Bombay, Madras et Calcutta³²⁹), de grandes métropoles industrielles et commerciales, mais aussi d'importants centres de théâtre, se spécialisèrent en fonction de la langue parlée dans leur propre zone géographique et des langues parlées dans les zones voisines (voir la carte Annexe 8, p 352).

Notons aussi que la conquête du marché du film hindi devint très vite une priorité du fait que la carte linguistique montrait qu'aucun des trois grands pôles n'était situé dans la zone hindi, langue officielle de l'Union indienne. Le hindi est la langue maternelle de 180 millions de locuteurs et il s'agit d'une langue parlée par plus de 365 millions d'Indiens, soit environ 40 % de la population³³⁰.

Le cinéma populaire en langue hindi deviendra le cinéma dominant de l'Inde et donnera naissance au phénomène Bollywood. Mais dans les années 1930, la première langue du cinéma parlant « pan-indien » fut tout d'abord l'hindoustani, issu de l'ourdou et du hindi (déclaré langue officielle dans la Constitution de 1950). À cette époque, un nombre important de films furent tournés en cette langue, parlée et comprise par la majorité du peuple.

La langue dans laquelle un film est tourné a une importance majeure car non seulement cette langue sera l'outil de communication « oral » et « verbal » de ce film, mais qu'en outre, chaque langue est associée à une culture et à une histoire. C'est la raison pour laquelle il nous a paru pertinent de revenir brièvement sur les langues hindi et ourdou - les deux langues utilisées au sein du cinéma populaire indien de Bombay.

Selon le linguiste Jacques Leclerc³³¹, le hindi et l'ourdou ne forment qu'une seule et même langue, mais le hindi s'écrit avec l'alphabet devanagari tandis que l'ourdou repose sur l'alphabet arabo-persan. Le hindi a davantage privilégié le recours au sanscrit alors que

³²⁹ Ces grandes villes ont été renommées : Mumbai (1995), Chennai (1996) et Kolkata (2001). La décision fut prise par le gouvernement de les renommer afin d'effacer les traces de l'empire colonial.

³³⁰ <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/asie/inde-1Union.htm> (consulté le 10/04/2010)

³³¹ *Ibid* (consulté le 08/11/2011).

l'ourdou a davantage puisé dans les sources arabo-persiques. En 1947, l'ourdou est devenu la langue officielle du Pakistan et le hindi, celle de l'Inde. Selon le linguiste québécois, cette répartition a été favorisée par des questions à la fois religieuses et politiques. En effet, les Pakistanais sont musulmans et voulaient se distinguer des Indiens à majorité hindoue. Ainsi les différences entre les deux langues ne sont-elles pas seulement d'ordre graphique mais aussi d'ordre culturel. Elles reflètent les divergences religieuses et politiques existant entre ces deux peuples, dans la mesure où l'ourdou est associé à l'islam, et le hindi à l'hindouisme.

Le fait que les films bollywoodiens utilisent ces deux langues témoigne d'un certain métissage au sein de l'industrie cinématographique. En Inde, la diversité religieuse y est, en effet, présente depuis les débuts du cinéma, comme le souligne Rachel Dwyer : « From the early days, Muslim stars worked along Hindus, Jews and Parsis »³³².

Au sein des films que nous avons choisis d'étudier, la cohabitation des cultures musulmanes et hindoues est présente, avec toutefois une légère prédominance de la première, que nous retrouvons dans la manière dont sont traités certains sujets ou certains personnages, à l'instar de celui de la courtisane (cf. la fin du deuxième chapitre). Ainsi, si la plupart des réalisateurs ont travaillé sur des scènes de la mythologie hindoue, comme nous l'avons vu avec Phalke, d'autres ont préféré se consacrer à la célébration du passé moghol, dominé par la religion musulmane : *Loves of a Mughal Prince* (1928) et *Mughal-e-Azam* (1960).

Pour revenir à la production de films en différentes langues, nous pouvons préciser que des films régionaux en langue régionale firent leur apparition à cette période. Mais Bombay domina la production avec ses films en hindi. En 1931, 23 fictions furent tournées en hindi, et en 1933, 75. Certes, la production stagna pendant la guerre, mais reprit dans les années 1950, avec une moyenne de 250 films par an en plusieurs langues. Il serait intéressant également de signaler que l'arrivée du cinéma parlant éradiqua « la presque totalité des films américains parlants des écrans indiens » (Yves Thoraval, 1998, p 37) puisque la langue anglaise n'était comprise que par l'élite indienne, et non par le peuple.

Les bases du cinéma étaient posées en Inde et, depuis lors, le 7^e Art n'a cessé de prospérer au cours des décennies. L'importance d'avoir des images indiennes pour un public indien, comprise par Phalke dès le début du XX^e siècle, est devenue par la suite une institution que tous les cinéastes se sont efforcés de suivre.

³³² Rachel Dwyer, *op cit*, p 134

« Depuis les débuts, les stars musulmanes travaillaient aux côtés des hindous, juifs et parsis ». (Notre traduction)

Mais avant d'approfondir ce point, nous proposons de nous intéresser aux films bollywoodiens et à leurs débuts puisque notre étude se focalise sur les films populaires indiens des années 1970-80.

3.1.4 Les années 1950-65 : émergence du cinéma populaire

Comme nous l'avons déjà évoqué, le terme Bollywood est apparu à la fin des années 1970 dans la presse indienne pour désigner les films indiens qui ressemblaient aux films hollywoodiens. Ce néologisme, à connotation péjorative à ses débuts, est maintenant utilisé pour désigner les films fabriqués à Bombay, plus connus sous les termes d'*All India Films*³³³ ou *hindi films*. À la fin des années 1940, avec la fin de la grande époque des studios, la production indépendante devint courante dans les villes où les films continuaient à être produits, comme à Bombay, Calcutta et Madras. On considère les années 1950-65 comme l'âge d'or du cinéma indien qui a fait connaître des stars extrêmement populaires ainsi que d'excellents réalisateurs (aussi bien hindous que musulmans) comme Mehboob Khan, Bimal Roy, Raj Kapoor, Guru Dutt, qui ont profondément influencé l'esthétique du cinéma indien. « Ce sont eux qui ont instauré les règles du cinéma bollywoodien, non seulement par le choix des thèmes et des sujets abordés, mais aussi par leur concept de la photographie noir et blanc, du décor et du montage »³³⁴.

L'objectif de ces réalisateurs était de répondre aux attentes du public qui était, à cette époque, désireux d'oublier ses frustrations et ses peines et souhaitait aller au cinéma afin d'être distrait et de pouvoir s'évader de son quotidien. Dans les années 1950-60, « le cinéma atteint paradoxalement [...] le statut d'un art à part entière. [Il est fait de telle manière que] toutes les branches du 7^e Art [...] conjuguent leurs talents à Bombay pour faire naître un véritable "âge d'or" du cinéma hindi, à la source des films "pan-indiens" ("All-India films") »³³⁵.

Quelle a donc été la recette de ces films à succès ? Certains critiques comme Aruna Vasudev, également cinéaste, qualifient ces productions de « romances absurdes truffées de chants et de danses tournées en contes "moraux"... » (Yves Thoraval, 1998, p 69). Il s'agit, en

³³³ L'appellation *All-India films* correspond aux films hindis produits en masse et diffusés sur tout le territoire indien.

³³⁴ TORGOVNIK, Jonathan, *Il était une fois Bollywood*, Paris : Phaidon Press Limited, 2003, p 7

³³⁵ Yves Thoraval, *op cit*, p 69

effet, de films romantiques où le héros et l'héroïne incarnent la bonté et la simplicité, où les pauvres sont toujours les bons et les riches des égoïstes occidentalisés. Il y a une « "sublimation" à l'écran des insatisfactions et des conflits nés des énormes inégalités sociaux-économiques »³³⁶. Il s'agit du début du cinéma commercial, celui que le public cherche à voir et qui rencontre un succès énorme, jamais démenti depuis lors.

Cette période vit l'émergence de certains codes et thématiques comme la pureté des héros, l'exaltation de la famille, le respect de la religion, le manichéisme, la durée des films (2h30-3h minimum) et le nombre de danses et de chants (six minimum par film, le record étant de 70 chansons dans un seul film). Par la suite, nous verrons que cette « sublimation » à l'écran vaut également pour les mythes transposés dans les films populaires des années 1970-80 ainsi que l'apparition d'une nouvelle figure mythique sous les traits de l'acteur Amitabh Bachchan.

Dans les années 1950, on assista à une multiplication des maisons de production, en particulier à Bombay où le cinéma hindi était le seul à récolter des bénéfices rapides et importants. Il s'avère que « le cinéma hindi aujourd'hui est en effet le continuateur direct de celui des années cinquante, et bien peu de choses ont changé »³³⁷. Même si ce type de film est fortement critiqué et qualifié de superficiel par les Occidentaux (ainsi que par certains spécialistes indiens), il reste cependant le cinéma rencontrant le plus de succès en Inde.

À partir des années 1950, la production des *All-India films* commença à augmenter à une vitesse fulgurante atteignant son paroxysme en 1971, année où l'Inde devint le premier pays producteur de films au monde avec 433 films de fiction, dépassant le Japon. Aujourd'hui, l'Inde occupe toujours cette place, devançant même les États-Unis, avec une moyenne de 800 films produits par an.

Les producteurs du Sud tournaient également leurs films en hindi, langue qui envahit donc le marché national dans le but avoué « de surmonter les barrières régionales et linguistiques grâce au "leadership culturel" du cinéma »³³⁸. Dans la Constitution de 1950, la langue hindi fut proclamée langue nationale officielle.

Il est important de préciser que les États du Sud de l'Inde, tous de langue dravidienne, se sont fortement opposés à cette décision. Ainsi, pour apaiser les esprits, le gouvernement

³³⁶ Yves Thoraval, *op cit*, p 69

³³⁷ Henri Micciollo, *op cit*, p 50

³³⁸ Yves Thoraval, *op cit*, p 70

choisit de maintenir l'anglais en l'officialisant dans la Constitution³³⁹, puisqu'en Inde il est plus facile de garder l'anglais que de promouvoir le hindi, qui heurte les susceptibilités régionales (Jacques Leclerc, 1986, p 210).

Mais dans le milieu cinématographique, très peu de films sont tournés en anglais³⁴⁰. La production des films en langue hindi domine jusqu'au milieu des années 1990. En effet, depuis 1995, « Bombay (avec 157 films en hindi) ne domine plus la production, quantitativement parlant »³⁴¹. Des cinémas régionaux, comme le cinéma telugu (Andhra Pradesh) et tamoul (Tamil Nadu) dépassent la production hindi³⁴². Les États du Sud de l'Inde ne cessent de concurrencer Bollywood. En effet, comme nous l'avons précisé en introduction, il est question aujourd'hui de Kollywood, terme utilisé pour parler des films produits à Madras dans le quartier de Kodambakkam, lieu où sont implantés les studios de cinéma. En matière de production cinématographique, il existe donc une rivalité sur le plan national.

Nous assistons cependant à une « uniformisation » des films populaires indiens puisqu'il est nécessaire de se plier à certaines règles pour rencontrer un succès auprès du public indien qui exige que soit respectée la même recette. Son succès est dû à « la répétition d'éléments éprouvés et non sur l'innovation. Le public populaire vient chercher un plaisir qui relève de la reconnaissance plutôt que de la découverte »³⁴³, comme nous l'avons évoqué auparavant. De plus, les films puisent en grande partie leurs histoires dans les grands poèmes épiques, tels le *Mahabharata* et le *Ramayana*, connus par la majorité du peuple indien.

Les films bollywoodiens sont connus sous le nom d'*All-India films*, terme qui sous-entend l'envahissement de ces films dans tout le pays, même si, rappelons-le, Bollywood n'est pas représentatif du cinéma indien en général. Néanmoins, dans les années 1950, il était presque impossible de sortir de cette production hindi pour diversifier le cinéma indien et apporter une innovation. Le cinéma était le principal moyen de distraction pour le peuple

³³⁹ « [...] pendant une période de quinze ans [...] l'anglais continuera d'être utilisé aux fins officielles de l'Union pour lesquelles il était déjà utilisé immédiatement avant la promulgation ». Extrait de l'article 343 de la Constitution de 1950. <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/asia/inde-2pol-union.htm> (consulté le 15/11/2011).

Au bout de cette période de quinze ans, l'utilisation de l'anglais ne diminuait pas, donc on continua de l'employer. Entre 1963 et 1967, on rédigea *La Loi sur les langues officielles* qui maintient l'emploi de l'anglais.

³⁴⁰ Seulement 100 films anglophones furent tournés depuis le début du « parlant » (1931) dont 18 en 1995, 14 en 1996 et 6 en 1997.

³⁴¹ ZINS, Max-Jean, *Inde, Un destin démocratique*, Paris : La Documentation française, 1999, p 80

³⁴² D'après le *Ministry of Information and Broadcasting, Government of India* et *United Nations Commodity Trade Statistics Database*, sur un total de 1 041 films produits en 2005, 268 sont en langue telugu, 245 en hindi et 136 en tamoul.

³⁴³ Henri Micciollo, *op cit*, p 50

indien et il était donc primordial qu'il réponde à toutes les attentes du public en apportant une distraction complète – ce qui explique que les films doivent durer au moins deux heures et demie.

Comme nous l'avons mentionné, les danses et les chansons occupent une place essentielle dans les films : les danses doivent être au nombre de trois minimum, et les chansons six. « [...] le film hindi constitue cependant à lui seul, un genre, tant sa codification est précise » (Henri Micciollo, 1996, p 51). En effet,

Tout est affaire d'individus et la société est rarement mise en cause. Les personnages sont simplement et fortement codés, tant au niveau des vêtements et accessoires qu'à celui du jeu des acteurs. Le film hindi s'éloigne complètement de la réalité indienne pour constituer un univers propre, doué de sa propre logique³⁴⁴.

Nous tenterons de percer la codification des films populaires indiens dans le chapitre suivant, et ce faisant, nous verrons que la représentation symbolique est monnaie courante dans les films populaires. Ils répondent sans problème aux attentes des spectateurs qui affluent en masse dans les salles pour participer littéralement au spectacle, en réagissant bruyamment, et oublier pendant environ deux heures trente, leurs soucis quotidiens. Il semblerait donc que le cinéma en Inde occupe la même place que la télévision en Occident.

Nous venons d'exposer les débuts du cinéma populaire, notamment avec la mise en place des règles dans les années 1950-65. C'est dans les années 1970 que l'Inde devança les autres pays en qualité de production. Et comme nous allons le voir, les années 1970 marquèrent non seulement un tournant dans le cinéma populaire indien, mais également dans la situation politique du pays.

Mais avant d'aborder ce point, commençons par nous intéresser aux films composant le corpus choisi et la relation étroite entre texte et image.

³⁴⁴ Henri Micciollo, *op cit*, p 51

CHAPITRE II : LA REAPPROPRIATION DES MYTHES ANCIENS

« *De cette épée, tu frapperas le taureau,
Avec le fil, tu sortiras du labyrinthe* ».
Ariane à Thésée dans *Ariane* de Marina TSVETAEVA (1979, p. 36)

« [...] *The labyrinth is thoroughly known;
we have only to follow the thread of the hero-path* ».
Joseph Campbell, *The Hero With A Thousand Faces* (1949, p. 25)

1. Comment les films Bollywoodiens adaptent-ils les mythes anciens ?

1.1 Relation texte/image

Cette partie sera principalement consacrée à une étude des rapports entre texte et image. En effet, la catégorie d'œuvres cinématographiques que nous avons choisie d'analyser, met en scène et réactualise les mythes anciens de l'Inde, instaurant par là même un rapport particulier entre texte et image.

Nous avons vu que le cinéma populaire constituait un nouveau mode de représentation et de diffusion des mythes. Ce faisant, il instaure une relation forte et durable entre les textes anciens et leur adaptation à l'écran. Lorsque nous aborderons en détail notre analyse des films indiens, nous tenterons de faire ressortir des œuvres de notre corpus³⁴⁵, les mythes récurrents issus des poèmes épiques que sont le *Ramayana* et le *Mahabharata*, tout en nous intéressant à la fonction de ces mythes et à leur symbolique. Nous verrons en quoi les grands mythes hindous, considérés par les fidèles comme sacrés, sont représentés – c'est-à-dire *rendus présents* – dans les films.

Rappelons que l'objectif de ce travail est de montrer que, même si le genre mythologique dans le cinéma indien ne semble plus d'actualité, les films des années 1970-80, qualifiés de *Hindi Action Movies*, ne sont pas moins, d'une certaine façon, « mythologiques » puisqu'ils adaptent certains mythes anciens. En cela, les mythes sont réactualisés dans les films pour répondre aux besoins de l'époque. Une analyse filmique posera donc les bases d'une structure mythologique propre aux films que nous avons choisis d'étudier et nous permettra, dans le dernier chapitre, de voir s'ils sont également *créateurs de personnages mythiques*.

De même qu'un texte peut être *vu* (Liliane Louvel, 2002), nous verrons qu'une image ou qu'une œuvre cinématographique peut être *lue*. En précisant toutefois que, comme nous le rappelle Philippe Hamon, une distinction est à faire entre une image à *lire* et une image à *voir* :

Certes entre image littéraire (à lire) et image en deux dimensions (à voir), les différences de statut sont, pour le sémioticien, radicales. L'image à voir (une photo, une peinture, un diagramme, une carte, une maquette) est analogique, continue, simultanée, motivée, fonctionne par plus ou moins de ressemblance avec la chose représentée, et demande à

³⁴⁵ Voir tableau pp. 182-183 qui regroupe les œuvres que nous nous proposons d'étudier.

être reconnue par un spectateur, tandis que l'image à lire (par exemple une métaphore ou une comparaison) est faite de signes discrets, linéaires, discontinus, arbitraires, fonctionnant par différences interne à l'intérieur d'un système, et demande à être comprise d'un lecteur³⁴⁶.

Dans le cadre d'une analyse filmique, nous proposons de procéder à une véritable *lecture* des films en étudiant des séquences clés. Ainsi, nous transformerons le support filmique en texte, le ramenant, d'une certaine manière à sa source : les textes mythologiques. Nous procéderons en somme à une « mise en mots » d'images filmiques.

D'autre part, notons qu'il existe un *langage cinématographique*³⁴⁷, rendant ainsi chaque film accessible à la lecture ; en cela, les films communiquent un message en utilisant un langage propre à leur champ. L'objectif de ce chapitre sera donc de faire une analyse des images en choisissant des séquences renvoyant aux grands mythes hindous.

Notons enfin que « la notion de texte [filmique] apparaît d'abord pour préciser le principe de pertinence à propos duquel la sémiologie se propose d'aborder l'étude du film : en effet, celle-ci considère le texte filmique en tant qu'"objet signifiant", comme "unité de discours" »³⁴⁸.

Dans le premier chapitre³⁴⁹, nous nous sommes penchée sur le rapport de la photographie au réel et à la réalité. L'invention de la photographie peut être notre point de départ une fois encore puisqu'elle a engendré de nombreux questionnements au XIX^e siècle sur le rapport à l'image. Il a même été question d'une « nouvelle imagerie », pour reprendre le terme de Philippe Hamon dans *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*.

Avec l'arrivée d'un procédé capable de *fixer* l'image, un nouveau mode de représentation s'instaure, ainsi qu'une nouvelle relation entre le texte et l'image. Il s'agit de la « révolution photographique » qui engendra « de nouvelles manières de voir »³⁵⁰. Ainsi, à cette époque, nous assistons à l'insertion de l'image photographique dans les textes littéraires, que ce soit littéralement ou métaphoriquement. En effet, la littérature est influencée de manière importante par cette nouvelle découverte technologique (Liliane Louvel, 2002, p 97). D'ailleurs, sitôt après avoir pris son essor, cette nouvelle ère de l'image fait couler beaucoup

³⁴⁶ HAMON, Philippe, *Imageries, littérature et images au XIX^e siècle*, Paris : José Corti, 2001, p 275

³⁴⁷ Théorie développée par les tout premiers théoriciens du cinéma, Ricciotto Canudo et Louis Delluc. Nous reviendrons sur cette notion dans la sous-partie sur l'analyse filmique.

³⁴⁸ AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris : Éditions Fernand Nathan, 1983, p 144

³⁴⁹ Dans la sous-partie intitulée « De l'image fixe à l'image animée : naissance de deux modes de représentation ».

³⁵⁰ LOUVEL, Liliane, *Texte image, images à lire, textes à voir*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p97

d'encre. Certains écrivains du XIX^e siècle veulent même se l'approprier, notamment Émile Zola qui incarne à lui seul la rencontre entre les deux sphères, puisqu'il était lui-même écrivain-photographe.

De plus, notons que :

Toute chambre, dans la littérature du XIX^e siècle, tend à devenir chambre de réflexion, chambre à images, à tous les sens du terme. Ainsi de nombreuses chambres (d'appartements), décrites dans le roman naturaliste comme dans le poème lyrique, prennent spontanément la structure (une boîte, un objectif, une plaque sensible, un obturateur, une source lumineuse, un trajet) et la chronologie (ouvrir, fermer, tirer l'image) de l'appareil et de l'acte photographique³⁵¹.

La photographie trouva rapidement sa place dans les textes littéraires et ce, à plusieurs niveaux. En effet, cette invention suscita un grand intérêt pour les écrivains de cette période. D'ailleurs, cette citation met en relief la symbolique de la caverne, que nous retrouvons avec la *camera o(b)scura*, évoquée précédemment dans la partie consacrée aux spectateurs. Nous verrons par la suite que « l'accès au cœur de la caverne » constitue l'une des étapes clés du « Voyage du Héros »³⁵² dans les films que nous étudierons dans la partie suivante.

Notons enfin que cette même citation sera un point d'appui pour analyser la présence de la photographie dans certains films de notre corpus, notamment *Coolie* (1983). En effet, nous verrons comment le réalisateur a choisi de filmer l'image, créant ainsi une mise en abyme.

Nous avons donc mis en relief l'insertion de l'image photographique dans certains textes littéraires du XIX^e siècle. Mais, naturellement, il existe d'autres relations entre le texte et l'image. À titre d'exemple, Liliane Louvel affirme que : « Les rapprochements [entre texte et image] peuvent être fondés sur une similitude formelle avec des écoles de peinture ou des "styles" par exemple. Ainsi, l'œuvre de Joyce [comme *Finnegans Wake*] a été rapprochée du cubisme à cause d'effets de "collage", de juxtaposition et de rupture »³⁵³. Les deux sont ainsi étroitement liés.

Notons à ce sujet que l'exemple de James Joyce est peut-être celui auquel on pense en premier, mais d'autres mouvements littéraires peuvent également être rapprochés de la peinture. En effet, lorsque nous évoquons le réalisme ou encore l'impressionnisme, il est évident que les deux ne se limitent pas seulement au domaine pictural. Les romans réalistes

³⁵¹ Philippe Hamon, *op cit*, p 50

³⁵² Expression empruntée à Joseph Campbell dans *The Hero With a Thousand Faces*, [1949] Princeton: Princeton University Press, 1973

³⁵³ Liliane Louvel, *op cit*, p 16

trouvent leur répondant dans la peinture et vice-versa. À titre d'exemple, le mouvement réaliste en littérature est apparu à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle et regroupe entre autres, les œuvres de Stendhal ou d'Honoré de Balzac. Or, ce mouvement est à rapprocher de la peinture réaliste. En effet, les deux arts, à leur manière, peignent la réalité sociale de l'époque. En Grande-Bretagne, nous pouvons citer l'auteur D. H. Lawrence ou encore Thomas Hardy qui traitent de la sexualité dans leurs œuvres - thème encore tabou à l'époque victorienne. Thomas Hardy, dans ses *Essays, Notes and Letters*, affirme avoir été influencé par le peintre W. M. Turner. D. H. Lawrence, quant à lui, semble avoir des points communs avec le mouvement Futuriste du début du XX^e siècle (M. Freeman, *Lawrence and Futurism*).

Edward Saïd, célèbre pour son ouvrage sur l'Orientalisme et pour son travail sur les études postcoloniales, avance que : « Writing cannot represent the visible, but it can desire and, in a manner of speaking, move towards the visible without actually achieving the unambiguous directness of an object seen before one's eyes »³⁵⁴.

Néanmoins, dans le cadre de cette étude, l'écriture et le visible vont de pair puisque pour le lecteur de ce travail, nous serons amenée à rendre visibles *par* l'écriture, les images filmiques. Précisons en outre que nous n'avons pas eu d'autres choix que d'étudier les films dans leur langue d'origine, qui nous est étrangère. Et que, de ce fait, nous avons dû nous appuyer sur les sous-titres, forme particulière de gestion des dialogues. Ainsi ce chapitre s'inscrit-il véritablement au cœur de la relation texte/image.

Nous avons déjà fait mention de la relation qui pouvait être faite entre la photographie et la traduction : le « lecteur » d'images photographiques – et dans notre cas, cinématographiques – doit « traduire » l'image en utilisant des mots. Il est intéressant de noter également que nous pouvons considérer le rapport entre texte et image comme une opération « que l'on peut assimiler à une traduction [...] là on l'on peut aussi parler de translation, voire de "transcriptions" »³⁵⁵. Sans aller jusqu'à reprendre la célèbre formule italienne « *traduttore, traditore* », Liliane Louvel explique que :

Ces opérations de conversion d'un médium versé dans l'autre produisent des effets de lecture spécifiques qui se traduisent dans le texte par l'indécidabilité de l'oscillation

³⁵⁴ SAÏD, Edward, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge: Harvard University Press, 1983, p 101
« L'écriture ne peut pas représenter le visible, mais il peut le désirer et, d'une certaine manière, il peut se rapprocher du visible sans tout à fait atteindre le caractère direct d'un objet sans ambiguïté présenté devant nos yeux ». (Notre traduction)

³⁵⁵ Liliane Louvel, *op cit*, p 147

infinie qui régit le rapport entre texte et image, jamais totalement stabilisé, mais mouvement perpétuel entre voir et lire, d'où la production de ces ondes du visible qui n'en finissent pas de troubler la surface du lisible³⁵⁶.

Dans le cas des films populaires indiens réactualisant les mythes anciens, nous tenterons de créer le « mouvement perpétuel entre voir et lire » en nous appuyant sur des séquences de films dans lesquels nous retrouvons une *trace* des mythes. Cette trace visible pour le « lecteur » averti, renvoie inéluctablement aux textes mythologiques que nous avons évoqués dans le chapitre précédent. Elle nous permettra ainsi de trouver des ponts entre les grandes mythologies et renforcera le lien texte/image.

À ce sujet, étant donné que nous serons amenée à passer sans arrêt de l'image filmique aux textes mythologiques, il serait préférable d'employer le terme *translation*. En effet, dans le cadre d'une étude texte/image, il peut être question d'un système de dialogue ou de réponses ou, en d'autres termes, une opération de traduction ou d'interprétation (Liliane Louvel, 2002, p147), comme nous l'avons fait remarquer auparavant. Nous verrons que dans les films populaires indiens, il existe un dialogue permanent entre les textes mythologiques et l'image filmique, permettant ainsi au spectateur d'osciller entre les mythes anciens et la trame du film.

Par ailleurs, on peut noter que ces mythes anciens sont réadaptés en fonction des besoins de l'époque. Nous pouvons ainsi employer le troisième terme évoqué précédemment dans une citation, celui de *transcription*, ou plutôt de *retranscription*. En effet, il est question d'une réécriture du mythe permettant de l'intégrer dans les films populaires. À titre d'exemple, le mythe des frères ennemis (Arjuna et Karna dans le *Mahabharata*), se trouve dans le film *Deewaar* sous les traits des personnages Ravi et Vijay. Le champ de bataille du *Mahabharata* fait place aux rues de Bombay mais le réalisateur de *Deewaar* n'en a pas moins intégré la traversée du labyrinthe dont le héros, Vijay, sort vainqueur. Cette dimension mythologique est propre au film mais rejoint tout de même la retranscription des mythes fondamentaux.

Alors que pour Liliane Louvel, l'image dans le texte donne une impulsion, rendant le texte dynamique à la lecture, nous avançons l'idée qu'en Inde, le texte mythologique à travers l'image cinématographique donne lui aussi une « impulsion », réservée cette fois-ci aux spectateurs, à qui il donne envie de se prononcer – d'où leur participation « active » au film

³⁵⁶ Liliane Louvel, *op cit*, p 147

décrite précédemment. C'est en cela que le langage cinématographique, que nous développerons plus loin, est très présent dans les films indiens puisqu'ils « communiquent » littéralement avec leur public. Un véritable *échange* de l'ordre du rite s'installe entre le film et son public.

Notons également que le cinéma bollywoodien peut être considéré comme un véritable support de communication permettant d'accéder à une image assez complète de l'Inde, du fait que s'y côtoient différents aspects de la culture indienne (comme la mythologie, la culture et l'histoire). L'image a donc une double portée : d'un côté, elle supporte une adaptation au temps présent des mythes anciens, et de l'autre, elle présente la culture du pays ; un peu comme si le film servait de miroir à la population indienne, dans laquelle celle-ci se retrouve mais retrouve aussi son passé. Néanmoins, il s'agit d'une image qui n'en est pas moins destinée à montrer certains aspects de l'Inde aux autres pays. Et pour aller plus loin, nous pourrions même dire qu'en cela, le cinéma a, comme la figure de Janus, un visage tourné vers le passé, vers ses traditions, sa culture et son histoire, et un autre tourné vers les autres et vers le futur.

Et puisque notre étude est centrée sur l'image, sa représentation et sa réception dans le pays en question, il nous semble judicieux d'aborder la notion de « décalage » à travers le film *Slumdog Millionaire*, qui est une adaptation « libre » d'un roman indien. Cet exemple nous montrera que la relation texte/image peut parfois devenir problématique lorsqu'elle chevauche deux domaines culturels différents.

1.2 Texte et image en conflit – l'exemple de *Slumdog Millionaire*

Slumdog Millionaire, film marquant de l'année 2009, réalisé par le Britannique Danny Boyle, et portant sur la société indienne, n'a pas été reçu de la même manière en Inde et en Occident. L'histoire est tirée du roman *Les fabuleuses aventures d'un Indien malchanceux qui devint milliardaire* (titre en anglais : *Q & A*), écrit par Vikas Swarup, écrivain d'origine indienne. Danny Boyle nous apprend que Simon Beaufoy, le scénariste du film, « adapted

[this book] and made a lot of changes »³⁵⁷. De fait, le film est devenu un récit montrant l'Inde selon l'image que l'Occident – ou du moins l'équipe de réalisation – se fait de ce pays.

Nous pouvons noter que si ce film a connu un énorme succès en Occident, en Inde en revanche, il a reçu un accueil plutôt mitigé car les Indiens y ont vu une présentation de l'Inde telle qu'« imaginée par les Blancs ».

Dans un commentaire publié le 15 janvier 2010, Shobhaa De, journaliste et romancière indienne, déplorait en effet le succès du film en tenant les propos suivants : « [...] The world is looking at India... and shivering. [...] Then along comes *Slumdog Millionaire* [...] and we are back to square one »³⁵⁸. Au lieu d'être le symbole d'un pas en avant pour l'Inde, le film est considéré par certains comme rabaissant ce pays à une image caricaturale. Salman Rushdie quant à lui avait protesté contre l'intrigue du film qui est selon lui « d'une prétention véritablement ridicule »³⁵⁹.

Suite au succès de ce film en Occident, plusieurs documentaires ont vu le jour à la BBC, et notamment *Slumming It*, de Kevin McCloud. Ce documentaire a provoqué un sentiment d'indignation en Inde : l'industrie touristique a accusé Kevin McCloud de faire du « "poverty porn" as it portrays a very wrong image of India's commercial capital and will affect its tourism »³⁶⁰. Il est vrai que le journaliste britannique dressait un portrait plutôt sombre des bidonvilles de Bombay, suscitant une vive réaction de l'industrie touristique indienne. Selon lui, il existe néanmoins « a sense of community »³⁶¹ que nous avons perdu dans nos sociétés occidentales. On peut penser après-coup que le film *Slumdog Millionaire* a provoqué un sentiment identique, même si cela n'a pas été clairement exprimé. Il est certain que loin des paillettes de l'univers bollywoodien, ce film possède une structure basée sur une série de flashbacks qui conduisent les spectateurs des bidonvilles de la ville de Bombay, jusqu'au plateau télévisé du jeu *Qui veut gagner des Millions ?*

³⁵⁷ « A adapté ce livre et a effectué de nombreux changements ». (Notre traduction) *Slumdog Millionaire*, Dvd 2 – Les Suppléments, « Interview de Danny Boyle par Laurent Weil », London: Celador Films Ltd and Channel 4 Television Corporation, 2008, 26 minutes.

³⁵⁸ « [...] Le Monde se tourne vers l'Inde... et frémit. [...] Mais alors survient *Slumdog Millionaire* [...] et nous retournons à la case de départ ». (Notre traduction) <http://shobhaade.blogspot.com/2009/01/lets-go-slummingagain.html> (consulté le 30/04/2010).

³⁵⁹ RUSHDIE, Salman, "A Fine Prickle" (on celluloid adaptations of novels), *The Guardian*, 28 February 2009, p 2

³⁶⁰ « "Poverty porn" puisque le documentaire dresse un faux portrait du capital commercial de l'Inde qui aura des conséquences graves sur son tourisme ». (Notre traduction) <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1245838/Slumming-It-TV-presenter-Kevin-McCloud-accused-making-poverty-porn-India-show.html> (consulté le 10/05/2010).

³⁶¹ « Un sens de la communauté ». (Notre traduction)

À travers cet exemple récent mais qui ne doit pas faire office de généralité, nous pouvons constater que l'image de l'Inde telle que véhiculée par ce film, n'est pas une image dans laquelle le public indien se retrouve ou aime à se retrouver. Le passage du texte (indien) à l'image (occidentalisée), semble poser problème et créer un conflit. Or, comme le cinéma populaire indien est encore peu connu en France, de même que dans d'autres pays européens, le succès planétaire de *Slumdog Millionaire* a eu pour conséquence de diffuser une tout autre image de l'Inde que celle véhiculée par le cinéma populaire.

Ce film présente donc une certaine image de l'Inde, tout comme la littérature contemporaine en langue anglaise émanant de ce pays. Maintenant, il va de soi que pour comprendre les implications quasi politiques des images véhiculées et comprendre qui décide de celles-ci, il faudrait réaliser une étude complète de la diaspora indienne. Notons simplement que les images filmiques, qu'il s'agisse ou non de films populaires, sont des outils de communication donnant un aperçu de la culture du pays qu'elles mettent en lumière – ou de celle dont est issue l'équipe de réalisation. Et qu'en cela, elles véhiculent une certaine image d'un pays, de sa culture, de sa société ou de son organisation politique. Mais au-delà, lorsqu'il est question d'industrie cinématographique, les images rendent compte avant tout de la manière dont un pays décide de se montrer aux autres et, en cela, elles sont aussi un outil de communication politico-culturel.

Pour appuyer ces propos, nous pouvons avancer que les films indiens sont exportés en grande partie dans les pays où se trouve la diaspora indienne, sans oublier les pays du Maghreb. Dans le milieu cinématographique, la diaspora indienne est composée de personnes comme la réalisatrice Mira Nair qui, si elle ne respecte pas les codes des films bollywoodiens (avec la présence de danses, par exemple), n'en aborde pas moins des sujets spécifiquement indiens, et rencontre un succès international.

La langue contribue également à la diffusion de la culture indienne dans le monde : en littérature, certains grands écrivains choisissent la langue anglaise pour avoir une portée internationale. En matière de cinéma, et notamment dans les films bollywoodiens, on utilise l'*Inglish* : mélange de hindi et d'anglais.

Après cette courte parenthèse, abordons à présent la question initiale de cette partie – à savoir comment les films bollywoodiens adaptent les mythes anciens – et voyons comment ils les transposent de différentes façons.

1.3 Deux procédés d'adaptation

En Inde, de nombreux mythes sont présents dans les diverses formes d'art. Raja Ravi Varma, célèbre peintre indien de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, a fortement influencé les films du célèbre cinéaste Dadasaheb Phalke, l'un des pionniers du cinéma indien, également auteur des premières œuvres mythologiques portées à l'écran au XX^e siècle. Raja Ravi Varma fut une grande figure de la peinture indienne puisqu'il a réintroduit des thèmes et des sujets indiens classiques dans ses œuvres. Il a représenté les grands mythes indiens à sa façon, en utilisant la frontalité³⁶².

Ce peintre nous intéresse car nous allons établir un parallèle entre l'une de ses œuvres et le film *Devdas*. Certes, « la comparaison entre le cinéma [et] la peinture [...] est aussi ancienne que les premiers discours sur le film [...] »³⁶³ mais nous allons nous en servir comme tremplin afin d'expliquer ensuite comment, dans le film *Devdas*, les mythes sont insérés en tant qu'*histoire parallèle*³⁶⁴ par rapport à la trame principale de l'histoire. Nous proposons donc de nous pencher sur le premier procédé d'adaptation.

Le film en question raconte l'histoire d'une jeune femme nommée Paro et d'un jeune homme nommé Devdas. Tous deux sont voisins et s'aiment depuis l'enfance. Devdas est envoyé à Londres pour étudier et quand il revient, rien n'a changé entre lui et Paro. Mais ils n'appartiennent pas au même rang social et la famille de Devdas refuse qu'il épouse Paro. Paro est donc mariée à un autre homme plus âgé qu'elle. Devdas sombre alors dans l'alcoolisme et trouve refuge auprès d'une courtisane du nom de Chandramukhi³⁶⁵.

De nombreuses ressemblances doivent être soulignées avec l'histoire de l'amour éternel unissant Radha à Krishna. Ce parallèle est même explicité à travers une scène où la mère de Paro raconte, tout en dansant et chantant l'histoire d'amour entre Radha et Krishna. Simultanément, le spectateur assiste à une scène où l'on aperçoit Paro et Devdas au bord d'un lac, incarnant Radha et Krishna. Il s'agit d'une scène très intime entre les deux personnages.

³⁶² « La frontalité consiste à traiter les personnages isolés ou appartenant à un ensemble (relief) dans un même plan horizontal et vertical, et à les présenter dans une attitude de face où l'axialité et la symétrie sont en général prédominantes ». http://www.universalis.fr/encyclopédie/T323416/FRONTALITE_LOI_DE.htm (consulté le 31/03/2009)

³⁶³ AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris : Éditions Fernand Nathan, 1988, p 119

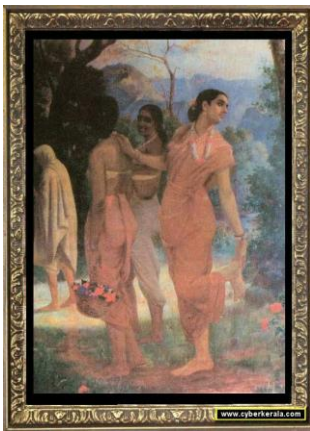
³⁶⁴ Nous préférons l'appellation « histoire parallèle » ou « intrigue parallèle » qu'« histoire secondaire » puisque, selon nous, ces histoires sont indispensables à l'intrigue principale et effectuent un réel *parallèle* entre les personnages comme nous allons le découvrir.

³⁶⁵ L'archétype de la courtisane sera étudié plus en détails lorsque nous aborderons les rôles féminins dans les films populaires indiens.

La mère de Paro joue le rôle du conteur, aussi bien pour les personnages la regardant danser, que pour les spectateurs du film. L'histoire de Radha et Krishna représente l'union sacrée et Radha incarne la dévotion puisqu'elle attendra le retour de Krishna toute sa vie durant, en l'aimant comme au premier jour. L'amour de Paro et de Devdas ne cessera de briller tout au long du film et ce, jusqu'à la mort de Devdas.

Tout comme Radha et Krishna, les deux personnages se retrouvent séparés. Nous voyons donc que, même si l'histoire des dieux telle que racontée par la mère de Paro fait figure d'histoire parallèle, celle-ci n'en est pas moins indispensable pour comprendre cet amour grandissant entre les deux héros, conditionné par leur destin.

Soulignons qu'un autre mythe célèbre peut être rapproché à l'histoire de Paro et Devdas. En effet, nous pouvons également faire référence à l'histoire populaire arabe de Layla et Majnun. L'histoire est celle d'un jeune homme, Qays, qui tombe amoureux de sa cousine Layla. Étant poète, il décide de chanter son amour à tous vents. Dès lors, son père s'oppose à leur mariage et Qays devient fou (« majnun »). Il part s'exiler et finit par mourir d'épuisement et de douleur, tout comme Devdas à la fin du film. Un mythe est né : celui de l'amour parfait et impossible, qui a influencé de nombreux poètes moyen-orientaux.



Shakuntala, Raja Ravi
Varma
(www.cyberkerala.com)

C'est à présent sur l'œuvre de Raja Ravi Varma que nous proposons de nous pencher plus avant, et notamment sur le tableau *Shakuntala*, présenté ci-contre. Pour réaliser cette œuvre, l'artiste s'est inspiré du récit de Shakuntala et Dushyanthan, autre histoire d'amour mythologique. Cette histoire peut être interprétée de la même manière que celle de Radha et Krishna : d'une certaine façon, Shakuntala, rejetée par Dushyanthan devenu amnésique, doit attendre plusieurs années avant de retrouver son amour perdu. C'est la même séparation pour Radha et Krishna, Layla et Majnun et Paro et Devdas.

Nous avançons l'idée qu'un lien peut être établi entre la scène évoquée précédemment dans *Devdas* où la mère de Paro raconte l'histoire de Radha et Krishna, et cette peinture de Varma. En effet, Paro, tout comme Shakuntala, se retourne vers son bien-aimé en levant son pied droit, car elle a marché sur une épine. Du sang coule le long de son pied, une trace rouge que nous retrouvons à la fin du film, lorsque Devdas meurt aux portes de la demeure de Paro.

Dans la scène finale en effet, Paro, en courant, renverse un pot de poudre rouge qu'elle piétine et laisse ainsi des traces de pas rouge derrière elle. « Ses empreintes sur le marbre blanc de la maison sont la marque de l'union éternelle qui la lie à Devdas »³⁶⁶. Cette phrase, selon nous, peut être associée à la scène où, lorsque Devdas retire l'épine du pied de Paro, l'on voit le sang couler, ce qui symbolise l'union sacrée des deux êtres. De même, elle peut être associée à la peinture de Varma présentant l'histoire de Shakuntala et Dushyanthan.

Ainsi, la présence des mythes est importante dans ce film. Mais l'on note aussi qu'avec le personnage de Paro, une sorte de symbolique se crée à travers la représentation des pieds. Cette symbolique apparaît notamment au niveau de l'épine, du sang qui coule et des traces de pas rouges laissées sur le sol. De même, les bracelets de cheville accentuent cette symbolique tout au long des scènes de danse ponctuant le film. Paro semble être présentée comme un objet de désir tout au long de l'histoire.

Le pied prend donc une dimension sexuelle comme le montre cette scène très intime entre Paro et Devdas qui se promènent au bord du lac et qui symbolise l'acte sexuel. En littérature, nous pouvons évoquer l'érotisation des pieds d'Emma Bovary dans l'œuvre de Gustave Flaubert. En effet, les personnages masculins qui rencontrent l'héroïne, remarquent en premier lieu, ses petits sabots ou ses bottines, symbolisant par-là sa grande beauté – en plus du fait que cela symbolise son incapacité à avancer. L'auteur prend soin également d'évoquer « la cambrure de son pied » lorsqu'il décrit Emma Bovary au moment où elle vit une histoire d'amour avec Rodolphe (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857). Par ailleurs, dans la littérature anglaise contemporaine, la scène finale du roman *Victory* (1915) de Joseph Conrad montre le personnage de Lena usant de ses charmes pour piéger Ricardo. Elle dévoile son pied – partie du corps féminin très érotisée – et cela le rend littéralement fou.

Un autre exemple très parlant de l'érotisation des pieds est la coutume des pieds bandés dont furent victimes les Chinoises de haut rang pendant près de mille ans. Cette coutume est apparue au X^e siècle quand l'empereur demanda à sa jeune concubine de se



Spectacle de Bharatanatyam, Chennai, photographie de Wendy Cutler (décembre 2008)

³⁶⁶ <http://www.critikat.com/Devdas.html> (consulté le 30/03/2009)

bander les pieds afin d'augmenter son désir. Dès lors, les jeunes filles devaient pratiquer le bandage des pieds qui correspondait à un véritable critère esthétique ainsi qu'une distinction sociale. Plus les pieds étaient petits, plus les familles avaient de chance de marier leur fille à une famille riche. Cette « mode » esthétique prit fin en 1949 sous la République populaire de Chine.

Notons enfin que, dans la mythologie, les pieds peuvent également représenter la vulnérabilité : Œdipe a les pieds percés et le talon d'Achille mènera celui-ci à sa perte.

Après cette brève analyse, nous pouvons désormais avancer l'hypothèse que le film a choisi de suivre la structure des grands poèmes épiques.

En effet, nous avons vu que leur particularité est que le fleuve de l'histoire principale est souvent interrompu par de nombreuses histoires parallèles. Au point que, dans sa version du *Mahabharata*, Jean-Claude Carrière annonce dès la préface, avoir dû « [se] séparer de la plupart des histoires secondaires »³⁶⁷.

Ces histoires parallèles allongent considérablement le récit mais elles restent néanmoins indispensables pour sa compréhension globale. Cette particularité que le conteur a d'interrompre le fil de son récit, se retrouve dans certains films populaires indiens.

Les récits parallèles sont parfois racontés par l'un des personnages, lequel revient sur une histoire ou sur sa propre vie, ou par une *voix off* qui, le plus souvent, apparaît dès le début du film. Cela allonge considérablement la longueur des scénarios, et comme le souligne M. K. Raghavendra : « Whole stories must be told where a single sign might have sufficed and films therefore become long »³⁶⁸.

Dans la scène en question de *Devdas*, c'est la mère de Paro qui joue le rôle du narrateur ou de conteur, que ce soit pour les personnages la regardant danser, ou pour les spectateurs du film. En cela, comme dans les textes mythologiques, le narrateur prend part à l'histoire.

Comme nous venons de le signaler, nous voyons Devdas et Paro au bord d'un lac (décor paradisiaque et divin) symbolisant l'union de Radha et Krishna. Cette histoire parallèle serait donc un rappel du mythe de l'amour éternel et dévotionnel. En cela, tout comme les intrigues parallèles incluses dans le *Mahabharata* sont nécessaires pour en comprendre le

³⁶⁷ Jean-Claude Carrière, *Le Mahabharata*, *op cit*, p 12

³⁶⁸ M. K. Raghavendra, *op cit*, p 83

« Des histoires entières sont racontées alors qu'un simple signe aurait pu suffire et les films deviennent alors longs ». (Notre traduction)

récit, l'histoire parallèle contenue dans le film *Devdas* est essentielle pour comprendre la suite de l'intrigue.

Un autre exemple s'éloignant du support filmique est l'émergence des comédies musicales façon « bollywoodienne » qui, en France, connaissent un réel succès depuis quelques années.

Bharati, il était une fois l'Inde est une comédie musicale de deux heures qui emporte le spectateur dans un monde féerique et qui traite de l'un des sujets récurrents des œuvres indiennes, à savoir la dualité entre tradition et modernité dans l'Inde d'aujourd'hui. Ce spectacle rappelle les films populaires de manière explicite (nous faisons ici référence à une scène du spectacle représentant le tournage d'un film). Sutradhar, le conteur, joue le rôle du passeur entre l'histoire de *Bharati* et le public. Il est le seul à prendre la parole et explique au public les différentes scènes chantées en langue hindi. Non seulement il devient le guide spirituel du personnage masculin, Siddharta, en aidant ce dernier dans sa quête, mais il devient également le guide du public qu'il initie aux coutumes indiennes. En cela, il rejoint la mère de Paro dans *Devdas* qui endosse également le rôle de conteur tout en prenant part à l'histoire.

Mais si nous avons choisi d'évoquer ce spectacle musical, c'est parce qu'il compte également des histoires parallèles abordant le thème de l'amour éternel. En effet, les personnages divins, Radha et Krishna, font leur apparition pour symboliser l'amour qui unit les deux personnages principaux, Bharati et Siddharta. Le parallèle entre les personnages divins et les personnages du spectacle est clairement établi et dure le temps d'une chanson accompagnée d'une danse, tout comme c'était le cas dans *Devdas*.

Ainsi nous pouvons constater que la structure ne semble pas linéaire, rejoignant par-là la culture hindoue et sa vision cyclique du monde puisque les mêmes mythes reviennent sans cesse et le spectateur averti reconnaîtra en eux le sens caché de l'intrigue.

Nous allons à présent aborder rapidement le deuxième procédé d'adaptation des mythes, pour ensuite nous consacrer à l'étude de la réactualisation des mythes anciens dans les films populaires des années 1970-80.

Ce que nous pouvons souligner d'entrée de jeu est que, dans les films, les dieux ne font pas une apparition en tant que tel, sous forme d'histoire parallèle. Nous verrons qu'ils sont présents à travers certains personnages et que les grands mythes font partie de la trame

principale, constituant parfois la base même de l'intrigue, comme c'est le cas du mythe des frères ennemis que nous retrouvons dans le film *Deewaar*.

1.4 Analyse filmique

Après nous être intéressée au rapport texte/image, qui peut parfois être conflictuel, nous proposons d'aborder à présent l'analyse des films sélectionnés. Nous prendrons appui sur la réflexion de Jacques Aumont, et sur les deux ouvrages auxquels il a participé : *Esthétique du film* et *L'Analyse des films*. Par l'étude de ses théories, nous proposons d'approfondir l'étroite relation existant, au sein des films, entre le texte et l'image, et pour ce faire, reviendrons notamment sur le langage cinématographique.

Les films constituant notre corpus se situent dans ce que l'on appelle le « [...] cinéma "narratif et représentatif" – c'est-à-dire des films qui, d'une façon ou d'une autre, racontent une histoire en la situant dans un certain univers imaginaire qu'ils matérialisent en le représentant »³⁶⁹.

En Inde, le cinéma remplit d'autant plus cette fonction consistant à narrer une histoire que dans ce pays, la tradition orale est toujours de mise et que raconter une histoire fait partie de la vie de tous les jours.

Aujourd'hui, le cinéma narratif domine la production, tout au moins sur le plan de la consommation (Jacques Aumont, 1983, p 65). Pourtant, à ses débuts, le 7^e Art remplissait d'abord une fonction documentaire, d'investigation scientifique, ou tout simplement constituait un objet de curiosité. De fait, la rencontre entre cinéma et narration s'est faite progressivement. Nous pouvons également noter que :

Le narratif est, par définition, extra-cinématographique³⁷⁰ puisqu'il concerne aussi bien le théâtre, le roman ou simplement la conversation de tous les jours : les systèmes de narration ont été élaborés hors du cinéma, et bien avant son apparition. Cela explique que les fonctions des personnages de films puissent être analysées avec les outils forgés pour la littérature par Vladimir Propp (interdiction, transgression, départ, retour, victoire...) ou par Algirdas-Julien Greimas (adjuvant, opposant...) ³⁷¹.

Il est donc courant d'évoquer métaphoriquement le travail d'*écriture* (Jacques Aumont, 1983, p 19) en faisant référence à la réalisation d'un film. Mais n'oublions pas que

³⁶⁹ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *op cit*, p 16

³⁷⁰ « On définira le *cinématographique*, à la suite de Christian Metz, non pas comme tout ce qui apparaît dans les films, mais comme ce qui n'est susceptible d'apparaître qu'au cinéma, et qui constitue donc, de façon spécifique, le langage cinématographique au sens étroit du terme ». (Ce sont les auteurs qui soulignent) *Ibid*, p 67

³⁷¹ *Ibid*, p 67

tout film commence de fait par un travail d'écriture avec l'élaboration d'un scénario, et c'est en tant que texte que nous souhaitons considérer les films que nous allons étudier.

Pour ce faire, nous nous appuyerons sur le schéma narratif archétypal du mythologue américain, Joseph Campbell, et étudierons différentes séquences clés des films en question. Nous procéderons, en d'autres termes, à une modélisation. Par la suite, nous expliquerons plus en détails ce que le célèbre mythologue a mis en lumière de l'étude de plusieurs grandes mythologies. Notre objectif dans ce chapitre est de relever les mythes anciens réactualisés dans les films contemporains. De ce fait, il nous a semblé judicieux de comparer ces films, qui ne sont pas considérés comme des films mythologiques, à un schéma que l'on retrouve dans toutes les grandes mythologies.

Dès lors, notre analyse filmique s'inscrira dans ce que, dans le champ de la littérature, on nomme une analyse structurale³⁷². De là, nous verrons que la structure décrite dans le « Voyage du Héros » de Joseph Campbell se retrouve dans tous les films de la période étudiée.

Précisons toutefois que, dans ce travail de thèse, nous ne nous positionnons pas comme analyste structuraliste. Nous souhaitons seulement analyser les films en suivant une structure propre aux mythes. Ce faisant, nous verrons que le lien entre texte et image, film et mythologie, est particulièrement fort. Pour approfondir cette idée, signalons que « le film de fiction, comme le mythe ou le conte populaire, s'appuie sur des structures de base dont le nombre d'éléments est fini et dont le nombre de combinaisons est limité »³⁷³.

En cela le lien que nous souhaitons établir entre film et mythologie semble pertinent.

Pour comprendre notre sujet, il est important en premier lieu d'apporter quelques définitions :

1°) Le texte filmique est le film comme "unité de discours, en tant qu'actualisée, effective" (= mise en œuvre d'une combinatoire de codes du langage cinématographique).

2°) Le système textuel filmique, spécifique à chaque texte, désigne un "modèle" de la structure de cet énoncé filmique ; le système correspondant à un texte est un objet idéal, construit par l'analyste – une combinaison singulière, selon une logique et une cohérence propres au texte donné, de certains codes.

³⁷² « L'analyse structurale littéraire a mis en évidence que toute histoire, toute fiction peut se réduire au cheminement d'un état initial à un état terminal, et peut être schématisée par une série de transformations qui s'enchaînent à travers des successions du type : méfait à commettre – méfait commis – fait à punir – processus punitif – fait puni – bienfait accompli ». Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *op cit*, p64

³⁷³ *Ibid*, p 90

3°) Le code est lui aussi un système (de relations et de différences), mais non pas un système textuel : c'est un système plus général, qui peut, par définition, "resservir" dans plusieurs textes (dont chacun devient alors un "message" du code en question)³⁷⁴.

À ce stade, il paraît essentiel d'approfondir la notion de langage cinématographique, évoqué dans ces définitions car il est évident que l'on ne procède pas de la même manière pour analyser un film, un livre ou un tableau.

Selon les auteurs de l'ouvrage *Esthétique du film*, le langage cinématographique « [...] a stratégiquement servi à postuler l'existence du cinéma comme moyen d'expression artistique. Afin de prouver que le cinéma était bien un art, il fallait le doter d'un langage spécifique, différent de la littérature et du théâtre »³⁷⁵. Le débat reste ouvert concernant l'utilisation du terme « langage ». D'autres formulations ont vu le jour, telles : ciné-langue, grammaire du cinéma, ciné-stylistique, rhétorique filmique, etc. (Jacques Aumont, 1983, p 111).

Sans entrer dans le débat, précisons seulement que Ferdinand de Saussure distingue la langue du langage : selon lui, la langue « est à la fois un produit social de la faculté de langage et un ensemble de conventions nécessaires. Pris dans son tout, le langage est multiforme et hétéroclite ; la langue au contraire est un tout en soi et un principe de classification. [...] La parole est au contraire un acte individuel de volonté et d'intelligence [...] »³⁷⁶.

Il est évident qu'il existe un nombre important de langues dans le monde tandis qu'il est question d'une unicité du langage cinématographique (Jacques Aumont, 1983, p 126). Il nous semble pertinent d'adopter le terme de « langage », vu l'outil de communication que s'avère être le cinéma populaire indien. S'agit-il néanmoins d'un langage que l'on pourrait qualifier d'« hermétique » puisque les films sont issus d'une culture différente de la nôtre et qu'ils paraissent avant tout être réalisés pour être compris par les Indiens ? Le langage cinématographique s'opère-t-il de la même façon en Inde qu'en Europe ?

Nous allons voir que pour percer le mystère des films indiens, notre outil sera la mythologie. Les mythes fondamentaux formeront des passerelles entre les différentes civilisations permettant ainsi l'accès à la compréhension et à une interprétation des œuvres, sachant que bien évidemment il peut y en avoir plusieurs.

³⁷⁴ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *op cit*, p 70

³⁷⁵ *Ibid*, p 111

³⁷⁶ DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, [1972] Paris : Payot, 1984, p 25

Qui plus est, à propos du langage cinématographique, il faut savoir que « pour les esthéticiens français surtout, il s'agissait d'opposer le cinéma au langage verbal, de le définir comme un nouveau moyen d'expression »³⁷⁷. Ainsi, non seulement le cinéma en Inde serait un nouveau mode de représentation des mythes anciens, mais également un moyen d'expression qui permettrait de les faire *vivre*. Nous rejoignons par-là la définition du terme mythe dans le premier chapitre, à savoir, une « réalité vivante ».

Certes, les opinions sont divergentes quant à la notion de langage cinématographique. Cependant, nous avons fait le choix de l'utiliser, du fait que les films populaires indiens, qui en apparence sont des films d'action et de divertissement, sont avant tout un support de communication. En cela, ils entretiennent un échange avec le public indien ; mais, puisqu'ils établissent un rapport particulier avec les mythes fondamentaux que l'on retrouve dans toutes les grandes mythologies, ils rendent du même coup ces films accessibles à un large public³⁷⁸. Nous allons donc procéder à une « mise en mots » des films que nous avons choisis d'étudier, et pour cela, commencerons par raconter l'histoire de chaque film pour en donner une vue d'ensemble, tout en essayant d'éviter de sombrer dans le descriptif.

Dans cette étude, il nous a également semblé judicieux d'aborder la quête du héros et les différentes étapes de son voyage, suivant par là une analyse plus structurale que thématique. Mais précisons d'entrée de jeu que, les films populaires indiens étant très longs (au minimum 2h30-3h), nous n'étudierons que les séquences clés de certaines étapes du « Voyage du Héros » et pas toutes.

Pour en venir à présent à l'analyse filmique, commençons par introduire le mythologue américain Joseph Campbell et le schéma narratif qu'il a mis en lumière qui va nous servir de modèle.

³⁷⁷ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *op cit*, p 112

³⁷⁸ D'après notre propre expérience, il semblerait que la barrière de la langue (en l'occurrence le hindi) ne soit plus un problème pour la compréhension d'un film bollywoodien. Comme nous l'avons signalé précédemment, certaines scènes sont tellement explicitées (le jeu des acteurs est également très prononcé) qu'un spectateur ne comprenant pas la langue peut suivre aisément un film en « lisant » seulement les images diffusées à l'écran.

2. Analyse filmique des films populaires indiens des années 1970-80

2.1 Le « monomythe »³⁷⁹

Dans le premier chapitre de notre étude, une sous-partie a été consacrée à la place et au rôle de la mythologie dans la culture indienne. Dans un premier temps, nous étions alors revenue sur le concept de *mythe*, tel que défini dans la société occidentale du XX^e siècle, et de là, nous avons tenté de présenter notre propre définition de ce terme. Ce faisant, nous en étions arrivée à la conclusion qu'un mythe servait de modèle et de justification à tous les actes humains et que, dans les sociétés dites archaïques, les mythes étaient considérés comme des « réalités vivantes ».

Rappelons que Joseph Campbell a affirmé que, dans toutes les sociétés, les mythes « vous aident à saisir cette expérience qu'est la vie ». Ajoutant qu'ils « fournissent des modèles de vie ».

Notre objectif dans ce chapitre étant d'étudier la réappropriation de certains mythes anciens rencontrés de manière récurrente dans les films bollywoodiens des années 1970-80, nous proposons de nous intéresser au « Voyage du Héros » - schéma narratif archétypal que Joseph Campbell a mis en lumière à partir de l'étude de différentes mythologies. Ainsi, nous verrons comment les mythes sont traités et adaptés au cinéma. Ce qui nous amènera par la suite, dans le troisième chapitre, à étudier le besoin de réactualiser ces mythes, tout en abordant l'émergence de nouveaux mythes – ou de nouvelles figures mythiques – dans le cinéma populaire indien.

J. Campbell n'est pas le seul théoricien à avoir mis en lumière ce schéma. À titre d'exemple, nous pouvons citer Northrop Frye qui a étudié l'influence du symbolisme biblique dans la littérature occidentale mais qui avance également l'idée que la littérature constitue un système autonome, qu'il décrit dans son ouvrage *Anatomie de la critique : quatre essais* (1957).

Le cinéma indien n'a pas cessé, depuis sa création, de puiser dans les nombreux récits mettant en scène des divinités, et ce, afin d'enrichir, voire de « déifier » les représentations filmiques. Les films populaires indiens continuent à s'inspirer, dans une certaine mesure, des

³⁷⁹ Terme emprunté à Joseph Campbell dans *The Hero With a Thousand Faces*

premiers films mythologiques de Phalke. Ce dernier puisa son inspiration dans la tradition théâtrale laquelle atteint son apogée dans le *Natya Shastra* (ce traité fondamental du théâtre recommandant de mettre en scène les plus grands mythes de la civilisation indienne pour le divertissement du public). Et même si Chidananda Das Gupta, grand critique cinématographique, accuse les chercheurs étrangers de réduire le cinéma populaire indien aux codes de la narration prônés par le *Natya Shastra* (Chidananda Das Gupta, 2008, p 143), nous ne pouvons que les suivre sur ce terrain et attirer l'attention sur les mythes dont il est fait mention dans le *Mahabharata* et le *Ramayana*.

En reprenant les propos de M. K. Raghavendra, nous constatons que : « The body of Bombay cinema has also been usefully read [...] as a palimpsest capable of endless expansion and repetition [...] with its precursor text being the Ramayana/Mahabharata »³⁸⁰.

En Inde, depuis les débuts du cinéma, les réalisateurs n'ont cessé de reprendre des histoires tirées de la mythologie, en se basant principalement sur les deux grands poèmes épiques que sont le *Mahabharata* et le *Ramayana*, qui fournissent tous deux une mine inépuisable de récits.

Pour cette étude, nous proposons de ne nous intéresser qu'à une certaine catégorie d'œuvres filmiques. Notre choix se porte sur une sélection de films des années 1970-80, mettant en scène le même acteur, Amitabh Bachchan, présenté comme le *héros*. Ce corpus ne contient que des œuvres réactualisant les grands mythes anciens, comme celui de l'enfant abandonné ou des frères ennemis, et répondant par là même aux besoins de l'époque, comme nous le verrons plus en détails dans le chapitre suivant.

Mais avant d'en venir à l'analyse proprement dite de certaines scènes clés, nous souhaitons mettre davantage en lumière la théorie du « Voyage du Héros », avancée par Joseph Campbell, qui nous servira de fil conducteur pour cette étude.

Joseph Campbell avance l'idée qu'« il existe dans toutes les mythologies, un même type de recherche »³⁸¹, ou pour dire les choses autrement, que : « [...] nous retrouvons dans

³⁸⁰ M.K. Raghavendra, *op cit*, p 13

« Le cinéma populaire issu de Bombay a également été considéré comme un palimpseste ayant une grande capacité d'extension et de répétition, trouvant son inspiration dans les textes précurseurs que sont le *Ramayana* et le *Mahabharata* ». (Notre traduction)

³⁸¹ Joseph Campbell, *Puissance du mythe*, *op cit*, p 217

toutes les histoires quelques éléments structurels universels présents dans les mythes, les contes de fées, les rêves et les films. Ils sont connus sous le nom de Voyage du Héros »³⁸².

Nous pouvons ici faire référence à Vladimir Propp et à son étude de la structure narrative des contes de fées dans son ouvrage *La Morphologie du conte*. En effet, ce dernier a étudié de nombreux contes russes et a déterminé, entre autres, sept différents concepts de personnages. De plus, Northrop Frye a étudié différents archétypes dans son essai « La critique archétypale : théorie des mythes », issu de l'ouvrage *Anatomie de la critique : quatre essais*. Nous verrons par la suite que Joseph Campbell, à l'image de Vladimir Propp ou encore Northrop Frye, a déterminé plusieurs *archétypes* que l'on retrouve dans toutes les mythologies.

Christopher Vogler, écrivain américain et analyste des studios de Hollywood, dans son ouvrage intitulé *Le guide du scénariste*, a repris le schéma narratif de Joseph Campbell et l'a appliqué à toutes sortes d'histoires cinématographiques et romanesques. Néanmoins, il se cantonne à des scénarios issus des principaux studios de cinéma américains, comme Walt Disney, Warner Bros et 20th Century Fox.

Dans son ouvrage *The Hero With A Thousand Faces*, Joseph Campbell se focalise sur les grandes mythologies du monde entier, sans faire de distinction entre l'Orient et l'Occident, d'où le terme « monomythe » qui évoque l'*universalité* du mythe.

[...] Ce qui est commun à l'humanité, ce sont ces structures, qui sont constantes, et non pas les images apparentes, qui peuvent varier selon les époques, les ethnies et les individus. Sous la diversité des images, des récits, des mimes, un même ensemble de relations peut se déceler, une même structure peut fonctionner³⁸³.

À travers notre étude, nous allons tenter de montrer que cette théorie s'applique également à la mythologie hindoue, telle que réappropriée par le cinéma bollywoodien.

Nous proposons, dans un premier temps, de revenir sur le concept du « monomythe » et sur ce que Campbell définit comme le « Voyage du Héros ». Par la suite, nous appliquerons ce schéma narratif, ainsi que les différents archétypes (terme que nous définirons) à notre corpus. Cette partie aura pour but de renforcer l'idée qu'il existe de nombreux éléments universels dans chaque mythologie, sans pourtant faire de la mythologie comparée. En effet, nous tenterons d'avancer l'idée que les films populaires indiens, en se réappropriant les grands mythes anciens issus de la mythologie hindoue, ont pu rendre celle-ci accessible au public occidental, de par la présence d'éléments universels contenus dans cette même

³⁸² VOGLER, Christopher, *Le guide du scénariste, La force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*, Paris : Dixit, 2009, p 13 (C'est l'auteur qui souligne).

³⁸³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op cit*, p XI

mythologie. Par ailleurs, l'autre but de ce travail sera d'effectuer une étude interculturelle mettant en perspective différentes approches d'une même réalité.

Le simple fait de se réapproprier les grands mythes à travers le cinéma montre qu'il existe une volonté, voire un besoin, de revenir aux traditions. Traiter de certains grands mythes en les habillant d'un décorum accessible à tous, permet de véhiculer un message à la fois politique et culturel, sur la complexité de l'Inde et sa capacité à allier tradition et modernité. Se pose donc la question de savoir d'où est venu ce besoin de revisiter ces mythes, en Inde, au cours des années 1970-80. Question à laquelle nous tenterons d'apporter des éléments de réponse dans le chapitre suivant.

D'autre part, on peut noter que les images filmiques, qu'il s'agisse ou non de films populaires, sont des outils de communication donnant un aperçu de la culture du pays qu'elles mettent directement ou indirectement en lumière. Cet éclairage est d'intensité variable et porte à la fois sur le pays filmé, et sur le pays dont est issue l'équipe de réalisation. En cela, et c'est le point qui nous intéresse le plus dans cette étude, les images sont porteuses de l'image d'un pays, que ce soit au niveau de sa culture, de sa société ou de son organisation politique. Elles sont les médiatrices d'un ensemble de données. Mais ajoutons également que les images, s'insérant dans le cadre d'une industrie cinématographique, rendent compte avant tout de la manière dont un pays décide de se montrer aux autres. En cela, en plus d'être un outil de communication artistique, et quel que soit le sujet traité, elles sont surtout un outil de communication politique. Point qui sera développé dans notre troisième et dernier chapitre lorsque nous étudierons les nouveaux mythes – ou personnages mythiques – véhiculés par le cinéma en question.

Nous avons choisi un corpus de huit films ayant comme particularité de mettre en scène l'acteur Amitabh Bachchan comme *héros* ou *antihéros*. Cet acteur incarne à plusieurs reprises le même type de personnage – ou le même archétype – donnant ainsi au peuple indien, un nouveau modèle de héros. Le mythe du héros sera donc au cœur de notre réflexion. Christopher Vogler souligne qu'« en étudiant les mythes des héros du monde entier, Campbell découvrit qu'ils avaient tous en commun une même histoire, déclinée à l'infini sur des variations multiples »³⁸⁴. Ce thème universel, propre à toutes les grandes civilisations, se

³⁸⁴ Christopher Vogler, *op cit*, p 20

retrouve également dans les films que nous avons sélectionnés. Ce point est essentiel pour expliquer le choix de notre corpus.

Joseph Campbell emprunta le terme « monomythe » à l'écrivain irlandais James Joyce, dans son œuvre *Finnegans Wake*. Il définit ce mot de la manière suivante : « The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: *separation – initiation – return*: which might be named the nuclear unit of the monomyth »³⁸⁵.

Le fonctionnement des rites de passage que Campbell nomme « monomythe », nous renvoie en premier lieu à la fonction symbolique de la grotte dans la Préhistoire. En effet, nous avons déjà avancé l'hypothèse que l'univers de la grotte était autrefois associé à la magie, car elle permettait de former un monde surnaturel où l'illusion était censée se confondre avec la réalité. La grotte, ou caverne, peut même être considérée comme le premier lieu de culte et de recueillement, et même comme le premier lieu propice aux rites d'initiation.

La caverne va donc devenir l'un des archétypes du « Voyage du Héros » que Campbell appellera « The Belly of the Whale »³⁸⁶ et qui renvoie au mythe chrétien de Jonas et de la baleine³⁸⁷. Par ailleurs, Christopher Vogler renomme ce passage : l'accès au cœur de la caverne. Il s'agit donc d'une étape clé du « Voyage du Héros ».

En effet, ce passage de l'enfance à l'âge adulte se retrouve dans la plupart des grandes mythologies, d'où l'appellation de « monomythe » qui suppose qu'il existe un seul et grand « Voyage du Héros » décliné sous différentes formes, en fonction des civilisations. « *A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from the mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man* »³⁸⁸. Autrement dit, il s'agit du parcours « type » du héros que l'on retrouve dans toutes les mythologies.

³⁸⁵ Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, *op cit*, p 30

« Le chemin standard qu'emprunte le héros lors de son aventure mythologique correspond à une amplification de la formule que l'on retrouve dans les rites de passage : séparation – initiation – retour : qui peut être nommée selon une unité de base, le monomythe ». (Notre traduction)

³⁸⁶ *Ibid*, p 90

³⁸⁷ Notons à ce propos qu'il est devenu courant de parler de Jonas et de la baleine alors que dans la Bible il est question d'« un grand poisson ». En effet, le terme baleine est apparu lors des premières traductions de la Bible (XV^e-XVI^e siècles pour *Le Nouveau Testament* en français). Ainsi, de par sa taille gigantesque, cela semblait davantage plausible que ce soit une baleine qui engloutit Jonas alors que cela n'est pas spécifié dans la version originale de la Bible. De plus, dans l'iconographie religieuse, Jonas est souvent représenté avec une baleine (à titre d'exemple : *Jonas et la baleine*, eau-forte de Matthäus Merian l'Ancien (1593-1650).

³⁸⁸ *Ibid*, p 30 (C'est l'auteur qui souligne)

Selon Campbell, chaque héros entreprend le même voyage, que ce soit dans les contes de fées, les mythes ou les histoires romanesques. En effet, comme le souligne le mythologue américain, ce schéma narratif reprend ainsi la suite d'actions typiques accomplies par le héros que l'on retrouve dans les histoires du monde entier, quelle que soit la période concernée. De plus, l'auteur divise le « Voyage du Héros » en plusieurs étapes (voir Annexe 9, p 353) et affirme que dans chaque histoire, se retrouvent les mêmes archétypes.

En s'appuyant sur la réflexion du psychologue suisse Carl G. Jung, Campbell définit le terme archétype comme étant des idées élémentaires, des idées « de base ». En d'autres termes, il s'agit des idées fondamentales que l'on retrouve dans toutes les cultures. Pour sa part, C.G. Jung définit les archétypes comme étant :

Des prototypes d'ensembles symboliques, si profondément inscrits dans l'inconscient qu'ils en constitueraient comme une structure, des engrammes, selon le terme de l'analyste zurichois. Ils sont dans l'âme humaine comme des modèles préformés, ordonnés (taxinomiques) et ordonnateurs (téléonomiques), c'est-à-dire des ensembles représentatifs et émotifs structurés, doués d'un dynamisme formateur. Les archétypes se manifestent comme des structures psychiques quasi universelles, innées ou héritées, une sorte de conscience collective ; ils s'expriment à travers des symboles particuliers chargés d'une grande puissance énergétique³⁸⁹.

Dans ce travail, nous souhaitons faire appel à cette « conscience collective » pour, d'une certaine manière, former des passerelles entre les différentes cultures et montrer qu'une œuvre indienne, truffée de références à la mythologie hindoue, peut trouver son répondant, ou son pendant, dans la culture dite occidentale.

Cela rejoint l'idée avancée par Northrop Frye lorsqu'il dit que certains « éléments de la Bible constitu[ent] un cadre de l'imaginaire – ce qu'[il] appelle un univers mythologique – à l'intérieur duquel la littérature occidentale a fonctionné jusqu'au XVIII^e siècle et fonctionne encore aujourd'hui dans une large mesure »³⁹⁰. L'auteur souligne l'influence de la Bible, de manière consciente ou non, dans la littérature occidentale. En effet, il poursuit sa réflexion en affirmant que « notre imagination peut en reconnaître les éléments quand ils se présentent dans l'art ou la littérature, sans comprendre consciemment ce qu'elle reconnaît »³⁹¹.

(suite de la note 388) « Un héros quitte le monde ordinaire pour faire face à un monde surnaturel dans lequel il rencontre des forces incroyables et une victoire décisive est remportée : alors le héros revient de cette aventure mystérieuse avec le pouvoir d'accorder des récompenses à ses semblables ». (Notre traduction)

³⁸⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op cit*, p XI

³⁹⁰ Northrop Frye, *op cit*, p 23

³⁹¹ *Ibid*, pp. 31-32

Le mythologue américain souligne que pour comprendre le sens d'un mythe, il faut d'abord comprendre ce qu'est un dieu : « Qu'est-ce qu'un dieu ? C'est la personnification d'un pouvoir motivant ou d'un système de valeurs qui opèrent dans la vie humaine et dans l'univers, ce sont les pouvoirs de la nature et de votre propre corps »³⁹². Il propose une définition semblable à celle d'Alain Daniélou qui soulève, lui aussi, la question des similitudes entre les différentes religions. Rappelons la définition donnée par ce dernier aux dieux : « Les dieux sont des principes universels, des réalités toujours présentes ».

Ainsi, « le mot "Dieu" se réfère véritablement à ce qui transcende toute pensée [...] »³⁹³. De là, il semblerait que les différentes civilisations aient personnifié Dieu à leur façon. Qu'il existe un ou plusieurs dieux montre, d'une certaine manière, la personnification que chaque civilisation a voulu donner à cet être suprême. La transcendance se réfère donc à Dieu puisque « "transcendant" veut dire tout simplement : ce qui est au-delà de tout concept »³⁹⁴.

Campbell résume son idée comme suit :

Pour parler de divinités en termes propres à ces traditions profondément mythologiques, je dirais que la divinité est l'énergie personnifiée. C'est une personnification de l'énergie qui enseigne la vie – toute vie, la vôtre, celle de l'univers. La nature de la personnification est déterminée par le contexte historique. La représentation est folklorique ; l'énergie est humaine. Les divinités sont issues de cette énergie. Elles en sont en quelque sorte les messagers et les véhicules³⁹⁵.

Ces définitions sont intéressantes dans le cadre de cette étude interculturelle de l'Inde puisque les films que nous allons étudier se réfèrent, à plusieurs reprises, à trois religions : le christianisme, l'islam et l'hindouisme. Il sera donc question de « laïcité » dans les films de notre corpus. De plus, il arrive fréquemment que le héros soit aidé par une intervention divine, élément que nous aurons l'occasion d'analyser par la suite.

Nous avons déjà eu l'occasion de souligner le caractère universel de l'hindouisme qui reconnaît potentiellement tous les dieux. Nous pouvons ajouter à ce sujet que les hindous « ont conscience de la présence divine en toute chose. Lorsque vous êtes invités dans une maison hindoue, vous y êtes accueilli comme une divinité »³⁹⁶. Ainsi, ils ne se limitent pas seulement à prier un « dieu » mais intègrent la présence divine à l'ensemble des objets. Joseph Campbell ajoute à cela que « Dieu est en eux [les hindous]. Ce sont là les différences

³⁹² Joseph Campbell, *Puissance du mythe*, op cit, p 58

³⁹³ *Ibid*, p 118

³⁹⁴ *Ibid*, p 117

³⁹⁵ CAMPBELL, Joseph, *Les mythes à travers les âges* [1990], Paris : Le Jour, 1993, p 137

³⁹⁶ *Ibid*, p 100

dont il faut tenir compte quand on parle de transculture, quand on parle de religions en les comparant les unes aux autres »³⁹⁷. Et c'est bien évidemment essentiel pour notre étude des films.

Nous venons de montrer que dans le domaine de la psychanalyse, un archétype correspond au « contenu de l'inconscient collectif qui apparaît dans les productions culturelles d'un peuple, dans l'imaginaire d'un sujet »³⁹⁸. La définition proposée par Christopher Vogler nous paraît résumer ces différentes idées : « Des personnages et des énergies se répétant sans cesse, présents dans les rêves de chacun et les mythes de toutes les cultures »³⁹⁹. Nous allons voir que les différents archétypes présentés par Joseph Campbell, et également repris par Christopher Vogler, sont présents dans les films de notre corpus. Il s'agit d'un élément essentiel pour rapprocher ces films – d'apparence non mythologique – à un modèle mythique. De plus, comme l'affirme Christopher Vogler, cela renforce le pouvoir universel de tels récits.

Les différents concepts ayant été définis, nous pouvons désormais poursuivre notre étude en passant à la phase analytique. Nous nous sommes permis de modifier la trame du « Voyage du Héros » de Campbell en choisissant les thèmes les plus couramment traités dans les films indiens.

Par ailleurs, pour tenter d'apporter des éléments de réponse aux questions que nous avons formulées précédemment, nous avons choisi de commencer notre analyse en abordant le mythe de l'enfant abandonné. Ce mythe, présent dans la mythologie hindoue, en particulier dans le texte du *Mahabharata*, est également présent dans l'ensemble des films de notre corpus. En étudiant la réappropriation de ce mythe par les films, nous aborderons les deux thèmes suivants : l'absence du père et le rôle de la mère. En analysant le personnage de la mère, nous verrons qu'il peut également être question du complexe œdipien dans certains films de notre corpus. En cela, nous serons véritablement au cœur d'une étude interculturelle.

Par la suite, nous nous intéresserons aux autres personnages clés en nous basant sur les archétypes proposés par Campbell : le mentor, le gardien du seuil, le messager, le personnage protéiforme et l'ombre, dont nous définirons les rôles.

³⁹⁷ Joseph Campbell, *Les mythes à travers les âges*, *op cit*, p 79

³⁹⁸ <http://www.cgjungfrance.com/article194.html> (consulté le 19/01/2011)

Collective Works of C. G. Jung, Vol. 9, 1^{ère} partie, 2^e ed., Princeton University Press, 1968, 451 p. (p. 3-41), (paragraphe 1-86), & Jung, *Les racines de la conscience*, Buchet Chastel, Paris 1971, (p. 11-59)

³⁹⁹ Christopher Vogler, *op cit*, p 20

Au fil de notre analyse filmique, nous évoquerons également l'intervention divine et nous finirons en étudiant le rôle des animaux sacrés qui ont beaucoup d'importance dans les films aussi bien que dans la mythologie.

Enfin, nous ferons ressortir d'autres grands thèmes comme la fonction symbolique du train, le sacrifice, le labyrinthe et le temple. Nous procéderons à une analyse détaillée de différentes scènes afin de dégager les éléments structurels universels qui permettront à un public occidental d'accéder à une compréhension globale de ces films.

Ajoutons par ailleurs, qu'au fil de notre analyse, nous n'oublierons pas d'effectuer un parallèle entre les grands thèmes évoqués et les mythes issus des deux poèmes épiques, le *Mahabharata* et le *Ramayana*.

2.2 Le « Voyage du Héros »

2.2.1 Le mythe de l'enfant abandonné

2.2.1.1 L'absence du père comme « Appel de l'Aventure »

En général, chaque histoire commence par la description de ce que Christopher Vogler appelle le « monde ordinaire », et retrace, par la suite, un voyage de nature physique ou spirituelle. « [...] Le héros quitte son environnement ordinaire et confortable pour s'aventurer dans un monde inconnu et plein de défis »⁴⁰⁰.

Cela ne va pas sans rappeler le thème du voyage initiatique en littérature, que l'on trouve notamment dans les romans picaresques mettant en scène un héros le plus souvent en marge de la société (*pícaro*, terme espagnol qui signifie voyou, fripon ou encore débrouillard). La littérature espagnole a immortalisé ce héros avec notamment le personnage de Lazarillo de Tormes, apparu au XVI^e. Par la suite, ce genre littéraire s'est exporté en Europe, comme nous le montre la création du célèbre Barry Lyndon, par l'écrivain britannique William Makepeace Thackeray (1811 – 1863), ou encore aux États-Unis avec des personnages devenus classiques dans la littérature américaine : Huckleberry Finn et Tom Sawyer. Ces récits ont la particularité de faire vivre aux héros des aventures extraordinaires.

⁴⁰⁰ Christopher Vogler, *op cit*, p 23

Selon Campbell, il existe deux sortes de héros : « Ceux qui choisissent d'entreprendre ce voyage et ceux qui le font sans en avoir l'intention »⁴⁰¹. Nous allons voir que l'acteur Amitabh Bachchan incarne le deuxième type de héros, celui qui se fait embarquer dans un voyage sans le vouloir.

La plupart du temps, le voyage représente « [...] une quête de la vérité, de la paix, de l'immortalité, dans la recherche et la découverte d'un centre spirituel »⁴⁰². Dans les films que nous allons étudier, le voyage symbolise une quête qui, parfois, est double ; en effet, le héros va chercher soit à retrouver ses parents, soit à venger leur mort. Et ce faisant, il partira en quête de sa propre identité. En effet, « cette recherche est celle de notre propre caractère et de notre destin. Selon certains, le caractère est un héritage paternel alors que le corps et, bien souvent, l'esprit viennent de la mère. C'est dans le caractère que réside le mystère, car c'est lui notre destin. Voilà pourquoi la découverte de ce destin est symbolisée par la recherche du père »⁴⁰³. De plus, nous verrons que le destin est un élément clé du parcours du héros dans tous les films de notre corpus, étant donné que le destin occupe une place primordiale dans la pensée hindoue.

Mais les voyages représentent aussi la « série des épreuves préparatoires à l'initiation [...] »⁴⁰⁴. D'où le terme « Voyage du Héros » englobant toutes les différentes étapes que le héros doit franchir. Dans le *Ramayana*, Rama doit s'exiler dans la forêt pendant quatorze années. L'enlèvement de Sita va l'obliger à partir à sa recherche pour la sauver des griffes du démon Ravana. Dans le *Mahabharata*, Arjuna va effectuer un voyage spirituel lors de la *Bhagavad Gita*, et Krishna sera son mentor.

Dans tous les films de cette période, l'élément déclencheur qui constitue pour le héros l'Appel de l'Aventure, est le départ ou la mort d'un parent, voire des deux. Face à cet Appel de l'Aventure, le héros doit quitter le confort de son monde ordinaire (Christopher Vogler, 2009, p 25). Le héros qu'incarne Amitabh Bachchan dans tous les films de cette période, doit toujours faire face à la perte d'un ou de plusieurs de ses parents durant son enfance. Et c'est justement cette épreuve qui oblige l'enfant à entreprendre ce voyage contre son gré et qui constitue l'Appel de l'Aventure.

⁴⁰¹ Joseph Campbell, *Puissance du mythe*, *op cit*, p 217

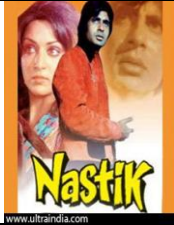

⁴⁰² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op cit*, p 1027

⁴⁰³ Joseph Campbell, *Puissance du mythe*, *op cit*, p 281

⁴⁰⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op cit*, p 1029

Pour étudier cette épreuve, nous avons choisi de répertorier les films de notre corpus dans un tableau. Les films sont classés par ordre chronologique, selon leur date de production.

Films en langue hindi	Absence du père	Absence de la mère	Retrouvailles avec le ou les parents disparus
<i>Zanjeer</i> (1973)	OUI	OUI	NON
<i>Deewaar</i> (1975)	OUI	NON	NON
<i>Amar Akbar Anthony</i> (1977)	OUI	OUI	OUI
<i>Muqaddar Ka Sikandar</i> (1978)	OUI	OUI	NON
<i>Ram Balram</i> (1980)	OUI	OUI	OUI
<i>Laawaris</i> (1981)	OUI	OUI	OUI

<i>Nastik</i> (1983)		OUI	OUI	OUI
<i>Coolie</i> (1983)		OUI	OUI	OUI

Ce tableau met en relief le mythe de l'enfant abandonné vu que dans tous les films, le héros se retrouve sans ses parents biologiques. Dans un premier temps, nous allons nous focaliser sur le personnage du père et différencier les histoires dans lesquelles le père meurt (*Zanjeer*, *Nastik*, *Muqaddar Ka Sikandar* et *Ram Balram*) et celles dans lesquelles le père est contraint de quitter sa famille et finit par la retrouver à la fin (*Laawaris*, *Coolie* et *Amar Akbar Anthony*).

Nous verrons ensuite le film *Deewaar*, qui se place légèrement à part des autres films, parce que les deux enfants sont élevés par leur mère biologique. Le mythe omniprésent dans ce film est celui des frères ennemis. Ce qu'il est intéressant de souligner, est le fait que les mythes de l'enfant abandonné et celui des frères ennemis correspondent tous deux au personnage mythologique Karna, issu du *Mahabharata*.

En effet, dans l'épopée le *Mahabharata*, les cinq fils de Pandu, appelés les Pandava, perdent leur père lorsqu'ils sont encore enfants. Ils sont élevés par leur mère, Kunti. Néanmoins, l'enfant réellement abandonné dans le *Mahabharata* est Karna, fils de Kunti et du dieu du Soleil. « À la naissance de Karna, Kunti prit peur. Consciente d'avoir commis une faute grave, elle se sépara de son fils. Incapable, à son âge, d'imaginer les conséquences de ce geste, elle l'abandonna dans une corbeille au gré du fleuve, non loin [de là]. Un cocher le recueillit, l'éleva »⁴⁰⁵.

Ce mythe trouve son équivalent dans d'autres grandes civilisations. Pour ne citer que deux exemples, dans la mythologie judéo-chrétienne, Moïse, encore bébé, fut sauvé des eaux. L'ordre avait été donné d'éliminer tous les nouveau-nés mâles. Alors à sa naissance, sa mère l'avait placé dans une corbeille et déposé sur le Nil. Il fut recueilli par la fille du Pharaon qui décida de l'élever.

⁴⁰⁵ Jean-Claude Carrière, *Le Mahabharata*, op cit, p 42

Dans la mythologie grecque, Romulus et Remus furent déposés sur le Tibre. « Le berceau fut vite emporté par le courant pour finalement s'arrêter sur un banc de vase. Là, Mars envoya son animal sacré, le loup, pour veiller sur les enfants »⁴⁰⁶. Plus tard, ils fondèrent la cité de Rome. Le mythe de Romulus et Remus est également celui des frères ennemis puisqu'une querelle éclata entre les jumeaux et que Romulus tua Remus.

Par ailleurs, le mythe des frères ennemis nous renvoie à la Genèse et à l'histoire d'Abel et Caïn. Lorsque les deux frères firent des offrandes à Dieu, Celui-ci refusa l'offrande de Caïn, provoquant ainsi sa colère et sa jalousie envers son frère. Caïn, le cultivateur, finit ainsi par tuer Abel, le pasteur.

Dans la mythologie hindoue, c'est Arjuna et Karna qui symbolisent le mythe des frères ennemis.

Ce que nous pouvons retenir de ces différents exemples est que les enfants abandonnés finissent toujours par accomplir de grandes œuvres : Moïse reçut les dix commandements de Dieu et fonda le judaïsme, Romulus et Remus fondèrent la cité de Rome et Karna, même s'il représente le Mal, joua un rôle essentiel pour rétablir le *dharma*.

Ce point est primordial pour la suite de notre étude puisque l'acteur Amitabh Bachchan joue toujours le rôle du « Angry Young Man »⁴⁰⁷, figure centrale que nous analyserons dans le chapitre suivant. Et c'est à ce titre qu'il incarne à l'écran le personnage mythologique de Karna, l'enfant abandonné qui laisse éclater sa colère face à l'injustice de sa situation.

Le thème de l'absence du père se retrouve également dans la deuxième grande épopée, le *Ramayana*, même si l'accent y est moins mis que dans le *Mahabharata*. En effet, lorsque Rama se retrouve contraint de s'exiler du royaume d'Ayodhya, son père, le roi Dasharatha, succombe à son chagrin et quitte le monde terrestre. La structure de base est donc différente.

2.2.1.2 L'absence du père pour cause de mort

L'absence du père est un grand thème mythique. Campbell explique que « l'idée de la déesse vient du fait que la femme nous met au monde alors que le père peut être absent ou

⁴⁰⁶ Arthur Cotterell, *op cit*, p 78

⁴⁰⁷ Nous avons choisi de traduire littéralement par « le jeune homme en colère », faute d'équivalent dans la langue d'arrivée.

inconnu. Dans les épopées, le héros naît souvent orphelin ou durant l'absence de son père et il part à sa recherche »⁴⁰⁸. Le « Voyage du Héros » peut ainsi devenir la quête du père, comme c'est souvent le cas dans les films indiens.

Néanmoins, l'absence du père ne signifie pas forcément qu'il y aura une quête du père. En effet, lorsque celui-ci est mort, le héros cherchera plutôt à le venger. Dans ce cas-là, nous découvrirons un père assassiné ou affaibli par la maladie et manquant à son devoir paternel. Le héros sera alors obligé de prendre sa place. Il vivra dans la colère - d'où le qualificatif de « Angry Young Man » - laquelle ne sera apaisée qu'une fois l'assassin retrouvé et puni ou l'injustice réparée.

Commençons par le film *Zanjeer*, de Prakash Mehra, sorti en 1973. Ce film dans lequel Amitabh Bachchan incarna, pour la première fois, le personnage du « Angry Young Man », marqua le début du succès de l'acteur. En effet,

Amitabh lançait inconsciemment deux mouvements qui allaient s'avérer d'une très grande portée : l'un correspondait au thème de la vengeance et de la revanche comme structure dramatique, où la motivation essentielle du héros est de régler de vieux comptes par la violence ; l'autre faisait de ce dernier un marginal et un solitaire⁴⁰⁹.

Ces deux thèmes seront amplement étudiés lors de ce chapitre. L'histoire est celle de Vijay. Durant son enfance, il se retrouve seul suite à l'assassinat de ses parents auquel il a assisté. Par la suite, il est adopté par le policier qui l'a trouvé et il finit par devenir enquêteur lui aussi. Il prend son rôle très à cœur et tente par tous les moyens d'arrêter les malfaiteurs de la ville. Ses méthodes ne sont pas toujours approuvées par ses coéquipiers et il se fait souvent muter. C'est ainsi que, sans le savoir, il va être transféré non loin de l'endroit où habitent les individus qui ont tué ses parents biologiques dont il finira par retrouver les traces.

Tout au long de l'histoire, Vijay ignore que ses parents ont été tués car ses parents adoptifs ont fait le choix de lui cacher la vérité. En effet, ces derniers ont attendu que Vijay grandisse et lui ont raconté que ses parents étaient morts dans un accident. Comme il était très jeune à l'époque du meurtre, son père adoptif est persuadé qu'il a oublié cet épisode douloureux. Ce n'est qu'à la fin du film que la vérité éclate et que Vijay assouvit sa vengeance.

⁴⁰⁸ Joseph Campbell, *Puissance du mythe*, op cit, p 280

⁴⁰⁹ LAHIRI, Monojit, *Haro sur le film commercial*, dans *CinémAction, Les Cinémas Indiens*, op cit, p 60

En nous appuyant sur la réflexion de M. K. Raghavendra, critique cinématographique indien, nous pouvons souligner la particularité de la narration dans les films populaires indiens, notamment dans *Zanjeer* : « *Zanjeer* is a ‘revenge melodrama’ but indian film narratives employ the ‘passive voice’ and the hero’s desire for revenge cannot ‘motivate’ the action as happens in american cinema. What happens instead is that the initial disturbance places him in a condition of excitement until revenge is fortuitously placed within his reach»⁴¹⁰.

Dans ce film, le mythe de l’enfant abandonné est très présent. Toutefois, ayant perdu ses parents très jeune, Vijay ne se lancera pas à la recherche de ses parents. Son désir est plutôt lié au besoin d’apaiser sa colère et de réparer les nombreuses injustices, et à la fin de l’histoire, de venger la mort de ses parents. La quête sera une quête de soi car ce traumatisme le suivra tout au long de sa vie, jusqu’au jour où il apprendra la vérité en trouvant le maillon manquant de la chaîne. Mais au-delà de la vengeance, nous allons voir que la perte de ses parents constitue pour le personnage de Vijay, un véritable Appel de l’Aventure.

Au début de l’histoire, nous voyons Ranjit, le père de Vijay, sortir de prison. Cela suppose que le père a été absent pendant un moment du cercle familial. On apprend ensuite que Ranjit a été accusé de travailler pour des malfaiteurs vendant des faux médicaments ayant entraîné la mort de ceux qui les avaient consommés.

Ranjit n’a jamais dévoilé l’identité de celui pour qui il travaillait, et la police a été contrainte de le relâcher faute de preuves. Quand il rentre à la maison, il retrouve sa femme et son fils Vijay mais il apprend la mort de sa fille. Celle-ci était tombée malade pendant son absence et sa femme a voulu la soigner en lui donnant des médicaments nocifs. Lorsqu’elle lui fait part de cette nouvelle, sa femme pleure et adopte un ton accusateur : « Children often have to pay for their father’s crimes »⁴¹¹. Nous verrons que cette phrase peut être appliquée à tous les films de notre corpus puisqu’à chaque fois, le père (ou la figure du père) est absent et que le ou les héros doivent payer pour les fautes commises par ce même père.

⁴¹⁰ M. K. Raghavendra, *op cit*, p 181

« *Zanjeer* est un mélodrame focalisé sur la vengeance mais la narration des films indiens utilise la ‘voix passive’ et le désir du héros de se venger ne peut pas ‘motiver’ l’action comme c’est le cas dans le cinéma américain. Ce qui se passe est que le drame initial provoque chez le héros une condition d’excitation jusqu’à ce que la vengeance soit placée de manière fortuite à portée de mains ». (Notre traduction)

⁴¹¹ Dvd *Zanjeer*, de Prakash Mehra, 1973, Mumbai: Prakash Mehra Productions, 132 minutes. (pour toutes les citations). « Les enfants doivent souvent payer pour les crimes commis par leur père ». (Notre traduction)

La mort de sa fille va amener Ranjit à renoncer à travailler pour les malfaiteurs. Le prix à payer pour ses fautes est trop fort. Il décide alors de démissionner et va annoncer la nouvelle à son patron à qui il explique qu'il souhaite tourner la page. Mais son patron n'accepte pas la nouvelle et veut sa mort.



Image du film *Zanjeer*

http://www.fantastikasia.net/article.php?id_article=229&id_rubrique=9 (consulté le 09/03/2011)

en forme de cheval blanc. Cette image servira d'indice puisque l'enfant, caché dans l'armoire, regarde cet homme tuer ses parents par la porte légèrement entrouverte et voit ce cheval blanc. Durant toute sa vie, Vijay fera le même cauchemar : celui d'un cavalier noir sur un cheval blanc (voir image ci-dessus). Il en comprendra la signification à la fin du film lorsqu'il reconnaîtra l'assassin de ses parents grâce au pendentif.

Ranjit retourne chez lui et, pendant un moment, nous retrouvons une famille heureuse et unie : la mère prépare le repas et le père joue à cache-cache avec son fils. Pendant que Vijay se cache dans une armoire, l'un des hommes du patron, M. Teja, fait irruption dans la maison et tue les deux parents sous les yeux de l'enfant. La caméra effectue un plan rapproché sur la main du tueur qui tient le pistolet, nous y voyons une gourmette avec un pendentif

Ce rêve récurrent « is perhaps introduced to remind the spectator of the incomplete agenda of vengeance – necessary because Vijay does not himself articulate it »⁴¹².

Le cheval est ici associé au mal puisqu'il est porté en tant que pendentif par le « méchant » de l'histoire. De plus, dans les rêves de Vijay, le cheval se cabre tout en hennissant, lui donnant ainsi un aspect menaçant. Or le cheval est un animal particulièrement présent dans la mythologie hindoue ; raison pour laquelle nous allons nous intéresser à sa symbolique.

En effet, dans la mythologie hindoue, le cheval est un symbole de royauté et de pouvoir. Seuls les rois et les guerriers pouvaient monter l'animal. Nous pouvons rappeler

⁴¹² M. K. Raghavendra, *op cit*, p 181

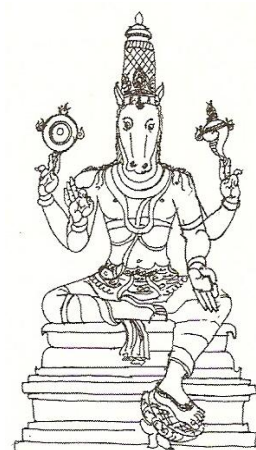
Ce rêve récurrent « est peut-être introduit dans le but de rappeler au spectateur le programme incomplet de sa vengeance – ce qui semble nécessaire puisque Vijay lui-même ne le sait pas encore ». (Notre traduction)

l'épisode du sacrifice du cheval – appelé l'*ashvamedha* – dans l'épopée le *Ramayana* où le roi Dasharatha, désireux d'avoir des enfants, accomplit cette cérémonie pour rendre hommage aux dieux. Rama en fit de même à la fin de l'épopée pour se racheter de tous les péchés qu'il avait pu commettre jusqu'alors. Le cheval est donc associé au pouvoir et est régulièrement donné en tant qu'offrande aux dieux, que ce soit pour demander une faveur, ou pour se racheter de ses péchés. De plus, le sacrifice du cheval est considéré comme un « rituel d'un caractère essentiellement cosmogonique, comme le souligne M. Eliade : *Le cheval est (alors) identifié au Cosmos et son sacrifice symbolise – c'est-à-dire reproduit – l'acte de la création* »⁴¹³.

Notons qu'en Inde, le cheval fut introduit par les Moghols pendant leur règne au XVI^e siècle. Par la suite, l'animal est devenu symbole de richesse et signe de noblesse. À titre d'exemple, la future mariée arrive toujours sur un cheval blanc.

À ce stade, il est intéressant de noter qu'il existe un certain nombre de divinités anthro-zoomorphes dans la mythologie hindoue. À titre d'exemple, nous pouvons citer Ganesha, le dieu à tête d'éléphant, que nous avons cité dans le chapitre précédent à propos du *Mahabharata*. Ce dieu, fils de Shiva, symbolise « l'unité du petit être, le microcosme, c'est-à-dire l'homme, et du grand être, le macrocosme, qui est l'éléphant. »⁴¹⁴ Nous pouvons également citer Hanuman, l'un des personnages principaux du poème épique le *Ramayana*. Ce dieu à tête de singe aide Rama dans sa quête pour délivrer Sita.

Par ailleurs, il existe un dieu à tête de cheval nommé Hayagriva, qui serait l'une des incarnations de Vishnou (Nanditha Krishna, 2010, p 151). Il avait comme mission de descendre sur Terre pour anéantir le mal et rétablir l'ordre. Mais il existe aussi un autre Hayagriva qui, celui-là, représente le mal. Vishnou fut justement envoyé sur Terre pour mettre fin aux tourments que le démon Hayagriva infligeait et, pour ce faire, il prit la forme d'un autre Hayagriva.



Hayagriva

Nanditha Krishna,
op cit, p 151

⁴¹³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op cit*, p 225

⁴¹⁴ *Ibid*, p 446

D'un point de vue interculturel, dans la mythologie grecque nous avons les Centaures. Ces bêtes fabuleuses ont le corps d'un cheval et le buste d'un homme et ils représentent la nature indisciplinée et instinctive de l'homme. Plus précisément, ils symbolisent les forces obscures et indomptées de la nature. Le cheval est également l'attribut de Poséidon, dieu de la mer. De plus, Pégase, le cheval ailé, est un animal mythologique très connu et qui est couramment repris dans la culture populaire. En effet, ce cheval est devenu à la fois blason, emblème, puis logo de nombreuses entreprises. Pour ne citer que quelques exemples, une importante compagnie aérienne turque porte le nom de *Pegasus Airlines*. Pégase est également le logo de *TriStar Pictures*, société de production et de distribution de films de cinéma, et de *Pegaso*, société espagnole de constructeurs de camions (voir Annexe 10, p 354). Enfin, Pégase est fréquemment employé dans l'armée, comme insigne des hélicoptères notamment.

Les films qui font une adaptation plus ou moins libre de la mythologie grecque, mettent souvent en scène le cheval ailé. Nous pouvons citer le récent remake du *Choc des Titans*, sorti en 2010, où Pégase est la monture de Persée.

Dans l'histoire des grandes civilisations, le rôle du cheval est déterminant. Cela s'explique par le fait qu'il constituait le seul moyen de transport mais aussi par l'influence de la mythologie. Au Moyen Âge, l'image de cet animal concurrence celle de la licorne, à la connotation plus « magique ». Dans la tradition islamique, le Bouraq est un coursier fantastique venu du paradis, dont la fonction est d'être la monture des prophètes. Il est souvent représenté comme un cheval ailé ayant le visage d'une femme et la queue d'un paon.

Ces différentes images nous montrent la diversité des représentations de l'animal en question. Nous proposons désormais de nous intéresser à la symbolique du cheval et de voir que le cheval, récurrent dans les rêves de Vijay, se rapproche d'autres représentations du cheval propres à la mythologie mais que nous n'avons pas encore citées.

« Une croyance, qui paraît ancrée dans la mémoire de tous les peuples, associe originellement le cheval aux ténèbres du monde chthonien, qu'il surgisse, galopant comme le sang dans les veines, des entrailles de la terre ou des abysses de la mer. Fils de la nuit et du mystère, ce cheval archétypal est porteur à la fois de mort et de vie, lié au feu, destructeur et triomphateur, et à l'eau, nourricière et asphyxiante »⁴¹⁵.

⁴¹⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op cit*, p 222

Nous verrons qu'à la fin du film *Zanjeer*, le cheval blanc est lié à l'eau et que si l'eau est synonyme de vie, elle peut également être destructrice, surtout en Inde où des inondations peuvent tuer un nombre important de personnes. Néanmoins, dans le rêve de Vijay, le cheval représente avant tout les ténèbres puisqu'il semble surgir précisément de l'obscurité et que l'atmosphère du rêve est très sombre.

Par ailleurs, si le blanc est couleur de deuil en Inde, on note que le cheval blanc peut aussi symboliser la lumière et s'éloigner, en cela, de l'origine sombre que l'on lui associe. « Ce blanc cheval céleste représente l'instinct contrôlé, maîtrisé, sublimé. Il est, selon l'éthique nouvelle, *la plus noble conquête de l'homme* »⁴¹⁶.

Dans le rêve de Vijay, le cheval est blanc. Cependant, il apparaît comme ténébreux et menaçant. Nous pouvons supposer qu'il se rapproche davantage du cheval de la mort, en d'autres termes, une manifestation de la mort analogue à la *faucheuse* de notre folklore (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1982, p 225).

Néanmoins, nous supposons que le cheval blanc du rêve de Vijay se rapproche davantage du cheval blême des cavaliers de l'Apocalypse du Nouveau Testament : « Si [I]es chevaux blêmes sont parfois dits blancs, il faut entendre par là la blancheur nocturne, lunaire, froide, faite de vide, d'absence de couleurs [...] Le cheval blême est blanc comme un suaire ou un fantôme. [...] c'est la blancheur du deuil, telle que l'entend le langage commun, lorsqu'on parle de *nuits blanches* ou de blancheur *cadavérique* »⁴¹⁷. Ce point s'avère d'autant plus exact que dans la religion hindoue, le blanc est la couleur du deuil, comme il a déjà été signalé. Ce cheval blanc (ou blême) surgissant des ténèbres, est donc une manifestation de la mort ; celle des parents de Vijay.

Ce cheval blanc renvoie également au dixième avatar de Vishnou, Kalki – ou l'Accomplissement. Il s'agit de l'avatar qui est « encore à venir » (Alain Daniélou, 1992, p 277). Selon le spécialiste de l'Inde, Vishnou apparaîtra monté sur un cheval blanc afin de rétablir l'âge d'or tout en punissant les « méchants ». Le rêve récurrent de Vijay peut donc être assimilé à une apparition de Kalki, comme si ce dernier voulait reconforter le héros dans sa quête.

Les westerns constituent un genre cinématographique utilisant beaucoup le cheval et le mythe du cheval blême, faisant parfois directement référence aux quatre cavaliers de

⁴¹⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op cit*, p 223 (Ce sont les auteurs qui soulignent)

⁴¹⁷ *Ibid*, p 226 (Ce sont les auteurs qui soulignent)

l'Apocalypse de Saint Jean, comme nous l'avons fait avec le film *Zanjeer*. À titre d'exemple, le film *Pale Rider, le cavalier solitaire* (1985) de et avec Clint Eastwood, comme son nom l'indique, met en scène un cavalier solitaire surgi de nulle part. Lorsque Megan Wheeler (la jeune héroïne) enterre son chien mort au début du film, elle prie et demande un miracle à Dieu. En parallèle, le spectateur découvre un cavalier solitaire, vêtu de noir, sur un cheval blanc. Peu de temps après, la jeune Megan lit un passage de *l'Apocalypse* à voix haute. Elle prononce les paroles suivantes : « And I looked and behold a pale horse: and his name that sat on him was Death »⁴¹⁸.

Au même moment, des bruits de pas annoncent la venue de quelqu'un. Megan lève alors les yeux vers la fenêtre pour voir arriver le cavalier solitaire. Les sept cicatrices de balle sur son dos et ses origines inconnues laissent le spectateur perplexe, ainsi que les autres personnages du film. Il semble être un envoyé de Dieu venu pour rétablir l'ordre dans la petite communauté des mineurs. Certes, la mort l'accompagne – par le biais de ses cicatrices - mais également parce qu'il tue les hommes de LaHood qui harcèlent les familles de mineurs. Une fois sa mission remplie, il repart de la même manière qu'il est apparu, et se dirige à nouveau vers le grand nulle part.

De plus, notons que le western est un genre traitant avant tout de cow-boys qui travaillent à cheval. Le cheval est pour eux un outil de travail et de survie.

Pour revenir au film *Zanjeer*, M. Teja, le « méchant », est clairement associé au cheval dès le début du film. Il est lui aussi un homme de pouvoir ayant de grandes propriétés et beaucoup de richesses. Ainsi, le pendentif qu'il porte autour du poignet symbolise sa grandeur. Mais il est également *la mort* puisqu'il a tué de ses propres mains les parents de Vijay.

C'est grâce à ce symbole, qui tient lieu d'indice, que Vijay va reconnaître l'assassin de ses parents et se souvenir de cet épisode traumatisant de son enfance. Lors du *climax* de l'histoire, Vijay, fou de rage, dit à M. Teja : « For twenty years, this bracelet [has been] biting my mind like a snake »⁴¹⁹. Cette allusion au serpent, animal vénéneux et représentant la plupart du temps le mal, renforce l'idée de pouvoir et le désir de vengeance chez Vijay. S'ensuit un long combat entre les deux hommes, qui se terminera au bord d'une piscine. Dans cette scène, M. Teja tombe à l'eau et Vijay l'empêche de remonter à la surface.

⁴¹⁸ « Je regardai et je vis un cheval de couleur blême : et celui qui le montait se prénomait la Mort ». (Notre traduction)

⁴¹⁹ « Depuis vingt ans ce bracelet me hante, me piquant comme un serpent ». (Notre traduction)

La police arrive au moment où Vijay tente de tuer M. Teja. Un officier parvient alors à le calmer. Mais M. Teja prend un autre policier en otage ; Vijay intervient pour le sauver et tire sur « le méchant », lequel tombe à nouveau dans la piscine et meurt.

De par cette répétition, il apparaît que l'eau est un élément fort et nous aurons l'occasion d'évoquer ce qu'elle symbolise lorsque nous analyserons d'autres films. Mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer ici que cette scène finale symbolise la naissance d'une nouvelle vie pour le héros et la mort du « méchant ». Comme si l'eau s'apprêtait à emporter avec elle le passé, ce qui se retrouve dans l'expression populaire « de l'eau est passée sous les ponts ».

Par la suite, Vijay trouve le bracelet avec le cheval blanc : il le ramasse et le jette dans la piscine où on le voit couler jusqu'au fond, symbolisant la fin du calvaire et des cauchemars pour le héros. Ce dernier est prêt à tourner la page et à recommencer à zéro. Son amie Mala, venue pour l'aider, porte sur elle un couteau. Cette femme travaille comme aiguiseuse de couteaux et, durant le film, on apprend qu'elle en porte souvent un sur elle⁴²⁰. Durant l'ultime combat, elle s'en servira comme d'une arme. Mais après la mort de M. Teja, et l'arrestation de ses hommes, Vijay jette le couteau de Mala au fond de la piscine, marquant ainsi la fin des hostilités et le début d'une vie paisible. En effet, « le symbole du couteau est fréquemment associé à l'idée d'exécution judiciaire, de mort, de vengeance, de sacrifice [...] »⁴²¹. Ainsi, en se débarrassant de l'arme, Vijay montre que sa vengeance a été accomplie et qu'il n'a plus de raison de rechercher la violence. Il peut désormais vivre en paix.

Le bracelet et le couteau sont jetés au fond de la piscine, le spectateur assiste alors à l'engloutissement des deux objets par l'eau, c'est pourquoi nous avons suggéré qu'il s'agissait de la fin des hostilités et le début d'une nouvelle vie pour le héros. Néanmoins, la piscine est un endroit clos, à la différence d'un fleuve qui aurait pu emporter les objets loin. Ici, ils peuvent être repêchés par quelqu'un, laissant ainsi le spectateur libre d'imaginer une fin ouverte.

Nous avons souligné que l'élément déclencheur, qui constituait pour le héros l'Appel de l'Aventure, était le départ ou la mort d'un parent, voire des deux. C'est bien le cas dans *Zanjeer* : lorsque les parents de Vijay sont tués, l'enfant doit quitter le monde ordinaire et

⁴²⁰ Nous évoquerons la symbolique du couteau en relation avec le personnage de Mala dans la sous-partie consacrée aux rôles féminins secondaires (page 267).

⁴²¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op cit*, p 306

faire face à un monde inconnu. Il est adopté par un policier et va donc vivre dans une nouvelle maison avec des parents et un frère adoptifs : c'est une nouvelle vie qui commence pour lui. Mais comme souvent, nous voyons que l'enfant a du mal à s'adapter à son nouvel environnement : à l'école, il ne participe pas en classe comme les autres enfants et dans la cour, il ne joue pas avec ses camarades. Il refait le même cauchemar toutes les nuits, celui du cheval blanc, et ce même cauchemar servira d'ellipse puisqu'une fois, en se réveillant, il sera devenu adulte. À partir de ce moment, le personnage est incarné par Amitabh Bachchan. Ce cauchemar ne le quittera jamais car même adulte, il le fera, et c'est d'ailleurs en cette constance que se trouve l'origine du titre du film ; le mot *zanjeer* signifie chaîne. La traduction du titre du film en anglais est d'ailleurs *The Chain*.

La chaîne est un symbole fort qui apparaît tout au long du film. La chaîne est le « symbole des liens et relations entre le ciel et la terre, et d'une façon générale entre deux extrêmes ou deux êtres »⁴²². Naturellement, on retrouve ce symbole dans les maillons de la gourmette portée par M. Teja. En cela, elle constitue le lien qui unit M. Teja et Vijay. Mais symboliquement, la chaîne parentale est rompue dès le début avec la mort des parents de Vijay. « D'une façon générale, la chaîne est le symbole des **liens de communication**, de coordination, d'union [...]. Dans un sens socio-psychologique, la chaîne symbolise la nécessité d'une adaptation à la vie collective et la capacité d'intégration au groupe »⁴²³. Nous avons souligné le fait que Vijay, enfant, se mettait à l'écart de ses camarades. La chaîne s'étant brisée à la mort de ses parents, il n'arrive pas à s'intégrer à un groupe. De fait, tout au long du film, Vijay est un personnage solitaire. Pour rétablir toute communication, il devra trouver le maillon manquant et « réparer » la chaîne. Et pour ce faire, il devra trouver le responsable et venger la mort de ses parents.

Ainsi, la mort de M. Teja à la fin du film permet à Vijay de recommencer sa vie et de la bâtir sur des relations, comme avec Mala. Le fait qu'il se débarrasse du bracelet et du couteau dans la piscine met fin à sa solitude. D'ailleurs, Mala est seule et orpheline, elle aussi. Poursuivie par des bandits, elle se réfugie chez lui. Comprenant que leur situation est, en partie, similaire, elle dit : « You are also alone, like me, Sir »⁴²⁴. Avant d'ajouter : « You can

⁴²² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op cit*, p 200

⁴²³ *Ibid*, p 200 (Ce sont les auteurs qui soulignent)

⁴²⁴ « Vous êtes également seul, tout comme moi ». (Notre traduction)

never get used to living alone »⁴²⁵. Ils vont finir par se trouver l'un et l'autre dans leur solitude et à compenser celle-ci. Et c'est précisément ce lien qui va permettre à Vijay de trouver le maillon manquant de la chaîne.

Ainsi, au fur et à mesure de l'histoire, Vijay s'ouvre petit à petit aux autres. La chaîne qui fut autrefois brisée finira par être réparée, la colère et la solitude de Vijay seront apaisées.

Continuons notre analyse avec le film *Nastik*, de Pramod Chakravorty, sorti en 1983. L'histoire est celle de Shankar, le fils d'un *pujari* (prêtre) qui, ayant perdu sa famille lorsqu'il était enfant, devient un voleur et mène une vie marginale. Son désir de venger sa famille le pousse à retrouver le meurtrier de son père et, ce faisant, il finit par découvrir que sa mère et sa sœur sont encore en vie.

Dès le début du film, nous apprenons que le père est malade, voire mourant. La figure paternelle, supposant représenter l'autorité, est réduite puisque l'individu dépend des soins de sa femme et de ses enfants. Il est trop affaibli pour se rendre au temple et prier, alors, il demande à son fils d'aller lui chercher la statue de Krishna afin de demander au dieu de le guérir. C'est alors que le fils assiste à l'assassinat par arme blanche de son père, par des voleurs désireux de s'approprier la statue de Krishna. Mais le fils pense alors que les assassins ont également tué sa mère et sa sœur.

Cette perte de la famille va obliger l'enfant à quitter le monde ordinaire et à faire face au monde inconnu. Il grandit donc comme un orphelin et survit tout seul jusqu'à ce qu'il retrouve sa mère et sa sœur.

Dans cet exemple, le père apparaît comme un personnage affaibli, incapable de protéger sa famille à cause de son état de santé et qui disparaît dès les premières scènes du film. Il n'a guère sa place dans l'histoire et c'est le fils, Shankar, qui assumera le rôle paternel auprès de sa mère et sa sœur lorsqu'il les retrouvera en vie.

Shankar vit avec un seul objectif : venger la mort de son père. Il souhaite que justice soit faite et il le dit clairement à la divinité Krishna : « I will myself do justice. My innocent father was killed with this knife. Now this knife itself will decide the fate of the landlord »⁴²⁶ - le « landlord » étant « le méchant ». Précisons qu'en l'occurrence, c'est un enfant qui a tué son père. Les deux enfants assument donc tous deux des rôles d'adultes.

⁴²⁵ « On ne peut jamais s'habituer à vivre seul ». (Notre traduction)

⁴²⁶ Dvd *Nastik*, de Pramod Chakravorty, 1983, Mumbai: Vinod Doshi Productions, 160 minutes (pour toutes les citations du film). « Je me ferai justice moi-même. Mon père innocent a été tué avec ce couteau. Ce couteau décidera du destin du propriétaire ». (Notre traduction)

Shankar doit endosser le rôle de prêtre et remplacer son père dans le temple. Tandis que l'enfant assassin est à la tête de toute une société malfaisante : « I'm small only in age, not where my work or money is concerned »⁴²⁷.

Le père est poignardé et cela mérite d'être soulevé car, comme nous l'avons déjà soulevé dans *Zanjeer*, « le symbole du couteau est fréquemment associé à l'idée d'exécution judiciaire, de mort, de vengeance, de sacrifice [...]. Le couteau est l'instrument essentiel des sacrifices, en de nombreuses épreuves initiatiques, à commencer par la circoncision »⁴²⁸. Nous pouvons bien évidemment faire référence ici à l'épisode biblique dans lequel Abraham doit tuer son fils Isaac – sur ordre de Dieu – avec un couteau. Nous reviendrons sur cet exemple plus en détails lorsqu'il sera question de sacrifice.

Nous verrons que l'arme blanche revient à maintes reprises dans les films de notre corpus, contrairement aux films américains (les films de gangsters), par exemple, qui privilégient l'utilisation des armes à feu. Le *Khanda* (épée indienne) est souvent utilisé lors de représentations théâtrales ou de spectacles de danse pour représenter les armes de la période antique indienne.

La scène où Shankar, encore enfant, déclare au dieu Krishna qu'il va venger la mort de son père avec le même couteau ayant servi à tuer celui-ci, marque le passage de l'enfance à l'âge adulte. Mais pour passer à l'âge adulte, Shankar doit subir une épreuve initiatique. Le couteau devient alors le symbole de la vengeance, mais également l'instrument qui va le projeter dans un monde inconnu et faire de lui un homme. En effet, armé de ce couteau, il va se rendre dans la chambre où dort le propriétaire des lieux pour le tuer. Ils se battent et Shankar réussit à lui crever un œil : il est devenu un homme.

Comme nous l'avons dit, le fait que Shankar se serve d'un couteau peut également être associé à la circoncision. En effet, la circoncision masculine, pratiquée dans certaines religions, « répète la section du cordon ombilical pratiquée à la naissance de l'enfant et symbolise une nouvelle naissance de l'enfant, c'est-à-dire l'accès à une nouvelle phase de la vie »⁴²⁹. C'est pourquoi la scène où l'on voit Shankar tenant le couteau ensanglanté peut également symboliser le passage à l'âge adulte. De plus, le propriétaire blessé à l'œil par ce même couteau, a subi lui aussi ce rite de passage.

⁴²⁷ « Je suis seulement jeune en âge mais pas en ce qui concerne mon travail et mon argent ». (Notre traduction)

⁴²⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op cit*, p 306

⁴²⁹ *Ibid*, p 258

Le héros est donc celui qui a subi des injustices durant son enfance et qui veut assouvir sa vengeance, mais à quel prix ? En abordant le personnage du *héros* et de l'*anti-héros*, nous verrons que celui-ci prend une double identité. En effet, il mène une vie de criminel puisqu'il fait subir à son tour des injustices aux personnes qu'il se met à voler pour survivre. Mais c'est en essayant de venger la mort de son père qu'il va trouver la paix et se remettre sur le droit chemin. Ce n'est pas seulement une quête du père mais aussi une quête de soi.

Après la mort de son père, Shankar est accusé d'avoir tenté de voler la statue de Krishna car le propriétaire a décidé de lui faire endosser la faute. Shankar est alors catalogué de *voleur*. Et lorsque l'on retrouve Shankar adulte, il vit comme un voleur : il a décidé de porter l'étiquette que le propriétaire lui avait attribuée étant enfant, et de mener une vie marginale. Il dit d'ailleurs à un moment donné : « I steal, I don't ask. Asking is what beggars do »⁴³⁰.

Nous allons nous intéresser à présent à l'Appel de l'Aventure dans le film *Muqaddar Ka Sikandar*. Nous pouvons souligner l'importance de l'image du voleur, tout comme ce fut le cas dans le film précédent *Nastik*. Nous verrons dans le film *Muqaddar Ka Sikandar* de Prakash Mehra, sorti en 1978, que l'image du voleur s'organise d'une façon bien particulière.

Le critique indien Raghavendra affirme lui-même que « [...] *Muqaddar Ka Sikandar* (1978) is also about the permanent anguish of a young man mistaken for a thief in his childhood [...] »⁴³¹. L'histoire est celle d'un jeune garçon travaillant comme domestique dans une famille fortunée comprenant M. Ramanath, le père, de nature autoritaire, et Kamna, sa fille. La mère, pour sa part, fut tuée à l'arme blanche, les laissant tous les deux seuls.

Le jeune domestique n'a pas de prénom. Il s'entend bien avec la jeune fille mais le père défend à sa fille de le voir et finit par le renvoyer. Par la suite, M. Ramanath et sa fille déménagent à Bombay et, en secret, le jeune garçon décide de les suivre.

Généralement, l'Appel de l'Aventure se fait entendre pour le héros lorsque celui-ci en vient à perdre ses parents. Mais tel n'est pas le cas ici puisqu'au début du film, le héros a déjà perdu ses parents et nous ignorons pourquoi. C'est un orphelin vivant seul et travaillant dans

⁴³⁰ « Je préfère voler que demander. Ce sont les mendiants qui demandent ». (Notre traduction)

⁴³¹ M. K. Raghavendra, *op cit*, p 193

« *Muqaddar Ka Sikandar* (1978) met également en scène une angoisse permanente pour le héros qui fut, durant son enfance, traité injustement de voleur ». (Notre traduction)

une gare, qui fait la connaissance des Ramanath, dont le chef de famille l'engage comme serviteur. Le père ne considère pas le garçon comme un membre de la famille, d'ailleurs, il abandonnera l'enfant peu après. Toutefois, on peut affirmer que les Ramanath lui tiennent lieu de famille de substitution.

Mais c'est lorsque ceux-ci partent vivre à Bombay, et que le jeune garçon décide de les suivre, que résonne l'Appel de l'Aventure dans la tête du héros. Un appel qui se solde également par son passage à l'âge adulte. Ce changement l'amène à quitter le monde ordinaire pour faire face à une nouvelle vie, dans une ville inconnue.

À Bombay, il rencontre une femme qui lui vient en aide et qui, en apprenant qu'il n'a pas de famille, décide de l'adopter. Elle est poussée en cela par le fait qu'elle-même a perdu un fils du même âge que le héros. D'ailleurs, elle lui donne aussitôt le nom de cet enfant disparu : Sikandar.

Sikandar est le nom ourdou⁴³² d'Alexandre. Fatima, sa mère adoptive, lui explique qu'il porte le nom d'un grand empereur ayant accompli de nombreux exploits. Ce prénom lui portera chance et elle est persuadée qu'il accomplira à son tour de grandes choses. Le jeune garçon retrouve enfin une identité ainsi qu'une nouvelle famille : une mère mais également une sœur, Mehru. Il est comblé, vit une véritable renaissance et, reconnaissant, s'empresse d'aller remercier les dieux en allant prier au temple.

Nous ne savons rien sur les origines de Sikandar qui ne se souvient même pas de son vrai nom : « People have addressed me with so many names that I have forgotten my real name »⁴³³, ce qui renforce le caractère symbolique du personnage. Il est un mythe, un symbole, plus qu'un simple personnage de fiction.

Il semblerait que le nom qui lui est attribué, Sikandar, le définisse en tant que personnage. En effet, le nom va de pair avec l'identité d'une personne. Lorsque celle-ci souhaite changer d'identité, elle change également de nom. Ici, le personnage n'avait pas de nom ce qui le plaçait en marge de la société puisque pour exister en tant que citoyen, il faut être déclaré et avoir une identité. Fatima lui redonne une chance en le nommant : elle le fait exister en tant que personne à part entière. En cela, Sikandar représente un sujet en quête d'identité mais aussi en recherche de filiation.

⁴³² L'ourdou ou urdu est une langue indienne appartenant au groupe indo-iranien de la famille des langues indo-européennes.

⁴³³ *Muqaddar Ka Sikandar*, de Prakash Mehra, 1978, Mumbai: Prakash Mehra Productions, 181 minutes (pour toutes les citations du film). « L'on m'a appelé par tellement de noms différents que je ne me souviens même pas de mon vrai nom ». (Notre traduction)

Comme nous venons de le signaler, nommer c'est donner une existence à la personne. D'ailleurs, dans la Genèse, Yahvé laisse à Adam le soin de nommer les animaux ainsi que sa compagne, Ève. C'est donc la responsabilité de l'homme de nommer tous les êtres vivants, et en l'occurrence, ses enfants à la naissance. Il est donc évident que, dans le film dont nous parlons, les parents biologiques, pour une raison que nous ignorons, ont failli à leur devoir consistant à nommer leur fils. La mère de substitution remplira cette fonction à leur place et, en outre, lui donnera un prénom ayant une signification importante.

Notons qu'en Inde, la façon de nommer un enfant varie selon la caste, la religion et même la région. D'une façon générale, les anthroponymes, en particulier les patronymes, peuvent révéler que telle personne est *le fils de* telle autre personne. Ils désignent également la caste à laquelle l'individu appartient. En outre, il n'est pas choquant de porter le nom d'un dieu. Ainsi, le nom dévoile d'entrée de jeu plusieurs éléments sur les origines de la personne qui le porte.

Dans le cas des films de notre corpus mettant en scène le mythe de l'enfant abandonné, étant donné que le père biologique du héros est pour la plupart du temps absent, le héros doit alors trouver son identité ailleurs.

La sémantique des noms propres est donc à prendre en compte dans notre étude filmique puisque, comme nous le verrons au fil de cette partie, les personnages portent parfois des noms dont la signification est primordiale pour la compréhension de l'histoire et de la symbolique. C'est également le cas en littérature où l'onomastique est un point essentiel pour étudier et comprendre la symbolique d'une œuvre.

Par ailleurs, au niveau de la traduction, les noms propres sémantisés peuvent poser problème. En effet, Michel Ballard, dans son ouvrage *Le Nom propre en traduction*, se pose la question de savoir s'il faut traduire ou non les noms propres dans les textes littéraires. Ce qui nous intéresse tout particulièrement ici sont les anthroponymes. À titre d'exemple, les noms de personnages historiques, des personnages célèbres ou, comme le souligne l'auteur, des personnages de fiction (contes de fées, romans), trouvent leur équivalent dans la langue cible. Néanmoins, en ce qui concerne les noms des personnages de fiction connotés dans une langue étrangère (dans notre cas, une langue indienne) et qui ne sont pas traduits, il faut alors rechercher le sens, voire l'étymologie du terme, pour comprendre toute l'importance que ce nom a en fonction du personnage.

À propos de la connotation, Michel Ballard précise que « la connotation est une charge sémantique d'ordre subjectif ou sociolinguistique, plus ou moins aléatoire et complémentaire à la dénotation, véhiculée par le signifiant et par le signifié »⁴³⁴.

De plus, il faut prendre en compte le contexte culturel dans lequel les anthroponymes s'inscrivent. C'est notamment le cas au niveau des histoires pour enfants où les noms propres sont fortement connotés – comme c'est le cas des personnages créés par l'écrivain britannonorvégien Roald Dahl – et ont une fonction informative pour le lecteur (Jan Van Coillie, 2006, p 124).

Dans les films que nous étudions, il se peut que l'un des personnages explique ou laisse entendre le sens du nom du héros, comme c'est le cas dans *Laawaris* et *Muqaddar Ka Sikandar*. En effet, dans ce dernier, nous avons vu que la mère adoptive du héros lui expliquait la raison pour laquelle elle l'avait nommé ainsi. Ce faisant, l'explication est également donnée au spectateur. En l'occurrence, il s'agissait de donner à l'enfant le nom d'un empereur. Nous pouvons également souligner que les héros incarnés par Amitabh Bachchan ont souvent comme prénom Vijay (comme dans *Zanjeer*, *Deewaar*...), car ce terme signifie « victoire ». Nous verrons que le héros sort souvent victorieux de son voyage et qu'il finit toujours par accomplir ce qu'il entreprend. En cela, le sens de son prénom sert d'indice pour le spectateur qui en connaît la signification.

Nous verrons dans le film *Laawaris* que le héros se prénomme Hira et que ce prénom a également une signification précise. En effet, tout comme Sikandar, le héros vient au monde sans avoir été nommé. Finalement, il se nommera lui-même en se basant sur un allié précieux (un chien), comme nous le découvrirons plus loin.

Notons enfin que dans les films de notre corpus, les prénoms du héros ne sont pas les seuls à être connotés ; les costumes portés par les acteurs le sont également. Nous soulignerons ce point lorsque nous aborderons les rôles féminins secondaires.

Pour revenir au film que nous étudions, il se trouve que Fatima est la servante de la famille Ramanath. De ce fait, Sikandar va retrouver ses anciens maîtres. Mais M. Ramanath lui interdit de mettre les pieds dans sa maison de peur de le voir s'approcher une nouvelle fois de sa fille.

⁴³⁴ BALLARD, Michel, *Le Nom propre en traduction*, Paris : Ophrys, 2001, p 178

Le soir de l'anniversaire de Kamna (la fille des Ramanath), Sikandar, le jeune héros, s'introduit en cachette dans la chambre de la jeune fille pour lui faire une surprise et lui offrir un cadeau. Le père le trouve et le traite de voleur. Il l'humilie devant Kamna et ses invités. C'est alors que le père raconte les raisons qui le font haïr Sikandar : autrefois sa femme a recueilli chez eux un jeune garçon pauvre et l'aima comme son propre fils. Mais celui-ci se retourna contre elle, lui vola ses bijoux et la poignarda. Depuis ce jour, M. Ramanath est méfiant et pense que Sikandar est lui aussi mauvais et malfaisant.

À l'énoncé de ce récit, Kamna se retourne contre Sikandar et l'accuse d'être un voleur et un tueur : « Never come to my house again! »⁴³⁵ Fatima assiste à la scène et quitte la maison des Ramanath pour toujours. Elle emmène ses deux enfants avec elle mais, en sortant, elle est prise d'une douleur terrible à la poitrine et s'écroule sur le trottoir. Avant de rendre son dernier souffle, elle prédit à Sikandar qu'un jour, il deviendra riche à son tour et lui demande de veiller sur sa sœur.

Cette épreuve va forger le caractère de Sikandar et une ellipse par la suite nous permet de retrouver le héros devenu adulte.

Les prédictions de sa mère adoptive s'avèrent exactes puisqu'après cette ellipse, nous découvrons un Sikandar riche. Son travail consiste à dénicher les personnes faisant de la contrefaçon et à les dénoncer à la police qui le récompense en lui versant d'importantes sommes d'argent. Il peut être considéré comme un chasseur de primes.

Sikandar essaie de mener une vie juste et honnête, c'est pourquoi il se donne autant de mal à trouver les *vrais* voleurs. Le fait qu'il ait vécu pauvrement, et qu'il ait été injustement traité de voleur par plusieurs personnes l'a profondément blessé et il veut montrer qu'il n'en est pas un.

Un jour, il dit à Kamna : « The word "thief" has snatched peace away from my life »⁴³⁶. Cette étiquette de voleur le traumatise, tout comme elle traumatisait Shankar dans *Nastik*, c'est pourquoi il se donne autant de mal pour retrouver les véritables criminels. Parallèlement, la roue de la chance a tourné et si lui est devenu riche, la famille Ramanath, en revanche, a tout perdu. Ce n'est pas pour autant que Sikandar profite de sa situation. En effet, sans le leur dire, il les aide financièrement. En cela, il est un homme juste et sans rancune.

⁴³⁵ « Ne remets jamais les pieds chez moi ! » (Notre traduction)

⁴³⁶ « Le mot "voleur" a mis fin à la paix dans ma vie ». (Notre traduction)

Précisons à ce stade que la philosophie hindoue croit beaucoup dans la notion de destin. Le rôle du destin est omniprésent dans tous les films de notre corpus. Le héros entreprend un voyage contre son gré comme si la route était déjà toute tracée et qu'il n'avait qu'à la suivre, ce qui est également le cas dans la mythologie gréco-latine où les actes des personnages centraux, qu'ils soient rois ou reines, sont le plus souvent dictés par les dieux. Nous pouvons ici faire référence au célèbre vers de la pièce de Racine, *Phèdre* (I, 3, v. 306) : « C'est Vénus toute entière à sa proie attachée », paroles prononcées par Phèdre elle-même parce que la déesse de l'amour œuvre incessamment pour la perte de sa famille. Ainsi, les dieux sont très présents tout au long de la pièce et confèrent une aura tragique au personnage de Phèdre.

De plus, la notion de destin dans le film *Muqaddar Ka Sikandar* nous renvoie inéluctablement à l'expression musulmane « mektoub », qui a la même signification que « muqaddar » en ourdou, c'est-à-dire *destin*. Cela nous permet de souligner la différence sociale, religieuse et économique entre lui et sa famille adoptive qui est musulmane (sa mère adoptive se prénomme Fatima) et la famille Ramanath (patronyme qui renvoie au dieu Rama) qui est hindoue. Notons que les films en langue hindi mettent souvent en scène des conflits et tolérances entre les deux religions. Nous reviendrons sur ce point à la fin de ce chapitre. En effet, nous verrons comment certains films de notre corpus traitent de la laïcité en Inde.

Pour revenir au film en question, notons que si Sikandar suit la voie qui a été tracée pour lui, nous verrons qu'il s'y égare et s'en écarte pendant un moment. D'ailleurs, ce n'est qu'à partir du moment où il reprend sa route et accepte son sort qu'il connaît la paix et atteint la fin de son voyage. Nous aurons l'occasion de voir également que le héros n'est jamais seul et qu'il est fréquemment guidé par des personnes susceptibles de lui servir de mentors. Ce qui est à rapprocher de la notion de lien social, évoquée à propos du film *Zanjeer*.

La vision cyclique du monde hindou, basée sur le schéma infini de *création-destruction-création*, souligne l'importance de la renaissance pour chaque homme en quête de perfection suprême, qui pourra ainsi sortir de la spirale éternelle dans laquelle il est enfermé. C'est bien ce que Krishna dit à Arjuna au début de la *Bhagavad Gita* : « Ce qui est né doit mourir, ce qui est mort / doit renaître »⁴³⁷.

Le concept de karma mérite d'être expliqué plus en détails. Le terme *karman* dans l'hindouisme désigne tout acte, mais aussi tout rituel. « Et parce que tout acte est fait en vue

⁴³⁷ Alain Porte, *op cit*, p 29

d'un résultat futur, le karman est aussi ce qui condamne à renaître pour récolter les fruits qui n'ont pas "mûri" dans la vie présente »⁴³⁸. Ce principe explique en quoi la réincarnation est une croyance très présente en Inde : tout acte a une conséquence et les actions dans la vie actuelle déterminent, en quelque sorte, la vie prochaine. Cela peut constituer la clé de tous les films indiens, à la différence des films occidentaux. C'est pourquoi il nous a semblé judicieux, dans le premier chapitre, de revenir sur la philosophie indienne à travers une présentation de la religion hindoue.

Krishna enseigne à Arjuna que : « Ce n'est pas en s'abstenant d'agir / que l'homme atteint la non-action. [...] Nul, en effet, même un instant, / ne peut demeurer sans agir. / Car tout être est poussé, sans pouvoir s'y soustraire, / à accomplir l'action »⁴³⁹.

Il faut bien évidemment tenir compte de cette philosophie pour comprendre les étapes ponctuant le voyage des héros que l'on rencontre dans les films populaires indiens des années 1970-80.

Dans *Muqaddar Ka Sikandar*, le héros a subi des injustices durant son enfance mais ce n'est pas pour autant qu'il se vengera des personnes l'ayant injustement incriminé. Il accomplit de bonnes actions en aidant la police à traquer les truands et aide financièrement ceux qui sont à leur tour dans le besoin. Toute action a une conséquence, comme l'illustrent, dans une image semblable à celle des figures tête-bêche, les exemples de Sikandar et de la famille Ramanath.

Sikandar est amoureux de Kamna depuis leur tendre enfance tandis que Kamna, elle, le considère toujours comme un voleur. Sikandar est persuadé que sa vie est avec elle et tente à plusieurs reprises de lui déclarer son amour sans succès. Petit à petit, il regagne sa confiance et elle finit par connaître la vérité : que Sikandar n'a pas voulu lui voler ses bijoux pendant leur enfance. Néanmoins, elle ne ressent pas le même amour envers lui. Un jour elle rencontre Vishal, un ami proche de Sikandar, et ils tombent amoureux l'un de l'autre. Sikandar ne le sait pas et continue à espérer qu'elle finira par l'accepter mais les événements ne se déroulent pas comme prévu. Au lieu de gagner son amour, il la pousse dans les bras de son meilleur ami, Vishal. « The Angry Young Man » fait alors irruption mais Sikandar parvient à maîtriser sa colère et sa déception.

⁴³⁸ Madeleine Biarreau, *op cit*, p 292

⁴³⁹ Alain Porte, *op cit*, p 37

Ce n'est qu'à la fin du film qu'il réalise la nature de son rôle : il doit sacrifier son amour pour le bonheur de tout le monde. Il prend conscience que la vie idéale, celle qu'il aurait passée auprès de Kamna, ne se réalisera jamais⁴⁴⁰. Le mieux qu'il puisse faire, c'est de contribuer au bonheur de la jeune femme. Pour ce faire, il prépare le mariage de Kamna, et garde secret ses sentiments pour elle.

Sa mort à la fin de l'histoire semble inévitable. Il a tout sacrifié pour le bonheur des autres : son amour et sa propre vie. En cela, il devient un personnage symbolique.

Durant cette quête, le héros trouvera trois familles de substitution : la famille Ramanath pour qui il travaillera en tant que domestique, Fatima et Mehru, qui deviendront sa mère et sa sœur adoptives, et enfin Vishal, qui deviendra comme un frère pour lui. La mère de Vishal deviendra, en quelques sortes, sa seconde mère adoptive.

Nous aurons l'occasion de développer plus en détails la relation mère-fils, décidément très compliquée et présentant différentes figures dans une seule et même histoire, mais à ce stade notons que, comme dans tous les films, l'enfant abandonné trouve une, voire plusieurs familles de substitution. Et ce faisant, il accède à une nouvelle identité, plus construite.

Pour le moment, analysons un autre film faisant disparaître le personnage du père biologique dès les premières scènes : *Ram Balram*, de Vijay Anand, sorti en 1980. Comme le titre l'indique, ce film met en scène deux frères, Ram et Balram, devenus orphelins. Leur oncle a tué leur père lors d'une dispute mais cache la vérité aux autres membres de la famille. Ce personnage, Jagatpal Singh, est un estropié dont les proches se moquent. Dès la première scène du film, une femme lui rappelle qu'il a été adopté parce que ses parents sont morts. De ce fait, il n'a pas les mêmes droits que les autres, il est exclu de la famille. Il semble marqué par des blessures profondes qui vont le pousser à commettre l'irréparable.

Après le meurtre, il manipule l'épouse du disparu et mère de Ram et Balram, pour obtenir tous ses biens. Il tente même de la séduire pour qu'elle devienne sa femme. Face à son refus, il la tue à son tour. Les deux garçons sont alors recueillis par leur oncle qui les menace, leur disant qu'ils doivent l'appeler « père » et travailler pour lui. Il exerce une pression sur eux et les menace sans cesse avec ses béquilles qu'il a transformées en arme pour leur faire peur. La disparition de leurs parents obligent les deux frères à mener une nouvelle vie et à

⁴⁴⁰ Nous pouvons supposer ici qu'il s'agit en fait de l'union impossible entre une personne hindoue et une personne musulmane, qui a longtemps été un sujet tabou au cinéma.

obéir aux ordres de leur oncle, devenu leur père de substitution. Une fois de plus, les héros n'ont pas choisi leur destin et sont contraints et forcés d'obéir et de suivre les ordres et la perte de leurs parents constitue l'Appel de l'Aventure.

Le père ayant été remplacé, il n'y a pas de réelle quête du père comme il en existe dans d'autres films. Il s'agit, comme pour le film précédent, d'une vengeance. En effet, au fil de l'histoire, les deux orphelins retrouvent leur mère qui leur dévoile la vérité. Elle a finalement survécu à l'attaque du « méchant ». De là, les deux fils chercheront à venger la mort de leur père.

Nous avons souligné dans *Nastik et Muqaddar Ka Sikandar* que le héros portait l'étiquette de « voleur » à cause des protagonistes qui l'avaient faussement accusé. Dans une scène de *Ram Balram*, les deux enfants jouent au gendarme et au voleur : Ram, le plus âgé, est le gendarme, et Balram, le voleur. Leur oncle arrive et leur dit d'échanger les rôles, il prend alors la casquette du gendarme et la met sur la tête de Balram. Par ce geste, il décide de l'avenir de ses deux fils adoptifs. Il va faire du plus jeune un policier tandis que Ram sera un voleur. Tout comme le prénom donné peut déterminer le destin du personnage, un accessoire, un rôle dans un jeu d'enfant, peut le faire également. L'objectif de l'oncle est de faire intégrer Ram parmi les bandits de la ville pour voler leur argent. Quant à Balram, il protégera son frère des bandits mais également de la police.

Le lien de fraternité entre les deux personnages est mis en avant à travers les nombreuses chansons du film. Ayant perdu leurs parents biologiques, les deux frères se raccrochent l'un à l'autre. Leur oncle essaie de les séparer pour mener à bien son plan. Il leur dit : « A cop and a robber can never be friends [...]. Never meet after this. If you do meet, meet as enemies! »⁴⁴¹ Leur oncle incarne la figure d'autorité, la figure paternelle. Il aimerait qu'ils soient des frères ennemis mais ce n'est pas le cas dans ce film.

Parallèlement, la figure paternelle représente toute forme d'autorité : « Chef, patron, professeur, protecteur, dieu. Le rôle paternel est conçu comme décourageant les efforts d'émancipation et exerçant une influence qui prive, limite, brime, stérilise, maintient dans la dépendance »⁴⁴². De plus, le fait que leur oncle se serve de ses béquilles comme d'une arme

⁴⁴¹ *Ram Balram*, de Vijay Anand, 1980, Mumbai: Navjeevan Productions, 169 minutes (pour toutes les citations du film). « Un gendarme et un voleur ne peuvent pas être amis. Ne vous revoyez plus. Si vous vous revoyez, cela sera en tant qu'ennemis ! » (Notre traduction)

⁴⁴² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 741

vis-à-vis des deux enfants accentue cette domination. Et lorsque les deux frères trouvent l'amour, leur oncle s'y oppose parce qu'il veut qu'ils se concentrent sur leur mission : lui trouver de l'argent. Les deux frères savent que le plan de leur oncle est maléfique mais ils n'ont pas encore le courage de s'opposer à lui.

L'élément déclencheur qui constituera l'émancipation des deux frères sera les retrouvailles avec leur mère. Lorsqu'elle leur raconte ce qui s'est passé, leur désir de vengeance remplacera la peur qu'ils éprouvaient vis-à-vis de leur oncle. Balram, le plus raisonnable des deux, fait alors face à son oncle : « This crutch looks strange in your hand now. [...] A child fears the dark, then one day he grows up »⁴⁴³. Cette scène symbolise le passage à l'âge adulte. Les deux frères ont surmonté leur peur. Leur oncle tente une dernière fois d'intimider Balram en brandissant sa béquille mais ce dernier l'attrape et la brise. Tout lien qui les unissait est ainsi brisé. Balram appelle alors son oncle par son vrai nom, Jagatpal Singh, faisant ainsi comprendre qu'il n'a plus rien à faire avec lui. Les deux frères sont ainsi libérés de son emprise et peuvent désormais mener une vie saine avec leur mère retrouvée, même si l'aventure ne s'arrête pas là.

Nous souhaitons à présent aborder le film *Deewaar* puisque l'absence du père y est encore un thème central, et que le départ de ce personnage constitue, une fois de plus, l'Appel de l'Aventure pour le héros.

Deewaar raconte l'histoire d'une mère de famille abandonnée par son mari et devant élever seule ses deux fils. Devant faire face à la pauvreté, ces derniers prennent des chemins différents : Ravi, le plus jeune, est envoyé à l'école, tandis que Vijay travaille. Ravi obtient un poste dans la police tandis que Vijay devient un criminel. La mère est tiraillée entre les deux : mais si elle choisit de vivre avec Ravi, sa préférence va à Vijay.

Ainsi, dès l'enfance, Ravi et Vijay doivent grandir sans leur père, ignorant où se trouve ce dernier. Pourtant, le début du film nous dresse le portrait d'une famille heureuse. Le père présente de nombreuses qualités ; il est juste et courageux. Lors de la première scène, on le découvre faisant un discours devant une foule de manifestants. Il prône les droits des

⁴⁴³ « Cette béquille semble étrange dans ta main maintenant. Un enfant a peur du noir, et un jour, il grandit ». (Notre traduction)

travailleurs et semble être le porte-parole des ouvriers. Tous l'acclament haut et fort ; pour eux, il est un leader.

Dans sa famille, il est également un modèle pour ses fils. Ravi et Vijay sont fiers de leur père et même leur instituteur parle de lui comme d'un modèle : « Anandbabu is a man of principles »⁴⁴⁴. Sa femme l'admire et lui dit qu'il représente tout pour ses fils : « You mean the world to them »⁴⁴⁵. Cela signifie que Ravi et Vijay sont sans arrêt en train de le copier. Ainsi, sa soudaine disparition va constituer une étape clé dans le « voyage » des trois protagonistes – la mère et ses deux fils – parce qu'elle les projette dans un monde inconnu, effrayant, voire repoussant.

Pourquoi l'homme de principes a-t-il abandonné les siens ? Pour les protéger du patron qui menace de les tuer si le père ne renonce pas à manifester. Il passe donc du statut de héros au statut de lâche, et toutes les personnes qui l'admiraient le rejettent désormais et se moquent de lui ainsi que de sa famille. Lui qui représentait l'espoir d'une vie meilleure, a dû sacrifier le bonheur des manifestants. Se sentant trahis, les ouvriers le frappent au point qu'il doit être conduit à l'hôpital. Physiquement réduit, il ne peut supporter les insultes et disparaît sans laisser de trace.

Pourtant, son fils aîné, Vijay, gardera une trace de son père ; pour venger la trahison d'Anandbabu, un groupe d'hommes attrapent Vijay et font tatouer le message suivant sur son bras : « *Mera Baap Chor Hai* (My father is a thief) »⁴⁴⁶. Toute sa vie durant, Vijay portera ce message comme une blessure ouverte : « This tattoo marks the different paths taken by the two brothers and influences Vijay's personality and character development. Vijay is scarred, physically, symbolically, and metaphorically »⁴⁴⁷. Alors que le prénom détermine le destin de Sikandar, qu'une casquette de policier détermine le destin de Ram et Balram, c'est une cicatrice qui détermine le destin de Vijay par rapport à son frère. Cet acte poussera même la mère à quitter le village et à affronter l'inconnu.

⁴⁴⁴ *Deewaar*, de Yash Copra, 1975, Mumbai: Trimurti Films PVT. LTD., 160 minutes (pour toutes les citations du film). « Anandbabu est un homme de principes ». (Notre traduction)

⁴⁴⁵ « Tu vaux tout l'or du monde à leurs yeux ». (Notre traduction)

⁴⁴⁶ « Mon père est un voleur ». (Notre traduction)

⁴⁴⁷ Ranjani Mazumdar, *op cit*, p 13

« Ce tatouage représente les différents chemins que les deux frères empruntent et influence le développement de la personnalité et du caractère de Vijay. Vijay est physiquement, symboliquement et métaphoriquement marqué ». (Notre traduction)

Une fois de plus, on oblige le héros à être considéré comme un voleur, même si le tatouage sur le bras de Vijay s'adresse à son père et non à lui-même. Par la force des choses, il deviendra un voleur, un criminel, à l'instar du personnage de Shankar accusé à tort, dans *Nastik*, d'être un voleur avant d'en devenir un.

La souffrance et la pauvreté qu'ils ont connues durant leur enfance poussent Vijay à travailler pour Davar, un criminel. Il veut gagner beaucoup d'argent pour permettre à sa mère



Image de *Deewaar*

<http://memsaabstory.wordpress.com/2009/08/29/deewaar-1975/> (consulté le 09/03/2011)

de vivre dans de bonnes conditions, même s'il gagne cet argent illégalement. Il veut lui apporter ce que son père n'a pas su lui offrir : le confort d'une belle maison, par exemple. À son travail, lorsqu'il est mêlé à une bagarre et rentre à la maison, sa mère le réprimande car il aurait pu être blessé, voire même tué. Il lui répond alors : « You wanted me to run like a coward? »⁴⁴⁸ La phrase fait l'effet d'une claque : sa mère, sonnée par ces paroles, se met à le frapper. Vijay montre clairement que la « disparition » de son père l'a profondément

marqué et qu'il refuse d'être intimidé par les autres et de se plier aux menaces comme l'a fait son père.

Vijay, Ravi et leur mère ont connu une vie difficile après le départ du père. Ils ont dû quitter leur village pour s'installer à Bombay et vivre sous un pont (voir image ci-dessus). Le pont symbolise généralement le passage d'une rive à l'autre (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1982, p 777). Mais dans ce film, le pont se rapprocherait davantage du mur, symbole de séparation, d'où le titre du film. En effet *deewaar* signifie mur en hindi. La signification la plus fondamentale du mur est la « séparation entre les frères exilés et ceux qui sont restés ; séparation-frontière-propriété entre nations, tribus, individus ; séparation entre familles ; séparation entre Dieu et la créature ; entre le souverain et le peuple ; séparation entre les autres et moi »⁴⁴⁹.

Une scène au début du film est intéressante : nous voyons la mère avec ses deux enfants vivant sous le pont. Elle se rend compte que Ravi a disparu et part à sa recherche avec

⁴⁴⁸ « Tu voulais que je m'enfuis comme un lâche ? » (Notre traduction)

⁴⁴⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 654

Vijay. Ils le trouvent en train de regarder des élèves dans une cour d'école. La caméra revient sur la mère et Vijay, tandis qu'en arrière-plan, nous voyons le pont, comme un immense mur gris qui occupe tout l'espace (voir image ci-contre).



Image de *Deewaar*

<http://memsaabstory.wordpress.com/2009/08/29/deewaar-1975/> (consulté le 09/03/2011)

Cette scène marque le début d'une rupture entre les deux frères : Ravi a envie de retourner à l'école mais sa mère n'a pas assez d'argent pour l'y envoyer. Vijay prend alors la décision de travailler pour permettre à Ravi de poursuivre sa scolarité. Il endosse le rôle paternel de la famille : travailler pour subvenir aux besoins. C'est la première séparation entre lui et son frère. Le pont peut également symboliser « un danger à surmonter, mais également la nécessité d'un pas à franchir. Le pont met l'homme sur une voie étroite, où il rencontre inéluctablement l'obligation de choisir »⁴⁵⁰, comme c'est le cas pour Vijay. Ce choix va être déterminant pour son destin et celui de son frère.

Nous retrouvons ce pont dans une autre scène très symbolique, qui a d'ailleurs fait l'objet de plusieurs analyses par des critiques de cinéma indiens⁴⁵¹. Vers la fin du film, Vijay demande à Ravi de le rejoindre sous le même pont pour parler. Ils ont pris des chemins très différents et ne se parlent plus depuis un moment, mais Vijay souhaite mettre en garde Ravi contre certains criminels qui veulent sa mort. Il lui a donné rendez-vous sous ce pont dans l'espoir que ce lieu les rapprocherait. Il dit à Ravi : « Today, when all the bridges are broken between us, this [is] the only one that [remains] »⁴⁵². Mais voyant que Ravi refuse de suivre ses conseils, il ajoute alors : « I think the wall between us is much higher than this bridge! »⁴⁵³. Ainsi, la symbolique du mur et du pont est mise en avant pour souligner la différence entre les deux frères et signaler que la brèche est bien trop grande. L'image du pont au début du film comme un *mur* séparant les deux jeunes frères nous semble prédominante dans le sens où Ravi refuse d'écouter les conseils de son frère.

⁴⁵⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 779

⁴⁵¹ À titre d'exemple, nous pouvons citer : PRASAD M. Madhava, *Ideology of the Hindi Film : A Historical Construction*, New Delhi: Oxford University Press, 1998. MAZUMDAR, Ranjani, *Bombay Cinema, an Archive of the City*, Ranikhet: Permanent Black, 2007. RAGHAVENDRA, M. K., *Seduced by the Familiar*, New Delhi: Oxford University Press, 2008.

⁴⁵² « Lorsque tous les ponts entre nous se seront effondrés, celui-ci est le seul qui demeurera intact ». (Notre traduction)

⁴⁵³ « Je crois que le mur qui nous sépare est bien plus haut que ce pont ! » (Notre traduction)

Ce passage renvoie inéluctablement au mythe des frères ennemis et à l'épopée le *Mahabharata*. Nous reviendrons plus en détail sur ce mythe plus loin dans notre analyse.

Le père est une figure absente dans tous les films de cette période. Il est souvent un personnage blessé, devant faire face à une épreuve et n'ayant souvent pas la force de la surmonter. Le plus souvent, il choisit de s'enfuir et d'abandonner sa famille, comme c'est le cas dans *Deewaar*. Mais dans certains films, l'enfant abandonné retrouve son père à la fin de l'histoire. Dans ce cas, le « Voyage du Héros » devient une quête du père et de soi-même, comme nous allons le voir à présent.

2.2.1.3 La quête du père

Laawaris de Prakash Mehra, sorti en 1981, raconte l'histoire de Hira. Lorsque sa mère apprend à l'homme qu'elle aime qu'elle est enceinte, son compagnon la rejette et veut qu'elle se débarrasse de l'enfant. Celle-ci refuse et donne naissance à un garçon mais meurt lors de l'accouchement. L'enfant est alors emmené par un homme, Gangu, contre une somme d'argent. Il décide de le garder avec lui et de l'élever. Dès sa naissance, l'enfant est entraîné loin de ses origines ; un voyage symbolisé par une scène où l'on voit Gangu et le bébé dans un train. Il est emmené dans un monde inconnu où ses origines lui seront cachées, jusqu'au jour il découvrira la vérité et retrouvera son véritable père.

À la différence des trois autres films étudiés précédemment, le véritable Appel à l'Aventure se produit alors que le héros est déjà adulte. Mais une fois de plus, c'est bien la perte du père qui déclenche cet Appel.

Nous verrons que le fait que Hira ne connaisse pas ses origines ni le nom de son père, est pour lui une grande blessure. Il se sent abandonné : « I have no father. I have no one. I am alone in this world. I have no parents. And [from] now onwards... I am an orphan »⁴⁵⁴. Dans ce film, quête du père et quête identitaire se rejoignent, car en retrouvant son véritable père, Hira se découvrira également.

Gangu élève Hira en lui cachant ses origines. Il est donc élevé par un père de substitution. Mais celui-ci est présenté comme un « mauvais » père car il oblige l'enfant à

⁴⁵⁴ *Laawaris*, de Prakash Mehra, 1981, Mumbai: Prakash Mehra Productions, 189 minutes (pour toutes les citations du film). « Je n'ai pas de père. Je n'ai personne. Je suis tout seul dans ce monde. Je n'ai pas de parents. Désormais... je suis un orphelin ». (Notre traduction)

travailler pour lui afin qu'il puisse s'acheter de l'alcool. Ce n'est pas toujours le cas dans les films indiens ; parfois l'enfant abandonné est recueilli par une personne aimante, qui l'élève comme son propre fils.

Devenu adulte, Hira change de travail et son nouveau patron lui demande le nom de son père. Il fait preuve d'arrogance et refuse de le donner : « Is my father going to work or me? Why do you want my father's name? »⁴⁵⁵ C'est comme s'il savait que Gangu n'était pas son vrai père. Il finit par dire son nom qui sera marqué dans le registre.

Un jour, Gangu demande de l'argent à Hira pour s'acheter à boire mais celui-ci refuse de lui en donner. Gangu menace alors de le battre mais Hira lui dit : « Perhaps you [have] forgotten that Hira who was a tiny child has now grown even taller than you. Your [...] thrashing has made me a man of steel »⁴⁵⁶. Tout comme Balram dans le film *Ram Balram*, l'enfant qui avait autrefois peur de son père adoptif a surmonté cette épreuve et n'est plus obligé d'obéir. C'est le passage symbolique à l'âge adulte ; c'est l'émancipation de l'enfant qui se libère de l'emprise du père.

Notons toutefois qu'un enfant peut rechercher une figure paternelle même en vivant avec son géniteur. Si ce dernier manque à son devoir et échoue au niveau symbolique et réel, l'enfant part alors à la recherche d'un « bon » père, celui qui assume son rôle de garant de l'autorité mais aussi du savoir, de la transmission, tout en cherchant le bonheur des siens. Nous verrons que le héros des films populaires indiens rencontre un ou plusieurs mentors qui l'aideront à progresser lors de son voyage – physique et spirituel – et parfois, un mentor peut symboliser la figure paternelle.

Pour reprendre le cours de notre histoire, la colère pousse alors Gangu à révéler la vérité : Hira n'est pas son vrai fils. Hira, désemparé, veut savoir qui sont ses vrais parents. Gangu lui répond : « You belong to the gutter. The rich throw away the leftover[s] after eating their food... »⁴⁵⁷ Hira perd tout contrôle et fait éclater sa colère. Il brutalise Gangu et le supplie de lui dire le nom de son père. Celui-ci refuse et s'enfuit.

Hira se rend alors à son nouveau travail pour retrouver le registre dans lequel est marqué le nom de son père. Il saccage le bureau jusqu'à ce qu'il trouve le fameux registre. Il raye le nom de Gangu et déclare qu'il n'a pas de père. Cette nouvelle le pousse à boire et il

⁴⁵⁵ « C'est mon père qui travaillera ou c'est moi ? Pourquoi voulez-vous connaître le nom de mon père ? » (Notre traduction)

⁴⁵⁶ « Tu as peut-être oublié que le petit Hira est devenu plus grand que toi. Tes coups ont fait de moi un homme de fer ». (Notre traduction)

⁴⁵⁷ « Tu viens du caniveau. Là où les riches jettent les restes de leur nourriture... » (Notre traduction)

rencontre dans une discothèque deux hommes. Sous l'emprise de l'alcool, il leur raconte que son « père » vient de mourir et qu'il est là pour célébrer sa mort. Il n'a plus personne et le clame haut et fort : « I have nobody in this world. I have no one. There's no one to shed tears for me »⁴⁵⁸. L'un des deux hommes, Mahinder, veut embaucher Hira. Ils se voient le lendemain et Mahinder lui propose un poste de manager au Cachemire. C'est en réalité le début de la quête du père puisqu'en allant là-bas, il finira par trouver son père biologique. C'est également l'Appel de l'Aventure puisque Hira va changer de région et de vie. Il commence son voyage en tant qu'orphelin mais le terminera en ayant retrouvé son véritable père.

Nous retrouverons le « Angry Young Man » à travers le personnage de Hira puisqu'il doit vivre avec une grande blessure ; le fait d'avoir été abandonné. Au Cachemire, à sa sortie de l'aéroport, Hira va écouter le discours du Prince Ranveer Singh. Ce dernier est un homme riche qui donne son argent aux pauvres et essaie d'aider les orphelins. Il s'agit en fait du véritable père de Hira qui, croyant que son fils était mort-né, essaie de racheter ses fautes en œuvrant pour le bien. Hira va écouter son discours sans savoir qu'il s'agit de son père biologique.

La scène qui suit est un exemple parfait du « Angry Young Man ». À chaque fois que quelqu'un parle d'orphelins ou lui rappelle qu'il n'a pas de parents, Hira laisse éclater sa colère. Il interrompt le discours du Prince et cherche à le provoquer : « [...] These affluent men build these orphanages to abandon their illegitimate children »⁴⁵⁹. C'est un homme blessé qui ne peut pas pardonner à son père de l'avoir abandonné. Il ajoute : « I wish the Creator [Brahma] ha[d] installed a meter on everyone so that [their] father's name would be written on it »⁴⁶⁰.

Il semblerait que le terme « orphelin » le poursuive, tout comme le mot « voleur » poursuivait Vijay dans *Deewaar* puisqu'il était inscrit sur son bras. En effet, lors d'une dispute entre Hira et une fille nommée Mohini qu'il a rencontrée dans un restaurant, celle-ci l'accuse d'être mal élevé et emploie le mot « orphelin ». Pour Hira, ces paroles font l'effet

⁴⁵⁸ Je n'ai personne dans ce monde. Je n'ai personne. Personne ne versera des larmes pour moi ». (Notre traduction)

⁴⁵⁹ « Ces hommes riches font construire des orphelinats pour ensuite y abandonner leurs propres enfants illégitimes ». (Notre traduction)

⁴⁶⁰ « J'aurais aimé que le Créateur eut placé un compteur sur chacun d'entre nous afin que tout le monde puisse voir le nom de son père inscrit dessus ». (Notre traduction)

d'une insulte. Nous pouvons faire référence ici au terme « bâtard », de l'ancien français *bastard*, qui signifie « né hors mariage ». Ce terme peut être également employé de nos jours comme une injure – tout comme le terme anglais *bastard* qui signifie salaud. Cela montre que pour Hira le mot orphelin est connoté et le simple fait de le prononcer suscite en lui de la colère à cause de ses origines qui restent encore inconnues. Le lendemain, il va retrouver Mohini pour « régler ses comptes » et laisse à nouveau éclater sa colère pour lui expliquer ce qu'est réellement un orphelin et lui dire combien cette situation le fait souffrir.

Pour revenir à l'histoire de *Laawaris*, Hira va travailler pour Mahinder qui n'est autre que le fils du Prince. Ainsi, Hira sera en contact avec son véritable père sans le savoir. Au fil de l'histoire Hira et son père se rapprochent. Hira va même jusqu'à le défendre contre sa femme qui l'accuse de s'occuper plus des pauvres et des orphelins que de sa propre famille. Lorsque Hira prend la parole pour défendre le Prince, la femme de ce dernier se tourne vers lui et lui lance : « You're an outsider. Don't you dare interfere! »⁴⁶¹ Après le départ de sa femme, le Prince avouera : « I wish... I wish you were my son »⁴⁶². Père et fils se retrouvent sans le savoir. Le lien du sang qui les unit commence à faire surface et les deux le ressentent sans pouvoir l'expliquer. Ils versent tous deux des larmes, une larme symbolisant une « goutte qui meurt en s'évaporant, après avoir témoigné : symbole de la douleur et de l'intercession »⁴⁶³.

Certes, les larmes peuvent également témoigner de la joie ressentie, mais ici, il s'agit bien de la douleur profonde que ressentent les deux hommes ; l'un à la recherche d'un père et l'autre d'un fils. Parallèlement, Mahinder, le fils légitime du Prince, agit égoïstement et ne lui montre aucun amour. Alors le Prince trouve du réconfort auprès de Hira, qu'il commence à considérer comme son fils. En effet, celui-ci remplit à plusieurs reprises le rôle du fils parfait et renforce ainsi le lien entre lui et son père.

Petit à petit, Hira s'intègre dans la famille du Prince, prenant la place de Mahinder. Un jour il voit Madhu, la sœur de Mahinder, pleurer. Elle dit qu'elle est triste parce que Mahinder n'est pas encore venu la voir. C'est le jour du *Raksha Bhandan*, une fête hindoue. Cette fête honore le lien entre frère et sœur. La sœur doit attacher un *rakhi* (un fil sacré) autour du poignet de son frère. Parfois, une jeune femme peut décider d'attacher le fil sacré autour du

⁴⁶¹ « Tu es un étranger. Ne viens pas t'en mêler ! » (Notre traduction)

⁴⁶² « Je voudrais... Je voudrais tellement que tu sois mon fils ». (Notre traduction)

⁴⁶³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op cit*, p 563

poignet d'un autre homme, qui n'est pas obligatoirement son frère. Elle peut également choisir quelqu'un qu'elle considère comme proche, un cousin ou un ami.

Dans *Laawaris*, Madhu attend désespérément son frère mais celui-ci n'accorde aucune importance à ces fêtes religieuses et ne vient pas. Son père essaie de la consoler en lui expliquant que pour Mahinder, « "Rakhi" is a mere thread and not a bond »⁴⁶⁴. C'est alors Hira qui prendra la place du frère. Et en signe de reconnaissance, Madhu décide d'attacher le *rakhi* à son poignet. Cette scène rejoint le film *Zanjeer* où le héros doit trouver le maillon manquant de la chaîne pour atteindre le but de son voyage. Ici, le fil sacré symbolise les liens familiaux naissants entre Hira et la famille du Prince.

En attachant le fil, Madhu le considère comme un frère ; de là, Hira a retrouvé non seulement un père, mais il a aussi trouvé une sœur. Et lorsque la vérité éclatera sur les liens de sang l'unissant à ces deux personnes, sa colère finira par s'apaiser.

Parmi les films dont nous avons choisi de traiter, *Coolie*, de Manmohan Desai, réalisé en 1983, met également en scène un enfant abandonné. Au départ, l'histoire est celle d'une famille musulmane heureuse, vivant dans un paisible village. Le spectateur découvre un mari aimant, qui offre un voile à sa femme. Ils ont un fils unique, Iqbal. Un jour, le frère de l'épouse vient leur rendre visite, accompagné de sa femme et son fils. À cette occasion, l'homme se plaint que l'enfant porte une trace noire sur le pied.

La scène suivante nous emmène devant les grilles d'une prison : le « méchant » de l'histoire, Zafar, sort après dix ans d'incarcération et veut récupérer la femme qu'il aime, prénommée Salma.

Lorsque Zafar apprend que Salma s'est mariée, et qu'elle a fondé une famille, il décide de tuer les membres de celle-ci et d'enlever celle à laquelle il tient toujours. Bien évidemment, la famille en question est celle que nous avons vue au début du film.

Pour mener à bien son plan maléfique, il provoque l'effondrement du barrage sur lequel travaille le mari de Salma : celui-ci se noie sous les yeux de son fils. L'eau du barrage détruit tout le village et Salma manque de mourir et est sauvée in extremis par Zafar. Durant la catastrophe, elle est blessée et perd la mémoire. Iqbal se retrouve alors tout seul, ayant perdu son père et sa mère. Quant à son oncle, il a perdu sa femme et son enfant dans le déluge et il décide d'emmener Iqbal avec lui. Il devient son père de substitution, alors qu'en

⁴⁶⁴ « "Rakhi" n'est qu'un simple fil et pas un lien ». (Notre traduction)

parallèle, Iqbal remplace le fils qu'il a perdu. L'oncle le protège comme s'il était son propre enfant. Par la suite, ils vont se réfugier à la gare et finissent par y travailler comme bagagistes.

Le déluge est un symbole fort que nous retrouvons dans toutes les grandes mythologies. Certes les eaux déchaînées détruisent tout sur leur passage, mais le déluge « est toujours suivi d'une nouvelle humanité et d'une nouvelle histoire »⁴⁶⁵, comme cela sera le cas dans *Coolie*. « Le déluge est souvent lié à des fautes de l'humanité, morales ou rituelles, péchés et manquements aux lois et aux règles ». Il est censé « purifie[r] et régénère[r] comme le baptême [...] »⁴⁶⁶ lorsqu'il est provoqué par un être suprême. Dans le film *Coolie*, il est provoqué par un acte de vandalisme et a, de ce fait, pour fonction de détruire. Néanmoins, il symbolisera également la naissance d'une nouvelle vie pour le héros qui fera alors face à l'Appel de l'Aventure.

Nous retrouverons l'eau sous une autre forme à la fin de l'histoire. En effet, l'affrontement final entre Iqbal et Zafar a lieu juste à proximité de la mer, en haut d'un minaret. Iqbal en sortira vainqueur en envoyant son ennemi juré s'écraser sur les rochers bordant la mer. C'est comme si l'eau réclamait son dû et lavait les protagonistes de leurs péchés.

Nous pouvons constater qu'une fois encore, le héros est séparé de ses parents biologiques et obligé de quitter le monde ordinaire pour évoluer dans un monde inconnu. Il n'a pas d'autre choix que de répondre à l'Appel de l'Aventure et de commencer une nouvelle vie. Ce passage est fortement symbolisé par la gare - tout comme c'était le cas dans le film *Laawaris* - dans laquelle le héros vit et travaille à la fois. Il nous semble donc judicieux, à ce stade, de nous attarder sur la symbolique du train, élément récurrent dans quatre films de notre corpus et thème classique du cinéma en général, et ce depuis les débuts du 7^e Art.

Rappelons que les premières images tournées par les frères Lumière étaient intitulées : *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*. Le train fut donc lié au cinéma dès les premières projections.

Comme nous allons le voir, dans les films composant notre corpus, le train semble être un symbole du passage de l'enfance à l'âge adulte. Ainsi, dans *Coolie*, le train est à la fois un élément négatif et positif pour le héros. En effet, après le déluge, le jeune garçon aperçoit sa

⁴⁶⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op cit*, p 346

⁴⁶⁶ *Ibid*, p 346 (pour les deux citations)



Image de *Coolie*

<http://indebollywoodetcie.blogspot.com/2010/06/cine-club-manmohan-desai.html> (consulté le 09/03/2011)

mère à bord d'un train. Celle-ci, qui a perdu la mémoire, ne le reconnaît pas. Nous voyons alors le héros courir après le train en appelant sa mère dans l'espoir qu'elle le reconnaisse (voir image ci-contre). Mais le train finit par emmener sa mère loin de lui. Une même scène apparaît au début du film *Muqaddar Ka Sikandar*. En effet, en apprenant le départ de ses maîtres, le jeune domestique se rend à la gare et assiste au départ de leur train.

Dans *Coolie*, le départ du train peut symboliser le début d'une nouvelle aventure, le commencement d'un voyage – aussi bien pour le héros qui voudra retrouver sa mère que pour la mère elle-même qui finira par retrouver sa mémoire. L'image de l'enfant courant après le train représente son incapacité à contrôler la situation. Il n'est pas à bord du train mais regarde, impuissant, celui-ci s'éloigner. Alors que le réseau de chemin de fer est une organisation ponctuelle représentant l'ordre et un fonctionnement à la minute près (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1982, p 961), dans cette scène de départ, nous constatons que le destin échappe au héros, encore enfant. De plus, soulignons que le réseau ferroviaire « permet toutes les communications et tous les échanges »⁴⁶⁷. En cela, ce départ symbolise – tout comme la métaphore de la chaîne dans *Zanjeer* – une rupture dans la vie du jeune garçon. Il devra rétablir la communication en retrouvant sa mère.

Le film *Coolie* se passe principalement à la gare puisqu'avec son oncle, le héros Iqbal y travaille depuis qu'il est enfant en tant que bagagiste. Par la suite, lorsque le spectateur découvre Iqbal devenu adulte, c'est au moment où un train arrive en gare. Le train sert donc d'ellipse au film puisque nous découvrons – juste après son arrivée – le héros adulte incarné par Amitabh Bachchan. Dans cette scène, tous les bagagistes s'empressent d'aller aider les passagers. L'un de ceux-ci maltraite un bagagiste et une bagarre éclate. L'homme les menace avec une arme à feu mais un aigle – dont nous détaillerons la fonction plus tard – la lui vole et l'apporte à son maître : Iqbal. Ce dernier apparaît alors comme un héros, un sauveur, et le spectateur comprend tout de suite qu'il est le souverain, le « gentil », dans son royaume qui

⁴⁶⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 961

est la gare. Il saute sur le toit du train qui vient d'arriver et avance fièrement. L'enfant est devenu grand et fort et l'image de cet homme avançant la tête haute sur le train est filmée en contre-plongée, accentuant ainsi sa grandeur.

Un autre film qui utilise le train comme ellipse est *Nastik*. Lorsque le jeune Shankar s'enfuit après avoir blessé le propriétaire, il saute sur le toit d'un train en marche pour échapper à ses poursuivants. Le train est alors un élément positif, remplissant sa fonction première ; celle de moyen de transport. Le train servira donc d'échappatoire pour le héros qui saute. Le réalisateur effectue alors un arrêt sur image où l'on voit le jeune garçon suspendu en l'air, juste avant qu'il n'atterrisse.

Dans cette scène, le train continue d'avancer comme si cela annonçait le début de l'aventure pour Shankar et, qu'en effectuant ce saut, il laissait son ancienne vie derrière lui. Il n'est plus un enfant, il a commencé son voyage initiatique et le train va l'emmenner dans un autre monde. Lorsque le film reprend, c'est l'acteur Amitabh Bachchan – donc le héros devenu adulte – qui atterrit sur le toit du train (un autre train bien sûr) et il entame une chanson. Tout au long de la chanson, nous découvrons le personnage à bord d'un train, sur un vélo, sur une moto, sur le toit d'une voiture et dans un bus. Il est toujours en mouvement ce qui montre qu'il entame le début de son voyage. Le train a donc servi d'ellipse, comme pour le film *Coolie*.

Dans le film *Laawaris*, le train est également énonciateur du début du voyage. En effet, lorsque le héros – qui n'est encore qu'un bébé – est confié à Gangu, celui-ci l'emène à bord d'un train. L'enfant quitte alors ses proches, en particulier son père qu'il retrouvera à la fin du film, et ce voyage symbolise le début d'une nouvelle vie. Il s'agit, en d'autres termes, d'une rupture avec ses origines que l'enfant passera sa vie à tenter de retrouver.

Le train peut être à la fois un élément salvateur puisqu'il permet au héros de s'échapper mais il symbolise parfois une rupture, l'emmenant ainsi que ses proches, loin du confort du monde ordinaire.

Un autre genre de film mettant en scène les chemins de fer est bien évidemment le western américain. Une fois de plus, nous pouvons effectuer un parallèle entre ce genre cinématographique et les films de notre corpus. Dans les westerns, le chemin de fer représente la Révolution industrielle, le progrès technique et la richesse. En effet, il est courant qu'un

train soit détourné par des bandits dans le but de voler le butin qui s'y trouve, quand l'emplacement même d'une gare en construction n'est pas l'enjeu même de tout le film (comme dans *Il était une fois dans l'Ouest*). Tout comme nous venons de le signaler dans les quatre films de notre corpus, dans les westerns, ce moyen de transport révolutionnaire à tout point de vue (puisqu'il permettra aux pays d'échanger aussi bien des marchandises que des cultures et des savoirs-faires, mais aussi de s'accorder sur un même horaire ce qui, à son tour, aura de grandes conséquences au niveau des bourses et autres transactions économiques) représente également l'arrivée d'un nouveau personnage dans une ville ou un changement significatif. Il s'agit donc d'un élément symbolique récurrent.

Notons enfin que le système ferroviaire indien est l'un des plus vastes et des plus complexes au monde. Il s'agit d'un héritage britannique datant de la période de la colonisation, et plus précisément du milieu du XIX^e siècle. « [...] the rapid expansion of the railway system in British India seemed admirable and 'civilizing' to Europeans. Among devout Hindus, however, the introduction of the railways aroused fears that the caste system would be damaged by the physical contact inevitable on crowded trains »⁴⁶⁸.

Le chemin de fer devint rapidement la fierté du Raj britannique et se développa à grande vitesse. Néanmoins, avec l'indépendance du pays, on assista à la naissance des chemins de fer indiens et à la nouvelle dénomination du système de transport baptisé : *Indian Railways*. Par la suite, il a fallu attendre une reprise de l'économie indienne pour améliorer la production et permettre au réseau ferroviaire de s'étendre en Inde, ainsi qu'au Pakistan, au Bangladesh et au Népal. Le train occupe donc un rôle social important en Inde.

Revenons à présent au film *Coolie*. Le personnage de Iqbal est hanté par la disparition de sa mère, qu'il sait encore en vie. Elle existe toujours pour lui à travers une photographie qu'il garde précieusement. C'est d'ailleurs grâce à cette image qu'il la retrouvera, comme nous le développerons plus loin.

Son père aussi est encore en vie, mais Iqbal ne le sait pas encore. Il est devenu un vieillard sans domicile, errant dans les rues. Mais si Iqbal finira par être réuni avec sa mère, le père biologique, quant à lui, restera absent quasiment tout au long de l'histoire, puisqu'il ne réapparaîtra qu'à la fin.

⁴⁶⁸ JUDD, Denis, *The Lion and the Tiger, The Rise and Fall of the British Raj, 1600 – 1947*, [2004], New York: Oxford University Press, 2005, p 68

« L'expansion rapide du système ferroviaire dans l'Inde britannique paraissait admirable et 'civilisée' pour les Européens. Néanmoins, parmi les fervents hindous, l'arrivée des chemins de fer entraîna la peur que le système des castes soit endommagé à cause du contact physique inévitable à bord des trains bondés ». (Notre traduction)

En attendant, Iqbal doit s'adapter à sa nouvelle vie et son oncle est là pour le protéger. C'est lui qui endossera le rôle paternel sur le plan affectif. Lorsque Iqbal reconnaît sa mère dans le train, Zafar envoie l'un de ses hommes éliminer l'enfant. Son oncle vient à sa rescousse mais perd un bras lors du combat. Désormais, Iqbal fait vœu de protéger son oncle à son tour, ainsi que tous les bagagistes qui sont devenus non seulement ses collègues, mais aussi les membres de sa nouvelle famille. Cette décision le conduira à endosser son rôle d'adulte, c'est d'ailleurs la dernière scène où Iqbal apparaît sous les traits d'un enfant.

Comme dans la plupart des films indiens, une scène clé montre que l'enfant abandonné accepte son destin et devient un adulte. Lors de ces séquences, le personnage doit faire un choix ; soit il prend une décision, comme c'est le cas dans *Coolie* ou encore *Deewaar*, soit il commet un acte décisif, comme dans *Nastik* avec l'épisode du couteau. Par la suite, le spectateur a droit à une ellipse et retrouve le héros devenu adulte, comme nous venons de le signaler avec la fonction du train. Son adolescence, dans la plupart des films, est passée sous silence. En cela, le réalisateur accentue le passage brutal et forcé de l'enfance à l'âge adulte. Par la perte de ses parents, l'enfant est obligé et accepte de quitter le Monde ordinaire pour s'immerger dans un monde inconnu. L'ellipse cinématographique souligne le fait que l'enfant ne passe pas par la phase de l'adolescence, et qu'il est contraint de devenir adulte en un éclair, que ce soit pour venger la mort de son père (*Nastik*), travailler pour subvenir aux besoins de la famille (*Deewaar*), ou protéger son oncle qui a perdu un bras (*Coolie*).

Iqbal se raccroche à la photographie de sa mère, c'est le seul « lien » qui le relie à elle. Il ne comprend pas pourquoi elle l'a abandonné et aimerait la retrouver. Il prie pour qu'elle soit heureuse et garde l'espoir de vivre à nouveau avec les membres de sa famille.

La photographie tient une place importante dans ce film et mérite, à ce titre, d'être étudiée. Nous allons voir l'insertion de l'image *dans* l'image. Ou comment le réalisateur a filmé l'image photographique. Tout au long du film, cette photographie constitue un lien entre plusieurs personnages : en effet, elle relie d'un côté Iqbal et sa mère, Sonny (le fils adoptif de Salma et Zafar) et sa mère, mais aussi Sonny et Deepa (l'amie d'enfance de ce dernier).

Le personnage de Sonny se trouve au cœur de cette thématique photographique puisqu'il est lui-même journaliste et qu'il se promène souvent avec son appareil photographique autour du cou, à la recherche d'histoires à raconter. D'ailleurs, à plusieurs reprises, son appareil sera un outil, voire une arme, puisqu'il recueillera des preuves contre des voleurs sévissant dans la gare. Il sera également un outil permettant à Iqbal de conquérir

le cœur de Julie, la femme qu'il convoite. D'ailleurs, Iqbal et Sonny utiliseront une image truquée, faisant passer Iqbal pour mort, dans le but de séduire la jeune femme.

De cet épisode de l'histoire naît l'idée que la photographie est une image pouvant servir d'indice et visant à faire avancer l'intrigue pour le spectateur. Mais qu'elle peut également servir de preuve – élément essentiel pour le héros du film, dans sa quête de la vérité.

L'image comme preuve est un thème classique du cinéma. À titre d'exemple, nous pouvons citer le film *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni, sorti en 1966, qui a reçu la Palme d'Or du Festival de Cannes en 1967. *Blow-Up* raconte l'histoire d'un photographe de mode qui, après avoir pris des photographies volées dans un parc d'un couple en train de s'embrasser, découvre, en étudiant ses agrandissements, qu'il a été témoin d'un meurtre. L'image comme possible preuve est ici le thème central du film.

Parfois il faut aller chercher l'indice dans les films, il ne se lit pas toujours facilement. C'est pourquoi les personnages ont parfois recours à une loupe, par exemple, pour lire l'indice, comme c'est le cas dans *Blow-Up*.

Un autre exemple de film dans lequel l'on trouve une lecture d'indice est *Qui veut la peau de Roger Rabbit* (1988) par les studios Disney. Eddy Valiant, le détective, observe de près une photographie : l'image est présentée dans son ensemble formant un cadre dans le cadre. Ensuite l'enquêteur scrute l'image avec une loupe. Il y a un resserrement du cadre sur l'image et il découvre l'indice : le testament qui se trouve dans une poche. Le spectateur suit alors le regard de l'enquêteur et en l'occurrence le trajet de sa réflexion. Alors que Roland Barthes dans *La Chambre claire* souligne que « [la photographie] livre tout de suite ces "détails" »⁴⁶⁹, parfois il est nécessaire de scruter profondément la photographie avec l'aide d'une loupe pour trouver le détail ou l'indice en question.

Néanmoins, comme l'affirme Barthes, « [...] dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé ». Avant d'ajouter : « Le nom du noème de la Photographie sera donc : "*Ça-a-été*" »⁴⁷⁰.

Nous verrons que c'est en considérant l'image comme preuve irréfutable, en l'occurrence de « *ça-a-été* », que les deux héros du film, Iqbal et Sonny, parviennent à manipuler Julie pour qu'elle finisse par avouer ses sentiments à Iqbal.

⁴⁶⁹ Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie, op cit*, p 52

⁴⁷⁰ *Ibid*, p 120

Par ailleurs, c'est grâce à une photographie que Iqbal retrouvera sa mère. Comme nous l'avons évoqué précédemment, il se raccroche à cette image car il s'agit de la seule chose qu'il lui reste d'elle. À travers cette image, Iqbal s'adresse à sa mère ; en cela, elle représente une présence rassurante qui donne au héros l'espoir de retrouver un jour les siens.

Dans sa maison, Iqbal a installé cette photo dans un cadre en bois, entouré d'un voile vert, véritable objet religieux venant en référence au voile que son père a offert à sa femme au début du film, lorsque lui-même était encore enfant.

Une scène clé va servir de tremplin à l'histoire ; un jour, devenu l'ami de Iqbal, Sonny dévoile à celui-ci qu'il garde toujours une photographie de sa propre mère sur lui. Iqbal, à son tour, confie en faire de même. Il affirme que Sonny a de la chance d'avoir non seulement une

image de sa mère, mais également une mère en chair et en os.



Image de *Coolie*

<http://indebollywoodetcie.blogspot.com/2010/06/cine-club-manmohan-desai.html> (consulté le 09/03/2011)

C'est alors qu'il raconte à Sonny son histoire. Lors de cette séquence, le spectateur voit le visage d'Iqbal en arrière-plan, et au premier plan, l'image de la mère de Sonny, qu'il a accrochée dans sa valise (voir image ci-contre). Cette image fonctionne comme un indice, aussi bien pour le spectateur, qui sait déjà que Sonny et Iqbal ont la même mère, mais également pour Sonny qui, au fur et à mesure, comprend qu'ils partagent la même

mère. Une fois l'histoire terminée, Sonny tourne la valise ouverte vers Iqbal et lui dévoile le visage de sa mère. Iqbal se précipite alors dans la maison où réside Zafar pour la retrouver. Mais ayant perdu la mémoire, sa mère ne le reconnaîtra pas tout de suite et mettra un certain temps avant de comprendre que c'est son fils.

La photographie permettra à Sonny et Deepa, deux amis d'enfance, de se retrouver également. Le spectateur apprend, par le biais d'un flashback, que les deux amis ont dû se séparer du fait que Sonny était parti à Londres pour faire suivre un traitement à sa mère. On voit alors qu'au moment de se dire au revoir, Sonny avait déchiré une photographie en deux et donné une moitié à Deepa.

Plus tard, nous retrouvons Deepa dans sa chambre. Devenue adulte et en âge de se marier (ses parents essaient d'ailleurs désespérément de lui trouver un mari), elle a recouvert les murs de sa chambre de l'image de Sonny enfant (voir image ci-dessus). C'est la seule chose qui la relie à lui. Tout comme Iqbal, elle s'adresse à la photographie qui représente une fois de plus la présence de la personne en question. Elle l'aime et ne peut s'empêcher de penser



Image de *Coolie*

<http://indebollywoodetcie.blogspot.com/2010/06/cine-club-manmohan-desai.html> (consulté le 09/03/2011)

à lui. L'image nourrit également son espoir de le retrouver un jour. Ici la photographie joue bien son rôle de représentation, c'est-à-dire *rendre présent*.

Rappelons également qu'au début de ce chapitre, nous avons signalé que « toute chambre, dans la littérature du XIX^e siècle, tend à devenir chambre de réflexion, chambre à images, à tous les sens du terme »⁴⁷¹. La chambre de Deepa semble ainsi correspondre à une iconothèque et un lieu de production de fantasmes et de rêves (Philippe Hamon, 2001, p 54) puisqu'une seule image est reproduite ici, celle qui nourrit son amour envers Sonny.

De son côté, Sonny ne l'a pas oubliée non plus. Il garde sa photographie sur lui et l'aime autant qu'elle l'aime. Un jour, se mettant à chanter, il exprime son amour et sort de la poche intérieure de sa veste son portefeuille dans lequel se trouve l'image de Deepa. Cette image occupe également la fonction d'image indice puisque le spectateur réalise à cet instant que les deux se connaissent et s'aiment. Les deux noient leur chagrin d'amour dans l'alcool. Ils sont malheureux. Mais pendant la chanson, la photographie de Deepa enfant se « réveille » et sort de son cadre. Elle effectue une danse et Sonny la rejoint sur la piste.

Au début, on pense que c'est l'effet de l'alcool qui joue des tours à Sonny et le fait avoir des hallucinations. Mais à ce moment-là, la photographie prend littéralement forme et Deepa devient vivante, brouillant ainsi toute frontière entre la réalité et l'illusion. L'image sort littéralement de son cadre. En cela, l'accent est mis sur l'importance et le rôle que la photographie joue dans l'intrigue. Elle est un indice aussi bien pour les protagonistes que pour les spectateurs de la partie non exprimée de l'histoire. En un certain sens, elle joue aussi le rôle de *deus ex machina* puisque grâce à cette image, l'histoire connaît un dénouement

⁴⁷¹ Philippe Hamon, *op cit*, p 50

heureux. Mais au-delà, nous pouvons considérer que les photographies sont personnifiées. Les personnages s'adressent à elles comme à des personnes vivantes, et Deepa va même jusqu'à embrasser l'image de Sonny sur le mur, ce qui constitue une sorte de mise en abyme.

Par ailleurs, la photographie déchirée de Sonny et Deepa est la première photographie qui soit présentée dans le film. De ce fait, elle symbolise l'intrigue principale ; Iqbal a connu une enfance déchirée en perdant ses parents, la vie de son oncle fut également déchirée le jour où il perdit sa femme et son fils, et enfin Sonny est resté visiblement déchiré par sa séparation d'avec Deepa lorsqu'ils étaient encore enfants (le sentiment de perte étant réciproque). Par ailleurs, Julie, autre personnage féminin qui tombera amoureuse de Iqbal, ne s'est jamais remise de l'assassinat de son père, comme si une partie d'elle-même avait été tuée également. Tous les personnages doivent donc vivre avec une séparation, une déchirure intérieure, mais lorsque les deux moitiés de la photographie se réunissent enfin, chacun des protagonistes retrouve la paix. La photographie constitue donc le fil conducteur qui permettra aux différents personnages de se retrouver.

Le réalisateur utilise la symbolique de la photographie déchirée de manière très explicite dans ce film. Cela nous amène à nous poser la question suivante : le recours à la mythologie ne serait-il pas alors une technique « facile », reprenant des fondamentaux dont le sens est évident ? Nous avons déjà souligné que les films étaient faits en fonction de l'époque et des besoins du public. Il semblerait donc que la réponse à cette question soit oui. Ne serait-ce que dans le cinéma occidental, nous assistons à une émergence de films fantastiques sur fond mythologique, comme la saga des *Harry Potter*, *Eragon* ou encore *Twilight*. Une adaptation libre est faite, notamment en ce qui concerne le loup garou dans *Twilight*, qui s'éloigne de ses origines.

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà souligné, la photographie a également la fonction de preuve dans le film *Coolie*. Sonny se sert de son appareil photographique pour piéger les patrons des bagagistes lorsqu'il les voit en train de voler de l'argent. Il va également s'en servir pour convaincre Iqbal de se présenter lors des prochaines élections. Il le prend en photo sans lui demander son avis et le pousse ainsi à se présenter. Iqbal devra alors faire campagne contre son ennemi juré, Zafar, et tenter de le battre aux élections.

Enfin, lorsque Iqbal et Sonny vont utiliser l'instrument photographique pour permettre au premier de gagner le cœur de Julie, en montant tout un stratagème consistant à faire passer Iqbal pour mort, et pour obliger Julie à se rendre sur une tombe et déclarer sa flamme, nous

sommes dans la photographie comme élément de preuve indirect. L'image fait parler, elle trompe éventuellement les sens et permet l'énonciation de la vérité, alors qu'elle n'est pas vraiment en soi un élément de vérité. Il y a donc un paradoxe.

À présent, revenons au mythe de l'enfant abandonné. Iqbal n'est pas le seul personnage à être orphelin. En effet, Julie a été élevée par son oncle car son père a été assassiné lorsqu'elle était enfant. Elle désire venger sa mort et cette idée l'obsède pendant tout le film jusqu'à ce que justice soit faite. Par ailleurs, Sonny est le fils adoptif de Zafar et Salma. Lorsque Salma a perdu la mémoire après l'épisode du déluge, le médecin a conseillé à Zafar de lui amener son fils pour l'aider à guérir. Zafar est alors allé adopter un orphelin et a fait croire à Salma qu'il s'agissait de son vrai fils.

Sonny apprendra au fil de l'histoire qu'il a été adopté. Désorienté, il se considérera dès lors comme orphelin et se mettra à boire. Un jour, il s'évanouit et Iqbal l'emmène à l'hôpital : le jeune homme doit être opéré d'un rein. Dans le taxi, l'oncle de Iqbal reconnaît la trace noire sur le pied de Sonny : il s'agit de son fils qu'il avait perdu pendant l'inondation. Il va donc lui donner un rein pour le sauver. Par ce hasard, père et fils se retrouvent enfin.

Il est intéressant de noter que tout au long de l'histoire, Iqbal, le héros, garde espoir de retrouver un jour sa mère, même s'il ne la cherche pas à proprement parler. Il sait simplement qu'elle est encore en vie, et le destin se chargera du reste.

Son père, quant à lui, est encore en vie mais nous ne l'apprendrons que bien plus tard. Iqbal croisera son chemin lorsqu'il tentera d'aller faire un pèlerinage pour adresser des prières pour sa mère qui se trouve à l'hôpital. En effet, alors qu'il s'apprête à embarquer sur un bateau pour faire un pèlerinage à la Mecque, Iqbal est soumis à un contrôle médical et le médecin lui dit qu'il a de la fièvre et qu'il ne peut donc pas voyager.

Iqbal supplie les organisateurs de l'emmener mais ces derniers refusent. Un homme lui conseille alors de céder sa place à un vieil homme qui n'a pas mangé ni bu depuis plusieurs jours et qui aimerait faire le pèlerinage, même s'il n'a pas d'argent pour payer le bateau. Iqbal s'approche alors de lui et lui propose son billet. Il lui demande de prier pour la vie de sa mère une fois qu'il sera dans le royaume d'Allah. Le vieil homme est touché : « Il y a [de nombreuses] années, mon fils a promis de m'envoyer en pèlerinage. C'est comme si cette promesse m'avait été accordée ».

Il s'agit en fait des premières retrouvailles entre Iqbal et son père biologique, sauf que tous deux l'ignorent. Néanmoins, un rapprochement s'effectue et le vieil homme retrouve, de manière symbolique, son fils perdu.

Comme dans les autres films, le personnage du père est un homme réduit et affaibli. Désormais, c'est Iqbal qui tient le rôle du protecteur. À la fin du film, lorsque toute la famille est réunie et que la mère a retrouvé la mémoire, Zafar tente une dernière fois d'enlever Salma. Et c'est Iqbal qui se lance à sa recherche et poursuit Zafar. Le père est une figure encore absente dans ce film et l'accent est davantage mis sur la figure maternelle que nous aurons l'occasion de développer par la suite.

Pour le moment, nous proposons de nous intéresser à un autre film mettant en scène le mythe de l'enfant abandonné : *Amar Akbar Anthony*, de Manmohan Desai, sorti en 1977. Ce film se situe légèrement à part des autres puisque le personnage du « Angry Young Man » n'est pas mis en scène. L'accent est davantage mis sur la comédie que sur le côté dramatique de l'histoire. Néanmoins, nous avons choisi de l'inclure dans notre corpus puisque le mythe de l'enfant abandonné y est présent, et ce dès le début. De plus, ce film rejoint *Coolie* puisque malgré la séparation que doit subir la famille, elle sera inévitablement amenée à se retrouver : c'est leur destin.

La première scène nous montre un homme sortant de prison. Il rentre dans son village et retrouve sa femme et ses trois jeunes fils affamés et malades. La figure paternelle semble une fois de plus avoir échoué quant à son devoir de protection des siens. Mais nous apprenons alors qu'il a été envoyé en prison pour protéger son patron alors que ce dernier lui avait promis de s'occuper de sa famille en attendant qu'il purge sa peine.

Le vrai coupable est donc le patron qui a trahi et humilié le père : celui-ci tente de tuer son patron mais échoue. Il s'enfuit alors à bord d'une voiture et retourne dans sa maison pour chercher sa famille avant que les hommes du patron ne viennent les tuer. En arrivant, il trouve une lettre de sa femme dans laquelle elle exprime son envie de mettre fin à ses jours. Désespéré, le père emmène ses enfants avec lui. Il les dépose aux pieds d'une statue de Gandhi dans un jardin public. Il leur promet de revenir. Amar, l'aîné, court après la voiture de son père en le suppliant de ne pas les abandonner. Mais l'enfant se fait renverser par les hommes du patron et reste blessé sur la route.

Anthony, le deuxième fils, part alors chercher à manger pour son jeune frère qui ne cesse de pleurer. On voit alors un musulman en train de faire sa prière dans le jardin public. Il entend les pleurs du petit, va voir et se rend compte qu'il a été abandonné. Il l'emmène avec lui. À ce moment, Anthony revient et découvre que son jeune frère n'est plus là. Il se réfugie sur les marches d'une église où il est recueilli par un prêtre. Quant à l'aîné des trois frères, Amar, trouvé sur le bord d'une route, il est emmené par un policier.

Pendant ce temps, le père a un accident de voiture mais parvient à échapper aux hommes du patron qui le poursuivent toujours. Dans le coffre de la voiture, il trouve une caisse pleine d'or qu'il emporte avec lui. Il retourne à la statue de Gandhi mais découvre que ses enfants ne sont plus là.

C'est alors que l'on voit la mère en train de courir le long d'une route. Une branche lui tombe dessus et la blesse. Le musulman qui a recueilli le plus jeune des trois enfants, la trouve et l'aide. Elle a perdu la vue et ne voit donc pas que c'est son bébé que l'homme a secouru.

Les trois enfants sont ainsi recueillis dans trois familles différentes. Raju, le plus jeune, est même renommé Akbar par son père adoptif. Il acquiert une nouvelle identité, musulmane, puisque le nom Akbar est celui d'un grand empereur moghol. Tous trois quittent le monde ordinaire et se retrouvent confrontés à une nouvelle vie, laissant derrière eux leurs origines, voire leur identité. L'Appel de l'Aventure correspond à l'abandon qu'ils ont subi alors qu'ils se trouvaient au pied de la statue de Gandhi, symbole fort.

De plus, nous apprenons plus tard que le père les avait abandonnés le 15 août, date-clé puisqu'elle correspond au jour où l'Inde a obtenu son indépendance. Gandhi est le symbole de l'Inde libre et de la non-violence. Son nom est également associé à la lutte contre l'injustice et de la tolérance entre les trois grandes religions symbolisées par le titre du film. En cela, la statue rejoint la lutte du héros qui souhaite rétablir l'ordre. Néanmoins, la théorie de la non-violence n'est guère respectée par le ou les héros des films de notre corpus. Les bagarres, parfois très nombreuses, rythment la narration et constituent une épreuve essentielle du « Voyage du Héros » comme nous le verrons plus loin. En effet, le héros doit se montrer plus fort et plus courageux que ses adversaires. En cela, les films rejoignent totalement les deux grandes épopées indiennes (le *Mahabharata* et le *Ramayana*) mettant en scène de grandes batailles entre le Bien et le Mal.

Au niveau du film, nous retrouvons Anthony qui est élevé par un prêtre chrétien ; il est encore enfant et va se confesser. Il y a ensuite une ellipse et nous retrouvons Anthony devenu adulte (le personnage est alors incarné par Amitabh Bachchan). L'adolescence des trois enfants est passée sous silence et nous les découvrons désormais adultes et vivant séparément. Ils ont tous les trois été adoptés par un père de substitution et ne savent pas qu'ils sont frères ni qui sont leurs parents. Mais le destin va les réunir et ils finiront par retrouver leur famille. En général, les films prônent les liens du sang ; dès le début de chaque histoire, nous savons que les enfants retrouveront leurs parents, comme c'est le cas ici.

En effet, un accident a lieu devant l'église où se trouve Anthony. Il découvre qu'une femme s'est fait renverser par une voiture. Il l'emmène à l'hôpital. La femme en question est sa mère et elle est inconsciente. La police est prévenue et nous découvrons Amar, devenu policier, qui se rend à l'hôpital pour s'occuper de l'affaire. Par la suite, nous voyons Akbar qui est en train de se faire ausculter dans le même hôpital. Le médecin qui s'occupe de lui apprend qu'une femme vient d'être emmenée et a besoin d'une transfusion sanguine. Comme Akbar est du même groupe sanguin, de même qu'Anthony et Amar, tous trois acceptent de donner leur sang.

Une scène très symbolique montre les trois hommes, tous frères mais ne le sachant pas encore, donner leur sang à leur mère pour lui sauver la vie. Les tubes de sang les reliant représentent les liens qui les unissent : les véritables liens du sang.

Même s'ils ne découvriront la vérité qu'à la fin de l'histoire, cet épisode va néanmoins les rapprocher, et tout au long de l'histoire, la femme qu'ils ont permis de sauver les considérera comme ses fils sans savoir qu'ils le sont réellement. Entre eux, les hommes se rapprochent et finissent par se considérer comme des frères. Petit à petit, ils retrouvent une famille, tout comme ce fut le cas pour Hira dans *Laawaris*.

Ce film peut également être rapproché de *Coolie* puisque la photographie y joue également un rôle important. En effet, nous retrouvons l'image indice dans l'histoire qui permettra aux différents personnages de se retrouver. La mère, ayant retrouvé la vue par un miracle de dieu est emmenée chez Akbar. Elle voit une photographie de lui bébé et le reconnaît comme étant son fils Raju. Le père adoptif de Akbar dit qu'il s'agit d'un miracle de

dieu : « When [H]e took away your sight, He also took away your children. Now He restores your sight, and your children ». ⁴⁷²

L'épisode où la mère retrouve la vue est très symbolique et va nous permettre d'aborder l'intervention divine dans ce film. En effet, nous avons déjà constaté que trois communautés religieuses étaient représentées dans ce film à travers les trois fils. Akbar est musulman, et lors d'une scène, nous le voyons prier avec beaucoup de ferveur Shirdi Sai Baba ⁴⁷³ dans une mosquée. Au même moment, sa mère entend la musique et se dirige vers la mosquée. Elle est poursuivie par le « méchant » Robert. Elle pénètre à l'intérieur du lieu saint suivant la voix de Akbar. Robert et l'un de ses hommes la rattrapent mais à l'entrée de la mosquée, un cobra – apparu de nulle part – leur barre le chemin. L'air menaçant, il leur empêche de franchir le seuil. En cela, il agit en tant que gardien du seuil. Un miracle se produit alors : deux petites flammes apparaissent dans les yeux de la statue de Shirdi Sai Baba et se dirigent vers les yeux de la mère. Celle-ci recouvre la vue. Il semblerait qu'un miracle se soit produit grâce aux prières des fidèles hindous et musulmans.

Nous avons déjà souligné l'importance de l'œil et du regard dans les prières des fidèles en Inde. Rappelons que « in *darshan*, the exchange of looks, the eye is an organ of tactility that makes the connection » ⁴⁷⁴. Ainsi, certains films (comme *Amar Akbar Anthony*) reprennent cette symbolique de l'œil pour accentuer la présence divine : « [...] cinematic special effects of beams of vision and of light moving from eye to eye emphasise the very nature of the religious image [...] » ⁴⁷⁵. L'intervention divine se manifeste donc par les flammes issues des yeux du saint. S'ensuit alors un miracle comme si Dieu s'était manifesté et avait redonné la vue à la mère.

La mère finira par retrouver ses deux autres fils, Anthony et Amar, ainsi que son mari à la fin du film. La dernière scène voit le père serrant ses fils dans ses bras. Les liens du sang finissent par triompher.

⁴⁷² *Amar Akbar Anthony*, de Manmohan Desai, 1977, Mumbai: Manmohan Films, 185 minutes (pour toutes les citations du film). « Lorsqu'Il vous a supprimé la vue, Il vous a également enlevé vos enfants. Désormais Il vous a redonné la vue ainsi que vos enfants ». (Notre traduction)

⁴⁷³ Shirdi Sai Baba (1838 – 1918) est un saint indien qui a passé sa vie dans une mosquée où il recevait des offrandes de fidèles hindous et musulmans. Il aurait accompli un certain nombre de miracles durant sa vie et après sa mort. Différentes communautés religieuses le prennent pour un des leurs et le prient régulièrement.

⁴⁷⁴ Rachel Dwyer, *op cit*, p 19

« avec le *darshan*, l'échange de regards, l'œil agit en tant qu'organe tactile qui établit la connexion ». (Notre traduction)

⁴⁷⁵ *Ibid*, p 19

« les effets spéciaux au cinéma, tels les faisceaux de lumière représentant la vision allant des yeux d'une personne à une autre, renforcent la nature même de l'image religieuse ». (Notre traduction)

À travers ces différents exemples, nous avons ainsi vu que l'abandon de l'enfant constituait l'Appel de l'Aventure pour le héros. Le mythe de l'enfant abandonné est réactualisé dans les films de cette époque et nous pouvons les diviser en deux catégories. D'un côté, nous avons des films dans lesquels le héros est rongé par la colère à cause de la mort de son père, et désireux de venger celle-ci.

De l'autre, on trouve des films où l'intrigue démarre avec la disparition des parents, et qui mettent en scène un héros désireux de les retrouver et devant faire face à la solitude comme dans *Laawaris*, ou laissant le destin décider de son sort, comme dans *Coolie* et *Amar Akbar Anthony*.

Nous avons souligné le fait que la figure paternelle était souvent absente et manquait parfois à son devoir de protection des siens. De ce fait, le jeune héros doit prendre sa place et subvenir aux besoins de tout le monde. Il fait preuve de courage et de générosité, deux grandes qualités du héros. C'est pourquoi, pour débiter notre analyse filmique, nous avons décidé de commencer par étudier la figure du père.

Lorsqu'un père est absent, l'enfant finira toujours par demander à sa mère : qui est mon père ? Dans *L'Odyssée* d'Homère, Athéna dit à Télémaque : « Jeune homme, pars à la recherche de ton père »⁴⁷⁶. Le « Voyage du héros » peut débiter avec la quête du père si celui-ci est absent dans le cercle familial, comme c'est le cas dans les films de notre corpus. Le héros peut alors soit partir à la recherche d'un père spirituel, soit rechercher un père physique, comme c'est le cas dans *L'Odyssée*.

Par ailleurs, nous pouvons souligner que « le père atteint une *grandeur culturelle* dans les mythes des origines ; sa symbolique se confond alors avec celle du ciel et trahit le sentiment d'une absence, d'un manque, d'une perte, d'un vide, que seul l'auteur des jours pourrait combler »⁴⁷⁷.

En cela, la quête du père peut également symboliser la quête de soi et, en d'autres termes, une quête d'identité. Il se peut que le héros tente de combler le vide qu'il ressent en se raccrochant à la religion, à la spiritualité, tout comme le fait le personnage de Iqbal dans *Coolie*.

Mais lorsque nous aborderons le personnage du « Angry Young Man », nous verrons que, suite à la disparition de son père, le héros coupera tout lien avec la religion et parfois ira

⁴⁷⁶ Joseph Campbell, *Puissance du mythe*, *op cit*, p 230

⁴⁷⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 741 (ce sont les auteurs qui soulignent).

même jusqu'à se rebeller contre les dieux. La quête sera néanmoins une quête spirituelle puisqu'à la fin, le héros se réconciliera avec lui-même et Dieu.

2.2.1.4 Le rôle de la mère et le mythe d'Œdipe

2.2.1.4.1 La mère et la notion de sacrifice

Le fait de nous être intéressée à la figure paternelle dans la section précédente nous conduit inmanquablement à nous pencher sur le cas de la figure maternelle. Un seul film la montre en train d'élever ses enfants : *Deewaar*. Dans les autres, elle est, tout comme le père, une figure absente de la vie du héros, mais qui finit toujours par réapparaître. Dans *Laawaris*, *Zanjeer* et *Muqaddar Ka Sikandar*, ce n'est pas à proprement parler la mère du héros qui réapparaît après une absence, mais une figure de substitution. La plupart du temps, loin du personnage affaibli et physiquement réduit que représente le père, la mère est présentée comme un personnage fort, prêt à se sacrifier et entièrement dévoué à sa famille. En cela, nous pouvons effectuer un lien avec le personnage mythologique Sita, issu du *Ramayana*. Il nous semble important de rappeler brièvement son histoire.

Sita est l'épouse de Rama. Elle représente l'épouse parfaite et un modèle à suivre pour les femmes hindoues à cause de sa dévotion et de sa fidélité envers son époux. Dans le *Ramayana*, Rama, le mari de Sita, doit s'exiler et partir vivre dans la forêt. Son épouse l'accompagne en disant : « Que la femme suive son mari / comme l'ombre suit le corps, / Qu'elle ne soit jamais séparée de lui, / et pas même par la mort »⁴⁷⁸. En cela, Sita fait preuve de courage en laissant derrière elle le confort de la cité d'Ayodhya, et en bravant les dangers de la forêt. Mais durant leur exil, elle se fait enlever par le démon Ravana. Une fois libérée, elle doit faire face aux soupçons de son époux qui craint qu'elle ne soit plus « pure ». La jeune femme, afin de prouver qu'elle l'était restée, fait appel au jugement des dieux et se jette sur un bûcher. Les dieux l'épargnent, établissant ainsi sa fidélité.

Mais si Rama est convaincu de la fidélité de son épouse, il en va tout autrement du peuple. Au point que Sita est à nouveau contrainte de s'exiler dans la forêt, sauf que cette fois-ci, elle est seule et enceinte. Elle est recueillie par Valmiki, le narrateur du poème épique, et donne naissance à des jumeaux, Lava et Kusha, qu'elle élèvera toute seule.

⁴⁷⁸ Serge Démétrian, *op cit*, p 113

Souffrant énormément de l'absence de sa femme, et voulant à tout prix se faire pardonner, Rama finit par exiger le retour de Sita afin qu'elle puisse prouver, une nouvelle fois, son innocence devant le peuple.

Le lendemain, Sita se présente devant Rama et devant le peuple. Elle prononce les paroles suivantes : « Si, dans mes pensées intimes, / j'ai été fidèle à Rama, / Viens, déesse de la Terre, / emmène ta fille, ô mère »⁴⁷⁹. La terre se met alors à trembler et s'ouvre sous les pieds de Sita, engloutissant la belle et pure jeune femme qui, une fois de plus, a prouvé son innocence.

Le sacrifice de Sita⁴⁸⁰ est un mythe très répandu en Inde. Il est même, de toute évidence, à l'origine du rite de la *sati*, au cours duquel les femmes devenues veuves se jettent sur le bûcher funéraire de leur mari. À la fin du XIX^e siècle, ce rite fut interdit par les Britanniques mais, en Inde, certaines femmes continuent de le pratiquer.

En général, le sacrifice est vu comme « un symbole du *renoncement aux liens terrestres par amour de l'esprit* ou de la divinité »⁴⁸¹. Le sacrifice de Sita, en particulier, est un témoignage d'amour offert aux dieux qui renforce l'idée de fidélité du sujet envers Rama.

Nous pouvons ajouter que Sita, qui signifie sillon, « est la Nature, la force première de création, l'incarnation du rayonnement divin. Elle est le paradis auquel mène la vie ascétique ; elle est l'ensemble du monde animé et inanimé, "du savoir et du non-savoir" (*Devi Upanishad*, 2) »⁴⁸².

On donna au personnage le nom de Sita (ou *sillon*) du fait qu'elle ait été trouvée par un roi dans un champ labouré. L'image du sillon est symbolique : il s'agit d'une « déchirure » de la terre nourricière qui permet aux fermiers de planter des graines et de faire pousser ce qu'ils veulent. La terre nourrit l'homme. On peut penser aussi que le sillon symbolise la trace du passé dans le sol (un peu comme le palimpseste) ou, pour dire les choses autrement, que le choix de ce nom marque le lien entre passé et présent. Dans tous les cas, Sita est la fille de la Terre - c'est-à-dire de la Mère. Le déesse de la terre s'appelle Bhumi⁴⁸³ et est considérée comme la mère de Sita. Elle est également la déesse de la fertilité, qui va naturellement de

⁴⁷⁹ Serge Démétrian, *op cit*, p 464

⁴⁸⁰ Que l'on retrouve parfois écrit *Seeta* ou *Seetha*.

⁴⁸¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op cit*, p 839 (Ce sont les auteurs qui soulignent)

⁴⁸² Alain Daniélou, *op cit*, p 266

⁴⁸³ Bhumi est également appelée Prithivi. (IONS, Veronica, *Indian Mythology*, [1967], London : Bounty Books, 2004, p 96)

pair avec la terre. Le terme sillon « [was] held by ancient Indians to be redolent of fecundity and the many blessings that accrue from settled agriculture »⁴⁸⁴.

De plus, à la fin du *Ramayana*, Sita se fait engloutir par la Terre mère pour prouver son innocence à son mari Rama. Ainsi, elle retourne à la terre, elle qui en est sortie.

Cette personnification de la Terre est souvent employée dans les grandes civilisations. En effet, Déméter est la déesse grecque de la végétation et de la fertilité. Son nom signifie « Terre mère », et désigne à la fois le sol fertile et la dernière demeure des morts (Arthur Cotterell, 1996, p 36). Elle a pour attribut un épi de blé, naturellement symbole de la fertilité et de la végétation.

Nous avons également Gaia, personnage de la mythologie grecque, qui personnifiait la Terre. Comme Sita, elle surgit du sol, apportant fertilité et abondance. Comme Déméter, « elle n'était pas seulement la mère universelle et nourricière, elle était aussi la déesse de la mort qui, comme la terre, rappelle à elle ses créatures »⁴⁸⁵. Son équivalent dans la mythologie romaine est Tellus, personnification de la Nature et de la Terre fertile. Elle est représentée en tant que terre nourricière (voir Annexe 11, p 355).

Ces différentes représentations de la Terre mère se rejoignent toutes et vont nous être utiles pour la suite de notre étude, lorsque nous aborderons la symbolique de la mère. Puisque, d'entrée de jeu, la figure de la mère sera associée à celle de la terre.

Mais avant cela, rappelons que Sita est vénérée avant tout en tant qu'épouse modèle en Inde, mais certaines interprétations plus récentes du poème épique en font une femme



Image de *Sita Sings the Blues*
www.cartoonbrew.com/.../sitasingstheblues.jpg
(consulté le 4/10/2010)

opprimée et soumise à son mari. Il est vrai que Rama refuse de la croire sur parole et exige à deux reprises qu'elle prouve son innocence, laissant ainsi planer le doute sur elle.

Notre réflexion étant alimentée par la question de l'interculturalité, nous nous devons de faire état d'une version américaine du mythe, présentée sous forme de dessin animé, et intitulé

⁴⁸⁴ <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Sita> (consulté le 5/11/2010)

Le terme sillon « était considéré par les Anciens en Inde comme rappelant la fécondité et les nombreuses bénédictions qui fructifiaient d'une agriculture sédentaire ». (Notre traduction)

⁴⁸⁵ Arthur Cotterell, *op cit*, p 43

*Sita Sings the Blues*⁴⁸⁶ (2008). Cette libre adaptation du *Ramayana* met en scène une Sita entièrement soumise à son mari qui, à la fin de l'histoire, entreprend de se venger de ce dernier. En effet, au moment où elle est engloutie par la Terre mère, Sita laisse derrière elle un Rama anéanti par la douleur. La dernière image très parlante montre Rama en train de masser les pieds de son épouse. Celle-ci fait alors un clin d'œil au public, montrant qu'elle a pris sa revanche.

Cependant, dans son ouvrage intitulé *Sitanayam... A Woman's Journey... Of Strength*, Anju Bhargava⁴⁸⁷, une Indienne vivant aux États-Unis, déclare que :

[...] There are others who see a more liberated Sita, the cherished wife of Ram. She was outspoken, had the freedom to express herself, asserted herself whenever she wanted to get her way, fell for the temptation of the golden deer, spoke harsh words, repented it, loved her husband, was faithful to him, served her family, did not get seduced by the glamour and material objects in Ravana's palace, faced an angry and suspicious husband, tried to appease him, reconciled her marriage, later accepted her separation, raised well-balanced children as a single mother and then moved on⁴⁸⁸.

Le personnage mythologique de Sita recouvre plusieurs réalités et plusieurs aspects, et son rôle dans le *Ramayana* peut être interprété différemment selon la culture de départ. La condition de la femme en Inde est un sujet complexe qui n'est pas le sujet de cette thèse. Mais pour comprendre le rôle de la femme dans les films de notre corpus, nous nous devons, dans un premier temps, de clarifier le rôle de la mère dans la mythologie hindoue. De là, nous pourrions continuer notre analyse filmique en nous intéressant aux autres personnages féminins et, au vu de la place secondaire qui leur est attribuée dans le cinéma, nous pencher sur la condition de la femme indienne.

Mais pour revenir à la notion de sacrifice, lorsque l'on évoque cette idée, « dans toutes les traditions, on retrouve le symbole du fils, ou de la fille, immolé, dont l'exemple d'Abraham et d'Isaac est le plus connu... »⁴⁸⁹ Ce passage biblique témoigne de la volonté de Dieu de mettre Abraham à l'épreuve. En effet, Dieu lui ordonna de sacrifier son fils unique

⁴⁸⁶ *Sita chante le blues* (titre en français).

⁴⁸⁷ Anju Bhargava est à la tête de plusieurs organisations luttant pour l'amélioration des conditions de la femme indienne aux États-Unis.

⁴⁸⁸ <http://sites.google.com/a/sitayanam.com/www/home2> (consulté le 04/10/2010)

« Certains voient davantage Sita comme une femme libérée, l'épouse chérie de Rama. Elle disait ce qu'elle pensait et bénéficiait d'une certaine liberté d'expression. Elle s'affirmait en voulant avoir raison, se laissa tenter par le cerf doré, prononça des paroles dures, se repentit, aima son époux, lui resta fidèle, servit sa famille, ne fut pas séduite par les objets glamours et matérialistes du palais de Ravana, fit face à un mari en colère et plein de doute, tenta de l'apaiser, sauva son mariage pour ensuite accepter la rupture, éleva ses enfants en mère célibataire et passa à autre chose ». (Notre traduction)

⁴⁸⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 839

mais au moment où celui-ci levait la main pour le poignarder et procéder au sacrifice, un envoyé de Dieu arriva pour l'en empêcher. À la place, un bélier fut sacrifié. Abraham a fait preuve de son amour et sa dévotion à Dieu : il était prêt à passer outre sa douleur pour offrir son fils au dieu créateur. Tout comme Sita était prête à donner de sa propre personne pour prouver son innocence à Rama.

Nous proposons d'étudier le rôle de la mère dans les films de notre corpus en prenant pour référence, le personnage mythologique de Sita. Nous poursuivrons notre analyse sur les figures parentales en adoptant une démarche interculturelle : en effet, en étudiant l'absence du père et l'amour porté à la mère, nous tenterons de voir si ces films ne correspondent pas à une version « indienne » du complexe œdipien.

Dans un premier temps, nous reviendrons sur la symbolique de la mère qui nous sera utile pour notre analyse filmique. La symbolique de la mère se rapproche de celui de la mer et de la terre. En effet, elles sont à la fois réceptacles et matrices de la vie (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1982, p 625). De plus,

On retrouve dans ce symbole de la mère la même ambivalence que dans ceux de la mer et de la terre : la vie et la mort sont corrélatives. Naître, c'est sortir du ventre de la mère ; mourir, c'est retourner à la terre. La mère, c'est la sécurité de l'abri, de la chaleur, de la tendresse et de la nourriture ; c'est aussi, en revanche, le risque d'oppression par l'étroitesse du milieu et d'étouffement par une prolongation excessive de la fonction de nourrice et de guide : la génitrice dévorant le futur genitor, la générosité devenant captatrice et castratrice⁴⁹⁰.

Dans la religion chrétienne, la Vierge Marie est supposée avoir conçu Jésus du Saint Esprit. Cette conception de la mère divine n'a rien en commun avec celle de la théologie hindoue. « D'une part, c'est le fait historique ; la mère de Dieu existe, qui exprime la réalité spirituelle de l'Incarnation. D'autre part, c'est un pur symbole ; la *mère divine* traduit la réalité spirituelle du Principe féminin »⁴⁹¹.

En Inde, la notion de la mère divine « est [...] une synthèse de... *Mythologie, Théologie, Philosophie, Métaphysique. Ces quatre angles de vision sont représentés par des symboles... Par exemple, le symbole de **Kali*** »⁴⁹².

⁴⁹⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 625

⁴⁹¹ *Ibid*, p 625

⁴⁹² *Ibid*, p 625 (Ce sont les auteurs qui soulignent).

Nous avons déjà évoqué la déesse Kali lorsqu'il était question du rapport au Temps en Inde dans le premier chapitre. En effet, cette déesse est la personnification du Temps mais nous avons vu qu'elle était également appelée « la Noire ».

Madeleine Biardeau définit Kali comme étant l'un des noms terribles de la Déesse vierge. La notion de mère divine porte ainsi plusieurs appellations : elle peut être symbolisée par la déesse Kali, mais également par d'autres déesses.

Devi, or Mahadevi (Great Goddess), is the most complex and the most powerful of the goddesses. She owes both characteristics to the combination of her ancestry in the great mother goddess of pre-Aryan times and to her high place as Shiva's consort, when she is known as his 'shakti' or female energy, and mirrors in her nature her husband's variety of roles. For each of these roles she has a different name (Sati, Parvati, Durga, Kali), and they may roughly be divided into mild characters and fierce. [...] this duality may also be traced back to the pre-Aryan goddess, who was both bringer of fertility and exacter of living sacrifice⁴⁹³.

Kali représente la figure la plus terrible : les différentes représentations de cette déesse la montrent comme une femme d'aspect hideux, langue pendante, ensanglantée, qui danse sur un cadavre (Veronica Ions, 2004, p 87). (Voir Annexe 12, p 356).

Selon Jean-Claude Carrière, Kali représente la peur : elle est la terreur même. Et de poursuivre la description de cette déesse en précisant que :

Le sentiment qu'elle fait naître, et que ses fidèles tentent de conjurer par le sang, dont ils pensent qu'elle est avide, trouve peut-être quelque enracinement dans son ancienneté. Elle vient d'une époque où les dieux étaient durs, où la vie paraissait soumise à une menace constante, où la mort régnait sans partage. Ainsi, le mot *kali* signifie « la Noire » et évoque aussitôt, pour les Indiens, la notion de *kala*, « le Noir », image toute-puissante et impitoyable du Temps, qui nous conduit tous à la mort, le plus rapidement possible. Quand Kali danse, c'est sur un cadavre⁴⁹⁴.

Le cadavre sur lequel la déesse danse symbolise « les débris de l'Univers en ruine, étendu, impuissant, comme un mort »⁴⁹⁵. De plus, son aspect effrayant symbolise son pouvoir de destruction sans limite (Alain Daniélou, 2007, p 414) ; elle est, après tout, l'épouse de Shiva, qui lui-même est connu pour représenter la Conservation, la Destruction et la Création (voir

⁴⁹³ Veronica Ions, *op cit*, p 87

« Devi, ou Mahadevi (Grande Déesse), est la déesse la plus complexe et la plus puissante. Elle doit ces deux caractéristiques à l'association de son ascendance avec la grande déesse mère de la période pré-aryenne et sa place importante comme épouse de Shiva où elle est connue comme sa 'shakti' ou énergie féminine, et reflète de par sa nature, la variété des rôles de son mari. Pour chacun de ces rôles elle porte un nom différent (Sati, Parvati, Durga, Kali), et ils peuvent être divisés approximativement en deux catégories : les personnages doux et les personnages féroces. [...] Cette dualité peut également remonter à la déesse pré-aryenne, qui était à la fois symbole de fertilité et du sacrifice vivant ». (Notre traduction)

⁴⁹⁴ Jean-Claude Carrière, *Dictionnaire amoureux de l'Inde*, *op cit*, p 200

⁴⁹⁵ Alain Daniélou, *op cit*, p 414

Annexe 13, p 357). Au vu de ces informations, nous pouvons nous poser la même question que Jean Chevalier et Alain Gheerbrant : comment Kali peut-elle symboliser la Mère divine ?

En s'appuyant sur les réflexions de Heinrich Zimmer et Sir John Woodroffe (un orientaliste britannique), Joseph Campbell nous explique que Kali « [...] was Cosmic Power, the totality of the universe, the harmonization of all the pairs of opposites, combining wonderfully the terror of absolute destruction with an impersonal yet motherly reassurance »⁴⁹⁶.

Ainsi, la mère divine est-elle « la Force Vitale Universelle qui se manifeste, et cette Force, c'est le Principe spirituel exprimé sous une forme féminine »⁴⁹⁷. La déesse Kali n'est qu'un symbole « féroce » de cette force, comme nous l'avons précisé auparavant.

Nous pouvons désormais nous intéresser à la figure maternelle dans les films de notre corpus. Dans un premier temps, nous souhaitons faire ressortir le fait que dans certains films, la mère représente une femme dévouée, fidèle mais aussi pleine de courage, prête à se sacrifier pour sauver la vie de ses enfants. En cela, elle se rapproche du personnage de Sita. Mais dans d'autres films, elle apparaît, par moments, plus terrifiante. En cela, elle s'identifie, d'une certaine façon, à la déesse Kali. De plus, nous étudierons une autre étape clé du « Voyage du Héros » : la rencontre avec la déesse. Cette étape apparaît clairement à la fin des films *Nastik* et *Deewaar*, et a lieu dans un temple.

En premier lieu, penchons-nous sur les films où le personnage de la mère peut être mis en relation avec Sita, comme c'est le cas de *Laawaris*. Certes, la mère y est un personnage brillant surtout par son absence étant donné qu'elle meurt au début de l'histoire, laissant le héros, Hira, partir seul à la recherche de son père qu'il finira par trouver. Mais un passage au début du film met en relief le sacrifice de la mère, que nous allons mettre en relation avec le mythe de Sita.

La mère de Hira, Vidhya, est chanteuse et après un de ses spectacles, elle rejoint l'homme qu'elle aime dans sa chambre d'hôtel. C'est un jour important puisqu'il s'agit de l'anniversaire de l'homme et Vidhya a une surprise pour lui. Elle lui annonce : « Your next

⁴⁹⁶ Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, *op cit*, p 115

Kali « était le Pouvoir Cosmique, la totalité de l'univers, l'harmonisation de toutes les paires des opposés, combinant à la fois la terreur de la destruction absolue et une rassurance impersonnelle mais néanmoins maternelle ». (Notre traduction)

⁴⁹⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 625

birthday will be celebrated by the three of us »⁴⁹⁸. Elle attend un enfant. L'annonce de la nouvelle ne fait pas l'effet souhaité : l'homme ne semble pas l'accepter. Il va même jusqu'à dire que l'enfant n'est pas de lui. Il remet en cause sa fidélité, tout comme l'a fait Rama lorsqu'il s'est adressé à Sita à la fin de la bataille : « [...] Un lourd soupçon pèse sur toi. Ta présence ici me peine : tu peux aller où tu désires, fille de Janaka. Quel noble guerrier reprendrait chez lui une femme ayant vécu dans la demeure d'un autre ? Ravana t'a serrée dans ses bras ; il a jeté sur toi des regards lubriques »⁴⁹⁹.

Dans *Laawaris*, Vidhya est blessée par le rejet exprimé par son amant, au point qu'elle le gifle. Il lui conseille alors de se faire avorter pour éviter les ennuis. En cela, il montre qu'il ne souhaite pas assumer sa paternité.

Vidhya retourne chez elle - elle est logée chez l'ami de son frère défunt. À la mort de celui-ci, cet ami a fait la promesse de s'occuper de Vidhya. Mais en apprenant qu'elle attend un enfant alors qu'elle n'est pas mariée, il craint pour sa réputation. Il veut la mettre à la porte mais sa femme l'en empêche. Cela s'apparente d'une certaine façon à l'exil de Sita, lorsque pour la deuxième fois, Rama met en doute sa fidélité. Sita est alors contrainte de s'exiler dans la forêt et d'y donner naissance à ses jumeaux.

Parallèlement, en rentrant chez lui, l'amant de Vidhya - celui qui vient tout juste de la renvoyer - découvre sa sœur morte. La jeune femme s'est suicidée. Elle attendait un enfant d'un homme qu'elle aimait mais qui l'a trompée avec une autre femme. Cette histoire n'est pas sans lui rappeler celle qu'il vit avec Vidhya. L'homme prend conscience de sa lâcheté. Il affirme même que sa sœur a été punie pour les crimes qu'il a lui-même commis. À ce moment-là, l'homme voit une apparition de Vidhya, vêtue de blanc, couleur de deuil. Elle prononce les paroles suivantes : « One doesn't fear death when genuinely in love. Hers was true love. And my love too is true. To gain something you have got to lose something. You gained everything and yet lost it all. Whereas me, I lost everything but yet gained everything »⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸ « À ton prochain anniversaire, nous serons trois à le fêter ». (Notre traduction)

⁴⁹⁹ Serge Démétrian, *op cit*, p 438

Nous avons vu que Sita représentait l'épouse modèle car elle a toujours été fidèle à Rama. La comparer à Vidhya peut sembler inapproprié puisque cette dernière n'est pas mariée à son amant et que l'enfant qu'elle porte est un enfant illégitime. Néanmoins, nous effectuons cette comparaison afin de mettre en avant le sacrifice de la femme aussi bien pour son enfant que pour l'homme qu'elle aime.

⁵⁰⁰ « On ne craint pas la mort lorsque l'on aime véritablement. Son amour était vrai. Tout comme mon amour l'est. Pour gagner quelque chose il faut perdre quelque chose en retour. Tu as tout gagné et pourtant tu as tout perdu. Tandis que moi, j'ai tout perdu mais en même temps j'ai tout gagné ». (Notre traduction)

De même, lorsque Rama la répudie pour la deuxième fois, Sita dit : « Je couperais le fil de ma vie si je ne portais en moi la vie des héritiers royaux... »⁵⁰¹

Dans la scène suivante du film *Laawaris*, nous découvrons que Vidhya a rendu l'âme après avoir mis au monde un fils. Elle s'est éteinte juste après avoir accouché.

Nous en déduisons donc que lorsque la jeune femme est apparue en pensée à son amant, c'était en réalité son esprit qui venait le prévenir de sa mort imminente et lui dire : « I lost everything », ce qui signifie qu'elle a perdu aussi la vie. Sans doute s'est-elle laissée mourir de chagrin, « but yet gained everything » car elle a mis au monde son enfant, qui finira par retrouver son père. Tout comme les jumeaux de Sita, Lava et Kusha, retrouveront le leur.

Dans ce film, le personnage de Vidhya se tue par désespoir et en plus accuse l'homme qu'elle aimait en venant hanter son esprit. Mais si l'apparition de Vidhya peut apparaître comme une mise en accusation de son amant, il n'en reste pas moins qu'elle choisit de s'effacer de sa vie pour ne pas nuire à sa réputation. L'amour qu'elle porte à l'égard de son amant se rapproche de l'amour dévotionnel de Sita envers Rama, ce pourquoi ce rapprochement nous semble pertinent. Cependant, tout comme dans l'histoire de Sita, Vidhya met au monde une nouvelle vie, et en cela, elle donne une suite à son histoire. En somme, elle ne se sacrifie pas pour rien et ne meurt qu'en partie puisqu'une partie d'elle survit dans son fils.

Pour continuer sur la notion de sacrifice, voyons désormais deux exemples de films mettant en scène une mère entièrement dévouée à son enfant, prête à sacrifier sa propre vie pour sauver la sienne.

Dans le film *Coolie*, le héros, Iqbal, est séparé de ses parents à cause d'un déluge s'abattant sur sa ville, alors qu'il n'est encore qu'un enfant. Mais plus tard, il finira par retrouver sa mère (Salma) puis son père et ce, en dépit des efforts faits par le « méchant » de l'histoire, Zafar, pour l'en empêcher.

Sa mère, comme nous l'avons vu, a perdu la mémoire entretemps. Néanmoins, il est admis dans le film que nul ne peut empêcher une mère de reconnaître son propre fils, comme c'est le cas pour Salma et Iqbal.

Salma surprend Zafar en train de comploter contre Iqbal : il est question de le tuer. Elle a déjà vu Iqbal mais ne l'a pas reconnu. Mais en entendant la personne chargée

⁵⁰¹ Serge Démétrian, *op cit*, p 458

d'éliminer Iqbal prononcer son nom, elle réagit pour la première fois : le nom de Iqbal résonne dans sa tête et elle prend peur. Son fils est menacé : la relation filiale refait surface et comme toute mère voulant protéger son enfant, elle réagit. Elle sent au plus profond d'elle que Iqbal représente quelque chose d'important et qu'elle doit le protéger.

Par la suite, nous retrouvons Iqbal et son amie Julie en train de danser et de chanter sous la pluie. Au même moment, la personne chargée de tuer le héros arrive armé d'un fusil. Il se positionne sur un toit et à travers le viseur, il vise Iqbal. Salma, qui semble réveillée par son instinct maternel, court pour prévenir Iqbal. Elle arrive sur la scène lorsque Vicky tire : elle se jette sur Iqbal et reçoit la balle à sa place.

Une fois guérie, elle retrouve l'usage de sa voix ainsi que sa mémoire. Peu après, alors que des élections ont lieu, elle monte sur une estrade et prend le micro pour dénoncer celui qui la tenait prisonnière durant toutes ces années. Zafar ordonne à ses hommes de couper le micro pour que la foule ne l'entende pas mais nous assistons alors à l'apparition de la mère divine dans toute sa splendeur : Salma continue à parler sans micro et sa voix est amplifiée, comme par magie. Sa voix forte porte au loin et Zafar assiste impuissant à ce spectacle.

À noter aussi que Salma est vêtue de noir, couleur qui peut renvoyer à la déesse Kali, nommée « la Noire ». « Kali est noire puisqu'elle incarne la tendance (Tamas) vers la dispersion, vers l'obscurité. [...] Par la puissance du temps toutes les couleurs se dissolvent, toutes les formes retournent à l'informel dans l'obscurité omniprésente de la Nuit-éternelle »⁵⁰². Salma apparaît donc devant l'assemblée comme déifiée : sa voix qui porte et son vêtement noir lui donnent une apparence menaçante et terrifiante et c'est en cela que nous pouvons supposer qu'elle est une représentation de la déesse Kali, un des symboles de la mère divine.

À la fin, Salma retrouvera son mari et Iqbal son père. Dans un geste désespéré, Zafar tentera de leur tirer dessus. Mais une fois de plus, ils seront sauvés *in extremis*. Cette fois, c'est l'oncle de Iqbal qui va se sacrifier et recevoir la balle à sa place. En effet, il se jette devant la famille réunie et sacrifie sa vie par amour. Nous arrivons ainsi au climax de l'histoire. Nous ne reviendrons pas sur la scène finale, puisque nous l'avons déjà racontée auparavant.

⁵⁰² Alain Daniélou, *op cit*, pp. 416-417

Il est nécessaire de rappeler que Salma est musulmane et qu'elle porte une *burqa*. La comparer à une déesse hindoue peut sembler inapproprié mais dans le cadre de notre étude *interculturelle*, cette référence à la mère divine nous paraît essentielle à souligner.

Un autre film met en scène une mère déterminée à sauver ses fils : *Ram Balram*. La scène finale se passe sur un bateau. Le « méchant », Jagatpal Singh, tient plusieurs personnes en otage. Tara, le personnage féminin, ayant dit à Jagatpal Singh qu'il était le père de sa fille Madhu, est tuée sur l'ordre de celui-ci.

Mais nous apprenons qu'elle lui a menti : Madhu n'est pas sa fille, et Jagatpal Singh n'a en réalité pas d'enfants. Avant de mourir Tara annonce à sa fille que son vrai père était un homme bien, tout le contraire de Jagatpal.

Durant toute sa vie, Jagatpal a été rejeté par les femmes puisqu'aucune n'a voulu de lui. En apprenant qu'il est le père de Madhu, il semble changer et devenir un homme « bien ». Mais en découvrant qu'il s'agissait d'un mensonge, il se transforme en meurtrier. Il se venge sur la mère de Madhu, Tara, qu'il fait exécuter par ses hommes de main. Lorsque ces deniers tirent sur la femme, celle-ci passe par-dessus bord et tombe dans l'eau – élément symbolique que nous retrouvons une fois de plus.

L'eau est souvent présente à la fin des films, comme pour purifier les héros et effacer tous leurs péchés. L'eau réclame également son dû et s'empare du « méchant » pour mettre fin aux tourments.

À la fin, Jagatpal menace de tuer également Madhu, mais une autre femme s'interpose. Une bagarre éclate et cette femme essaie de protéger son fils Balram, venu à son secours. Dans la scène finale, Ram porte également secours à sa mère ainsi qu'aux autres otages, mais le bateau explose et Jagatpal est laissé pour mort. Dans l'eau, il voit le cadavre de Tara, celle qu'il vient de tuer : c'est ici la symbolique de la mère se rattachant ainsi à celui de la mer. La mère tuée et la mer déchaînée viennent réclamer leur dû : en effet, le cadavre de Tara attrape le bras de Jagatpal et le tire sous l'eau. Alors que les autres personnages s'échappent, le « méchant » est englouti par les eaux et meurt.

Passons au film *Nastik* où la figure maternelle semble concrétiser plusieurs aspects de la notion hindoue de mère divine. Les deux exemples précédents ont montré une mère dévouée à ses enfants, prête à se sacrifier. Dans *Nastik*, le héros, Shankar, retrouve sa mère et celle-ci semble être un personnage ambivalent. En cela, elle incarne un personnage déroutant puisqu'elle semble constituer un obstacle pour le héros. À leurs retrouvailles, elle exprime une grande joie, mais face au rejet par son fils de la religion – le titre *Nastik* signifie littéralement athée⁵⁰³ – elle ne peut accepter ses convictions.

⁵⁰³ « Qui nie l'existence de Dieu, de toute divinité ». (*Le nouveau Petit Robert*)

Le passage le plus explicite est celui situé vers la fin du film où Shankar se trouve dans la maison du « méchant » propriétaire. Le propriétaire tente de tuer Shankar avec un couteau, mais il rate sa cible et tue Mala, sa propre sœur, à la place. Le bruit réveille les gens de la maison, la police arrive et arrête Shankar pour le meurtre de Mala. Le propriétaire l'accuse ouvertement. Shankar se défend et attrape l'arme d'un des policiers. Il la pointe sur le propriétaire et menace de le tuer pour tous les crimes qu'il a commis. « It is the duty of every son to seek his parents' revenge »⁵⁰⁴ - rappelons que le propriétaire a tué le père de Shankar et est responsable de la cécité de sa mère. Un policier tente d'empêcher Shankar de tirer et au même moment, la mère et la sœur du jeune homme arrivent sur la scène. Shankar leur explique pourquoi il veut tuer le propriétaire mais sa mère intervient pour l'en empêcher.

Nous avons vu que le voyage du héros le conduit, la plupart du temps, à assouvir sa vengeance et à (se) faire la justice. Lorsque l'un des parents ou les deux parents du héros meurent alors que celui-ci n'est encore qu'un enfant, il cherche par tous les moyens à se venger pour apaiser sa colère. C'est en quelque sorte son destin.

Or, dans le film *Nastik*, au moment où le héros va atteindre son but, sa mère se met en travers de son chemin. Elle prononce des paroles dures envers lui et réagit de façon violente en le giflant. En cela, elle peut être comparée à la déesse Kali puisqu'elle semble vouloir « détruire » son fils : « Inspector, take him away! And hang him! »⁵⁰⁵ Elle va jusqu'à le renier en le comparant à un démon. Elle est prête à le sacrifier pour l'empêcher de commettre un crime. Shankar est alors emmené par la police mais il réussit à s'échapper. Il réapparaît au mariage de sa sœur, Shanti, déguisé pour ne pas être reconnu car la police continue à le chercher. Lors de la cérémonie de mariage, le propriétaire arrive. Il est lui aussi à la recherche de Shankar. Il tire dans l'assemblée et la balle atteint Shanti.

Cet épisode va encore provoquer la colère de la mère envers Shankar et nous pouvons supposer qu'elle constitue une fois de plus un obstacle, dans le sens où elle le rejette. En effet, Shankar pleure sa sœur qui semble mortellement blessée. Mais au lieu de la pleurer avec son fils, sa mère lui interdit de la toucher et lui dit que tout est de sa faute à lui. En réalité, la mère est persuadée que Shankar a tué Mala sans savoir que c'était l'œuvre du propriétaire. Elle

⁵⁰⁴ « C'est le devoir de chaque fils de venger ses parents ». (Notre traduction)

⁵⁰⁵ « Inspecteur, emmenez-le et qu'il soit puni ! » (Notre traduction)

l'accuse d'être un athée – puisqu'il nie l'existence des dieux – et de provoquer par là même la colère des dieux.

Dans ce film, comme nous pouvons le constater, le personnage de la mère est ambigu : elle est heureuse de retrouver son fils en vie mais elle n'a plus confiance en lui. En analysant les différents passages mettant en avant la colère de la mère et son côté destructif, nous pouvons avancer l'hypothèse qu'elle n'agit pas en tant que gardienne du seuil mais davantage en tant que mentor. Les gardiens du seuil, que nous détaillerons plus loin dans notre analyse, sont des personnages ou obstacles qui empêchent le héros de franchir un seuil, comme leur nom l'indique. Néanmoins, la mère de Shankar ne rentre pas dans cette catégorie d'archétypes. Les paroles qu'elle prononce ou les gestes qu'elle fait sont là pour *guider* son fils Shankar, et l'empêcher de devenir un assassin ; en cela, elle agit en tant que mentor.

Le fait qu'elle l'empêche de tuer le propriétaire peut être lu comme un geste de « rédemption », en termes chrétiens, car elle pense qu'il a déjà tué une première fois et ne souhaite pas qu'il recommence. En termes hindous, elle souhaite préserver son karma et l'empêcher de commettre l'irréparable pour la deuxième fois. Elle pense que ce n'est pas à l'être humain de rétablir la justice mais qu'il faut laisser faire les dieux. En cela aussi, le personnage de la mère fait figure de mentor puisqu'elle guide son fils vers le droit chemin. Nous reviendrons sur cet archétype que nous retrouvons dans tous les films de notre corpus.

Lors de sa deuxième crise de colère, la mère accuse son fils d'être athée. Nous pouvons supposer qu'elle teste ici la croyance de son fils et qu'elle veut voir jusqu'où il est capable de renier les dieux. Elle est prête à se sacrifier lorsqu'elle lui dit : « Kill me too. Then I will become quiet »⁵⁰⁶. Elle a perdu l'usage de la vue mais il lui reste la parole, c'est pourquoi elle s'en sert comme une arme pour blesser son fils mais également pour lui faire voir le droit chemin. Et cela fonctionne : ses paroles vont pousser Shankar à perdre le contrôle de lui-même et à prononcer les paroles suivantes : « Keep quiet mother, for God's sake! »⁵⁰⁷ Peut-être est-ce le fait qu'il prononce le nom de dieu ou alors l'effet des paroles de sa mère, mais en tout cas, nous entendons au loin les cloches⁵⁰⁸ sonner et nous assistons à un flashback dans lequel Shankar revoit son père en prières. Shankar décide alors d'emmener sa sœur au

⁵⁰⁶ « Tue-moi également. Et je serais enfin silencieuse ». (Notre traduction)

⁵⁰⁷ « Tais-toi maman, nom de Dieu ! » (Notre traduction)

⁵⁰⁸ À l'entrée de chaque temple hindou se trouve une cloche. Les fidèles la font sonner en entrant et en sortant du lieu saint.

temple pour prier Krishna. Il demande la guérison de sa sœur mais pas seulement : il retrouve la foi et se réconcilie avec lui-même. Il se retrouve enfin en paix avec les dieux.

Les dieux entendent donc les prières de Shankar puisque sa sœur, dans le coma, se réveille. Mais comme nous le savons, l'histoire ne se termine pas là : le propriétaire arrive avec ses hommes pour les tuer. S'ensuit alors le combat final au cours duquel le propriétaire trouve la mort : après avoir avoué ses crimes devant tout le monde, il arrache l'épée de la statue de la déesse Durga dans le but de tuer Shankar mais la statue se « réveille » et, en basculant en avant, le tue.

Nous pouvons ainsi dire qu'il est mort par la main de dieu, et pas par n'importe quel dieu ! En effet, la déesse Durga est une autre figure de la mère divine hindoue. « The name most commonly given to the fierce form of Devi is Durga. She is a beautiful yellow woman with ten arms who rides on a tiger; but despite her grace she has a menacing expression, for she was born to kill »⁵⁰⁹. Et c'est bien ce qu'elle fait ici : elle tue le propriétaire, et ce faisant, rétablit la justice. La mère – c'est-à-dire la mère de Shankar mais aussi la mère divine – rétablit l'ordre et sauve le héros, Shankar.

Un autre film intéressant pour l'étude de la mère est *Deewaar*. Nous verrons également que la scène finale se passe dans un temple, tout comme c'était le cas dans *Nastik*. Mais avant cela, le film met en scène une figure maternelle beaucoup plus présente que dans les autres films de notre corpus. Rappelons brièvement l'histoire : une mère doit élever seule ses deux fils suite au brusque départ de son mari. Ce personnage fort sera au cœur du conflit qui divisera les deux frères, une fois ces derniers devenus adultes. En cela, le mythe prédominant dans ce film est bel et bien celui des frères ennemis.

D'un point de vue psychanalytique, ce mythe peut également s'expliquer par le dédoublement du moi qui « [...] se manifeste dans des intrigues qui mettent aux prises deux frères [...] représentant le bon moi et le mauvais moi. Le bon frère a toutes les vertus souhaitables [...] »⁵¹⁰, et c'est bien le cas de Ravi. Un épisode du film le montre comme un homme généreux : Ravi cherche du travail et lorsqu'il passe un entretien et obtient enfin un emploi, il est soulagé. Mais un autre homme arrive en retard pour l'entretien et semble

⁵⁰⁹ Veronica Ions, *op cit*, p 89

« Le nom le plus souvent attribué à la forme féroce de Devi est Durga. Elle est une femme jaune magnifique avec dix bras, qui chevauche un tigre ; mais malgré sa grâce, elle dégage une expression menaçante parce qu'elle est née pour tuer ». (Notre traduction)

⁵¹⁰ KAKAR, Sudhir, *Psychanalyse du film indien*, dans *CinémAction, Les Cinémas indiens*, *op cit*, p 165

réellement dans le besoin. Ravi prend pitié de lui et, par un acte de générosité, laisse le travail à cet homme qui semble en avoir davantage besoin. « Le mauvais frère, au contraire, est dominé par ses appétits voraces, vit fréquemment au ban de la société et se complaît dans la violence physique. Bien entendu, le mauvais frère n'est pas dépeint en termes exclusivement négatifs. Comme il incarne une partie du moi susceptible de susciter des identifications, même fugaces, il pourrait difficilement en être autrement »⁵¹¹. Néanmoins, nous proposons de nous intéresser au lien unissant ce conflit fraternel au mythe des frères ennemis issu du *Mahabharata* et nous verrons en quoi le « méchant » frère – l'*antihéros* de l'histoire – se rapproche tout particulièrement du personnage mythologique Karna.

Tout comme dans le film que nous venons d'étudier, le personnage de la mère semble ambivalent. Nous apprenons que sa préférence va à Vijay – l'aîné – mais c'est envers lui qu'elle exprime sa colère. Tout comme Shankar dans *Nastik*, Vijay rejette toute forme de religion depuis la disparition de son père et sa mère n'accepte pas sa décision. Elle est également au courant de ses activités illégales et sait la manière dont il gagne sa vie. Elle doit choisir entre le cœur – Vijay – et la raison – Ravi – et elle choisit la raison. « I've always loved Vijay more. But my love is not blind. I can see what good and what bad I've done »⁵¹².

Elle va donc devoir faire face à un choix cornélien. À la fin du film, Ravi apprend par l'un de ses collègues que Vijay est à la recherche du « méchant », Samant, pour le tuer. Il dit : « Today the police will definitely catch Vijay Verma. At any cost »⁵¹³. Le mur entre les deux frères n'a jamais été aussi haut : il est désormais infranchissable et la mère sait que le jour qu'elle redoutait est enfin arrivé, elle va devoir choisir entre ses deux fils. Le plan rapproché sur son visage accentue la douleur qu'elle ressent à ce moment-là. Selon Sudhir Kakar, psychanalyste indien, un autre trait caractéristique de la bonne mère dans le film hindi est sa souffrance omniprésente (Sudhir Kakar, 1984, p 164). Ravi lui demande sa bénédiction : « Today I want your strength and your blessings [mother] »⁵¹⁴.

Sa mère attrape alors son pistolet et lui donne : « May God not tremble your hand when you shoot »⁵¹⁵. Ravi part donc à la recherche de Vijay. La mère annonce : « A woman

⁵¹¹ Sudhir Kakar, *op cit*, p 165

⁵¹² « J'ai toujours préféré Vijay. Mais mon amour n'est pas aveugle. Je vois bien le bien et le mal que j'ai fait ». (Notre traduction)

⁵¹³ « Aujourd'hui nous attraperons Vijay Verma une bonne fois pour toutes, peu importe le prix à payer ». (Notre traduction)

⁵¹⁴ « Aujourd'hui j'ai besoin de ta force et de ta bénédiction mère ». (Notre traduction)

⁵¹⁵ « Que dieu empêche ta main de trembler quand tu tireras ». (Notre traduction)

has done her duty. Now a mother is going to wait for her son »⁵¹⁶. Et elle part attendre Vijay au temple. En effet, il lui a donné rendez-vous là-bas pour recevoir sa bénédiction pour son mariage avec la femme qu'il aime. Sauf que, rappelons-le, son amie a été tuée par Samant et que Vijay est parti venger sa mort.

Le choix des mots dans les paroles prononcées par la mère est important : elle a donné sa bénédiction à Ravi en tant que femme, voire en tant que citoyenne. Elle a encouragé Ravi – le policier – à arrêter Vijay – le criminel. Il s'agit de son devoir. Mais en tant que *mère*, elle décide de se rendre au temple pour attendre Vijay, son *fil*s.

Nous pouvons faire référence ici au *Mahabharata* et au mythe des frères ennemis qui est présent tout au long de ce film. Nous avons déjà évoqué ce rapprochement dans l'analyse portant sur l'absence du père. Nous pouvons désormais étudier cela plus en détails.

Nous savons que Ravi est parti à la recherche de son frère Vijay. Nous assistons alors à une course poursuite entre les deux frères et Ravi finit par tirer sur Vijay. Le criminel mourra quelques instants plus tard dans les bras de sa mère. Avant de revenir sur la symbolique de cette scène, qui est en relation avec celle déjà étudiée du film *Nastik*, nous proposons d'effectuer un parallèle avec l'une des scènes finales du *Mahabharata* où les frères Arjuna et Karna s'affrontent sur le champ de bataille.

Dans le film *Deewaar*, un lien direct est effectué avec le *Mahabharata* car peu avant la fin, Ravi – le policier – ne sait plus ce qui est juste et ce qui ne l'est pas. Doit-il arrêter son frère pour les crimes commis par ce dernier ou doit-il ignorer tout cela du fait d'être lié par le sang à cet individu ? Alors qu'il est pris dans ce dilemme, sa compagne lui rappelle qu'Arjuna – le personnage mythologique – avait demandé la même chose à Krishna (son cocher) et que ce dernier lui avait répondu qu'il fallait se battre jusqu'au bout, en dépit des liens du sang.

Le lien avec le mythe est donc à la fois indirect, au niveau de la symbolique des personnages, et explicite avec cette référence au texte du *Mahabharata*, et plus particulièrement à la *Bhagavad Gita*.

Il est nécessaire de rappeler que ce célèbre chapitre correspond au moment où Arjuna se met à douter de la nécessité de faire couler un bain de sang : « Le sang qu'il doit faire couler, c'est celui qui circule dans son propre corps [...] »⁵¹⁷. Le cas de conscience est le même que celui dans lequel se retrouve le personnage du film *Deewaar*.

⁵¹⁶ « Une femme a rempli son devoir. Désormais, une mère va rejoindre son fils ». (Notre traduction)

⁵¹⁷ Alain Porte, *op cit*, p 11

Dans la mythologie, Krishna enseigne à Arjuna l'importance et le besoin de « détruire » ce monde pour qu'après, ce dernier puisse renaître, meilleur qu'avant. La mort de Karna y apparaît donc comme inévitable (tout comme la mort de Vijay dans *Deewaar*) et constitue l'une des scènes les plus célèbres du poème. Dans le chapitre précédent, nous avons déjà expliqué la scène finale du *Mahabharata* où la roue du char de Karna s'enfonce dans la terre, provoquant la mort de celui-ci. Cette scène peut être mise en étroite relation avec la scène du « pont » dans *Deewaar* : celle de la confrontation entre les deux frères.

En effet, nous avons vu que le pont se rapprochait davantage du mur, symbole de séparation. Lorsque les deux frères se retrouvent sous le fameux pont, il s'agit, d'une certaine manière, de la mort symbolique de Vijay. Vijay conseille à son frère de quitter la ville car il sait que certains criminels veulent sa mort. Ravi refuse de suivre ses conseils et une dispute éclate entre les deux. Vijay se vante d'avoir amassé beaucoup d'argent tandis que son frère gagne un salaire ridicule et, selon lui, n'a rien dans sa vie. Ravi réplique en disant qu'au contraire, il a tout : il a leur mère. En affirmant avoir quelque chose de plus que son frère, Ravi « tue » indirectement son frère. Finalement, la rivalité qui oppose les deux frères tient surtout à la place que chacun veut avoir auprès de leur mère. Et cela est aussi vrai dans le film que dans le texte mythologique.

Dans la scène du *Mahabharata*, lorsque Krishna explique que la terre a bloqué la roue du char de Karna, cela est en réalité une référence à la mère car en Inde la terre représente « la mère de la nation », appelée *Bharat Mata*. La déesse et la mère forment un tout. Ainsi, la *mère* est-elle symbolisée par la *terre*, comme nous l'avons déjà évoqué dans la symbolique de la mère. Ce qui conforme une nouvelle fois le lien entre ce film et le *Mahabharata*.

Comme le souligne Ranjani Mazumdar, dans *Bombay Cinema, an Archive of the City* :

Caught in the conflict between the two brothers is the overarching figure of the mother, who clearly evokes the mythical conflict of Karna/Arjuna as the underlying grid of the narrative. The mythical language of the *Mahabharata* becomes in *Deewaar* "a type of speech chosen by history" (Roland Barthes). It is not the eternal play of the epic, but a historical reworking of its ethical and philosophical dimension⁵¹⁸.

⁵¹⁸ Ranjani Mazumdar, *op cit*, pp.13-14

« Coïncée dans le conflit opposant les deux frères se trouve la figure partagée de la mère, qui fait clairement référence au conflit mythologique entre Karna et Arjuna comme la grille sous-jacente de la narration. Le langage mythologique du *Mahabharata* devient dans *Deewaar* "un type de discours choisi par l'histoire" (Roland Barthes). Il ne s'agit pas d'un retour récurrent au poème épique mais d'une réadaptation historique de sa dimension éthique et philosophique ». (Notre traduction)

Dans ce film, le mythe des frères ennemis est donc réactualisé pour répondre aux besoins actuels, point central qui sera étudié dans le dernier chapitre.

À la fin du film, la scène de la course poursuite entre Ravi et Vijay dans les rues de Bombay peut symboliser la traversée du *labyrinthe*, symbole universel qui renvoie n'importe quel public averti à la mythologie classique, que ce soit en Occident ou en Orient. Vijay, comme son nom l'indique (*vijay* signifie *victoire*), sortira vainqueur de ce labyrinthe malgré la blessure par balle qu'il reçoit en chemin.

Nous proposons de nous arrêter un instant sur la symbolique du labyrinthe, qui est un thème central dans un grand nombre de films, aussi bien indiens qu'européens ou américains⁵¹⁹. Ce thème n'est pas non plus sans rappeler le mythe grec du Minotaure, enfermé par le roi Minos dans un labyrinthe. Chaque fois, le héros doit subir l'épreuve du labyrinthe avant d'atteindre le but ultime de son voyage.

Dans *Deewaar*, Vijay est poursuivi par Ravi et tente de rejoindre le « centre » qui est en fait le temple où se trouve sa mère. En effet, « [...] l'essence même du labyrinthe est de circonscrire dans le plus petit espace possible l'enchevêtrement le plus complexe de sentiers et de retarder ainsi l'arrivée du voyageur au centre qu'il veut atteindre »⁵²⁰. Les rues de Bombay deviennent donc un obstacle pour Vijay qui, lors de sa course, fait tomber son badge porte-bonheur de l'autre côté d'un grillage. Son badge devient alors hors de portée, comme si les murs du labyrinthe le lui avaient pris. À partir de là, Vijay tente de l'attraper mais il entend les pas de Ravi qui s'approche et, de ce fait, il reprend sa course. Mais Ravi profite de l'occasion pour lui tirer dessus. Blessé, Vijay arrive malgré tout, en volant une voiture, à rejoindre sa mère même s'il s'écrase contre les marches menant au temple ; en d'autres termes, il atteint le centre du labyrinthe mais au prix de sa vie. Les roues de sa voiture se retrouvent encastrées dans les marches - scène qui n'est pas sans rappeler la roue du char de Karna dans la boue.

⁵¹⁹ Pour n'en citer que quelques uns, Jim Henson a réalisé le film fantastique anglo-américain *Labyrinthe*, sorti en 1986, qui, comme le titre l'indique, se déroule dans un labyrinthe. Sarah, une jeune adolescente, doit y passer, en moins de treize heures, un certain nombre d'épreuves ayant lieu au sein du labyrinthe du roi des Gobelins pour sauver son petit frère. *Le labyrinthe de Pan*, film espagnol de Guillermo del Toro, sorti en 2006, raconte l'histoire d'une jeune fille qui doit accomplir trois épreuves imposées par le gardien du labyrinthe. Ou plus récemment encore, le film américain de Christopher Nolan, *Inception*, sorti en 2010, suit des personnages capables de créer des rêves et de les infiltrer. Ariane, l'un des personnages, est l'architecte. En cela, elle doit planter le décor du rêve sous forme d'un labyrinthe.

⁵²⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 554

Pour poursuivre sur le thème du labyrinthe, la fin du film *Muqaddar Ka Sikandar* met également en scène une course poursuite pouvant être rapprochée de la traversée du labyrinthe. Cette fois-ci, deux personnages principaux sont concernés : Sikandar, le héros, et son ami Vishal.

Kamna doit épouser Vishal, et Mehru - la sœur de Vijay - doit également se marier, mais les jeunes filles sont toutes deux enlevées. Sikandar se lance alors à la poursuite du ravisseur de Kamna, tandis que Vishal poursuit ceux de Mehru.

Si Sikandar pourchasse à pied le truand jusque dans un immeuble désaffecté et en ruines, Vishal, pour sa part, poursuit les kidnappeurs de Mehru à cheval. Ce faisant, il traverse rivières, routes et obstacles pour rattraper la voiture. Il s'agit de la dernière épreuve à surmonter pour les deux héros.

[...] le labyrinthe doit à la fois permettre l'accès au *centre* par une sorte de *voyage* initiatique, et l'interdire à ceux qui ne sont pas qualifiés. En ce sens, on a rapproché le labyrinthe du mandala, qui comporte d'ailleurs parfois un aspect labyrinthique. Il s'agit donc d'une figuration d'épreuves initiatiques discriminatoires, préalables au cheminement vers le *centre caché*⁵²¹.

En effet, visuellement parlant, les mandalas ressemblent à des labyrinthes. Ils symbolisent le long et difficile chemin de l'initiation ainsi que l'idée de voyage intérieur.

Par ailleurs, selon Mircea Eliade, le labyrinthe est une pénétration dans un terrain sacré identifié à l'utérus de la Terre Mère. Il représente ainsi un retour aux origines, un ressourcement nécessaire qui renvoie à un univers féminin. Ce n'est donc pas surprenant que pour sortir vainqueur de l'épreuve du labyrinthe, Vijay doive rejoindre sa mère au temple, et que de leur côté, Sikandar et Vishal doivent sauver Kamna et Mehru - les deux jeunes femmes kidnappées. De plus, comme nous l'avons évoqué plus haut, la scène où Sikandar tue son adversaire au centre du labyrinthe peut renvoyer à Thésée, dans la mythologie grecque, qui tua le Minotaure dans le labyrinthe de Dédale.

Sorti en 1978, le film *Don*, de Chandra Barot, ne fait pas partie de notre corpus mais il est intéressant d'en parler ici car cette œuvre fait également référence au labyrinthe. À la fin du film, le héros Vijay (joué par Amitabh Bachchan), poursuit Daljit et ses enfants dans des petites ruelles de la ville. La façon dont les personnages se cachent derrière les murs et tentent d'échapper à Vijay renvoie inéluctablement à un labyrinthe. En effet, les rues se ressemblent

⁵²¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 554

et sont ainsi trompeuses. Les murs sont de plus en plus hauts au point que le spectateur n'en voit pas la fin, ce qui donne une illusion d'infinité.

Daljit cache ses enfants dans un escalier et les deux hommes finissent par se trouver et s'affronter. Vijay veut récupérer les enfants mais Daljit lui barre littéralement le passage en agissant en tant que gardien du seuil : « Placés à chacun des passages vers un nouveau monde, de puissants gardiens du Seuil empêchent d'entrer ceux qui n'en sont pas dignes. Ces gardes se donnent des airs menaçants pour impressionner le héros, mais ils peuvent être vaincus, contournés ou même devenir des Alliés si celui-ci cherche à bien les comprendre »⁵²².

C'est exactement le cas du personnage de Daljit qui, pour protéger ses enfants, barre la route d'un air menaçant. Les deux hommes se battent mais ils comprennent vite qu'ils sont du même côté et qu'ils veulent tous les deux le bien des enfants. À partir de là, ils deviendront des alliés.

Après cette courte parenthèse sur la symbolique du labyrinthe, revenons-en à l'analyse du film *Deewaar*. Nous l'avons laissée au moment où Vijay rejoint le temple. Celui-ci monte péniblement les marches du temple, à cause de sa blessure, tout en prenant soin de retirer ses chaussures⁵²³. C'est seulement la deuxième fois que nous le voyons entrer dans un temple. De plus, « la marche de l'homme vers le temple est toujours un symbole de réalisation spirituelle [...] ; retour au centre de l'être et accès à la hiérarchie des états supérieurs dans la circumambulation hindoue »⁵²⁴.

Une fois dans l'enceinte du lieu saint, il tombe dans les bras de sa mère et repose sa tête sur ses genoux, comme lorsqu'il était enfant. La boucle est bouclée ; il peut mourir en paix. Il est sorti victorieux du labyrinthe puisqu'il a reçu la bénédiction de sa mère. Cette bénédiction correspond à la récompense, si nous reprenons le « Voyage du Héros » de Campbell.

La récompense peut être aussi bien un trésor que la solution à un problème ou encore la résolution d'un conflit familial, comme c'est le cas ici. Le voyage de Vijay s'achève ici lorsqu'il reçoit l'amour de sa mère.

Le choix cornélien de la mère (mais aussi du frère) ne va pas sans rappeler la scène finale dans *Mother India*, de Mehboob Khan sorti en 1956, grand classique du cinéma indien.

⁵²² Christopher Vogler, *op cit*, p 57

⁵²³ Dans la religion hindoue, tout comme dans la religion islamique, les fidèles doivent retirer leurs chaussures avant de pénétrer dans un lieu saint.

⁵²⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 936



Affiche du film *Mother India*
<http://www.kananda.com/Mother%20India1.htm> (consulté le 09/03/2011)

Notons que son histoire est proche de celle de *Deewaar*, c'est pourquoi nous avons choisi d'y faire allusion. Le personnage central, nommé Radha, est une mère de famille qui sacrifie sa vie entière pour ses enfants. Son mari, suite à un accident dans lequel il a perdu ses deux bras, fuit la maison familiale, abandonnant ainsi sa femme et ses deux fils. La mère se retrouve seule et doit se battre contre le « méchant » usurier pour sauver ses terres et élever ses enfants.

Ce film est une métaphore de l'Inde et de l'histoire de ce pays : Radha symbolisant la déesse mère, ses fils et le village représentant le peuple, et le méchant usurier étant une figure des colons britanniques. C'est grâce à son courage et à sa persévérance que Radha mène la communauté paysanne de son village à la prospérité, en labourant les terres de ses propres mains. En effet, à la fin du film, les villageois insistent pour que ce soit elle qui inaugure et édifie le système d'irrigation mécanisée qu'elle est parvenue à construire, « symbole fréquent à l'époque, de la foi dans le progrès technique de l'Inde indépendante »⁵²⁵.

Le message véhiculé est simple : croire en l'avenir et réapprendre à travailler ses propres terres. Le passage qui nous intéresse tout particulièrement est la scène finale du film où Radha sacrifie son fils Birju pour sauver la fille du méchant usurier. Ce faisant, elle s'identifie à Kali, déesse de la destruction. Pour faire régner le bien, il faut parfois sacrifier ses proches. Cela rappelle bien sûr le sacrifice d'Isaac évoqué précédemment.

Pour décrire ce passage du film, précisons que Birju enlève Rupa, la fille de l'usurier, le jour de son mariage pour se venger de toutes les peines que ce dernier leur a infligées tout au long de leur vie. Son frère tente de l'en empêcher et une bagarre éclate. Ainsi le mythe des frères ennemis est également présent : l'un représentant le bien et l'autre le mal.

Birju finit par s'échapper à cheval en emmenant Rupa avec lui, mais sur le chemin, il croise sa mère qui le menace avec une arme. « Tu ne peux pas me tuer, tu es ma mère »⁵²⁶ lui dit-il. À cela, Radha réplique : « Je suis une femme. Rupa est une des filles du village. C'est

⁵²⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 93

⁵²⁶ DVD *Mother India*, de Mehboob Khan, 1957, Mumbai: Mehboob Productions, 180 minutes (pour toutes les citations du film).

mon honneur. Je peux sacrifier un fils mais pas mon honneur ». Et telle la grande déesse Kali, la Destructrice, elle fait feu sur lui. C'était son devoir de femme, tout comme dans *Deewaar* le personnage de la mère donnait sa bénédiction à Ravi pour qu'il puisse tuer Vijay. Radha lâche son arme et court vers son fils pour le serrer dans ses bras juste avant qu'il meure.

Elle a choisi, comme la mère dans *Deewaar*, de sacrifier son fils pour rétablir le bien, le *dharma*. En cela, les deux mères évoquées ici se différencient de Kunti, personnage mythologique du *Mahaharata*, et incarnent pleinement la déesse Kali, la Destructrice. Il est nécessaire de préciser que Kunti, la mère de Arjuna et Karna, demande à Karna de ne pas aller au combat puisqu'il risque de tuer ses propres frères – les Pandava. Elle tente de mettre fin au conflit opposant ses enfants mais en vain. C'est comme si la mère dans *Deewaar*, ou encore *Mother India*, savait qu'elle n'a pas le choix et qu'il s'agit de son devoir de femme.

Ces différentes scènes finales peuvent être reliées à l'étape nommée « The Meeting with the Goddess » (la rencontre avec la déesse) du « Voyage du Héros » de Joseph Campbell. Nous avons vu dans *Coolie*, *Nastik* et *Deewaar* – ainsi que dans *Mother India* – que la figure maternelle pouvait être identifiée à Kali. Le mythologue américain explique :

The ultimate adventure, when all barriers and ogres have been overcome, is commonly represented as a mystical marriage of the triumphant hero-soul with the Queen Goddess of the World. This is the crisis at the nadir, the zenith, or at the uttermost edge of the earth, at the central point of the cosmos, in the tabernacle of the temple, or within the darkness of the deepest chamber of the heart⁵²⁷.

Dans *Nastik* et *Deewaar*, cette étape se produit au sein d'un temple. Ainsi il semblerait que les deux scènes finales étudiées auparavant correspondent à cette étape du « Meeting with the Goddess ». En effet, le personnage maternel est une incarnation de la mère divine – laquelle se présente, dans les exemples traités, sous la forme de Kali. Dans *Deewaar*, elle est présente avec le héros lors de la dernière étape qui se déroule dans un temple. Dans *Nastik*, c'est elle qui pousse le héros à se rendre au temple pour affronter les dieux et se réconcilier avec sa foi.

Avant d'étudier la rencontre avec la déesse, il serait judicieux d'aborder la symbolique du temple puisqu'il apparaît comme un lieu important dans les deux films. Il faut savoir que les temples en Inde « ne sont pas, comme dans d'autres religions, le lieu de réunion des

⁵²⁷ Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, op cit, p 109

« L'ultime aventure, lorsque tous les obstacles et ogres sont vaincus, est le plus souvent représentée comme un mariage mystique entre l'âme-héros triomphant et la Reine Déesse du Monde. Il s'agit de la crise ou conflit qui a lieu au nadir, au zénith, ou à l'extrémité de la terre, au point central du cosmos, dans le tabernacle du temple, ou dans l'obscurité de la chambre la plus profonde du cœur ». (Notre traduction)

fidèles, mais sont les demeures des dieux, des endroits où un aspect particulier du divin est honoré, vénéré par des prêtres qui sont ses serviteurs »⁵²⁸.

Mais par extension, peut-être pouvons-nous supposer que le passage du temple à la fin des deux films – *Nastik* et *Deewaar* – se rapproche de ce que les spécialistes appellent « l'accès au cœur de la caverne » ou encore « The Belly of the Whale » ?

Joseph Campbell stipule que le passage « magique » dans une sphère de renaissance est représenté par l'image du ventre de la baleine (Joseph Campbell, 1973, p 90), que nous avons évoqué précédemment. Cela se vérifie grâce à l'idée de renaissance : la mort est parfois le seul moyen pour le héros de renaître, de se purger, de se purifier.

Dans *Nastik*, le héros ne meurt pas mais subit une mort symbolique : il emmène sa sœur au temple pour prier le dieu Krishna. Il lui demande de guérir Shanti, à défaut de quoi il se donnera la mort. Il se met alors à se frapper la tête avec deux cloches. Le sang qui apparaît prouve qu'il a bel et bien l'intention d'aller jusqu'au bout. Et c'est à ce moment-là que Shanti se réveille. Shankar remercie les dieux et se réconcilie ainsi avec sa foi : il s'agit d'une renaissance.

Dans *Deewaar*, la mort de Vijay est inévitable pour rétablir le bien. Le ventre de la baleine ou l'accès au cœur de la caverne suppose que le héros va à l'intérieur d'un « lieu » pour renaître. Il retourne en quelque sorte dans l'utérus de sa mère. « The temple interior, the belly of the whale, and the heavenly land beyond, above, and below the confines of the world, are one and the same »⁵²⁹. Ainsi le choix du temple comme lieu de renaissance pour le héros n'est pas un choix anodin. Nous aurons l'occasion de revenir sur la fonction du temple lorsque nous aborderons la figure du « Angry Young Man » puisque le temple est également le lieu du conflit intérieur du héros. Nous verrons que le héros laisse souvent éclater sa colère dans un temple où il se rebelle contre les dieux (et par là même avec la loi du père).

Mais pour le moment, revenons à la rencontre avec la déesse. En effet, celle-ci incarne le rôle de guide pour le héros puisqu'elle le mène au but ultime de son voyage. De plus, l'image de la femme dans la mythologie représente la totalité des connaissances (Joseph

⁵²⁸ Alain Daniélou, *op cit*, p 550

⁵²⁹ Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, *op cit*, p 116

« L'intérieur du temple, le ventre de la baleine, et la terre paradisiaque au-delà, au-dessus et en dessous des confins de la terre, ne font qu'un ». (Notre traduction)

Campbell, 1973, p 116) ; ainsi la rencontre du héros avec la déesse à la fin de son voyage va lui permettre d'accéder justement à la connaissance.

Campbell précise également que : « The meeting with the goddess (who is incarnate in every woman) is the final test of the talent of the hero to win the boon of love [...] which is life itself enjoyed as the encasement of eternity »⁵³⁰. En effet, dans *Deewaar*, la mort de Vijay est inévitable – au même titre que la mort de Karna l'est dans le *Mahabharata*, et celle de Birju dans *Mother India* – puisqu'il faut rétablir le *dharma* et pour ce faire, il faut parfois sacrifier un proche.

De plus, la fin du « Voyage du Héros » se termine toujours par le départ ou la mort du héros. Néanmoins cette mort correspond à une délivrance pour Vijay qui reçoit l'amour et la bénédiction de sa mère, comme nous l'avons mentionné auparavant.

La scène finale entre Vijay et sa mère correspond bien au « mystical marriage of the triumphant hero-soul with the Queen Goddess of the World », cité précédemment. « With that he [the hero] knows that he and the father are one: he is in the father's place »⁵³¹. En effet, nous avons déterminé auparavant que le héros prenait la place du père absent et devait remplir son rôle de chef de famille. Cette idée ne va pas sans rappeler le mythe d'Œdipe, c'est pourquoi nous proposons de nous pencher sur le *complexe* qui porte son nom et d'essayer de voir sous quelles formes il apparaît dans certains films de notre corpus.

2.2.1.4.2 Le complexe œdipien dans les films populaires indiens

Dans un premier temps, revenons sur le mythe d'Œdipe. Ce mythe grec raconte comment Œdipe fut abandonné par son père Laïos, lorsqu'il était enfant. Un oracle avait prédit au roi de Thèbes que, s'il avait un fils, il serait tué par celui-ci. Ainsi, à la naissance de son fils, il lui fit percer les chevilles et l'abandonna sur le flanc d'une lointaine montagne. Un berger l'y trouva et le confia au roi de Corinthe qui lui donna le nom d'Œdipe (Œdipe signifie *piéd enflé*). Une fois adulte, Œdipe consulta à son tour l'Oracle de Delphes et découvrit qu'il était destiné à tuer son père et épouser sa mère. Horrifié, il s'enfuit de Corinthe. Sur son chemin, il croisa l'attelage d'un homme sans savoir qu'il s'agissait de Laïos. Une bagarre

⁵³⁰ Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, *op cit*, p 118

« La rencontre avec la déesse (qui est incarnée dans chaque femme) est l'ultime épreuve pour le héros avant de gagner la bénédiction de l'amour [...] qui est de jouir de la vie elle-même dans le cadre de l'éternité ». (Notre traduction)

⁵³¹ *Ibid*, p 121

« En cela il sait qu'il ne forme plus qu'un avec son père : il a pris sa place ». (Notre traduction)

éclata avec le conducteur du char qui avait roulé sur son pied et Œdipe finit par tuer tout le cortège à l'exception d'un serviteur qui parvint à s'échapper.

À son arrivée à Thèbes, Œdipe répond correctement aux questions de la Sphinge et, en guise de récompense, reçoit le trône de Thèbes et la main de Jocaste, reine de la ville et veuve de Laïos. Sans le savoir, il accomplit ainsi sa destinée : tuer son père et épouser sa mère dont il aura quatre enfants ; Étéocle, Polynice, Antigone et Ismène. Mais la peste sévit sur la ville et l'Oracle de Delphes affirme que l'épidémie durera tant que l'assassin de Laïos n'aura pas été découvert. S'en suit donc une enquête qui fera éclater toute la vérité.

À l'annonce de celle-ci, Jocaste met fin à ses jours tandis qu'Œdipe se crève les yeux. Sa fille, Antigone, l'emmène alors dans un bois sacré près d'Athènes, où il vécut jusqu'à la fin de ses jours.

C'est à partir de ce mythe que Freud donna naissance au complexe d'Œdipe, concept central de la psychanalyse : « l'enfant prend ses deux parents, et surtout l'un d'entre eux, comme objets de désirs. [...] le fils désire se mettre à la place du père, la fille, à celle de la mère »⁵³². Il s'agit alors d'une fixation amoureuse sur le parent du sexe opposé accompagnée d'un désir de détruire ce parent pour atteindre sa propre maturité (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1982, p 685).

Le complexe œdipien se retrouve aussi, dans son versant féminin, dans l'histoire d'Électre. Le mythe est celui de cette jeune femme, fille d'Agamemnon, roi de Mycènes. Lorsque celui-ci fut assassiné par son épouse Clytemnestre, ainsi que par Égisthe, l'amant de celle-ci, Électre sauva son frère Oreste en lui faisant quitter la ville. Ils se retrouvèrent des années plus tard sur la tombe de leur père. Électre conseilla alors à son frère de venger la mort de leur père. Électre ressentait une telle haine envers sa mère qu'elle complota avec Oreste pour la tuer. Raison pour laquelle, C. G. Jung parla du complexe d'Électre, qu'il supposa être un équivalent du complexe d'Œdipe.

Précisons toutefois que nous ne souhaitons pas entrer dans ce débat et que nous allons principalement nous focaliser sur le complexe d'Œdipe car certains éléments des films de notre corpus peuvent se rapprocher directement de ce mythe, tellement mis en avant dans la culture occidentale. De plus, les héros des films de notre corpus sont toujours masculins et entretiennent avec leur mère, des relations parfois ambiguës.

⁵³² FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, [1909] Paris : Éditions Payot, 1966, p 55

Pour le moment, nous nous sommes focalisée sur le personnage de la mère, mais il va de soi que les films que nous traitons mettent également en scène d'autres personnages féminins. Nous les aborderons plus en détails lorsque nous parlerons des archétypes du messenger et du mentor. Pour l'instant, notons simplement que ces autres personnages féminins jouent un rôle secondaire. Certes, pour qu'un film fonctionne auprès du public il faut une histoire d'amour entre le héros et une femme, mais ces femmes sont pour la plupart des marginales (comme des courtisanes ou encore des femmes des rues) et le héros n'accorde pas beaucoup d'importance à cette relation.

L'un des films mettant le plus en évidence le complexe d'Œdipe est *Deewaar* puisqu'il est l'un des seuls de notre corpus où la mère soit une figure centrale, apparaissant tout au long du film. D'ailleurs, *Deewaar* a fait couler beaucoup d'encre en Inde à cette période et continue encore aujourd'hui de par son immense succès et l'émergence du personnage « The Angry Young Man ». De plus, l'histoire se rapproche de celle de *Mother India*, comme nous l'avons mentionné précédemment, plaçant ainsi le film de Yash Chopra comme un classique du cinéma populaire indien.

Selon M. K. Raghavendra, « oedipal longings and conflicts acquire intensity when the figure of the mother or the father allegorizes the nation (or affiliated notions) in popular cinema »⁵³³. C'est d'autant plus le cas dans *Deewaar* où la figure de la mère se rapproche de celle de la terre. Ainsi, dans la scène finale du film, lorsque la mère accueille son fils Vijay sur ses genoux et qu'il décède, elle symbolise la terre. Une fois mort, le corps retourne à la terre.

En cela, la terre symbolise la nation mais elle peut également symboliser la mort. Mais la mère représente aussi l'autorité, comme nous l'avons vu dans plusieurs films. Elle incarne la déesse Kali et devient alors la destructrice – même si elle essaie toujours de guider le héros, comme dans *Nastik*.

Alors que le critique indien Raghavendra ne fait que suggérer l'implication du mythe d'Œdipe dans certains films de cette période, nous proposons, à travers une approche interculturelle, de voir en détail la présence de ce mythe grec, revisité à la façon indienne. Pour cela, nous ferons, dans un premier temps, un rapprochement avec le mythe d'Œdipe en nous focalisons sur l'importance du destin du héros, qui semble, tout comme celui d'Œdipe, prédéfini dès le départ par les dieux.

⁵³³ M. K. Raghavendra, *op cit*, p 192

« Le complexe œdipien acquiert de l'intensité lorsque la figure de la mère ou du père est une allégorie de la nation (ou une notion affiliée) dans le cinéma populaire ». (Notre traduction)

Par la suite, nous tenterons de trouver un équivalent du personnage de Tirésias (devin aveugle de Thèbes) tout en nous intéressant à l'intervention divine qui semble guider le héros dans son voyage. Nous nous intéresserons finalement au complexe œdipien tel que défini dans la psychanalyse freudienne en voyant quels films précisément le mettent en avant et sous quelle forme.

Pour commencer, étudions la citation d'Ariane Eissen : « On aura noté l'importance des oracles dans la vie d'Œdipe. C'est dire que son destin est ordonné par les dieux »⁵³⁴. Nous avons déjà souligné que le destin était un facteur important dans le voyage du héros, que ce soit dans les films indiens ou dans la mythologie gréco-latine et l'histoire d'Œdipe en particulier⁵³⁵. Le destin de ce personnage est d'abord révélé à son père, Laïos, puis à Œdipe lui-même par le biais de l'Oracle de Delphes. Les oracles grecs occupaient une importance singulière dans la mythologie. De nombreux personnages les consultaient pour avoir une réponse des dieux et connaître ce que l'avenir leur réservait.

Il n'existe pas d'oracles dans les films que nous étudions. Néanmoins, nous ne pouvons nier que le destin du héros soit, d'une certaine façon, déjà écrit, ce qui rejoint la pensée fondamentale de l'hindouisme. Nous avons déjà fait mention des prédictions concernant le héros. Ne pouvons-nous pas supposer que, comme Œdipe, le héros qu'incarne Amitabh Bachchan reçoit, non pas un oracle, mais des prédictions – voire parfois un présage – annonçant ce qui va lui arriver ? Pour le prouver, nous allons nous intéresser à l'intervention divine qui va de pair avec certaines prédictions ou prophéties.

C'est la plupart du temps durant l'enfance du héros qu'ont lieu ces « prophéties »⁵³⁶. Pour illustrer nos propos, commençons par le film *Deewaar* dans lequel Vijay, le héros, durant son enfance, nettoie les chaussures des hommes riches pour gagner un peu d'argent. Un jour, un homme lui lance une pièce parce que le jeune garçon lui a ciré ses chaussures. Vijay la refuse et insiste pour que l'homme ramasse la pièce et la lui donne en main propre, précisant qu'il n'est pas un mendiant.

Un autre homme s'exclame : « Did you see his arrogance? He won't shine shoes all his life. The day he picks up speed in life, he'll leave everyone behind. [...] This boy will come up in life »⁵³⁷.

⁵³⁴ EISSEN, Ariane, *Les mythes grecs*, Paris : Belin, 1993, p 146

⁵³⁵ Nous reviendrons sur cette notion lorsqu'il sera question de la *femme fatale* dans les films analysés.

⁵³⁶ Une prédiction ou une prophétie est l'acte consistant à « annoncer ce qui doit se produire soit par intuition, soit par divination [...] » (Dictionnaire *Le nouveau Petit Robert*).

⁵³⁷ « Vous avez vu son arrogance ? Il ne passera pas sa vie à cirer les chaussures. Le jour où il passera à la vitesse supérieure, il laissera tout le monde loin derrière. Ce garçon ira loin dans la vie ». (Notre traduction)

L'homme en question deviendra le futur employeur de Vijay et le prendra sous son aile. Nous verrons qu'il incarnera le rôle d'*anti-mentor*. Ces phrases annoncent l'avenir de Vijay, comme une prédiction. Peu de temps après, et comme pour confirmer cette prédiction, la mère du héros perd son travail. Son patron l'humilie devant les autres ouvriers et Vijay qui assiste à la scène, se rebelle et lui jette une pierre au visage. Le soir, sa mère lui dit que la violence ne résout rien et que « What is written in one's destiny, nobody can erase »⁵³⁸. L'idée que la route est déjà tracée est ainsi omniprésente et constituera la clé, en quelque sorte, des films populaires indiens.

Par ailleurs, tout au long de l'histoire, Vijay se révolte contre les dieux et refuse de mettre les pieds dans un temple, élément qui renvoie au film *Nastik*. Un prêtre conseille à sa mère de ne pas le forcer, expliquant qu'une fois qu'il aura retrouvé sa foi, il ira prier par lui-même.

À son travail sur les quais, un collègue musulman apprend à Vijay que le numéro qu'il porte – 786⁵³⁹ – est « a good omen »⁵⁴⁰. Et d'ajouter : « It'll bring prosperity – [always] keep it on you »⁵⁴¹.



Image de *Deewaar*

<http://www.wikinewforum.com/showthread.php?t=66409&page=2> (consulté le 09/03/2011)

Ces trois prédictions, dont deux ont lieu durant l'enfance du héros, sont rapportées dans les trente premières minutes du film, manière de faire comprendre au spectateur que depuis longtemps, la route du personnage est tracée. Et de fait, Vijay finira par amasser beaucoup d'argent et deviendra quelqu'un d'influent, il retrouvera la foi et son badge (portant le numéro 786 – voir image ci-contre) lui sauvera la vie plusieurs fois. Ce n'est qu'à

la fin du film, lorsqu'il est poursuivi par son frère Ravi, qu'il perdra son badge dans la course.

⁵³⁸ « Ce qui est écrit dans notre destin, personne ne peut l'effacer ». (Notre traduction)

⁵³⁹ « In Islam, 786 is sacred; it is the numerical total of the chant "Bismillah E Rahmane Rahim" ». (Ranjani Mazumdar, *op cit*, p 25) « Dans l'islam, le chiffre 786 est un chiffre sacré ; il représente le total numérique du chant "Bismillah E Rahmane Rahim" ». (Notre traduction)

⁵⁴⁰ « Un bon présage ». (Notre traduction)

⁵⁴¹ « Il t'apportera la prospérité – garde-le sur toi à tout moment ». (Notre traduction)

Le spectateur saisit alors aussitôt que cela annonce un mauvais présage et que, cette fois-ci, son porte-bonheur ou grigri ne lui sauvera pas la vie.

Ce chiffre sacré, nous le retrouvons également dans le film *Coolie*. En effet, durant la première scène où nous découvrons le personnage de Iqbal adulte, celui-ci se présente devant tout le monde en disant : « Depuis ma naissance, la main de dieu est sur ma tête et Allah Rakha [son aigle] est sur [mon bras]. J'ai le numéro 786 de mon côté [...] ». Et de fait, il porte ce numéro sur son badge. On est donc ici à mi-chemin entre



Image de *Coolie*

<http://memsaabstory.wordpress.com/2008/10/06/coolie-1983/> (consulté le 09/03/2011)

religion et superstition⁵⁴². En tant que musulman, Iqbal affirme être protégé par Dieu, en l'occurrence Allah. Cela s'avère être exact puisque lors du combat final – le *climax* du film – qui se tient en haut d'un minaret de la Mosquée de Haji Ali Dargah, Iqbal, malgré ses blessures, parvient à vaincre « le méchant ». En effet, les deux protagonistes se trouvent à la tombe de Haji Ali (XV^e siècle), un marchand musulman très riche qui fit don de ses biens avant de faire un pèlerinage à la Mecque. Zafar, l'ennemi juré de Iqbal, tire à plusieurs reprises sur le héros mais celui-ci semble protégé par le tchador de la tombe de Haji Ali qui lui enveloppe tout le corps (voir image ci-dessus). En agissant en tant que bouclier, le tchador empêche les balles de le pénétrer. De plus, Iqbal récite le *kalma*, une prière musulmane qui affirme « there is no God but God and Mohammed is His Prophet »⁵⁴³. Pour finir, Iqbal inscrit avec son sang le chiffre 786 sur le minaret. Ces trois « manifestations » divines protègent ainsi le héros et l'aident à surmonter le dernier obstacle. L'intervention divine apparaît sous la forme de « miracles » divins accompagnés de la ferveur religieuse de la part du héros.

Par la suite, à l'hôpital, il affirme avoir guéri grâce aux prières de ses proches – toutes religions confondues puisque certains personnages sont chrétiens, d'autres hindous et enfin sa famille est musulmane.

Ainsi, l'intervention divine est-elle également présente dans ce film, même si à la différence de la mythologie grecque, l'action divine est moins « visible » et plus sujette à

⁵⁴² C'est parfois le cas dans la religion judéo-chrétienne avec le 666, le « chiffre » du diable.

⁵⁴³ Rachel Dwyer, *op cit*, p 145

« Il n'y a pas de Dieu sauf Dieu [Allah] et Mohammed est son prophète ». (Notre traduction)

interprétation personnelle. Il n'est en effet pas explicitement dit que Dieu est venu sauver le héros, à la différence de la mythologie gréco-latine notamment où les dieux viennent directement interférer sur le cours des événements. Toutefois, un élément précis est utilisé à deux reprises pour signaler la présence de Dieu dans *Coolie*. Lors de la bataille finale, le réalisateur a choisi la foudre, symbole universel qui renvoie aux dieux⁵⁴⁴. La foudre apparaît également lorsque Iqbal prie pour la guérison de sa mère : un éclair pénètre dans la chambre d'hôpital et la guérit, comme si les prières de Iqbal avaient été exaucées. Dieu – en l'occurrence Allah – est ainsi présent à travers la foudre et accompagne le héros tout au long de son voyage.

Pour en revenir aux prédictions qui déterminent l'avenir du héros, nous pouvons rappeler l'exemple du film *Ram Balram*. En effet, nous avons vu que le père adoptif des deux enfants décide de leur destin lorsqu'ils jouent aux gendarmes et aux voleurs.

Dans *Muqaddar Ka Sikandar*, c'est le destin qui pousse Sikandar à trouver une mère de substitution en la personne de Fatima. Celle-ci déclare d'ailleurs : « Destiny snatched him [her son] away from me. But today, I have found my son »⁵⁴⁵. En outre, avant de mourir, Fatima annonce à Sikandar qu'un jour, il deviendra riche et qu'il sera quelqu'un d'influent. Ici encore, nous sommes face à une prédiction qui s'avérera exacte mais qui n'est pas à proprement parler un signe divin car sujette à interprétation.

Cependant, le héros de *Laawaris* rejoint d'une certaine façon le héros de *Coolie*. Au sens où il semble, lui aussi, protégé par les dieux, même s'il ne s'en rend pas compte. Par ailleurs, nous allons voir qu'un personnage de ce film se rapproche de celui du devin Tirésias.

Dans *Laawaris*, le personnage central semble avoir survécu de façon miraculeuse puisque, bébé, il a été nourri par du lait tombé par miracle dans sa bouche pendant le voyage en train. Au même moment, un vieil homme aveugle s'était alors mis à chanter : « He who has no one, has the Lord with him »⁵⁴⁶. La chanson semble avoir été faite pour le bébé, et le vieil homme apparaîtra à plusieurs reprises dans le film. Dès cette scène, le bébé paraît bénéficier de la faveur des dieux.

⁵⁴⁴ Il s'agit d'un symbole récurrent dans de nombreux films fantastiques, comme la récente adaptation au cinéma de la série littéraire *Percy Jackson*, basée sur la mythologie grecque.

⁵⁴⁵ « C'est le destin qui a enlevé mon fils. Mais aujourd'hui, je l'ai retrouvé ». (Notre traduction)

⁵⁴⁶ « Celui qui n'a personne a le Seigneur avec lui ». (Notre traduction)

Devenu un peu plus âgé, l'enfant nommé Hira est encore nourri comme par miracle : un chien lui apporte ce dont il a besoin, comme si ce chien était envoyé par les dieux. Il faut savoir que l'Inde « has among the largest dog populations in the world »⁵⁴⁷. Il n'est donc pas étonnant que l'on découvre un chien errant allant vers un enfant, même si cette image, en Europe, rappelle surtout celle de Romulus et Remus et de la louve⁵⁴⁸.

Mais le fait que ce soit le chien qui subvienne aux besoins de l'enfant, alors qu'habituellement, c'est l'homme qui nourrit les chiens domestiqués, pourrait faire penser que ce n'est pas qu'un simple chien errant. De plus, l'apparition du chien coïncide avec la venue du vieil homme qui chante. Le chien apporte à manger à l'enfant et le vieil aveugle apparaît en chantant toujours la même chanson : « [...] The Lord comes to you in some other form »⁵⁴⁹. De là, comme par réflexe pavlovien, le spectateur comprend aussitôt que l'enfant est placé sous la protection divine.

Le chien symbolise la fidélité. Mais il peut également être le gardien d'une demeure. Il constituera un compagnon fidèle pour Hira durant toute son enfance. Dans l'hindouisme, le dieu Bhairava, l'une des formes de Shiva, a des chiens comme véhicule : « The dogs are worshipped as the vehicle of Bhairava, in which role they also guard homes from theft and destruction »⁵⁵⁰.

Le chien finira d'ailleurs par mourir juste avant que Hira devienne un adulte. Nous pouvons supposer qu'il fut envoyé par les dieux comme un gardien afin d'aider Hira à survivre en tant qu'enfant.

La figure du chien se rencontre aussi dans un autre film de notre corpus, *Nastik*. Dans ce film, le héros Shankar a une amie nommée Gauri. Celle-ci a un chien noir comme compagnon. Ce chien joue un rôle important dans l'histoire puisqu'à plusieurs reprises, il indique aux personnages le danger qui les guette ou bien le lieu où se cache le « méchant » propriétaire. Ainsi, nous pouvons supposer que son rôle est celui du messenger. Le messenger peut être « porteur d'un défi que le héros doit relever » ou annoncer « la nécessité d'un changement et susciter la motivation »⁵⁵¹.

⁵⁴⁷ Nanditha Krishna, *op cit*, p 110

L'Inde « compte parmi les pays ayant la plus grande population de chiens au monde ». (Notre traduction)

⁵⁴⁸ Notons toutefois que les chiens dans la Bible sont des émanations de l'enfer. Ainsi, ils ne sont pas toujours un symbole positif. De plus, en Inde, les chiens furent longtemps considérés comme impurs et appartenant aux basses castes.

⁵⁴⁹ « Le Seigneur se présente à toi sous une autre forme ». (Notre traduction)

⁵⁵⁰ Nanditha Krishna, *op cit*, p 105

« Les chiens sont vénérés comme le véhicule de Bhairava ; leur rôle consiste également à protéger les maisons des voleurs et de la destruction ». (Notre traduction)

⁵⁵¹ Christopher Vogler, *op cit*, p 61

Ici, le chien prévient le héros d'un obstacle et, à d'autres moments, le guide pour retrouver le « méchant ». Il est un personnage à part entière, comme c'est le cas d'autres animaux sacrés, que nous verrons au fur et à mesure de l'analyse filmique.

Dans le film *Laawaris*, évoqué juste avant, nous voyons que durant son enfance, Hira est allé travailler un peu partout pour gagner de l'argent. À un moment donné, il travaille en tant que domestique chez une famille aisée. Il en profite pour écouter les cours que le père donne à sa fille et c'est grâce à cela qu'il parviendra à s'instruire. Nous apprenons qu'il a appris à parler plusieurs langues.

En cela, nous comprenons que tout est mis en œuvre pour aider Hira à survivre et à se faire une place dans le monde. Nous apprenons également que le jeune garçon s'est nommé lui-même – son père adoptif ayant manqué à son premier devoir consistant à lui donner un prénom. C'est la raison pour laquelle le garçon s'est approprié le nom du chien : Hira. Il nous semble judicieux à ce stade de nous intéresser à la sémantique de ce prénom puisqu'il en a été question auparavant. « Hira » signifie diamant en hindi. Le chien porte bien son nom puisqu'il est un vrai trésor pour le héros. Mais le prénom que ce dernier a choisi lui va à ravir puisque, lorsqu'il change d'apparence pour son nouveau travail, il se regarde dans un miroir et dit : « Until yesterday I was a Hira (diamond) only by name, but today I [...] actually look like one »⁵⁵². Si le traducteur n'avait pas utilisé le procédé d'incrémentialisation dans les sous-titres « (diamond) », le spectateur ne parlant pas la langue hindi n'aurait pas saisi le jeu de mots, ni la connotation du nom du héros.

La minéralogie traditionnelle de l'Inde [...] fait naître [le diamant] de la terre sous forme d'un embryon dont le cristal constituerait un état de maturation intermédiaire. Le diamant est *mûr*, le cristal est *non mûr*. Il est le sommet de la maturité. Il s'agit donc d'un parfait achèvement que l'alchimie indienne utilise elle-même symboliquement en associant le diamant à l'immortalité, c'est-à-dire en l'identifiant à la Pierre philosophale⁵⁵³.

Le choix de Hira n'est pas anodin et le fait que l'enfant se soit approprié lui-même ce prénom est une preuve de maturité, comme la pierre précieuse elle-même. De plus, le fait qu'il se considère comme un diamant dans ses nouveaux habits montre qu'il se construit une identité. Cela montre que tout est de l'ordre du signifié dans le cinéma indien.

Notre objectif ici était de montrer que les héros de nos films sont souvent guidés par une intervention divine. Et que leur avenir est déjà tout tracé, comme le confirment les

⁵⁵² « Hier je n'étais un Hira (diamant) que grâce à mon prénom, mais aujourd'hui, je ressemble à un véritable diamant ». (Notre traduction)

⁵⁵³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 353

prédictions qu'ils reçoivent durant l'enfance. C'est en cela que nous pouvons rapprocher ces personnages de ceux que l'on rencontre dans la mythologie gréco-latine. En effet, tous les personnages de la mythologie, qu'ils soient rois, demi-dieux ou simples humains, reçoivent une prédiction. De plus, nous avons tenté d'effectuer un premier lien avec le mythe d'Œdipe en nous intéressant au vieil homme aveugle du film *Laawaris*. Certes, il n'y a pas de complexe d'Œdipe à proprement parler dans ce film puisque la mère est morte en mettant le héros au monde. Cependant, cela ne nous empêche pas de comparer le vieil homme aveugle à Tirésias, personnage clé du mythe d'Œdipe. En cela, nous considérons les films de notre corpus comme un *ensemble*, une histoire « universelle » puisque le « Voyage du Héros » est quasiment le même dans chaque film que nous étudions.

Lorsqu'Œdipe fit appel au devin Tirésias, c'était pour connaître le nom du meurtrier de Laios afin de mettre fin à l'épidémie de peste qui ravageait Thèbes. Tirésias refusa dans un premier temps de révéler le nom car il savait l'origine de la tragédie. Mais lorsque le roi s'emporta contre lui, Tirésias finit par lui dévoiler la vérité : « En vérité, je te le dis, cet homme que tu cherches depuis quelque temps [...] cet homme est ici. Il passe pour un étranger, un immigré, mais son origine se révélera : il est authentiquement thébain. Et il n'aura pas à se louer de l'événement. Car il sera aveugle, lui, dont les yeux sont ouverts ; il mendiera, lui, qui est dans l'opulence [...] »⁵⁵⁴.

Quand Hira apprend qu'il n'a pas de père, il entre dans une colère noire et raie le nom de Gangu (celui qui se faisait passer pour son père) qui apparaît sur son registre de travail. En sortant, il croise le vieil homme aveugle qui chante encore la même chanson : « He destroys us and then He creates us »⁵⁵⁵.

À chaque fois que Hira croise son chemin, le vieillard chante en fonction de ce qui vient de se passer ; cela rejoint le rôle du chœur dans les tragédies grecques. Dans *Œdipe Roi* de Sophocle, le chœur intervient régulièrement pour raconter les événements et annoncer la suite de l'histoire. Il constitue un personnage à part entière et suit les tourments d'Œdipe. Ici, le vieil homme aveugle retranscrit par la chanson ce que Hira subit : la déception vis-à-vis de son père ou encore sa colère.

⁵⁵⁴ SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, [V^e siècle avant JC] Paris : Livre de Poche, 1994, p 32

⁵⁵⁵ « Il nous détruit tout comme Il nous créé ». (Notre traduction)

Par ailleurs, il essaie d'éclairer Hira avec ses paroles « codées », tout comme le fait Tirésias. Œdipe reproche au devin le manque de clarté de son propos : « Comme tu parles toujours à mots couverts, énigmatiques ! »⁵⁵⁶ Mais en réalité, le héros refuse de connaître la vérité. La cécité n'est donc pas seulement physique, une personne peut être moralement aveugle.

Dans *Laawaris*, le vieil homme est aveugle comme le devin, mais il voit clairement ce qui arrive au héros et tente de le conseiller. En cela il agit en tant que mentor. Lorsque Hira s'emporte et s'en prend à lui, le vieillard lui dit : « Only the Lord knows what He does. [...] There will be a day when you will begin to believe in Him »⁵⁵⁷. Il sait que Hira finira par se réconcilier avec Dieu, tout comme Tirésias sait qu'Œdipe finira par découvrir la vérité.

Ces quelques exemples accentuent l'importance des prédictions, qui s'avèrent toutes exactes, et la foi en l'idée de destin qui est fondamentale dans la croyance hindoue. Certes, il ne s'agit pas d'oracles comme nous en connaissons dans la mythologie grecque, mais d'une façon similaire, le destin des héros de ces films se fait connaître dès le début de l'histoire. Le spectateur est ainsi averti de la tournure des événements et peut-être est-ce sécurisant pour lui. Nous avons déjà fait remarquer que le public aimait voir et revoir des films qu'il connaissait déjà. La recette est toujours la même et rencontre toujours autant de succès.

Nous venons de démontrer que par certains points, comme le système des prédictions, les films de notre corpus pouvaient être rapprochés de la mythologie gréco-latine, et qu'au-delà, certains rapports parentaux n'étaient pas sans évoquer le mythe d'Œdipe. Passons désormais au complexe œdipien tel que défini dans la psychanalyse freudienne.

Au début du XX^e siècle, Sigmund Freud (1856 – 1939) développa le concept de complexe œdipien d'après le mythe d'Œdipe. Nous ne souhaitons pas traiter ici l'ensemble des questions soulevées par le complexe d'Œdipe, mais poserons l'idée fondamentale avancée par Freud, selon laquelle il existe une « fixation amoureuse sur le parent du sexe opposé », associée à une « agressivité hostile à l'encontre du parent du même sexe » (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1982, p 685). Cela va nous servir de tremplin pour une approche interculturelle des films populaires indiens.

⁵⁵⁶ Sophocle, *op cit*, p 31

⁵⁵⁷ « Seul le Seigneur sait ce qu'Il fait. [...] Un jour tu commenceras à croire en Lui ». (Notre traduction)

En effet, l'objectif en basant notre réflexion sur le « Voyage du Héros » de Joseph Campbell était de dégager une lecture possible des films de notre corpus basée sur ce schéma narratif « universel ». De plus, cette modélisation nous a permis de faire ressortir les mythes récurrents dans les films étudiés et de voir en quoi ils étaient réactualisés, point essentiel pour ensuite aborder la création de nouveaux mythes dans le dernier chapitre de ce travail. Lorsque Freud aborde le complexe œdipien pour la première fois en 1897, il souligne « le gage de l'universalité des désirs œdipiens : [...] *La légende grecque a saisi une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l'ont ressentie* »⁵⁵⁸.

Ce qui nous a fatalement poussée à aborder ce complexe dans le cadre de notre analyse filmique, est le schéma répété dans tous les films, selon lequel le héros doit faire face à l'absence du père. Cette absence peut ainsi créer une fixation sur la mère, lorsque celle-ci est présente. C'est notamment le cas dans *Deewaar*.

Il faut ici ajouter une remarque d'ordre psychologique. Le fait que le père soit absent ne signifie pas concrètement qu'il a été « tué » par son fils, mais cela implique qu'il a été tué « symboliquement ». En effet, les figures du père sont tantôt en prison, tantôt assassinées, tantôt disparues ce qui signifie que symboliquement, le père a échoué dans sa fonction. Or, le fils étant lui bel et bien vivant, cela signifie, toujours d'un point de vue psychologique, que le fils a remplacé le père. La première phase de la construction œdipienne est donc bien construite. Reste à construire la seconde phase : celle consistant à retrouver la mère ou son substitut et à former une « famille » avec elle. Le personnage mythologique d'Œdipe nous montre l'aboutissement de nos désirs durant l'enfance.

Dans *Deewaar*, « the œdipal longings » émergent à l'âge adulte du fait que le départ précipité du père ait été vécu comme un traumatisme pour Vijay et qu'il nourrit ainsi la haine qu'il ressent envers lui. De plus, cet abandon a rapproché les deux fils de leur mère, leur seul parent désormais. Freud précise que « *la contrainte de l'oracle, qui rend le héros innocent, ou qui devrait le rendre innocent, est la reconnaissance de la nature inéluctable du destin, qui a condamné tous les fils à traverser et à surmonter le complexe d'Œdipe* »⁵⁵⁹. Nous avons déjà souligné que le conflit opposant les deux frères, Ravi et Vijay, reposait surtout sur la place que chacun voulait avoir auprès de leur mère. Ils font tous les deux une fixation sur elle.

⁵⁵⁸ Ariane Eissen, *op cit*, p 151 (C'est l'auteur qui souligne parce qu'elle cite une lettre écrite par Freud le 15 octobre 1897).

⁵⁵⁹ *Ibid*, p 152

Néanmoins, le complexe s'avère plus grand chez Vijay que chez Ravi. Nous avons déjà évoqué le passage où Vijay se révolte contre son père et le traite de lâche. Il est jaloux du fait que sa mère le protège encore bien qu'il soit parti, et souhaite à tout prix prouver à sa mère qu'il est mieux que son père.

En général, les héros des films que nous analysons cherchent à remplacer la figure paternelle. Ils n'ont pas souvent le choix puisqu'ils doivent subvenir rapidement aux besoins des autres. Mais dans *Deewaar*, le rejet du père est clairement exprimé lorsque celui-ci est retrouvé mort dans un train. D'ailleurs, dans la scène suivante, nous assistons à ses funérailles. Ravi et sa mère sont présents et le prêtre demande au fils aîné de procéder aux rites funéraires. Mais Vijay est absent. Il finira par arriver pour procéder aux rites, et lorsqu'il allumera le bûcher, la caméra fera un plan rapproché sur son tatouage où il est écrit : *My father is a thief*. « The tattoo is highlighted, embodying Vijay's burden of shame/vengeance »⁵⁶⁰.

Le visage de Vijay trahit son chagrin mais le tatouage est néanmoins là pour rappeler pourquoi il est parti et les souffrances que l'absence du père a causées. Vijay tente alors d'approcher sa mère mais celle-ci se détourne pour pleurer dans les bras de Ravi. Son choix est fait et Vijay repart. Pour lui, son père est mort depuis longtemps. Vijay l'a rayé de sa vie. Il l'a tué symboliquement. Mais, du point de vue de la mère, là où le complexe œdipien est le plus criant, est dans le fait qu'elle préfère le fils qui lui rappelle le plus son mari décédé, puisque « voleur », mais avant tout courageux, comme lui. C'est là le complexe œdipien type – du point de vue parental.

Par ailleurs, l'étape symbolisant l'union du fils et de sa mère correspond à « The Meeting with the Goddess » qui se situe à la fin du film, dans le temple. La rencontre entre la mère et Vijay peut correspondre à un mariage mystique, comme nous l'avons vu ; ainsi le complexe d'Œdipe atteint son apogée à ce moment-là.

Nous avons donc relevé la présence du complexe œdipien dans le film *Deewaar* et vu comment ce film mettait en avant le rôle important de la mère. Il semblerait que le seul rôle féminin qui a son importance est la figure maternelle. Néanmoins, la partie qui va suivre va nous permettre d'approfondir ce complexe. En effet, nous proposons de nous intéresser aux autres personnages féminins. Pour ce faire, nous verrons avec quel genre de femmes les héros

⁵⁶⁰ Ranjani Mazumdar, *op cit*, p 25

« Le tatouage est mis en avant, incarnant ainsi le fardeau de honte et de vengeance que Vijay porte en lui ». (Notre traduction)

ont des aventures et en quoi ces femmes leur rappellent leurs mères. Rappelons que le complexe œdipien se manifeste par des résurgences du désir inconscient. Il se manifeste à l'improviste et prend la forme d'un lapsus ou d'un acte qui va démontrer que, derrière un acte, une parole, se cache le complexe œdipien.

De plus, nous verrons si les autres personnages féminins n'incarnent pas à leur tour un archétype qui a son importance pour aider le héros à accomplir son voyage.

Comme nous l'avons vu, nous trouvons dans le film *Deewaar* une référence directe au complexe œdipien. Nous avons également vu comment ce film mettait en avant le rôle de la mère. Il semblerait que la figure maternelle soit le seul rôle féminin présenté comme important, ce qui est en lien avec la société indienne assez traditionnelle sur ces questions. Mais c'est aussi ce rôle attribué à la femme qui contribue à la sublimer aux yeux du public, y compris occidental. Cet état de fait peut, en tout cas, expliquer l'adoration du fils envers la mère, un peu comme si un tel sentiment était la base même et la normalité des relations mère-fils.

Néanmoins, dans le cadre de notre étude du « Voyage du Héros » de Joseph Campbell, il semble judicieux d'aborder les autres personnages féminins et de voir les différents rôles qui leur ont été attribués. Nous pouvons rappeler, à ce niveau de l'étude, que Campbell affirme que la déesse se trouve incarnée dans *toutes* les femmes. Les rôles féminins que nous allons étudier, s'ils sont différents du rôle de la mère adorée, n'en sont pas moins en lien avec ce même complexe œdipien, du simple fait que l'on assiste à des résurgences d'un désir inconscient pour ces femmes. Il peut prendre la forme d'un lapsus ou d'un acte qui va démontrer que c'est bel et bien le complexe œdipien qui se cache derrière. Mais le complexe œdipien se manifeste également chez les hommes – il n'est en cela, ni l'apanage des femmes, ni l'apanage des mères. Ces expressions du complexe d'Œdipe se manifestent notamment dans le choix fait par les hommes de leur compagne. Nous pouvons donc nous poser la question suivante : quel genre de femme le héros des films bollywoodiens fréquente-t-il ?

Bien sûr, l'objectif de notre travail n'est pas de faire une étude détaillée de la condition de la femme indienne, néanmoins nous sommes obligée de nous y intéresser dans le cadre d'une analyse des différents personnages féminins – comme la vamp ou encore la courtisane.

Certains spécialistes comme Monojit Lahiri, publiciste indien et auteur de plusieurs articles sur le cinéma indien, affirment que, dans les films où Amitabh Bachchan incarne le

héros, il n'y pas d'héroïne. Avant d'ajouter : « Dans ses films, toute relation hétérosexuelle ou chaleureuse est en général absente, les femmes n'y sont rien d'autre que des ornements obligatoires [...] »⁵⁶¹. Il est clair que le personnage féminin occupant un rôle essentiel est la figure maternelle, comme nous l'avons souligné plus haut. De plus, Aruna Vasudev, personnalité indienne du cinéma indien, auteur de plusieurs ouvrages et articles sur le sujet, affirme que « le cinéma indien partage avec la vie réelle cette contradiction qui consiste à vénérer, d'une part, la femme quand elle est mère et, de l'autre, à la persécuter quand elle n'est qu'épouse »⁵⁶². Par ailleurs, « [...] la seule voie de salut pour la femme passe par la maternité, ou pour être plus exact, par la mise au monde d'un fils »⁵⁶³. Chidananda Das Gupta rejoint cette idée lorsqu'il prône la place dominante de la mère : « In place of the lady love, there is the mother; she motivates revenge (as in *Trishul*), makes him give his life (as in *Deewar*), drives him to crime by her absence (as in *Muqaddar Ka Sikandar*). She is the macho man's obsession »⁵⁶⁴.

Ces quelques citations de critiques cinématographiques indiens vont être le point de départ pour notre étude sur les rôles féminins. En effet, nous allons tenter de voir si ces affirmations s'avèrent exactes ou si, au contraire, les héroïnes jouent un rôle essentiel aux côtés du héros. En effet, les femmes reléguées à des rôles secondaires mais qui font parfois chavirer le cœur du héros, n'occupent-elles pas une fonction primordiale pour la quête de celui-ci ?

Nous avons vu que chaque femme indienne voulait incarner l'épouse modèle en se référant au personnage mythologique Sita. Nous avons démontré que certaines femmes incarnant la mère dans les films de notre corpus, se rapprochaient soit de Sita, soit de la déesse Kali. Suite à cette analyse, nous pouvons affirmer que le personnage de la mère se rapproche davantage de celui de Kali la Destructrice, que de Sita, l'épouse modèle, puisque le mari est toujours absent de la relation. Cependant, si la figure maternelle s'identifie à un aspect spécifique de la mère divine, le héros ne recherche-t-il pas également une femme digne du statut de déesse ? Ne pouvons-nous pas supposer que les femmes occupant des rôles secondaires, s'identifient à Sita, elle aussi considérée par certains comme personnage demeurant dans l'ombre de son mari Rama, cantonnée à un rôle secondaire ? En d'autres

⁵⁶¹ Monojit Lahiri, *op cit*, p 61

⁵⁶² Aruna Vasudev, *op cit*, p 172

⁵⁶³ *Ibid*, p 173

⁵⁶⁴ Chidananda Das Gupta, *op cit*, p 183

« En guise d'histoire d'amour, il y a la mère ; elle encourage la vengeance (comme dans *Trishul*), elle l'oblige à donner sa vie (comme dans *Deewar*), et elle le pousse au crime par son absence (comme dans *Muqaddar Ka Sikandar*). Elle représente une obsession pour l'homme macho ». (Notre traduction)

termes, les femmes, qu'elles soient mères ou épouses, mères ou objets de tentation n'ont-elles pas en commun un rapport au divin ?

Afin d'apporter des éléments de réponse à ces questions, nous proposons d'étudier les personnages féminins dans leur diversité, et le rôle que chacune joue dans la quête du héros.

2.2.2 Les rôles féminins secondaires

2.2.2.1 La femme comme mentor ou messenger dans le « Voyage du Héros »

Dans le cinéma populaire indien, le héros masculin domine les productions filmiques des années 1970-80. Ainsi est né « le personnage Amitabhien, dont la ténacité et le goût de la provocation et de la violence délibérée vont de pair avec un esprit rebelle et irascible [...] »⁵⁶⁵. Un thème omniprésent dans tous les films ayant Amitabh Bachchan comme vedette, est la camaraderie masculine quasi infaillible. L'acteur partage souvent l'affiche avec d'autres grandes stars masculines, telles Shashi Kapoor (Ravi dans *Deewaar*), Vinod Khanna (Vishal dans *Muqaddar Ka Sikandar*), Dharmendra (Ram dans *Ram Balram*) ou encore Rishi Kapoor (Sonny dans *Coolie* et Akbar dans *Amar Akbar Anthony*).

« Éternelle victime de la société, il [Amitabh Bachchan] lutte bien sûr contre elle, et s'il parvient à protéger ses mères et sœurs de toute une pègre aussi hétéroclite que louche, c'est évidemment grâce à la solide amitié masculine »⁵⁶⁶. L'accent est donc mis sur les héros masculins. Mais pour qu'un film fonctionne auprès du public indien, il faut une histoire d'amour entre le héros et une femme. De ce fait, les rapports entre hommes, qu'ils fussent des rapports amicaux ou d'affrontement, cèdent toujours la place à des rapports hommes-femmes. Et c'est dans ces rapports que la femme, quelle que soit son image, qu'elle soit mère, épouse ou objet de désir, interfère dans la quête du héros.

Pour la plupart, ces femmes sont des marginales (courtisanes ou encore femmes des rues), comme nous l'avons précisé auparavant. Néanmoins, leur rôle dans l'histoire est essentiel et elles sont bien plus que des « ornements obligatoires ».

Dans la partie consacrée aux spectateurs indiens, nous avons suggéré que la femme à l'écran était là pour être vue par un public principalement masculin, comme le soulignait

⁵⁶⁵ Monojit Lahiri, *op cit*, p 60

⁵⁶⁶ Aruna Vasudev, *op cit*, p 178

Laura Mulvey. La femme devient ainsi un objet de désir, aussi bien pour le spectateur présent dans la salle de cinéma que pour le héros à l'écran.

Par ailleurs, il est intéressant de rappeler qu'un archétype féminin est apparu dans le cinéma populaire indien à la fin des années 1950 et est devenu très présent dans les films des années 1960 et 1970. Il s'agit de la vamp ou, en d'autres termes, de la *femme fatale*. En effet, « An intriguing figure of Bombay cinema is the westernized vamp, a nightclub cabaret dancer who was pitted against the female protagonist in many films. [...] While the heroine was the site of virtue and 'Indianness', the vamp's body suggested excess, out-of-control desire, and vices induced by 'Western' license »⁵⁶⁷. Cette citation souligne l'opposition entre les deux figures féminines en mettant l'accent sur la pureté de l'héroïne indienne et les vices de la vamp « occidentalisée ». Néanmoins, ce que l'auteur appelle le « désir incontrôlé » est discutable puisque face à la figure très sexuée de la femme, l'homme peut au contraire contrôler son désir.

L'héroïne des films que nous étudions incarne la vertu et la pureté, tout comme le personnage mythologique Sita. Cependant, une autre figure féminine incarne son opposé et paraît « occidentalisée ». C'est la femme fatale semblant tout droit sorti de l'Occident et qui, selon certains critiques indiens, vient « polluer » les films populaires indiens : « The vamp was a visible intrusion of the West into the cinematic space of Indian films [...] »⁵⁶⁸. En effet, l'émergence de la séquence « cabaret » dans laquelle le spectateur assiste à un numéro de danse très sensuel – la plupart du temps effectué par la sulfureuse danseuse et actrice Helen – est une image qui provoque à la fois la fascination et la répulsion (Ranjani Mazumdar, 2007, p 85).

La femme fatale « est l'incarnation de la malédiction qui pèse sur la femme, instrument du démon, porte du diable, agent de la chute de l'homme, responsable, depuis Ève ou Pandore, de tous les maux de l'humaine condition »⁵⁶⁹. Lorsqu'il est question d'instrument du démon, nous pensons bien évidemment à Lilith, femme de Lucifer. Les Indiens ont choisi de se réapproprier cette image occidentale afin de l'intégrer dans leur cinéma.

⁵⁶⁷ Ranjani Mazumdar, *op cit*, p 80 et p 86

« Un personnage intrigant du cinéma populaire indien est la vamp occidentalisée, une danseuse de cabaret dans une discothèque qui est opposée à l'héroïne dans la plupart des films. [...] Tandis que l'héroïne incarnait la vertu et l'indianité, le corps de la vamp suggérait l'excès, le désir incontrôlé et les vices entraînés par la licence "occidentale" ». (Notre traduction)

⁵⁶⁸ *Ibid*, p 86

« La vamp était une intrusion évidente de l'Occident dans le milieu cinématographique indien [...] ». (Notre traduction)

⁵⁶⁹ DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Femme fatale*, dans Pierre Brunel (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Paris : Éditions du Rocher, 1999, p 277

L'une des caractéristiques fondamentales de la femme fatale est sa beauté, qui peut être à double tranchant : en effet, elle est à la fois source de pouvoir des femmes mais peut également être synonyme du mal (Victoria B. Korzeniowska, 2000, p 82). Cette affirmation vaut également pour le personnage mythologique Sita. Il est dit dans le *Ramayana* que Sita « égalait en splendeur Lakshmî, la déesse de la Beauté »⁵⁷⁰. Néanmoins, ce fut sa beauté légendaire qui poussa le roi des démons, Ravana, à l'enlever. Un passage du célèbre poème épique, dans lequel un serviteur de Ravana décrit l'épouse de Rama, témoigne de ce fait : « Oh ! grand roi, si tu savais comme elle est belle ! Je ne connais aucune déesse, nymphe des nuages ou reine des serpents, à qui je puisse la comparer : jeune, la taille fine, bien proportionnée, elle porte des bijoux étincelants. Pourquoi ne pas l'enlever ? »⁵⁷¹ Tout comme la beauté d'Hélène serait à l'origine de la guerre de Troie, celle de Sita serait à l'origine de la guerre entre Rama et le roi des démons. Ainsi la beauté inégalable des personnages féminins mythologiques est-elle source du mal et cause-t-elle des bains de sang.

Pour revenir à la femme fatale présente dans les films composant notre corpus, l'actrice et danseuse Helen Jaiarg Richardson est devenue célèbre pour ses performances très sensuelles et ses numéros de cabaret. Sous les traits d'une femme occidentalisée (cheveux clairs, yeux clairs, vêtements occidentaux), Helen évoque à sa manière l'archétype de la femme fatale, qui, en Occident, est représentée par « le fourreau de satin noir et les longs gants de Rita Hayworth, un fume-cigarette, un type de beauté glacée et sophistiquée. Elle [la femme fatale] est plutôt brune ou rousse que blonde »⁵⁷². (Voir Annexe 14, p 358). Ces femmes sont *belles à faire peur* (Mireille Dottin-Orsini, 1999, p 278) et usent de leurs charmes pour atteindre leur but, dans la lignée des Cléopâtre, Salomé ou encore Dalila.

La figure de Salomé est particulièrement intéressante parce qu'elle a été reprise dans de nombreuses œuvres littéraires par G. Flaubert, S. Mallarmé, J. Laforgue ou encore O. Wilde et ce personnage se distingue par-dessus tout par sa maîtrise de la danse. Héroïne issue de la Bible, Salomé apparaît en « arrière-plan dans un conflit politico-religieux qui la dépasse et lui est étranger »⁵⁷³. Célèbre pour avoir demandé « [...] sur un plat, la tête de Jean le

⁵⁷⁰ Serge Démétrian, *op cit*, p 66

⁵⁷¹ *Ibid*, p 202

⁵⁷² Mireille Dottin-Orsini, *op cit*, p 277

⁵⁷³ BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris : Éditions du Rocher, 2002, p 1642

Baptiste »⁵⁷⁴, c'est par la suite son corps qui fut mis en avant jusqu'à ce que le personnage biblique donne lieu à une figure archétypale de la danseuse dans plusieurs romans.

Tout comme la figure de danseuse de cabaret dans les films populaires indiens, « Salomé *incarne* visuellement [la] luxure »⁵⁷⁵, usant de ses charmes pour attirer les hommes comme une tentatrice envoûtante. De plus, certains écrivains l'ont immortalisée dans un décor oriental pratiquant une danse érotique – éléments nous renvoyant inéluctablement aux films que nous étudions.

Pour expliquer l'apparition d'une telle figure dans le cinéma populaire indien, notons que le cabaret a vu le jour à la fin du XIX^e siècle en France, avec l'ouverture des cafés-concerts – les plus connus étant *Le Chat Noir* et *les Folies Bergère*. On y montrait aussi bien des chanteurs et des danseurs que des jongleurs ou des clowns. Les spectateurs y venaient pour se divertir et ils pouvaient également rencontrer des prostituées. Les États-Unis ont immortalisé le cabaret dans une célèbre comédie musicale du même nom. *Cabaret* est monté pour la première fois en 1966 à Broadway et connaît un succès remarquable. C'est précisément à cette époque que l'on voit apparaître en Inde la séquence « cabaret » dans la plupart des films populaires indiens. L'auteur indien Ranjani Mazumdar affirme que : « With the vamp came the invention of the Indian "cabaret", a spectacle of vice and abandon allegedly of Western origin, in which the vamp danced provocatively in front of the audience »⁵⁷⁶. La femme comme objet de désirs sexuels atteint ainsi son paroxysme au travers de ce type de prestation. Mais son personnage avait-il comme unique fonction de divertir les spectateurs comme nous l'avons suggéré en nous référant aux propos de Laura Mulvey ? Ou jouait-elle un rôle plus compliqué dans le « Voyage du Héros » ?

Si nous retrouvons une séquence dite de cabaret dans la plupart des films de notre corpus, comme *Zanjeer*, *Deewaar*, *Laawaris* et *Muqaddar Ka Sikandar*, notons simplement pour le moment que la vamp s'y distingue non seulement par son apparence mais également par ses mouvements de danse, extrêmement érotiques. Ces danses ont toujours lieu dans des discothèques, des bars ou encore des casinos. « The nightclub is one of Bombay cinema's

⁵⁷⁴ Pierre Brunel, *op cit*, p 1642

⁵⁷⁵ *Ibid*, p 1643

⁵⁷⁶ Ranjani Mazumdar, *op cit*, p 86

« En même temps que la vamp fut inventé le "cabaret" indien, spectacle de vice et d'abandon d'origine occidentale, dans lequel la vamp dansait de manière provocante devant le public ». (Notre traduction)

fascinating creations – an illicit landscape of gambling, gangsters, and smugglers, on the one hand, and the excessive and dangerous display of female sexuality, on the other »⁵⁷⁷.

De plus, ce sont dans ces endroits nocturnes que le héros se mêle aux malfaiteurs et évolue parmi eux. L'univers de la vamp est ainsi associé à la violence, l'intrigue, la mort et le sexe (Ranjani Mazumdar, 2007, p 88). Cependant, la rencontre du héros et de la vamp peut également advenir ailleurs.



Image de *Deewaar*

<http://thebollywoodfan.blogspot.com/2009/04/deewaar-1975-and-last-lear-2007.html> (consulté le 09/03/2011)

Dans le film *Deewaar*, Vijay fait la connaissance d'une femme dans un bar. Elle est vêtue d'une robe rouge en satin dévoilant ses jambes. Elle aborde Vijay d'une façon provocante en cherchant à le flatter. Elle tient une cigarette dans une main et un verre dans l'autre. De plus, la façon dont la caméra capture son image alors qu'elle est assise au bar, renvoie tout de suite le spectateur aux actrices occidentales comme Ava Gardner ou Lauren Bacall, comme mentionné précédemment (voir image ci-dessus). Vijay, le héros solitaire, n'est nullement intéressé par elle et l'abandonne au bar. Mais en partant, il oublie son badge porte-bonheur sur le comptoir (portant le numéro 786). La femme le remarque et décide de le suivre pour le lui rendre. Pour elle, c'est une bonne excuse pour le revoir. Elle le rattrape juste avant qu'il ne monte dans sa voiture. Et en lui tendant le badge, elle le fait tomber et ils se baissent tous les deux pour le ramasser. Ce faisant, Vijay évite de justesse la balle d'un sniper, caché sur le toit de l'un des immeubles d'en face. Ils se jettent tous les deux dans la voiture et s'enfuient à grande vitesse.

Le badge – ou la femme ? – a une fois de plus sauvé la vie de Vijay. Dans la voiture, elle lui demande son prénom. L'attitude de Vijay envers cette jeune femme frôle l'indifférence. Il lui demande de lui allumer une cigarette et ne s'intéresse pas du tout à elle. Il va même jusqu'à dire : « What's the point in asking [your name]? You're the kind of girl who

⁵⁷⁷ Ranjani Mazumdar, *op cit*, p 86

« La discothèque est l'une des créations les plus fascinantes du cinéma bollywoodien – univers illicite pour les jeux et de rencontres entre gangsters et contrebandiers, mais également démonstration excessive et dangereuse de la sexualité féminine ». (Notre traduction)

changes her name like one changes clothes »⁵⁷⁸. Elle dit qu'il a raison mais que pour la première fois, elle allait dévoiler son véritable prénom : Anita.

Cette rencontre débouche sur une relation entre les deux personnages. Vijay, le criminel, fréquente une femme de la nuit. Alors que son frère Ravi fréquente la fille d'un officier de police. Le film est d'ailleurs ponctué de chansons dans lesquelles Ravi et sa promise expriment leur amour « pur », tandis que le spectateur retrouve Vijay et Anita soit dans un bar, soit au lit.

Vijay n'a aucun geste de tendresse envers Anita et, la plupart du temps, il lui donne des ordres du type : « Make me a drink »⁵⁷⁹, etc. Néanmoins, nous apprenons qu'il a acheté un certain nombre de biens immobiliers pour elle. Ne sachant pas comment exprimer ses sentiments, il passe par les biens matériels pour faire comprendre à Anita qu'il tient à elle.

Lorsqu'il découvre un sari rouge dans la penderie de son amie, il la questionne. Elle avoue alors que ce vêtement est tout ce qui reste d'un rêve qui fut autrefois brisé. Les vêtements portés par Anita représentent deux mondes différents : les robes très courtes et voyantes symbolisent le monde dans lequel elle vit, celui de la nuit et du vice. Le sari rouge, par contre, symbolise son rêve : celui de s'installer convenablement avec quelqu'un pour le restant de ses jours. Un rêve brisé selon elle, ce que concrétise la vie qu'elle mène aujourd'hui. « L'ambition suprême de toute femme en Inde, c'est le mariage »⁵⁸⁰. Et ce sari rouge symbolise cette union puisque, contrairement à l'Occident où l'on se marie en blanc, il est de coutume qu'en Orient, la future mariée porte une tunique rouge le jour de son mariage.

De même que pour les prénoms, les vêtements relèvent aussi de l'ordre du signifié puisqu'ils définissent en quelque sorte la voie que le personnage a choisi de suivre – c'est ce que montre la phrase de Vijay quand il affirme qu'Anita fait partie de ces femmes qui changent de prénom comme de chemise. Nous connaissons l'expression « l'habit ne fait pas le moine » que l'on utilise dans les situations où l'on serait tenté de juger une personne seulement d'après son apparence physique ou vestimentaire. Au cinéma, par contre, les costumes des personnages servent d'indices pour le spectateur, tout comme un attribut

⁵⁷⁸ « Quel intérêt y a-t-il à vous demander votre nom ? Vous faites partie de celles qui changent de nom comme elles changent de vêtements ». (Notre traduction)

⁵⁷⁹ « Sers-moi un verre ». (Notre traduction)

⁵⁸⁰ Aruna Vasudev, *op cit*, p 171

physique peut être déterminant⁵⁸¹. Il s'agit d'un moyen efficace pour permettre au spectateur de repérer les différents personnages plus rapidement dans le temps de la fiction qui est limité.

C'est également le cas du masque dans le théâtre grec. En effet, dans le théâtre antique, les masques symbolisaient l'âge du personnage, sa situation et son caractère. Ils sont utilisés, comme les costumes et perruques, dans le but de hausser et élargir les personnages pour qu'ils soient vus de loin. Ils aident donc à rendre les acteurs visibles et reconnaissables. Le masque sert également de porte-voix ; ainsi les acteurs pouvaient se faire entendre au loin. Nous pouvons évoquer dans le même ordre d'idées la Commedia dell'arte, genre de théâtre populaire italien apparu avec les premières troupes de comédie avec masque en 1528. Tous les acteurs, à l'exception du couple amoureux et des servantes, portaient un masque. Ce dernier recouvrait le visage entièrement, l'acteur devait ainsi exprimer les différents sentiments à travers ses gestes ou positions du corps. Comme l'a souligné Antonin Artaud, « ces gestes symboliques, ces masques, ces attitudes, ces mouvements particuliers ou d'ensemble [...] constituent une part importante du langage concret du théâtre »⁵⁸². Le masque jouait donc un rôle crucial dans une représentation théâtrale.

Ainsi, dans le film *Deewaar*, en la voyant s'afficher dans des robes très provocantes et non en sari, le spectateur déduit qu'Anita a l'habitude de traîner dans les bars et de fréquenter des hommes en quête de relations faciles. Mais le sari qu'elle garde précieusement dans son armoire témoigne cependant du fait qu'elle n'est pas heureuse et qu'elle rêve de se marier et de fonder une famille un jour.

Notons que « si le créateur de costume est un stylisticien qui pratique la métonymie du contenant pour le contenu, il peut aussi faire preuve de subtilité. Il peut dévoiler la nationalité, l'âge, la profession ou un trait de caractère du personnage, sans pour autant vous révéler toute sa psychologie »⁵⁸³. C'est pourquoi il faut également aller voir au-delà des robes courtes d'Anita afin de découvrir que derrière cet attirail connoté, se cache une femme aux rêves brisés. Le lien est d'ailleurs si évident que nous ne pouvons que déplorer un manque flagrant de subtilité dans les films indiens, comme nous l'avons déjà signalé avec la symbolique de la photographie déchirée.

⁵⁸¹ Par exemple, les spectateurs indiens peuvent facilement deviner qui est le « méchant » dans les films populaires, grâce à la moustache que portent presque tous les « méchants ».

⁵⁸² ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, 1964, p 143

⁵⁸³ <http://www.objectif-cinema.com/horschamps/020.php> (consulté le 09/11/2010)

De plus, Anita aide Vijay à avancer dans sa quête. Elle devient sa confidente et Vijay se livre à elle, évacuant ainsi ses craintes et ses peines concernant sa mère et son frère. Après des moments critiques, comme lorsqu'il apprend que Ravi est devenu policier ou encore après l'enterrement de son père, il part retrouver Anita pour lui faire part de ses sentiments. Il sait qu'elle sera toujours à l'écoute.

La compagne de Ravi offre également de précieux conseils. C'est elle qui rappelle à Ravi l'épisode crucial de la *Bhagavad Gita* lorsque Arjuna se demande s'il est nécessaire de faire couler un bain de sang. En effet, Ravi ne sait plus ce qu'il doit faire (tuer son frère ou non) et se confie à son amie qui le guide ainsi vers le droit chemin. Alors que le rôle de guide ou de mentor est, la plupart du temps, incarné par une vieille femme ou un vieil homme⁵⁸⁴, que Christopher Vogler qualifie de « Vieux sage » ou de « Bonne mère », dans le cinéma en général, il semblerait que ce soient les femmes, tenant des rôles secondaires dans l'intrigue principale, qui jouent ce rôle dans le cinéma populaire indien. « La relation entre le héros et son mentor constitue l'un des thèmes les plus fréquents et les plus riches en symboles de la mythologie »⁵⁸⁵. À titre d'exemple, nous pouvons citer Krishna et son rôle de mentor pour Arjuna dans le *Mahabharata*.

Par ailleurs, le mentor est probablement lié à l'image des parents : « Les héros cherchent un mentor pour remplacer un parent absent ou défunt »⁵⁸⁶. Dans *Deewaar*, Vijay se voit proposer un travail illégal par son patron qui le prend sous son aile et lui permet de grimper les échelons et devenir un homme puissant. Il pourrait, de ce fait, être considéré comme un *anti-mentor* puisqu'il encourage Vijay à commettre des crimes et à se faire une place dans le monde des criminels. C'est d'ailleurs pour cela que le personnage finit par s'éloigner de sa famille et des valeurs que ses parents lui ont inculquées lorsqu'il était enfant.

Ainsi nous pouvons avancer l'idée que le véritable personnage qui permet à Vijay d'atteindre le but de son voyage est Anita. Nous avons vu qu'elle lui a rapporté son badge 786 qu'il avait oublié sur le comptoir du bar : ce geste peut être interprété comme le don d'un objet magique puisque ce badge sauvera la vie du héros à plusieurs reprises. Elle agit également en tant que messenger puisque c'est elle qui lui apprend que sa mère est guérie lorsque celle-ci se trouve à l'hôpital. Elle apprend également à son compagnon qu'elle attend un enfant de lui. Ils décident alors de se marier et Vijay appelle aussitôt sa mère pour lui

⁵⁸⁴ Un exemple parlant est celui du personnage Obi-Wan Kenobi dans la saga *Star Wars* de George Lucas.

⁵⁸⁵ Christopher Vogler, *op cit*, p 26

⁵⁸⁶ *Ibid*, p 49

demander sa bénédiction. Sa mère accepte : Vijay se trouve donc sur la voie de la récompense et ce, grâce à Anita.

Mais le « méchant » de l'histoire, Samant, qui veut la mort de Vijay, tue Anita. Le jour de sa mort, la jeune femme était vêtue de son sari rouge, et attendait l'arrivée de Vijay pour qu'il l'emmène au temple rencontrer sa mère. Ce changement de style vestimentaire symbolise une renaissance pour elle. À ce moment de l'histoire, elle remet au placard ses tenues suggestives pour revêtir un habit traditionnel, le sari. En cela, elle peut être considérée comme un personnage protéiforme puisqu'elle change d'apparence, mais non sans signification, comme nous l'avons signalé précédemment.

Vijay, découvrant Anita mortellement blessée, la prend dans ses bras et lui exprime son amour pour la première fois. Juste avant de mourir, elle dit : « I had died long ago Vijay. Today... it's kind of a new birth for me »⁵⁸⁷. Cela nous renvoie au passage crucial du « Voyage du Héros » : la mort avant la renaissance. Nous avons vu que la mort était inévitable pour Vijay et c'est sa compagne qui le lui fait comprendre en prononçant ces quelques mots avant de décéder. Elle annonce la fin de l'histoire et, par là même, fait comprendre que Vijay ne doit pas craindre la mort.

Il s'agit du *climax* de l'histoire. En effet, la mort d'Anita suscite la colère et le désir de vengeance chez Vijay mais elle va également le conduire à sa propre mort. La mort est le seul moyen pour lui de renaître, de se purger, de se purifier – tout comme l'indique le dernier message qu'Anita lui a transmis.

Notons au passage que le terme « fatale » renvoie inéluctablement au terme latin « fatum » qui signifie destin. Mais cela comporte un double sens : soit la femme est soumise à ce destin, soit son propre destin est d'entraîner la perte des hommes – un destin funeste, bien sûr, comme l'explique Mireille Dottin-Orsini⁵⁸⁸. Le destin étant un élément essentiel pour la quête du héros, il nous semble important de revenir sur ce point ici.

Par ailleurs, ce terme renvoie également aux *Three Fates* dans la mythologie, qui sont appelées les *Fatae* ou Parques en français. Ces trois déesses romaines sont connues sous le nom de Moires chez les Grecs. Elles étaient chargées de décider du destin des hommes en filant, pour chaque mortel, une certaine longueur de fil, censée représenter la durée de vie qui lui était assignée (Arthur Cotterell, 1996, p 42). Ce thème est largement repris dans la

⁵⁸⁷ « Je suis morte il y a déjà bien longtemps, Vijay. Aujourd'hui... c'est comme une renaissance pour moi ». (Notre traduction)

⁵⁸⁸ Mireille Dottin-Orsini, *op cit*, p 279

littérature. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, les trois sorcières dans *Macbeth* de William Shakespeare qui prédirent l'avenir de Macbeth ainsi que de son ami Banquo ou les secrétaires de l'antichambre du directeur de la compagnie dans *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad.

Alors qu'à première vue, Anita semble incarner la femme fatale par excellence, nous verrons qu'elle est *fatalement* liée au destin du héros. Notons à ce propos que le terme anglais *fatal* veut dire mortel. Ainsi, la femme, le destin et la mort sont tous étroitement liés, comme c'est le cas dans le film que nous étudions. En effet, nous découvrons Anita pour la première fois dans un bar peuplé d'hommes. Vu sa façon de parler et de charmer Vijay, nous supposons qu'elle a l'habitude de séduire les hommes pour obtenir ce qu'elle veut. D'un point de vue externe, nous pouvons dire qu'elle entraîne la perte de Vijay puisque sa mort à elle va le conduire à sa propre mort. Elle représente donc bien la femme fatale au sens anglais du terme. Et en cela, elle semble être envoyée par le destin pour entraîner la perte de Vijay, en faisant de lui un héros tragique.

Néanmoins, l'histoire d'Anita peut être lue différemment. Nous avons vu qu'elle représentait un mentor pour Vijay puisqu'elle le prépare à affronter son propre destin. En cela, elle est aussi la victime du destin : elle doit mourir pour permettre à Vijay d'atteindre le but ultime de son voyage et donc de s'accomplir. Le terme femme fatale lui convient mais pas seulement dans le sens usuel que l'on lui attribue. Tout comme le terme « fatal » a un double sens, le personnage d'Anita semble ambivalent : c'est une vamp rêvant d'une vie différente qui devient un véritable guide pour le héros.

Un autre archétype féminin récurrent dans les films indiens est la *courtisane*⁵⁸⁹. Elle apparaît notamment dans le film *Muqaddar Ka Sikandar* et son rôle est également essentiel dans le « Voyage du Héros ». Tout comme la femme fatale, elle met en avant sa beauté pour attirer les hommes mais dans le but de les divertir. Elle offre également ses services et, en cela, elle vit en marge de la société.

À titre d'exemple, nous pouvons citer les *hétaires* grecques qui, dans la Grèce antique, étaient des femmes libres vivant du commerce de leurs faveurs. Elles possédaient une éducation soignée et, de ce fait, étaient admises dans le cercle des gens cultivés. L'équivalent

⁵⁸⁹ Le terme "courtisane" a été introduit dans la langue française par du Bellay (*courtisienne*) ; il est issu de l'italien *cortigiana*. Le mot s'est formé à partir de la racine *corte* qui signifiait en italien la cour. Cette appellation fut donc d'abord attribuée « aux femmes de la cour » à la Renaissance, d'une part du fait de leur présence à la cour, de l'autre du fait de leur statut social élevé et aisé. [...] Il s'instaure donc d'emblée une différence fondamentale entre la courtisane et la prostituée. La courtisane n'est pas qu'un corps, mais un ensemble harmonieux entre le corps et l'esprit. (Pierre Brunel, *op cit*, p 453)

indien serait la *ganika*. En effet, la *ganika* applique les principes du *Kama-sutra*, en partie rédigé pour elle (Pierre Brunel, 2002, p 453). Au Japon, nous retrouvons les *geishas* qui occupent cette même fonction.

Les courtisanes étaient parfois confondues avec les danseuses puisqu'elles étaient elles-mêmes des danseuses accomplies. Par ailleurs, « il s'agit également de distinguer la courtisane de la *prostituée de luxe* [...]. Grâce à son éducation brillante qui lui donne accès aux milieux intellectuels, la courtisane diffère de [celle-ci] »⁵⁹⁰. Mais tout comme la prostituée, elle fait de son corps un métier.

Néanmoins, elle constitue un personnage marginal tout comme la plupart des rôles féminins secondaires dans les films de notre corpus. La courtisane rejoint ainsi le héros solitaire qui, lui aussi, est en marge de la société, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Par ailleurs, « si la littérature classique aussi bien que le cinéma en ont fait un personnage primordial, c'est précisément parce qu'elle est exclue de la sphère familiale et qu'à l'opposé de l'épouse, réservée à la procréation, elle est faite pour satisfaire les besoins physiques de l'homme et répondre à ses phantasmes »⁵⁹¹.

En effet, tout comme la vamp dans *Deewaar*, la courtisane est l'opposée de la femme respectable et traditionnelle indienne. Certes, les courtisanes sont considérées comme ayant un certain statut social, néanmoins, nous avons déjà vu qu'en Inde, l'aspiration de toute femme était de devenir épouse et, par-dessus tout, mère. La courtisane ne représente qu'un divertissement pour les hommes.

Dans le film *Muqaddar Ka Sikandar*, le héros Sikandar est amoureux de Kamna. Ils se connaissent depuis l'enfance car le père de Kamna, brillant avocat, a embauché Sikandar comme domestique. Devenue adulte, Kamna travaille en tant qu'enseignante pour aider son père malade. Selon Aruna Vasudev, avant les années 1970, il était difficile de montrer dans les films une femme « moderne », ayant reçu une éducation et exerçant une activité professionnelle.

En effet, malgré l'évolution positive du statut de la femme qui accède de plus en plus aux emplois et aux responsabilités les plus diverses, les films montrent comment la femme doit se comporter selon la tradition. Et ceux qui mettent en scène des femmes instruites, donc « modernes », les cataloguent comme « des femmes [...] qui n'exercent aucune profession, ou

⁵⁹⁰ Pierre Brunel, *op cit*, p 454

⁵⁹¹ Aruna Vasudev, *op cit*, p 174

alors, travaillent comme de simples dactylos, secrétaires ou comme institutrices... dans l'attente d'un probable mariage »⁵⁹².

Certains groupes de militantes féministes en Inde⁵⁹³ ont d'ailleurs manifesté contre ces films en souhaitant que le cinéma aide à faire accepter l'évolution de leur rôle social. Car le cinéma bollywoodien, à l'inverse de ce qu'il fait, pourrait jouer le rôle de tremplin. « En ce sens, le cinéma assurerait la promotion de l'intégration de la femme dans le processus de développement socioéconomique du pays, sur un pied d'égalité avec les hommes »⁵⁹⁴. Néanmoins, rappelons que le cinéma indien dont nous parlons est avant tout un cinéma « de masse », qui a comme fonction de divertir, même s'il est question dans les films de certains problèmes sociaux. Mais en général, les actrices se souciant plus de leur image que des rôles qu'elles incarnent au cinéma, ne manifestent pas d'intérêt pour ces débats. D'autres, au contraire, refusent tout simplement les rôles insignifiants pour les femmes et nous pouvons citer, à titre d'exemple, Zeenat Aman qui, pendant les années 1970-80, a incarné des rôles de femmes indépendantes et travailleuses. Nous la retrouvons dans certains des films de notre corpus comme *Ram Balram* et *Laawaris*. Ainsi, aux côtés d'Amitabh Bachchan, Zeenat Aman n'incarne pas une femme soumise, allant jusqu'à sortir le héros des situations les plus complexes. En cela, elle va à l'encontre des propos tenus par Monojit Lahiri, selon laquelle les femmes seraient toutes dans l'ombre d'Amitabh Bachchan. Il semblerait donc que les rôles féminins secondaires peuvent être considérés comme autre chose que de simples objets de décoration et qu'ils soient essentiels dans le « Voyage du Héros », comme nous allons tenter de le montrer en nous appuyant sur certains films du corpus retenu.

Avant cela, notons que les films eurent très tôt tendance à montrer qu'une femme instruite et moderne était en fait une femme brisée, incapable d'assumer sa situation. Ils laissaient entendre qu'une femme, pour s'en sortir, devait se dédier au chant et à la prière. « La femme qui travaille : une erreur ! »⁵⁹⁵ ; tel était le message véhiculé au public. Cela prit une telle ampleur, que durant les années 1950 :

Pédagogues et travailleurs sociaux ont adressé au gouvernement pétition sur pétition, afin qu'un certain nombre de mesures soient prises pour contrecarrer cette image négative que le cinéma donne de la femme instruite. Selon eux, en effet, tous

⁵⁹² Aruna Vasudev, *op cit*, p 175

⁵⁹³ Il existe plusieurs groupes féministes en Inde, comme le *Pink gang* (les femmes en saris roses), de l'Uttar Pradesh (nord de l'Inde). De plus, Kamaladevi Chattopadhyaya (1903-1988) est l'une des pionnières du féminisme en Inde.

⁵⁹⁴ Aruna Vasudev, *op cit*, p 175

⁵⁹⁵ *Ibid*, p 175

les efforts entrepris pour faire accéder les jeunes filles à l'instruction étaient réduits à néant par cette influence dévastatrice du cinéma populaire sur les masses⁵⁹⁶.

Au lieu de jouer un rôle positif pour l'émancipation de la femme dans la société indienne, le cinéma a donc joué un rôle plutôt néfaste et réducteur, laissant aux actrices des rôles insignifiants.

Certes, certains films comme *Mother India* réalisé en 1957 et que nous avons évoqué précédemment, doivent leur succès au talent de leur héroïne. Mais selon l'avis général, il est certain que la période que nous avons choisi d'étudier est marquée par les rôles masculins et par l'essor des héros et non pas des héroïnes. Par exemple, Yves Thoraval affirme que les rôles tenus par les femmes sont toujours les mêmes : « À l'écran, on la voit [...] toujours sotté, dépourvue de toute intelligence, incapable d'appréhender la situation, souvent critique, dans laquelle elle se trouve réduite, en permanence, à un rôle de victime souffrant en silence »⁵⁹⁷. Selon cet auteur, les rôles de femmes sont le plus souvent dégradants pour leur image dans une société où elles commencent tout juste à s'éveiller et à lutter pour obtenir un statut équivalent à celui des hommes. Le cinéma semble donc constituer un obstacle significatif à leur évolution sociale, en diffusant des images de femmes soumises à l'homme. En ce sens, ces films peuvent être rapprochés du *Ramayana* et de la « soumission » de Sita à Rama.

Par ailleurs, B. K. Karanjia, ancien journaliste indien, auteur de plusieurs ouvrages sur le cinéma populaire, affirme que « la tendance s'est généralisée ces dernières années [ces propos datent de 1984], qui veut que dans tout film hindi la vedette masculine domine le moindre plan, reléguant ainsi sa partenaire au rang de pur objet décoratif ! »⁵⁹⁸ Ces propos rejoignent ceux que nous avons cités au début de notre réflexion sur les rôles féminins secondaires.

De fait, un certain nombre de films ont mis en scène des conflits entre les femmes en soulignant leur mésentente. Ceci contraste avec l'esprit de camaraderie que l'on rencontre entre les hommes, comme c'est le cas dans les films de notre corpus. Néanmoins, il est intéressant de noter que parallèlement au cinéma populaire, de nouveaux cinéastes ont contribué, eux, à redonner à travers leurs films une identité propre à la femme. « Cette voie

⁵⁹⁶ Aruna Vasudev, *op cit*, p 175

⁵⁹⁷ Yves Thoraval, *op cit*, p 155

⁵⁹⁸ KARANJIA, B. K., *Le star-système*, dans *CinémAction*, *op cit*, p 156

médiane cultive le goût des sujets sérieux traités dans un style accessible au grand public »⁵⁹⁹, et donc, ne rentre pas tout à fait dans la catégorie du cinéma populaire ni dans le « nouveau cinéma ».

Nous pouvons citer son représentant principal, Shyam Benegal, qui a attribué à ses stars féminines des rôles clés comme dans *Bhumika* (1977) où l'histoire, basée sur des faits réels, raconte la vie d'une actrice célèbre ayant mené sa vie selon ses propres critères. De nouveaux rôles se sont donc présentés aux femmes. Elles n'étaient plus obligées d'incarner des personnages « insignifiants » et « fades » à l'écran. Et d'ailleurs, le fait que certaines grandes actrices ont refusé catégoriquement certains rôles, a poussé quelques producteurs et réalisateurs à adapter leurs films aux nouvelles règles de la société.

Après cette parenthèse sur les différents rôles dévolus à la femme au cinéma, précisons que nous ne souhaitons pas présenter les rôles féminins secondaires comme étant « insignifiants » et les femmes comme de « pur[s] objet[s] décoratif[s] ». Au contraire, en nous appuyant sur le « Voyage du Héros » de Campbell, nous nous efforçons de montrer le rôle essentiel que jouent les partenaires féminins du héros incarné par Amitabh Bachchan.

Revenons donc au film *Muqaddar Ka Sikandar*. Kamna, incarnée à l'écran par l'actrice Raakhee, est une femme qui travaille pour subvenir aux besoins de sa famille, en l'occurrence son père malade. Sikandar l'aime profondément mais Kamna ne ressent pas les mêmes sentiments envers lui. D'autant qu'elle finit par tomber amoureuse de son ami, Vishal. Sikandar se sent rejeté et va trouver refuge dans une maison close. C'est un ami à lui qui l'y

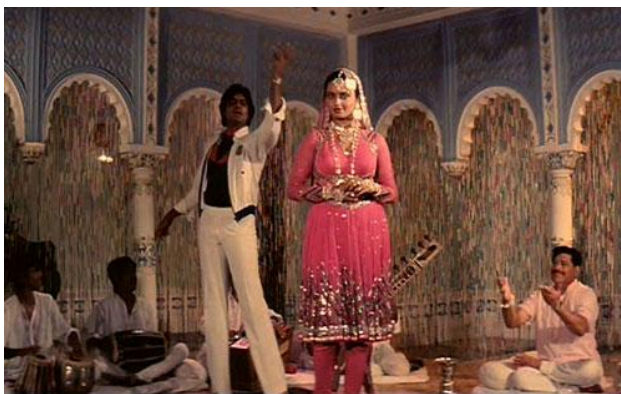


Image de *Muqaddar Ka Sikandar*
<http://www.fantastikindia.fr/site/Muqaddar-Ka-Sikandar>
(consulté le 09/03/2011)

emmène. Là-bas, il fait la connaissance de la courtisane Zohra (voir image ci-contre). « [...] Même si l'amant ne tombe pas amoureux d'elle, la courtisane saura elle, s'éprendre de lui, lui procurera refuge et repos et se perdra en éternels soupirs nostalgiques ; au point de n'avoir plus le goût de son métier, le jour où se remettant peu à peu de ses peines passées, l'homme la quittera pour s'envoler vers d'autres horizons... »⁶⁰⁰

⁵⁹⁹ Aruna Vasudev, *op cit*, p 179

Il s'agit d'un scénario devenu célèbre et que l'on retrouve dans un nombre important de films, dont celui-ci. Zohra tombe amoureuse de Sikandar et annonce qu'elle ne dansera plus jusqu'à ce que l'élue de son cœur revienne la voir. Désormais, elle ne se donnera en spectacle que pour lui.

Sikandar ne montre aucune affection envers Zohra, son cœur est déjà pris. Néanmoins, celle-ci fera tout pour l'aider. Au cours du film, Sikandar part à la recherche de l'homme qui a blessé son ami Vishal, un dénommé Paul. Ce dernier se réfugie dans la maison close où se trouve Zohra et lui explique que, si Sikandar le trouve, ce dernier voudra le tuer et qu'il sera pendu pour ce crime.

Zohra le cache et ment alors à Sikandar, affirmant que l'homme qu'il recherche n'est pas venu la voir. En cela, Zohra cherche à protéger le héros, agissant en tant que gardien du seuil. Elle se met en travers de son chemin et effectue une danse pour le retenir le plus longtemps possible, laissant ainsi à Paul le temps de s'échapper. Elle l'empêche de franchir le seuil symbolique consistant à commettre un crime, car si Sikandar avait trouvé Paul, il l'aurait tué et aurait été puni pour ce crime.

Le fait qu'une courtisane incarne un gardien du seuil est d'autant plus important que l'archétype du gardien du seuil, au niveau psychologique, représente celui qui nous protège de « nos démons intérieurs : nos névroses, nos blessures, nos vices, nos dépendances... »⁶⁰¹. C'est parce que Sikandar fut rejeté par Kamna qu'il est allé trouver refuge auprès d'une courtisane. Elle intervient, d'une certaine manière, pour soigner ses blessures et combler un vide.

Après la séquence du gardien du seuil, Sikandar prend l'habitude de rendre visite à Zohra et de noyer son chagrin dans l'alcool. Elle devient également sa confidente, tout comme ce fut le cas pour Anita vis-à-vis de Vijay. Alors que les hommes habituellement cherchent à assouvir leurs désirs sexuels auprès d'une courtisane, le héros ici cherche davantage à se confier.

Lorsque Sikandar pense que Kamna l'aime, il court le raconter à Zohra, sans savoir que cette dernière souffre du fait qu'il puisse aimer une autre femme. Elle lui dit alors de ne plus jamais revenir puisque la maison close n'est pas un endroit pour les gens respectables :

⁶⁰⁰ Aruna Vasudev, *op cit*, p 174

⁶⁰¹ Christopher Vogler, *op cit*, p 57

« People who come here do not care about their name or honour »⁶⁰². Elle ajoute que : « A courtesan's life begins at a brothel and ends in a cemetery »⁶⁰³.

Zohra est prisonnière de ce lieu « maudit », son destin est déjà tracé. En cela, elle est une autre figure de la femme « fatale ». D'ailleurs, son personnage apparaît toujours dans le même lieu. Nous ne la découvrons jamais en dehors de sa maison close. Néanmoins, elle encourage Sikandar à fuir ce même destin funeste et à s'échapper. En cela, elle incarne aussi le rôle de mentor, guidant le héros à poursuivre sa quête sans elle.

Elle va même jusqu'à se sacrifier par amour pour sauver l'honneur de Sikandar. En effet, la sœur de ce dernier souhaite se marier mais le père de son futur époux (son futur beau-père donc) apprend que Sikandar fréquente une maison close et s'oppose alors à l'union de son fils à cette famille. Zohra endosse une fois de plus le rôle de mentor mais cette fois-ci pour Vishal. En effet, l'ami de Sikandar vient la voir pour lui demander d'arrêter de voir Sikandar pour l'honneur de sa sœur.

Le discours que tient alors Zohra met en lumière plusieurs éléments que les deux personnages masculins, Sikandar et Vishal, ne voient pas. En cela, ils sont « aveugles » et nécessitent la sagesse d'une femme. Vishal lui reproche de n'être qu'une façade. Cette accusation rejoint, en quelque sorte, l'opinion des critiques indiens (cités précédemment) à propos des femmes en général à l'écran. À cela, Zohra rétorque : « Show me one man in the world who is not a pretender. A man always pretends to show what he is not. The one who is not decent pretends to be so. A coward pretends to be brave. A man is greedy and pretends to be in love. And sometimes, when there is love, he pretends to be unaware [...] »⁶⁰⁴.

Blessée par l'abandon de Sikandar, elle prononce ces paroles destinées à être entendues par lui. Mais quand Vishal lui explique qu'à cause d'elle, la sœur de Sikandar ne pourra pas se marier avec l'homme qu'elle aime, Zohra accepte alors de ne plus jamais le revoir.

Zohra constituait un véritable pilier pour Sikandar mais lorsque celui-ci pense avoir gagné l'amour de Kamna, il l'abandonne. En secret, Kamna aime Vishal et Sikandar finit par le découvrir. La première chose qu'il fait, c'est de se rendre à la maison close pour trouver du réconfort auprès de Zohra. Néanmoins celle-ci a fait la promesse de ne plus jamais le revoir ;

⁶⁰² « Les personnes qui viennent ici n'ont rien à faire de leur nom ou de leur honneur ». (Notre traduction)

⁶⁰³ « La vie d'une courtisane débute dans une maison close et se termine dans un cimetière ». (Notre traduction)

⁶⁰⁴ « Montre-moi un seul homme dans le monde qui n'est pas un imposteur. Un homme fait toujours semblant d'être ce qu'il n'est pas. Un homme malhonnête prétend être le contraire. Un lâche prétend être un homme courageux. Un homme est avide et fait semblant d'être amoureux. Et parfois, lorsqu'il y a de l'amour, il fait semblant de ne pas le voir ». (Notre traduction)

ainsi endosse-t-elle une fois de plus le rôle de gardien du seuil et empêche Sikandar de rentrer. Elle se positionne derrière la porte et empêche Sikandar de l'ouvrir. Mais voyant que celui-ci ne renonce pas et menace de casser la porte, Zohra, pleine de désespoir, avale du poison. Cet acte suicidaire sera interprété comme un autosacrifice : Zohra préfère mourir plutôt que de voir l'homme qu'elle aime souillé à cause de ses fréquentations. Elle tente de sauver son honneur, et par extension, l'honneur de sa sœur.

La foudre, le tonnerre, le vent... tous les éléments se déchaînent au moment où Zohra avale le poison. Le thème de l'empoisonnement est devenu célèbre dans la littérature, notamment avec les œuvres de William Shakespeare, comme *Hamlet* ou encore *Roméo et Juliette*, et il abonde également dans les romans policiers.

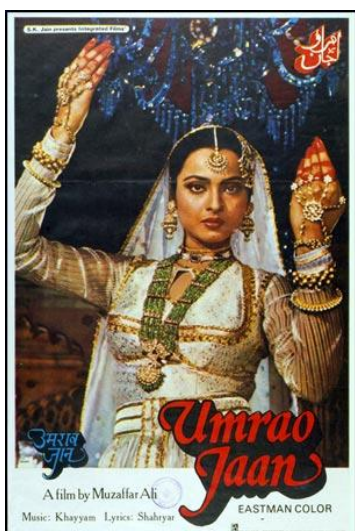
Dans le film *Coolie*, nous avons vu que l'intervention divine était signalée par la foudre, attribut du dieu hindou Indra et du dieu grec Zeus. Ici, les éléments annoncent la mort, celle de Zohra, mais également celle à venir du héros. Le réalisateur a d'ailleurs accentué la tragédie de la scène, la rendant digne d'une tragédie shakespearienne.

Telle Anita dans *Deewaar*, Zohra peut être qualifiée de femme fatale puisque sa mort conduira Sikandar à son destin funeste, le but ultime de son voyage. En se donnant la mort, elle lui indique le chemin à suivre. Ainsi, le film se termine avec la mort de Sikandar : il se sacrifie à son tour pour le bonheur des autres, tout comme Zohra s'était sacrifiée pour son honneur à lui.

Cet acte noble de Zohra est une véritable révélation pour Sikandar, qui lui permet d'ouvrir les yeux et de comprendre quel est son rôle et d'atteindre son but. Il comprend qu'il doit mourir. Tout comme Vijay dans *Deewaar*, sa mort est celle d'un héros tragique, idée qui sera approfondie dans le dernier chapitre.

Selon Aruna Vasudev, « le suicide ou, à défaut, la mort accidentelle, a toujours été le moyen pour la femme de se sortir de plus en plus d'une situation inconfortable »⁶⁰⁵. Nous réfutons cette hypothèse dans le cadre des films que nous étudions puisque, selon nous, en nous appuyant sur le « Voyage du Héros », la mort d'Anita et de Zohra, par exemple, servent à conduire le héros au terme de sa quête. Elles ne meurent pas en vain mais dans un but précis : leur mort constitue le *climax* de l'histoire et le passage où le héros prend conscience de ce qu'il doit faire.

⁶⁰⁵ Aruna Vasudev, *op cit*, p 174



Affiche du film *Umrao Jan*,
1981

<http://arielletienne.blogspot.com/2011/06/aom-mani-padme-houm-bollywood-breeze.html>

La figure de la courtisane nous renvoie à la culture indo-islamique et aux *tawaifs* – terme ourdou désignant les courtisanes qui divertissaient les gens de la cour sous l’empire Moghol. Elles appartenaient à une élite et excellaient dans les arts de la danse, de la musique, du chant, etc. De nombreux films Bollywoodiens leur ont rendu hommage comme *Devdas*, *Pakeezah* ou *Tawaif* mais le film ayant immortalisé cette figure est *Umrao Jan* (1981), adapté du roman de Mirza Hadi Ruswa *Umrao Jan Ada* (1905). Dans ce film, l’héroïne incarne à elle seule toute la tradition indo-islamique, très présente dans les films Bollywoodiens. Les thèmes de la nostalgie, du destin tragique ou de la douleur face à un amour impossible, sont également liés à ce personnage important - des thèmes inexorablement liés au sentiment de perte.

Tous sont issus du *ghazal* – genre littéraire originaire de Perse, qui fut introduit en Inde durant la période moghole. À noter que certaines courtisanes écrivaient aussi des *ghazals* – poèmes d’amour ravivant la culture islamique. Ainsi la figure de la courtisane renvoie-t-elle à ce mélange des cultures indo-islamiques, toutes deux représentées dans certains films indiens. Alors que, dans le même temps, l’aspect occidentalisé de la danseuse de cabaret renvoie, quant à lui, à l’interculturalité au niveau mondial.

À travers ces deux exemples concrets, nous pouvons constater que l’archétype de la femme fatale et de la courtisane sont plus complexes qu’il n’y paraît au premier abord. Toutes deux, au-delà de leur rôle premier, endossent le rôle de mentor et de guide pour le héros. Ainsi, les femmes aux rôles secondaires ne sont pas de simples « objet[s] décoratif[s] », ou encore de simples objets de désir – aussi bien pour les spectateurs que pour le héros masculin – puisque sans elles, le héros ne pourra pas atteindre le but de sa quête.

De plus, nous pouvons rapprocher ces personnages d’une étape cruciale du « Voyage du Héros », celle de la rencontre avec la déesse, déjà mentionnée. Nous avons vu dans plusieurs films que cette rencontre se produisait à la fin de l’histoire entre le héros et sa mère, qui représente l’une des formes de Devi. Cependant, Joseph Campbell avance l’idée que la déesse est présente dans *toutes* les femmes et pas seulement dans le personnage de la mère.

De plus, elle incarne le rôle de guide pour le héros puisqu'elle le mène au but ultime de son voyage. Puisque nous venons de suggérer que les personnages féminins secondaires jouaient le rôle de mentor et de guide, nous pouvons ainsi affirmer que la rencontre avec la déesse se produit également à travers leurs personnages. Tout comme le personnage dominant de la mère, elles sont indispensables pour aider le héros à franchir les différentes étapes et à atteindre le but de son voyage.

L'objectif de cette recherche n'est pas de réaliser une étude détaillée des rôles féminins, c'est pourquoi nous n'allons évoquer que brièvement les autres rôles féminins rencontrés dans les films de notre corpus. Les héroïnes ne sont pas toujours des femmes usant de leur beauté et de leur charme pour conquérir les hommes. Elles peuvent être des personnages marginaux, mais d'un tout autre style : des femmes solitaires, vivant dans la rue. En cela, elles rejoignent le style de vie du héros, issu lui aussi la plupart du temps, de la rue.

À titre d'exemple, nous pouvons citer Mala dans *Zanjeer* - l'aiguisseuse de couteaux, citée précédemment. Ou encore Gauri dans *Nastik* - une fille des rues ayant, comme seul compagnon un chien fidèle. Elles sont toutes les deux orphelines et tombent amoureuses du héros. Loin de l'image de la femme fatale, elles sont davantage indépendantes et savent se défendre toutes seules.



Image de *Zanjeer*

<http://filmiholic.com/2006/07/04/zanjeer/>
(consulté le 09/03/2011)

Mala est introduite à l'image par le biais d'une chanson dans laquelle elle met en avant son habilité à manier les couteaux (voir image ci-contre). L'image du couteau nous renvoie inéluctablement à sa symbolique, déjà évoqué avec le film *Nastik*. Le fait que ce soit une femme qui manie aussi habilement cette arme, souligne l'idée de la menace de castration pesant sur les hommes. À l'image d'une femme forte, n'ayant besoin de personne, Mala tient tête aux hommes. En effet, lorsqu'un homme lui fait des avances, elle n'hésite pas à le menacer avec son couteau. En cela, le couteau acquiert une valeur quasi phallique qui permet à Mala d'intimider les hommes. Néanmoins, cette dernière ne se servira pas de son arme contre le héros et les deux finiront par s'aimer, au point que le héros trouvera en cette femme une confidente et un mentor. Par la suite, c'est elle qui l'encouragera à se venger des hommes qui l'ont agressé et, ce faisant, à découvrir le meurtrier

de ses parents et à venger leur mort. Enfin, lors du combat final, elle viendra lui prêter main forte, en usant pour lui de son arme favorite : le couteau.

Gauri, quant à elle, se joindra au héros Shankar, et à son ami Balbir, pour escroquer les gens. Tout comme Mala, c'est une femme indépendante, issue de la rue, n'ayant aucune famille à part son chien. À plusieurs reprises, elle secoure le héros et devient également sa confidente, le rassurant lorsqu'il doute de lui. Il lui parle souvent de sa mère, et Gauri comprend alors la place importante que sa mère occupe dans le cœur de Shankar.

Pour revenir au complexe œdipien, on peut noter que Gauri sait que, pour gagner le cœur de l'homme qu'elle aime, il lui faut avant tout être aimée par la mère de celui-ci. Comme c'est le cas de Vijay dans *Deewaar*, Shankar n'a d'yeux que pour sa mère. Il la vénère et souhaite lui prouver qu'il est un homme bien et lui démontrer qu'il n'a pas commis les crimes dont sa mère l'accuse.

Gauri va alors demander à un homme d'écrire une lettre en se faisant passer pour Shankar. Elle lui demande d'écrire sur elle-même dans le but de montrer à sa mère qu'elle est digne de son fils. Précisons qu'auparavant, le spectateur voit Shankar lui dire qu'elle ferait mieux de l'oublier, car il serait trop dangereux pour elle de rester avec lui. Le héros va même jusqu'à dire qu'il ne peut pas s'engager dans une relation amoureuse.

Certes, la vie qu'il mène est périlleuse et il ne veut pas mettre celle de Gauri en péril. Mais nous pouvons interpréter ces paroles de la façon suivante : peut-être ne souhaite-t-il pas s'engager avec une autre femme car il est trop occupé à gagner l'amour de sa mère et à lui faire plaisir. Gauri semble consciente du complexe œdipien dont souffre Shankar et sait que la seule façon de gagner son cœur, est de passer par la mère.

Nous avons mentionné à plusieurs reprises que les compagnes du héros deviennent des confidentes et que, la plupart du temps, le héros exprime le besoin de parler de sa mère. Rechercherait-il alors une femme capable de comprendre ce qu'il ressent ? Ou alors recherche-t-il tout simplement une femme qui *ressemble* à sa mère ?

Dans le film *Coolie*, le héros Iqbal tombe amoureux de Julie, une jeune femme qu'il rencontre à la gare. Il l'aperçoit dans un train et la poursuit – scène qui ne va pas sans rappeler le début du film lorsque Iqbal voit sa mère s'éloigner dans un train. Ainsi, s'il tombe amoureux de cette jeune fille, c'est peut-être parce qu'elle lui rappelle sa mère disparue. Ce

qui explique qu'il mette tout en œuvre pour ne pas la perdre comme il a perdu sa mère. Une fois la fille partie, il croit voir sa mère, mais en fait il s'agit d'une vieille dame. Néanmoins, il semblerait qu'en poursuivant Julie, il poursuive en fait sa mère, et c'est en cela que le complexe d'Œdipe est présent dans ce film. De plus, comme toutes les autres, Julie aidera le héros dans sa quête. Plus précisément, elle l'aidera à retrouver sa mère.

C'est le cas aussi de l'amie de Balram dans le film *Ram Balram*. C'est elle qui lui révélera le scandale des femmes envoyées en bateau dans d'autres pays pour être vendues. Balram mettra tout en œuvre pour empêcher le bateau de partir et libérera les femmes. Il découvrira que sa mère faisait partie du lot et, ainsi, réunira à nouveau sa famille.

Dans le film *Amar Akbar Anthony*, Akbar fait la cour à une femme dans un hôpital. Elle est médecin et elle lui demande de donner son sang pour sauver la vie d'une femme blessée. Akbar accepte et, sans le savoir, donne son sang à sa mère biologique. La femme provoque ainsi les retrouvailles d'Akbar avec sa mère.

Dans *Laawaris*, nous avons vu que Hira apprend beaucoup de choses lorsqu'il travaille comme domestique dans une famille riche. Car quand le père donne des leçons à sa fille, Hira écoute et apprend en même temps qu'elle. La fille, Mohini, lui donne un de ses livres, l'encourageant ainsi à continuer son éducation.

Devenu grand, Hira la retrouve lors d'une dispute dans un restaurant : Mohini accuse Hira d'être mal élevé et le traite d'orphelin. Mohini se rend alors compte qu'il s'agit du jeune garçon qui travaillait chez elle il y a bien des années. D'ailleurs, elle le reconnaît grâce à une question que son propre père lui posait quand elle était enfant : combien d'années fut exilé Rama ? La référence au *Ramayana* donne une dimension mythologique à leur rencontre et renforce leur relation. Par la suite, ils exprimeront leur amour à travers de nombreuses chansons. Elle l'aidera à faire aboutir sa quête du père, et lorsque Hira passera devant le tribunal, Mohini deviendra son avocate et le défendra.

La référence au *Ramayana* n'est pas sans évoquer l'histoire d'amour entre Rama et Sita. Sita est remarquable de par sa dévotion envers son mari Rama. Nous avons déjà rapproché le personnage mythologique du personnage de Vidhya – la mère de Hira – dans *Laawaris*. Mais dans ce même film, un lien peut être également fait entre Sita et Mohini. Car en premier lieu, ce qui a rapproché Mohini et Hira, est la question sur le *Ramayana*, et qu'en

deuxième lieu, à la fin du film, Mohini dit à Hira : « Not only do I love you but I worship you »⁶⁰⁶. Référence directe à la dévotion de Sita envers son mari.

À ce propos, dans le film *Muqaddar Ka Sikandar*, une référence directe au *Ramayana* est également faite. Une histoire parallèle nous présente les personnages de Sita et Rama, que le spectateur peut relier sans grande difficulté aux personnages mythologiques du *Ramayana*. En effet, dans le film, Rama est le client de Vishal (l'avocat) et il veut épouser Sita. Mais le père de celle-ci refuse et la garde enfermée chez lui dans le but de la marier de force à un autre homme. Vishal se rend donc chez le père pour la libérer. Il lui dit : « Lord Hanuman has come inside Lanka to save Lord Rama's consort Sita from Ravana and take her back to Rama »⁶⁰⁷. Il se fait donc passer pour Hanuman, le dieu à tête de singe, qui vient en aide à Rama pour sauver sa belle. Le mythe est ainsi explicite à travers cette histoire parallèle et renvoie inéluctablement à l'histoire d'amour naissante entre Vishal et Kamna, puisque c'est le père de Kamna qui a confié ce travail à Vishal. De plus, si Vishal remplit le rôle de Hanuman pour Sita et Rama, c'est bel et bien Sikandar qui le remplira pour Vishal et Kamna à la fin de l'histoire. En effet, lorsque Kamna sera enlevée le jour de son mariage avec Vishal, Sikandar partira à sa recherche et la ramènera à Vishal.

En conclusion de cette sous-partie consacrée aux rôles féminins secondaires dans les films de notre corpus, nous pouvons affirmer que même si elles ne jouent pas un rôle aussi prédominant que celui des mères, ces femmes sont des personnages essentiels dans la quête du héros. Elles endossent parfois le rôle de mentor ou de guide, amenant le héros vers le droit chemin, ou incarnent une « épouse » modèle, entièrement dévouée à l'homme qu'elles aiment, comme Mohini dans *Laawaris* ou encore Anita dans *Deewaar*.

L'étude de deux archétypes – la femme fatale et la courtisane – nous a en outre permis de constater qu'il était judicieux d'aller au-delà des apparences afin de saisir en quoi ces personnages féminins sont indispensables au « Voyage du Héros ». De plus, ces personnages peuvent être mis en relation avec l'étape de la rencontre avec la déesse.

En outre, ces femmes s'insèrent profondément dans le caractère œdipien des relations mère-fils, car elles constituent un lien permettant au fils de retrouver sa mère, en faisant même parfois écho à cette dernière.

⁶⁰⁶ « Non seulement je t'aime mais je te vénère ». (Notre traduction)

⁶⁰⁷ « Le roi Hanuman est venu jusqu'à Lanka pour sauver Sita, l'épouse de Rama, des griffes de Ravana et la ramener à Rama ». (Notre traduction)

2.2.3 Autres archétypes dans les films populaires indiens et rôle des animaux sacrés

Nous venons d'aborder différents archétypes tels le mentor, le messager ou encore le gardien du seuil ; si ces personnages sont souvent interprétés par des femmes, la règle n'est toutefois pas absolue puisque le personnage du mentor, par exemple, peut également être interprété par un homme, comme c'est le cas dans *Laawaris* avec le personnage du vieil homme aveugle que nous avons mis en parallèle avec le personnage mythologique Tirésias, tiré du mythe d'Œdipe.

Un autre personnage du même genre apparaît dans le film *Muqaddar Ka Sikandar* où, à la mort de Fatima (la femme qui considérait Sikandar comme son fils et qui lui a redonné une identité), un vieil homme fait son apparition. On le voit s'approcher des deux enfants dont l'un deviendra le héros du film ; Sikandar. Le vieillard le trouve en train de pleurer sur la tombe de sa mère, et lui demande les raisons d'une telle tristesse. Ce vieil homme n'est pas aveugle et il ne chante pas, à la différence du vieil homme présent dans *Laawaris*, mais il n'en donne pas moins des conseils au héros Sikandar, qu'il guidera par la suite dans sa destinée : « Remember what this holy man says, son. If you want to really enjoy life, then play with death. If you smile in joy, then laugh in sorrow. Your outlook [on] life will change. [...] Wipe your tears! Embrace sorrow. Destiny will be at your feet and you'll be its king! »⁶⁰⁸. Cela ne va d'ailleurs pas sans rappeler la signification du prénom du héros et la prédiction de sa mère.

Après avoir prononcé ces paroles, le mentor oblige Sikandar à rire malgré sa peine et l'image change brutalement pour laisser place à une multitude de plans rapides de la ville de Bombay au son du rire de Sikandar. Il s'agit d'une ellipse puisque le spectateur retrouve alors Sikandar devenu adulte. Il semble croquer la vie à pleine dents et nous comprenons alors qu'il a suivi les conseils de son guide.

Ce rire qui projette Sikandar dans le monde des adultes peut être interprété comme un défi lancé au monde. Son mentor lui fait comprendre qu'il ne sert à rien à pleurer sur son sort. Car pour s'en sortir, il faut surmonter sa peine et ne jamais baisser les bras. Henri Bergson, dans son essai sur le rire, explique en guise de conclusion que le rire peut aussi avoir pour

⁶⁰⁸ « Souviens-toi de ce que cet homme saint va te dire, mon enfant. Si tu veux jouir pleinement de la vie, alors joue avec la mort. Si tu souris lorsque tu es heureux, rigole lorsque tu es triste. Ta vision de la vie en sera modifiée. [...] Essuie tes larmes ! Embrasse la douleur. Le destin sera à tes pieds et tu seras son roi ! » (Notre traduction).

fonction « d'intimider en humiliant »⁶⁰⁹. Cette fonction d'intimidation nous intéresse ici puisque, comme nous venons de le dire, Sikandar semble lancer un défi au monde en riant d'une manière quelque peu arrogante. Ce rire va l'aider à oublier son chagrin et à entrer dans le monde des adultes. Son voyage n'a fait que commencer. C'est aussi et surtout, une manière de faire preuve d'un certain cynisme sur la mort de sa mère – qui représente une manière comme une autre, de la dépasser. Enfin, rire, c'est aussi se prendre soi-même en dérision et, de ce fait, s'oublier comme sujet en proie à la douleur et à la faiblesse. C'est reconnaître sa propre faiblesse et en faire une sorte d'arme.

Sur la fonction de mentor, Joseph Campbell affirme ceci : « For those who have not refused the call [to adventure], the first encounter of the hero-journey is with a protective figure (often a little old crone or old man) who provides the adventurer with amulets against the dragon forces he is about to pass »⁶¹⁰. Ici, le vieil homme apprend à Sikandar comment survivre dans un monde où la mort est omniprésente. De plus, il le prépare à faire face aux obstacles qui l'attendent (comme la mort de Zohra, la courtisane). Comme nous venons de le voir, l'arme qu'il lui remet, de manière métaphorique, est donc le rire.

Cela s'avère d'autant plus exact pour le film en question : le mentor apparaît au moment du décès de la mère, lorsque le héros doute du chemin à suivre. Ajoutons que ce personnage éminemment rassurant revient à plusieurs reprises dans le film pour remettre le héros dans le droit chemin. En effet, lorsque Sikandar est submergé par l'émotion en se remémorant sa mère, nous retrouvons le vieillard que le héros a invité chez lui. Le vieil homme, sentant la tristesse envahir son hôte, lui dit : « Sikandar, God has sent you to this world to fulfil this duty. It will be a [...] great day for you when your sister will be getting married and leaving home. It will be a [...] great day »⁶¹¹. Ce type de phrase entre dans le cadre de ce que nous avons appelé précédemment des prédictions, puisqu'en effet, le jour du mariage de la sœur de Sikandar, celui-ci mourra et trouvera la paix.

Le vieillard fait une dernière apparition à la mort de Zohra. Sikandar emmène son corps au cimetière et y rejoint le vieil homme. Tourmenté par la mort de la courtisane, il remet en cause ses paroles et lui demande quel peut être son véritable but dans la vie si toutes les

⁶⁰⁹ BERGSON, Henri, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, [1900] Paris : Presses Universitaires de France, 1941, p 151

⁶¹⁰ Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, *op cit*, p 69

« Pour ceux qui ont accepté l'appel [de l'aventure], le héros rencontre en premier, lors de son voyage, un personnage protecteur (qui est souvent une vieille dame ou un vieil homme) qui fournit au héros des amulettes pour combattre les forces du dragon qu'il doit vaincre ». (Notre traduction).

⁶¹¹ « Sikandar, dieu t'a envoyé sur la terre pour remplir ce devoir. Ce sera un grand jour pour toi lorsque ta sœur se mariera et quittera la maison. Ce sera un grand jour ». (Notre traduction).

personnes qu'il aime doivent inévitablement mourir. Il est las d' « embrasser la douleur » qu'il ne supporte plus. Mais au lieu d'apporter ses bons conseils, le mentor meurt à son tour. Il est donc temps pour Sikandar de trouver sa propre voie. Le mentor a accompli son travail, maintenant c'est au héros de faire le sien en acceptant sa propre mort. Ainsi, comme c'était déjà le cas avec le décès de la courtisane, la mort du vieil homme conduit Sikandar vers son destin tragique.

Au vu de cette présentation, nous voyons que l'archétype du mentor peut prendre de multiples visages : d'après Joseph Campbell, dans les différentes mythologies il prend le plus souvent l'apparence d'un vieil homme, de même qu'au cinéma, comme l'affirme Christopher Vogler qui qualifie cet archétype de « Vieux sage » ou de « Bonne mère ». Mais le mentor apparaît également sous les traits de jeunes femmes, comme nous l'avons montré dans la sous-partie précédente.

La présence de mentors n'exclut pas celle d'anti-mentors ou « Mentors noirs »⁶¹², comme nous l'avons déjà mentionné avec le film *Deewaar*.

Dans les films de suspense, le masque d'un Mentor devient l'appât qui entraîne le héros vers le danger. Dans les films de gangsters mettant en vedette des anti-héros comme *The Public Enemy* ou *Goodfellas*, toutes les valeurs héroïques conventionnelles sont inversées, un anti-Mentor apparaît alors pour guider l'anti-héros sur la route du crime et de la destruction⁶¹³.

En effet, le héros de *Deewaar* veut sortir sa mère de la pauvreté. Pour ce faire, il va intégrer un groupe de gangsters. Il semblerait donc qu'il soit un anti-héros guidé par un anti-mentor (son patron).

Dans *Nastik*, le héros incarne un voleur. Il vit dans l'ombre et se proclame « roi de ces quartiers » au sein desquels il vole qui bon lui semble. Il ne répond à personne et représente sa propre autorité. Avec Balbir et Gauri, il va former un petit groupe de voleurs mais finalement, il abandonnera ce train de vie.

Dans le film *Amar Akbar Anthony*, Amitabh Bachchan incarne Anthony, tenancier d'un bar vendant de l'alcool et ne semblant pas suivre toutes les règles de la légalité, d'après les paroles de son père adoptif. Dès le début du film, nous le voyons impliqué dans des affaires irrégulières et ne pas hésiter à commencer une bagarre pour se faire respecter. De plus, il refuse d'aller voir la police lorsqu'il a des ennuis de peur de se faire arrêter à son tour.

⁶¹² Christopher Vogler, *op cit*, p 53

⁶¹³ *Ibid*, p 53

Nous nous intéresserons de près à la notion d'antihéros dans le troisième chapitre et nous nous poserons la question de savoir s'il convient de qualifier le personnage principal des



Amjad Khan dans le film *Sholay*
http://indebollywoodetcie.blogspot.com/2010_05_01_archive.html (consulté le 09/03/2011)

films que nous étudions d'antihéros ou pas. De plus, nous chercherons à comprendre pourquoi l'Inde avait besoin d'un héros à cette période de l'histoire, et ce faisant, nous tenterons de voir si nous ne pouvons pas parler de *création* de nouveaux mythes à travers le cinéma populaire. Néanmoins, pour le moment, nous souhaitons souligner le fait que l'émergence d'un antihéros entraîne également des anti-mentors, présents notamment dans *Deewaar*. Mais l'histoire ne demeure pas moins manichéenne avec d'un côté les « bons » et de l'autre les « méchants ». Et même si le héros semble évoluer de manière négative, nous verrons que ses intentions sont parfois louables et qu'au-dessus de lui, il existe toujours un « méchant » plus redoutable encore à combattre.

Le « Voyage du Héros » est ainsi semé d'embûches. Comme dans toutes les histoires, il s'agit d'un éternel combat entre le Bien et le Mal. Le cinéma populaire indien des années 1970-80 a su donner un visage au Mal sous les traits de l'acteur Amjad Khan. Dans les films de cette période, tout comme Amitabh Bachchan incarnait le héros, Amjad Khan incarnait le « méchant », l'antagoniste par excellence.

Ce fut le film *Sholay* (1975) qui propulsa Amjad Khan au rang de star en Inde. En effet, il y incarne le redoutable bandit Gabbar Singh – rôle devenu culte (voir image ci-dessus). Il incarne également le « méchant » dans trois films de notre corpus : *Muqaddar Ka Sikandar*, *Ram Balram* et *Nastik* mais il interprète également un rôle de « gentil » en jouant le père de substitution du héros dans *Lawaaris*.

Selon Christopher Vogler, la fonction de l'Ombre est de « défier le héros et de lui offrir un adversaire de qualité »⁶¹⁴ incarné notamment par Amjad Khan. De plus, « Les Ombres créent des conflits et menacent la vie du héros, lui permettant ainsi de montrer le meilleur de lui-même »⁶¹⁵. Le premier rôle de bandit d'Amjad Khan dans *Sholay* marque le début d'une nouvelle ère de personnages sombres, aux allures à la fois autoritaires, avides de pouvoir et maléfiques. Il incarne un obstacle de taille au héros qui, pour assouvir sa

⁶¹⁴ Christopher Vogler, *op cit*, p 71

⁶¹⁵ *Ibid*, p 71

vengeance, devra le tuer. Les « méchants » des films populaires indiens portent bien leur nom d' « Ombre » puisqu'ils représentent par excellence « la force du côté obscur » et incarnent les « méchants et les ennemis [qui] recherchent la mort ou la défaite du héros »⁶¹⁶. Dans les films de notre corpus, il s'agit toujours de la mort du héros.

Ce que nous pouvons remarquer avec le rôle du « méchant » incarné par Amjad Khan est qu'il est toujours associé à un grand félin, en l'occurrence le tigre. Nous nous sommes déjà intéressée à la symbolique du cheval à travers les cauchemars de Vijay dans *Zanjeer*. Désormais, nous proposons de nous pencher sur le symbolisme du tigre en association avec le Mal pour, par la suite, déterminer s'il existe également un animal qui, dans les films étudiés, serait associé au Bien.

Dans *Muqaddar Ka Sikandar*, Amjad Khan incarne le personnage de M. Dilawar. Le spectateur le découvre pour la première fois en prison. Il s'est battu avec un homme qui était tombé amoureux de sa bien-aimée. Nous apprenons ainsi que M. Dilawar ne laisse aucun homme lui voler l'élue de son cœur, qui n'est autre que Zohra (la courtisane). Lorsqu'il apprend que celle-ci semble avoir des sentiments pour un autre homme (Sikandar), tel un fauve en cage, il laisse éclater sa rage et écarte les barreaux de sa cellule avec ses propres mains pour s'échapper. Il se cache alors, tel un félin, et échappe aux gardes qui tentent de le rattraper. Il est doté d'une force quasi surhumaine et semble très agile. Une fois sorti de prison, il saute sur le toit d'un bus qui l'emmène en ville. Il devient alors un chasseur traquant sa nouvelle proie : Sikandar. Un gros plan sur ses yeux menaçants cherchant sa proie en tout sens, accentue cette image. Tel un fauve, il émerge dans la ville et à sa vue, tout le monde s'enfuit pour se cacher. Notons que le tigre « [...] est un animal chasseur, et en cela un symbole de la caste guerrière »⁶¹⁷.

Lorsque nous retrouvons M. Dilawar à la fin du film, il apprend la mort de sa bien-aimée. Fou de rage, il prépare sa vengeance et la destruction de Sikandar ainsi que celle de sa famille. Le décor de la demeure de M. Dilawar nous montre un jaguar empaillé, la gueule ouverte dans un rugissement imaginaire. L'air menaçant de ce prédateur ne fait que renforcer l'image du fauve étroitement liée, dans ce film, à celle du « méchant ».

⁶¹⁶ Christopher Vogler, *op cit*, p 70

⁶¹⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 949

Dans *Ram Balram*, Ram infiltre des gangsters sur ordre de son père. Le chef, incarné par Amjad Khan, réunit ses hommes dans sa riche demeure pour discuter affaires. Il se trouve au centre de la scène avec, en arrière-plan, le même jaguar empaillé que dans *Muqaddar Ka Sikandar*. D'autres scènes montrant le chef des bandits chez lui traitant d'affaires criminelles, présentent ce fauve empaillé.

Au début du film *Nastik*, Shankar, encore enfant, pénètre chez le « méchant » propriétaire dans le but de le tuer avec le couteau dont ce dernier s'est servi pour tuer son père. Nous le voyons faire irruption dans la chambre du propriétaire qui est en train de dormir. Et pour le réveiller, Shankar lui arrache sa couverture. La couverture semble être en peau de jaguar, premier indice qui identifie le jeune propriétaire à un fauve. Fauve qui, en Europe comme en Asie, a une quadruple signification : force, agilité, maîtrise mais aussi puissance sexuelle. Une tête de chat est également imprimée sur le pyjama du personnage. Or par définition, le chat est un animal solitaire, indépendant et aimant son confort. C'est un animal qui ne partage pas, ne se mêle pas aux autres. Mais c'est dans les paroles que le rapprochement entre le personnage et son animalité est encore plus clair. En effet, la tentative d'assassinat de Shankar ayant échoué, plus tard, lorsque les deux personnages se retrouvent et que chacun est devenu adulte, Shankar appelle son adversaire « Tiger ». Et à la fin du film, lorsque le héros s'apprête à abattre son ennemi, il s'adresse une dernière fois à lui en l'appelant à nouveau « Tiger ». Le fait d'associer un personnage troublant et puissant à certains félins n'est pas réservé aux films indiens : on se rappelle notamment le film de Visconti intitulé *Le Guépard*, ou encore le dessin animé adaptant la légende de *Robin des bois*, avec le personnage du prince Jean présenté sous la forme d'un lion décharné et calculateur.

Dans un autre film de notre corpus, un autre personnage se fait également appeler « Tiger ». Il s'agit de Sher Khan dans *Zanjeer*. Le nom Sher Khan ne va pas sans rappeler le personnage du tigre dans *Le Livre de la jungle* de Rudyard Kipling, dont le nom est orthographié Shere Khan. Celui-ci est un grand prédateur vouant une haine tenace aux humains et cherchant, tout au long de l'histoire, à tuer le jeune Mowgli. Il est d'une certaine manière le roi de la jungle et tous les animaux le respectent – ou du moins le craignent.

Dans *Zanjeer*, le personnage Sher Khan est en quelque sorte le roi des bandits et, de même que le personnage du *Livre de la jungle*, il est craint par tout le monde. Ses cheveux et sa barbe sont d'ailleurs d'un roux qui ne va pas sans rappeler les couleurs du tigre. Mais lorsqu'il est confronté au héros Vijay, un policier qui ne craint personne, il abdique et se

range du côté de la loi. Il a trouvé un tigre aussi féroce que lui mais plus fort. De plus, lorsque des hommes viennent le voir pour lui demander de tuer Vijay contre une forte somme d'argent, il rétorque : « Sher Khan does not hunt tigers. As it is, tigers are becoming extinct in our country now. I have heard that even the government has prohibited [the] killing of tigers »⁶¹⁸. Il parle bien sûr de Vijay et refuse de tuer un si bon adversaire. En cela, la figure du tigre ne désigne pas exclusivement les méchants d'un film, mais qualifie plutôt la nature d'un personnage – qu'il soit du bon ou du mauvais côté de la loi et de la morale. Il désigne plus précisément, des personnages tenaces, forts, sûrs d'eux-mêmes et sachant se battre.

Notons à ce propos que le tigre fut également associé à plusieurs pays asiatiques émergents, connus sous l'appellation les *Tigres asiatiques*. L'Irlande fut également surnommée le *Tigre celtique* pendant une période de forte croissance économique allant des années 1990 aux années 2000. Le tigre symbolise de toute évidence la puissance économique des pays en question.

Mais pourquoi le tigre, et en l'occurrence les grands félins, ont-ils une si grande importance dans certains films issus de notre sélection ? Tout d'abord, notons que « the tiger is the national animal of India »⁶¹⁹. Alors que tigre en hindi se dit « Bagh », le terme « Sher », qui signifie en premier lion⁶²⁰, est communément utilisé à l'oral. La protection des tigres en Inde est devenue essentielle pour la sauvegarde de cette espèce en voie de disparition. De nombreuses affiches placardées dans les grandes villes tentent de mobiliser la population. Par ailleurs, « Project Tiger is a wildlife conservation project initiated in India in 1972 to protect the Bengal tiger by conserving it in specially constituted tiger reserves [...]. Project Tiger helped increase the population of these tigers from 1,200 in the 1970s to 3,500 in the 1990s »⁶²¹. Il n'est donc pas étonnant que le film *Zanjeer* soulève le problème de la sauvegarde de l'espèce puisqu'il est sorti seulement un an après le lancement du projet.

⁶¹⁸ « Sher Khan ne chasse pas les tigres. De plus, les tigres sont en voie d'extinction dans notre pays maintenant. J'ai entendu dire que le gouvernement avait même interdit la chasse aux tigres ». (Notre traduction).

⁶¹⁹ Nanditha Krishna, *op cit*, p 233

« Le tigre est l'animal national de l'Inde ». (Notre traduction).

⁶²⁰ BALBIR, Nicole, BALBIR, Jagbans K., *Dictionnaire général hindi-français*, 1992, Paris : l'Asiathèque, p660 (traduction de tigre), p 926 (traduction de lion).

⁶²¹ *Ibid*, p 239

« *Project Tiger* est un projet de conservation de la faune lancé en Inde en 1972 dans le but de protéger le tigre du Bengale en le gardant dans des réserves spéciales pour tigres [...]. *Project Tiger* a permis d'augmenter la population de tigres de 1 200 dans les années 1970 à 3 500 dans les années 1990 ». (Notre traduction)

Il semblerait donc que le tigre, ou autre grand félin, soit lié aux hommes de pouvoir qui suscitent le respect dans leur milieu. Tout comme le personnage fictif Shere Khan dans *Le Livre de la jungle* inspire la terreur, les chefs de bandits et criminels ne sont pas moins terrifiants⁶²².

Cet animal fait également partie de la liste des animaux sacrés en Inde. En effet, les principaux dieux hindous ont tous un animal comme monture. La déesse Durga, évoquée précédemment comme étant l'une des formes féroces de Devi, est représentée assise sur le dos d'un lion ou d'un tigre : « While Durga is the destroyer of evil, her tiger mount represents power and immortality »⁶²³. Selon Alain Daniélou, « le tigre est la monture de l'Énergie (Shakti), le symbole du pouvoir de la Nature. Shiva est hors de l'atteinte du pouvoir de la Nature. Il est son maître et porte la peau du tigre comme trophée »⁶²⁴.

Ainsi la couverture en peau de jaguar dans le film *Nastik* est un signe pour démontrer la supériorité et le pouvoir du propriétaire. Dans les films étudiés, chaque fois qu'un personnage est associé à l'image du tigre ou de tout autre grand félin, cela symbolise le pouvoir et l'autorité dont ce personnage fait preuve. « Le tigre évoque, d'une manière générale, les idées de puissance et de férocité ; ce qui ne comporte pas que des signes négatifs »⁶²⁵. Mais il semblerait que l'animal féroce soit le plus souvent associé au Mal, allant de pair avec l'archétype de l'Ombre, comme nous venons de le montrer. D'ailleurs, le tigre peut être qualifié de « monstre de l'obscurité » - qualificatif qui semble approprié pour notre étude.

En effet, nous pensons que cette image puissante et féroce renforce le caractère obscur de certains personnages. En associant le « méchant » au tigre, le réalisateur donne un adversaire de taille au héros. Néanmoins, à la différence de la monture de Durga, les Ombres ne sont pas immortelles. Leur défaite à la fin de chaque film ne fait d'ailleurs qu'accentuer la supériorité du héros.

Pour poursuivre notre étude sur le rôle des animaux sacrés dans les films de notre corpus, nous pouvons, à ce stade, préciser qu'un film met en scène un animal sacré d'une importance suprême puisqu'il est l'*allié* du héros. Il s'agit du film *Coolie* et l'animal en

⁶²² Notons qu'il existe en Inde un ancien recueil de contes et de fables appelé le *Panchatantra*. Composé de cinq livres, il met en scène divers animaux dont le lion, qui, le plus souvent, représente le mal.

⁶²³ Nanditha Krishna, *op cit*, p 233

« Tandis que Durga est la destructrice du Mal, sa monture, le tigre, représente le pouvoir et l'immortalité ». (Notre traduction)

⁶²⁴ Alain Daniélou, *op cit*, p 333

⁶²⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 949



Image de *Coolie*

<http://memsaabstory.wordpress.com/2008/10/06/coolie-1983/> (consulté le 09/03/2011)

question est un oiseau, en l'occurrence un faucon⁶²⁶ (voir image ci-contre). Comme l'aigle, le faucon est un rapace mais de taille beaucoup plus petite. Il nous semble pourtant judicieux de le rapprocher de l'aigle, qui est plus connu pour sa symbolique.

Roi des oiseaux, incarnation, substitut ou messager de la plus haute divinité ouranienne et du feu céleste, le soleil, que lui seul ose fixer sans se brûler les yeux. Symbole si considérable qu'il n'est point de récit ou d'image, historique ou mythique, dans notre civilisation comme dans toutes les autres, où l'aigle n'accompagne, quand il ne les représente pas, les plus grands dieux comme les plus grands héros [...]⁶²⁷.

Et tel est le cas dans le film *Coolie*. Le héros, Iqbal, ne se sépare jamais de son allié le plus fidèle. L'idée n'est pas de nous étendre sur la symbolique de l'aigle qui semble complexe dans de nombreuses civilisations, mais de voir en quoi la symbolique de l'aigle est ici importante à soulever.

Mais avant d'aborder cette question, notons simplement que le faucon se différencie de l'aigle. Non seulement par sa taille, mais aussi par sa fonction. En effet, le faucon, dans la littérature médiévale européenne, était souvent représenté du fait qu'à l'époque il était utilisé comme arme de chasse par les seigneurs. Ce qui fut parfois aussi le cas des aigles, mais dans une mesure moindre, compte tenu de la taille de l'oiseau. Il est donc, indirectement, lié à une notion de richesse, de pouvoir, de puissance. Il est le représentant dans les airs du seigneur. Il tue les proies de manière assez cruelle (en leur crevant les yeux) et est souvent représenté, dans l'imagerie populaire et jusque dans les dessins animés, comme le traître, l'espion aux soldes du seigneur. Nous allons voir qu'en Inde, l'oiseau tient une place toute différente.

⁶²⁶ Le faucon est également la représentation vivante du dieu égyptien Horus. De plus, l'œil du faucon (l'œil Oudjat) est un symbole sacré de la mythologie égyptienne.

⁶²⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 12



Ravana coupant l'aile de Jatayu
Peinture de Raja Ravi Varma (1906)

students.ou.edu/P/ Sara.B.Pyle-1/Jatayu.jpg

Comme le tigre, l'aigle et le faucon sont des prédateurs et des carnivores. Dans l'hindouisme, le dieu Vishnou a comme monture un oiseau, moitié vautour, moitié homme. Son nom est Garuda et il est le roi des oiseaux. Dans l'ouvrage *Indian Mythology*, il est également dit que Garuda est le roi des vautours (Veronica Ions, 2004, p 55), mais cet oiseau majestueux est le plus souvent représenté sous forme d'un aigle : « [...] there is one unique description of Garuda that identifies him with the eagle. It is said that the gods gave him the snakes as his food [...]. The eagle's ability to search out and consume snakes made him a hero and thus it is most likely that Garuda was the eagle »⁶²⁸. Garuda est ainsi considéré comme le « *destructeur de serpents*⁶²⁹.

La dualité de l'aigle et du serpent signifie universellement celle du Ciel et de la Terre, ou la lutte de l'ange contre le démon »⁶³⁰. Certes, en Inde le serpent est vénéré mais il est également redouté.

Dans le *Ramayana*, le personnage de Jatayu, qui est présenté sous la forme d'un aigle et qui est un avatar de Garuda (Veronica Ions, 2004, p 55), tente de sauver Sita lorsque celle-ci est enlevée par le roi des démons, Ravana. Une célèbre peinture de Raja Ravi Varma immortalise le terrible combat entre les deux qui se termine par la défaite de Jatayu (voir l'image ci-dessus). À la suite de ce combat, Rama et Lakshmana trouvent Jatayu gisant dans une mare de sang. Le roi des aigles parvient à leur dire ce qui s'est passé et qui a enlevé Sita. Ces précieuses informations guideront les deux héros sur les pas de leur ennemi.

Ainsi l'aigle tient une place prépondérante dans la religion hindoue, comme c'est le cas dans d'autres religions. « Garuda est encore symbole de force, de courage, de pénétration ; ce qu'est aussi l'aigle, en raison de l'acuité de sa vision »⁶³¹. De ce fait, lorsque nous

⁶²⁸ Nanditha Krishna, *op cit*, p 117

« Il existe une seule description qui identifie Garuda comme étant un aigle. Il est dit que les dieux lui donnaient des serpents à manger [...]. L'une des caractéristiques de l'aigle est sa capacité à attraper et à manger des serpents ce qui a fait de lui un héros, alors il est très probable que Garuda soit un aigle ». (Notre traduction).

⁶²⁹ À ce propos il existe le *serpenteaire*, aigle qui se nourrit de serpents.

⁶³⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op cit*, p 14 (Ce sont les auteurs qui soulignent).

⁶³¹ *Ibid*, p 14

découvrons que le héros du film *Coolie* a comme compagnon fidèle un oiseau, nous pensons tout de suite au roi des oiseaux, Garuda.

En effet, à plusieurs reprises, le faucon vole au secours du héros et de ses compagnons. Il n'hésite pas à attaquer les « méchants », à délivrer des messages, à barrer la route des gens (ce en quoi il joue le rôle de gardien du seuil), à délivrer son maître, à l'encourager et, enfin, à mettre le feu pour punir Zafar, qui, rappelons-le, a enlevé la mère du héros et tenté de tuer son père.

Nous constatons donc qu'il est omniprésent à travers tout le film et joue un rôle aussi important que n'importe quel personnage à part entière. C'est pour cela qu'à première vue, le faucon pouvait être mis en parallèle avec le roi des aigles, Garuda, la monture de Vishnou. Il est fidèle à son maître et le défend contre ses ennemis. Sa force et son courage le rendent quasi indestructible et il surmonte tous les obstacles.

Néanmoins, nous allons voir qu'il peut aussi en être autrement. Amitabh Bachchan incarne Iqbal dans *Coolie*, issu d'une famille musulmane. Alors que la plupart des films étudiés mettaient en scène un héros qui se révoltait contre la religion et se proclamait non-croyant, *Coolie* met en scène des personnages issus de trois religions différentes (comme c'est le cas aussi dans *Amar Akbar Anthony*). La scène finale est particulièrement intéressante puisqu'elle montre une « harmonisation » des trois religions. Alors que l'Inde revendique plusieurs religions, comme nous l'avons déjà signalé, les tensions entre hindous et musulmans existent dans le pays et le sujet reste délicat. Des films étrangers mettent le doigt sur ces problèmes⁶³², mais il semblerait que le cinéma populaire indien donne une voix à tous les pratiquants – qu'ils soient musulmans, chrétiens ou hindous.

Selon le critique cinématographique indien d'origine musulmane, Iqbal Masud : « [...] in [...] [Indian] cinema the Muslim ethos was an important element since the 1930s – the coming of sound. It diminished after 1947 but remains an important element today. In fact the persistence of the Muslim ethos in Indian cinema today is one of the most hopeful signs of Indian secularism ». Par ailleurs, il ajoute que : « Manmohan Desai, prolific maker of film hits and part creator of the Amitabh Bachchan legend (the superstar of the 1970s who

⁶³² Nous faisons référence à *Slumdog Millionaire* qui montre une scène où des hindous attaquent et tuent des musulmans sans raison particulière. Notons à ce propos que dans la traduction italienne des sous-titres de ce film, le traducteur a « malencontreusement » inversé « hindous » et « musulmans ». Le public italien a donc cru que c'étaient les musulmans qui attaquaient les hindous.

signified the new angry hero culture) has said in a recorded discussion: If the Muslims don't like a film it flops »⁶³³.

Notons que :

L'Inde ne connaît pas le terme de « laïcité » mais connaît le terme de « secularism », qui peut apparaître comme la traduction indienne de notre laïcité. La Constitution indienne de 1948 pose l'« interdiction de tout signe, marque, nom ou vêtement indiquant une religion ». Le terme « secularism » ne fait son apparition dans le texte constitutionnel qu'en 1976, même si l'Inde se définit dès l'origine comme une « secular Republic », qui porte un respect égal à toutes les religions⁶³⁴.

D'après ces différentes informations, nous pouvons constater que l'Inde se proclame comme un pays « laïc », reconnaissant toutes les religions. Il semblerait donc que les films des années 1970-80 soient le reflet de ce « sécularisme » en Inde et qu'ils prônent le respect de toute religion. Mais selon les propos du réalisateur Manmohan Desai, peut-être était-ce une stratégie commerciale d'inclure des personnages musulmans dans le but d'attirer le public musulman pour que le film remporte du succès. N'oublions pas que les films populaires indiens sont fortement exportés dans les pays musulmans, comme en Afrique du Nord.

Quoiqu'il en soit, et pour en revenir à la dernière scène du film *Coolie*, nous voyons que dans l'espoir de voir guérir Iqbal, ses parents musulmans font la prière sur un tapis, tandis que ses collègues hindous prient dans un temple, et que son amie Julie prie dans une église catholique. Iqbal guérit de ses blessures et lorsqu'il vient saluer la foule, il dit que ce sont les prières de tout le monde qui l'ont ramené à la vie, peu importe le dieu que chacun a prié.

Ainsi, nous pouvons supposer que le faucon à son bras n'est peut-être pas une incarnation de Garuda, même si cette hypothèse semble plausible dans le sens où toutes les religions sont « confondues » dans le film. Néanmoins, ce faucon se prénomme Allah Rakha et a donc une origine musulmane et non hindoue. Selon le même critique indien, Iqbal Masud : « This is a direct reference to the poet Iqbal's hawk (Shaheen) – a central symbol in

⁶³³ http://www.indianmuslims.info/articles/others/iqbal_masud_muslim_ethos_in_indian_cinema.html (consulté le 03/02/2011)

« Dans le cinéma [indien] l'éthos musulman était un élément essentiel dès les années 1930, avec l'arrivée du son. Il a connu une baisse après 1947 [l'indépendance de l'Inde] mais il est toujours présent de nos jours. En effet, la persistance de l'éthos musulman dans le cinéma indien aujourd'hui est l'un des signes les plus encourageants pour le laïcisme en Inde ». (Notre traduction).

« Manmohan Desai, réalisateur prolifique de films à succès et en partie le créateur de la légende d'Amitabh Bachchan (la superstar des années 1970 qui représentait la culture du nouveau héros en colère) a dit dans une discussion enregistrée : si les musulmans n'aiment pas un film, il sera un échec ». (Notre traduction)

⁶³⁴ <http://www.thucydide.com/realisations/comprendre/laicite/inde.htm> (consulté le 03/02/2011)

his poetry. Shaheen for Iqbal represented the aspiring, soaring spirit of man as in the line *Tu Shaheen hai parwaz hai kaam tera* (you are a hawk, your destiny is flight) »⁶³⁵.

Muhammad Iqbal (1877 – 1938), plus connu sous le nom d’Allama Iqbal, était un poète qui a écrit un grand nombre de poèmes sur la culture islamique. Puisque le héros du film porte le nom de Iqbal, le faucon peut donc être pris comme une référence au faucon Shaheen. En outre, on note que le rôle joué par le faucon dans ces poèmes peut s’appliquer au héros du film.

En effet, le faucon du film, Allah Rakha, vole au secours de son maître et le guide également à plusieurs reprises. Il est à la fois son mentor et son protecteur et peut symboliser l’élévation de l’esprit de Iqbal, tout comme l’aigle symbolise les états spirituels supérieurs et donc les anges dans la tradition biblique (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1982, p 12). Le faucon et l’aigle semblent néanmoins étroitement liés et ainsi deux interprétations sont possibles.

Ainsi cette référence au poème d’Allama Iqbal met l’accent sur l’importance du *vol de l’oiseau*, élément que nous n’avons pas encore évoqué. Ce vol d’oiseau – très présent dans le film – peut concrètement symboliser, d’une certaine manière, le « Voyage du héros ». Et pas seulement du personnage de Iqbal dans le film *Coolie*, mais de tous les héros incarnés par Amitabh Bachchan. Selon Mircea Eliade, « [...] le vol est l’équivalent du bonheur puisqu’il symbolise l’ascension, la transcendance, le dépassement de la condition humaine. [...] Tout un ensemble de symboles ayant trait à la vie spirituelle, et surtout aux expériences extatiques et aux pouvoirs de l’intelligence, est solidaire des images de l’oiseau, des ailes et du vol »⁶³⁶. Il ajoute que c’est la transcendance et la *liberté* que nous obtenons par le vol. Tel un oiseau, le héros de chaque film finit par prendre son envol pour atteindre le but de son voyage. Il sort vainqueur du labyrinthe, reçoit la récompense et peut alors « s’élever » – lorsque le héros quitte ce monde – puisqu’il a rempli sa mission et trouvé la paix intérieure. Il est enfin libre.

Après avoir abordé les différents archétypes présents dans les films de notre corpus, nous avons tenté d’étudier différentes étapes du « Voyage du Héros » (telles l’Appel de l’Aventure ou encore « The Meeting with the Goddess ») – étapes issues des grandes

⁶³⁵ Rachel Dwyer, *op cit*, p 127

« Il s’agit d’une référence directe au faucon du poète Iqbal (Shaheen) – symbole essentiel dans ses poèmes. Pour Iqbal, Shaheen représente l’esprit ambitieux et grandissant de l’homme comme il est dit dans le vers *Tu Shaheen hai parwaz hai kaam tera* (tu es un faucon, ton destin est de voler) ». (Notre traduction)

⁶³⁶ ELIADE, Mircea, *L’Épreuve du labyrinthe, entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Paris : Pierre Belfond, 1978, p 226 (Annexe sur *Brancusi et les mythologies*)

mythologies, selon Joseph Campbell, mais qui peuvent également être appliquées aux films que nous avons choisis d'analyser.

À ce stade, nous pouvons affirmer que cette modélisation était nécessaire pour dégager les grands mythes récurrents de ces films, comme le mythe de l'enfant abandonné, celui des frères ennemis ou encore celui de l'amour éternel. Nous avons même souligné la présence du complexe d'Œdipe dans certains films, créant ainsi des ponts entre les différentes cultures. Ces ponts se sont renforcés lorsque nous avons parlé de la « laïcité » dans les films de la période étudiée et, parallèlement, dégagé une présence musulmane importante.

Certes, les films ont avant tout une fonction de divertissement, mais nous ne pouvons nier la présence mythologique dans chacun⁶³⁷, au point que l'acteur Amitabh Bachchan a été propulsé, en Inde, au rang de héros national, voire même de divinité. C'est d'ailleurs sur ce point que nous allons débiter notre troisième et dernier chapitre. Nous verrons ensuite pourquoi la période avait besoin d'un héros et, ce faisant, nous expliquerons le lien entre cinéma et société. Cela nous amènera par la suite à tenter d'apporter des éléments de réponse à notre question initiale, à savoir, si l'on peut parler de création de nouveaux mythes au sein du cinéma populaire indien.

⁶³⁷ Nous pouvons ajouter que la littérature – tout comme le cinéma – se sert d'archétypes et d'images de références qui font partie du socle culturel des lecteurs, comme l'a mis en lumière Northrop Frye.

CHAPITRE III : VERS LA CREATION D'UNE NOUVELLE FIGURE MYTHIQUE ?

« *Il n'y a pas de héros sans auditoire* »
André Malraux, *L'Espoir*, (1937)

« *With great power comes great responsibility* »
Spiderman (le film), de David Koepp, (2002)

1. La figure du héros et l'apparition du « Angry Young Man » dans le cinéma bollywoodien

Dans ce chapitre, nous allons nous intéresser à l'émergence d'un personnage mythique d'un nouveau genre dans le cinéma bollywoodien. Après nous être penchée, dans le chapitre précédent, sur les différents archétypes présents dans les grandes mythologies et mis à l'écran dans ce cinéma, nous allons nous intéresser, à présent, au personnage se trouvant au centre du « Voyage du Héros » dont parle Joseph Campbell : la figure du héros incarné durant plusieurs années, dans le cinéma bollywoodien, par l'acteur Amitabh Bachchan.

Amitabh Bachchan est né le 11 octobre 1942 en Inde, dans la ville d'Allahabad, située au sud de l'État d'Uttar Pradesh. Fils du célèbre poète indien Harivanshrai Bachchan, lequel s'était fait connaître dans les années 1930-40, A. Bachchan a grandi en fréquentant les proches des politiciens de l'époque, devenant ainsi l'ami des petits-fils de Jawaharlal Nehru.

Plus tard, il entreprit des études de littérature et de cinéma et chercha rapidement à se faire connaître dans le monde du 7^e Art. Entre 1969 et 1972, il tourna ses premiers films sans obtenir de succès véritable jusqu'à ce qu'en 1973, il tourne dans un film intitulé *Zanjeer*. Cette œuvre lança aussitôt sa carrière de star de cinéma et créa un nouveau genre de héros : le « Angry Young Man ».

Très vite, la figure du « Angry Young Man » créa un phénomène sans précédent et changea radicalement la face du cinéma populaire indien.

Dans cette partie, nous reviendrons sur différents éléments étudiés dans les deux chapitres précédents pour comprendre l'émergence de cette nouvelle figure de héros ainsi que son rôle dans la société de l'époque. Nous reviendrons notamment sur la fonction cathartique des films mettant en scène le personnage du « Angry Young Man » et verrons en quoi le peuple a pu facilement s'identifier à ce nouveau type de héros. Il sera également nécessaire de revenir rapidement sur la situation de crise qui a sévi en Inde durant cette période pour expliquer ce phénomène.

Parallèlement, nous montrerons en quoi la figure du « Angry Young Man » est également à mettre en lien avec la mythologie indienne – puisque cette thématique constitue le fil conducteur de notre étude sur le cinéma populaire indien. Selon nous, l'un ne va pas sans l'autre puisque le cinéma constitue en Inde un nouveau mode de représentation des

mythes. Les personnages mythiques, dans les films, sont incarnés par des acteurs tels Amitabh Bachchan qui font figure de héros et accèdent, de par leur notoriété, au rang de semi divinité.

Mais avant d'aborder ce point, il nous faut dans un premier temps déterminer quels sont les figures de héros présentes dans le cinéma bollywoodien. Pouvons-nous, par exemple, comparer la figure du « Angry Young Man » à celle des héros antiques ? Son parcours dans les récits filmiques présentés, est-il comparable au leur ? Ou peut-on qualifier le « Angry Young Man » d'antihéros ?

Il est d'ores et déjà possible de répondre à la première question de par les nombreux parallèles qui ont déjà été faits entre le héros des films étudiés et certains héros mythologiques, tel Karna issu du *Mahabharata*.

Avant d'approfondir ce point, notons simplement que selon Ashok Raj, chercheur à New Delhi, le cinéma populaire indien évolue en fonction de la figure centrale du héros. Raison pour laquelle il nous paraît fondamental d'étudier la figure du héros, si importante dans toutes les grandes civilisations, que ce soit au niveau de la mythologie, de la littérature ou, plus récemment, du cinéma.

1.1 Le héros aux mille facettes : de Héraclès à Superman

1.1.1 Le héros antique

Si nous avons choisi d'intituler cette partie « Le héros aux mille facettes », c'est en référence à l'expression « le héros aux mille visages » de Joseph Campbell, mais aussi parce que nous allons voir que dans les films indiens des années 1970-80, le héros ne se rangeait pas dans une seule catégorie.

Il existe en effet plusieurs types de héros. L'une des définitions les plus récentes du mot « héros » en fait le personnage principal d'une œuvre, qu'elle soit littéraire, théâtrale, cinématographique ou autre. Le personnage principal n'est donc pas, a priori, supposé se conduire « en héros » au sens moral du terme.

Cela se démontre parfaitement avec les différents types de héros que l'on trouve dans les films de notre corpus. Et pour déterminer le caractère et le rôle de chacun d'entre eux, et comprendre en quoi et jusqu'où les héros bollywoodiens tirent leurs racines dans la mythologie, il nous a paru judicieux d'étudier, dans un premier temps, les héros antiques, issus de la mythologie gréco-romaine.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de l'affirmer, il existe de nombreuses passerelles entre les différentes mythologies. Il n'est donc pas étonnant que la figure du héros se retrouve dans toutes les grandes civilisations. En outre, en nous intéressant à la dimension mythologique des films composant notre corpus, nous avons pu souligner la *re-présentation* ou la *réactualisation* de certains mythes grecs, comme le mythe d'Œdipe. De plus, certains thèmes mythologiques sont universels, comme la traversée du labyrinthe. L'émergence, voire la création de figures mythiques est donc un phénomène universel, ce qui entraîne que dans chaque civilisation il existe des figures de héros. Mais comme les mythologies se croisent, s'enrichissent mutuellement, il n'est pas étonnant que l'on trouve au sein du cinéma bollywoodien dont l'intérêt principal est de réactualiser certains mythes indiens, des figures de héros provenant directement de la mythologie grecque.

Le héros antique ou classique serait, si nous nous attachons au sens homérique, un homme doté d'un courage et d'un mérite supérieur, « né d'un mortel et d'un dieu (ou déesse) [...]. Par sa double appartenance à la catégorie divine et à la catégorie humaine, le héros antique réunit en lui des facultés et des capacités qui le placent au-dessus de l'humain : ces qualités exceptionnelles sont mises [...] au service de l'humanité »⁶³⁸.

Arthur Cottorell, dans son *Encyclopédie de la mythologie*, affirme que : « Un héros classique est un champion dans tous les sens du terme, surmontant les épreuves, débarrassant le monde de ses fauteurs de troubles, montrant la voie et remportant la victoire contre toute attente » (Arthur Cotterell, 1996, p 30). L'un des exemples les plus connus est Héraclès (ou Hercule), fils de Zeus et de la reine de Thèbes, Alcmène. Tout au long de sa vie, Héraclès aida les dieux et les hommes, et entreprit « ses douze travaux comme une épreuve que lui imposait Junon mais également comme une entreprise visant à garantir l'ordre du monde et à protéger l'homme de tout ce qui pourrait le menacer. Le héros s'oppose au monstre, comme l'ordre s'oppose au chaos »⁶³⁹.

Ainsi, dans l'Antiquité, le héros était-il un demi-dieu ayant des qualités exceptionnelles et se plaçant au-dessus des hommes. Mais il semblerait aussi que le héros soit

⁶³⁸ ZARAGOZA, Georges, DARRAS, Gilles, MARCANDIER-COLARD, Christine, SAMPER, Edgar, *Héroïsme et marginalité*, Neuilly : Éditions Atlande, 2001, p 11

⁶³⁹ *Ibid*, p 11

une sorte d'« être solaire par essence »⁶⁴⁰ ou, en d'autres termes, un être ayant « des traits empruntés au soleil »⁶⁴¹.

La figure du héros décrite ci-dessus, est donc celle du héros au sens premier et classique du terme ; c'est un homme qui fait le bien, qui a une force supérieure à celle des humains, et qui fait preuve de qualités exceptionnelles. Cette figure est celle que nous retrouvons dans la plupart des films bollywoodiens où le héros contemporain est sur les traces des héros de l'antiquité.

Commençons par son aspect semi-divin. Dans le chapitre précédent, nous avons étudié le personnage de la mère et avons vu qu'elle pouvait parfois incarner un être divin comme Kali ou Durga (la mère divine en Inde), y compris dans ses aspects les plus féroces (*Coolie*, *Nastik*, *Deewaar*). Cette figure omniprésente dans tous les films étudiés, joue un rôle crucial dans la quête du héros et prend tous les aspects d'un personnage divinisé, alors que le père, quant à lui, est une figure absente, personnage faible et blessé, souvent tué ou qui disparaît sans laisser de traces.

Notons que le film *Laawaris* se situe légèrement à part puisqu'il présente une mère absente (elle décède au début du film en donnant naissance à son fils) et un père présent. D'ailleurs, ce père porte le titre de « Prince » et se fait même appeler « Dieu » par ses hommes. C'est un homme riche et bon qui aide les pauvres. En cela, il est donc proche du divin.

En règle générale, au vu de ces constatations, nous pouvons avancer l'idée que le héros, dans les films indiens, est né d'une mère déesse et d'un père mortel (sauf dans le cas de *Laawaris* où le héros est né d'un père faisant figure de divinité et d'une mère mortelle), faisant de lui un *demi-dieu*. Tels les héros antiques, le héros est ainsi placé au-dessus des hommes et fait preuve de qualités exceptionnelles, telles la force et le courage.

Dans la mythologie grecque, « cet homme divin semble tout naturellement un protégé des dieux [...]. Les dieux (ou Dieu) interviennent pour assister celui qui est le fils ou le protégé de l'un d'entre eux »⁶⁴².

⁶⁴⁰ ZARAGOZA, Georges, *Héroïsme et marginalité, Le crépuscule du héros*, Nantes : Éditions du Temps, 2002, p 11

⁶⁴¹ SELLIER, Philippe, *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*, Paris : Éditions Bordas, 1970, p 16

⁶⁴² *Ibid*, p 24

Sur ce point aussi, les héros des films du corpus choisi s'inscrivent dans cette logique. En effet, dans certains films, on remarque la référence faite à une intervention divine : parfois les dieux délèguent un personnage pour venir en aide au héros. Il peut s'agir par exemple d'un animal (le chien dans *Laawaris*, l'aigle dans *Coolie* ou le serpent dans *Amar Akbar Anthony*), ou d'un vieillard devin (*Laawaris*, *Muqaddar Ka Sikandar*). Parfois, les dieux se manifestent sous la forme de la foudre, par exemple dans l'épisode de la guérison de Salma dans *Coolie*. Nous avons pu en déduire que toutes ces manifestations divines indiquaient que le héros avait été guidé par les dieux dans sa quête, comme l'était le héros antique dans la mythologie grecque.

De plus, la figure de l'aigle est « le principe divin incarné. Il symbolise la descente de Dieu dans l'élément temporel » (Joseph Campbell, 1991, p 64). Ce qui montre bien que, dans le cinéma indien, le héros arbore plusieurs attributs divins qui le placent sous la protection des dieux.

Revenons au caractère solaire ou, pour reprendre l'expression de Philippe Sellier, à la « solarité du héros » évoquée précédemment (P. Sellier, 1970, p 16). Cette solarité est reconnaissable par certains attributs, comme la cuirasse d'or que Karna portera toute sa vie.

Nous avons, à plusieurs reprises, mis en étroite relation le héros du film *Deewaar* (Vijay) avec le héros mythologique Karna, issu du *Mahabharata*. Or Karna est le fils de Kunti et du dieu Soleil : « Il [le Soleil] ouvrit ses bras dorés et Kunti se sentit attirée vers lui par une force indéfinissable. [...] et Kunti vit à côté d'elle un jeune enfant brillant, qui portait une cuirasse d'or »⁶⁴³.

Par extension, on peut affirmer que le héros du cinéma indien se rapproche du personnage mythologique Karna, et peut, de ce fait, être mis en relation avec le soleil. C'est d'autant plus vrai que, souvent, le héros *brille* tout au long des films, de par sa force et son courage.

De plus, dans le film *Coolie*, le héros a comme compagnon fidèle un faucon – figure que nous avons rapprochée de celle de l'aigle. Or l'aigle est reconnu comme étant un symbole solaire. Il s'agit donc d'un autre attribut renforçant le fait que l'image des héros des films indiens se rapproche de celle des héros antiques.

⁶⁴³ Jean-Claude Carrière, *Le Mahabharata, op cit*, p 42



La complicité des frères Ram et Balram
<http://www.paklinks.com/gs/bollywood/391738-filmi-bhai.html> (consulté le 04/05/2011)

Nous avons également souligné l'importance de la camaraderie masculine dans le cinéma bollywoodien, comme dans le film *Ram Balram* qui met en scène deux frères très proches. Il en est de même pour les héros antiques : « Souvent le héros est accompagné d'un autre lui-même, d'un ami à toute épreuve. C'est le fameux thème du

"double" : Gilgamesh et Enkidou, Achille et Patrocle, Roland et Olivier, Tête d'Or et Cébès, [...] etc. »⁶⁴⁴.

P. Sellier poursuit sa réflexion en affirmant que nous retrouvons ce thème du double dans certains romans policiers (Sherlock Holmes et Watson, Hercule Poirot et le capitaine Hastings) ou encore dans les westerns. « Cette amitié virile confère un nouvel attrait au héros, lui permet de parler de lui-même ou d'accomplir de nouveaux exploits [...] »⁶⁴⁵. Tel est le cas dans le film *Ram Balram* (voir image ci-dessus) dans lequel les deux frères s'associent pour capturer l'ennemi et se révoltent contre leur père. Leur amitié est décrite et présentée dans les nombreuses chansons ponctuant le film.

Comme nous l'avons précisé plus haut, pour qu'un homme se distingue des autres et qu'il soit ainsi projeté au rang de héros, il lui faut acquérir des qualités exceptionnelles. Héraclès se distingue par sa force, Achille par son courage, Ulysse par son intelligence, etc. Toutefois, le héros antique doit également avoir des « vertus guerrières, morales et politiques ». Autrement dit, « le héros est à la fois un combattant et un administrateur »⁶⁴⁶. En cela, il « n'est pas seulement défini par une conduite, mais également par un discours à valeur morale. Le héros est un modèle mais aussi un orateur ; il entraîne par l'exemple et sa force persuasive »⁶⁴⁷.

Le héros bollywoodien ne manque pas non plus de courage puisque les films des années 1970-80 sont ponctués de scènes d'action dans lesquelles le personnage principal se distingue par sa bravoure lorsqu'il s'oppose à son adversaire (qui est toujours « de taille », comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent). Mais il se distingue également par sa

⁶⁴⁴ Philippe Sellier, *op cit*, p 23

⁶⁴⁵ *Ibid*, p 23

⁶⁴⁶ Georges Zaragoza, *op cit*, p 29

⁶⁴⁷ Georges Zaragoza, Gilles Darras, Christine Marcandier-Colard, Edgar Samper, *op cit*, p 12

force morale lorsqu'il sort vainqueur du combat final (*Zanjeer*, *Amar Akbar Anthony*, *Ram Balram*, *Laawaris*, *Nastik*, *Coolie*).

Notons également que le héros fait aussi preuve de qualités oratoires déterminantes. En effet, dans trois films (*Muqaddar Ka Sikandar*, *Coolie* et *Laawaris*), on le voit prendre la parole devant une foule immense. Dans *Muqaddar Ka Sikandar* et *Laawaris*, le héros parle en tant qu'orphelin et défend leurs droits. Il devient ainsi le porte-parole de ceux qui ont été abandonnés durant leur enfance. Dans *Coolie*, le personnage central souhaite mettre un terme aux conditions médiocres dans lesquelles les bagagistes doivent travailler. Comme le souligne M. K. Raghavendra, « [...] Iqbal is shown to represent the 'will of the poor' »⁶⁴⁸.

Nous voyons donc que le héros de ces trois films s'adresse aux personnes opprimées, ayant subi des injustices durant leur vie. Ces personnes se retrouvent et peuvent s'identifier à lui – ce qui est le principe même de la représentativité du héros. Par ses actions et ses discours, ce personnage devient non seulement un héros de cinéma, mais également un héros pour le peuple qui s'identifie à lui et entend faire entendre ses souffrances par son intermédiaire. Le héros devient ainsi un médiateur au rôle quasi politique puisque c'est toute une nation qui se trouve représentée : « Il en est le porte-parole. Tout un groupe se reconnaît en lui ; chaque membre de ce groupe le prend comme un modèle. Il incarne des valeurs nationales et le cas échéant les défend [...] »⁶⁴⁹.

Bien que le héros ait des origines divines et des qualités exceptionnelles le plaçant au-dessus de la condition humaine, il n'est pourtant pas invincible, sa mort peut même être vue comme une renaissance (Joseph Campbell). En effet, la mort du héros dans les films indiens confère un aspect tragique à l'œuvre. Elle succède à la mort de la femme qui indique ainsi le chemin à suivre et scelle le caractère tragique de l'histoire.

Le héros sait que son but ultime est la mort (*Deewaar* et *Muqaddar Ka Sikandar*) ; une mort apparente puisqu'en réalité il s'agit d'une renaissance, d'un triomphe du héros qui sort vainqueur du labyrinthe (*Deewaar*). Comme l'explique Joseph Campbell : « [...] Le thème de base du voyage universel du héros [est] l'abandon d'un état et la découverte d'une source de vie qui lui permet d'accéder à un autre état, plus riche et plus responsable »⁶⁵⁰. Ainsi le sacrifice du héros est-il essentiel pour permettre à ce dernier d'accéder à son but ultime,

⁶⁴⁸ M. K. Raghavendra, *op cit*, p 223

« Iqbal est montré de façon à représenter 'la volonté des pauvres' ». (Notre traduction)

⁶⁴⁹ Georges Zaragoza, Gilles Darras, Christine Marcandier-Colard, Edgar Samper, *op cit*, p 12

⁶⁵⁰ Joseph Campbell, *Puissance du mythe*, *op cit*, p 211

comme celui de rétablir l'ordre. C'est ce que permet la mort de Karna (le *Mahabharata*) et de Vijay (*Deewaar*).

Une question se pose cependant : en faisant mourir les deux héros des films *Deewaar* et *Muqaddar Ka Sikandar*, les cinéastes n'essaient-ils pas de présenter la mort du héros comme une sorte d'apothéose ? La mort du personnage central est-elle nécessaire et participe-t-elle à l'accession de ce même personnage au rang de héros ? Cette question rappelle étrangement l'idée énoncée selon laquelle la mort tragique d'un acteur participe à son accession au rang de star, comme s'il allait de soi qu'une Marilyn Monroe, une Grace Kelly ou un James Dean aient trouvé la mort dans des circonstances épouvantables. La mort du héros renforce-t-elle son aura, l'impact que son personnage aura sur le film et, au-delà, sur les spectateurs ? Ou bien cette mort fait-elle seulement partie de la logique propre aux histoires des films bollywoodiens et à leur caractère mythologique ? Dans le cas de *Deewaar*, le héros meurt dans les bras de sa mère ; il rejoint donc la déesse. L'effet cathartique est à son maximum : aux yeux du public, le héros est alors divinisé et l'on assiste à une glorification de ses exploits.

La vie, de même que les exploits et la mort, sont autant d'éléments mettant en relation héros cinématographique et héros antique (on pense notamment à la mort d'Achille). Au point que, cumulés les uns aux autres, les caractéristiques du héros indien (son origine semi-divine, ses qualités exceptionnelles, son aspect solaire et sa mort tragique) tendent à le diviniser et à faire de l'œuvre cinématographique qui le met en scène, une véritable épopée. En effet, le héros bollywoodien n'est pas un héros ordinaire (comme on en trouve dans certains films). C'est un individu qui se distingue des autres et qui, par-là même, accède au rang de symbole.

Philippe Sellier avance l'idée que les formes contemporaines de l'épopée ne sont autres que les romans policiers ou encore les westerns. Nous pensons que les films populaires indiens des années 1970-80 peuvent également être considérés comme une forme moderne d'épopée, ne serait-ce que par leur durée, leur structure et la nature des héros qu'ils mettent en scène. C'est d'ailleurs ce style de cinéma assez particulier qui permettra au cinéma indien de se structurer en cinéma bollywoodien.

Toutefois, comme nous allons le voir à présent, le héros des films indiens ne tire pas seulement ses particularités de la mythologie gréco-latine. En effet, certains héros, loin de l'image traditionnelle que l'on s'en fait, sont en réalité des *antihéros*.

1.1.2 Antihéros ou héros marginal ?

Précédemment, nous avons utilisé les termes d'antihéros et d'anti-mentor pour expliquer le rôle de certains personnages. Comme le héros, l'antihéros est le personnage principal d'une œuvre mais il ne présente pas les mêmes caractéristiques. D'ailleurs, certains personnages incarnés par Amitabh Bachchan dans les films que nous étudions, peuvent être qualifiés d'antihéros puisqu'ils évoluent dans un milieu obscur, se situant de l'autre côté de la loi (par exemple, dans *Deewaar*, le personnage de Vijay devient un gangster).

Au vu du lien existant entre les héros antiques et les héros des films Bollywoodiens, on pourrait penser qu'il existe une certaine contradiction. Néanmoins, lorsque nous avons utilisé le terme d'antihéros, c'était avant tout pour marquer le fait que certains héros des films de notre corpus vivaient en marge de la société. En cela, ils peuvent être qualifiés de héros « marginaux » plutôt que d'antihéros.

Comme nous l'expliquent les auteurs de *Héroïsme et marginalité*, « la marge suppose [...] un éloignement par rapport à un centre ; le statut de la marge est d'être à l'extérieur. Ainsi le marginal sera celui dont la conduite est la plus éloignée de celle du groupe auprès duquel il se situe »⁶⁵¹. Or, nous avons vu que le héros agissait en fonction d'une nation, d'un groupe d'individus dont il était le porte-parole. Il semblerait donc que les notions d'héroïsme et de marginalité soient opposées : « Le héros se situe au centre, le marginal en périphérie [...] »⁶⁵².

Les choses sont toutefois plus compliquées qu'elles n'y paraissent : certains personnages de la mythologie grecque étaient des héros. Leur statut n'a cependant pas empêché le fait que certains se retrouvèrent en marge de la société suite à une décision d'exclusion. C'est notamment le cas d'Œdipe qui fut contraint à l'exil. L'exil est un thème très répandu dans la mythologie comme dans la littérature : dans le *Ramayana*, Rama, Lakshmana et Sita sont contraints de partir en exil dans la forêt durant quatorze années.

L'on peut citer à titre d'exemple dans la littérature anglaise contemporaine, l'œuvre complète de Joseph Conrad qui met en scène essentiellement des personnages marginaux, se trouvant en situation d'exil géographique, moral ou sentimental, devant faire face à de nombreux obstacles (voir notamment le personnage de Yanko Goorall dans *Amy Foster*) afin d'atteindre une potentielle rédemption.

⁶⁵¹ Georges Zaragoza, Gilles Darras, Christine Marcandier-Colard, Edgar Samper, *op cit*, p 12

⁶⁵² *Ibid*, p 13

Le personnage marginal correspond également aux nombreux hors-la-loi qui peuplent les westerns américains et qui sont devenus des personnages de fiction très célèbres. Être qualifié de hors-la-loi équivalait à une mort civile. L'un des plus célèbres personnages que l'on pourrait qualifier de héros marginal est issu du folklore britannique ; il s'agit de Robin des Bois, « tantôt conçu comme un danger, tantôt conçu comme le médiateur d'une certaine justice qui ne relève plus de l'autorité officielle »⁶⁵³. Nous apprenons dans l'ouvrage de Georges Zaragoza que ce personnage fictif a connu une renaissance à travers la littérature dans l'Angleterre du XIX^e siècle au moment où le pays se sentait menacé par les conquêtes napoléoniennes. À cette période, il est donc devenu l'emblème de la nation anglaise (Georges Zaragoza, 2002, p 24).

Longtemps après, le cinéma a su lui donner un nouveau souffle avec plusieurs films à succès comme *Les Aventures de Robin des Bois* (1938), mettant en scène Errol Flynn dans le rôle principal, *Robin des Bois, prince des voleurs* (1991) avec Kevin Costner, et plus récemment *Robin des Bois* (2010) avec Russell Crowe dans le rôle du célèbre voleur. Le cinéma américain s'est également inspiré de ses propres hors-la-loi pour en faire les personnages principaux de nombreux westerns, tels *Le Banni* (1943) adaptant l'histoire de Billy the Kid, *Butch Cassidy et le Kid* (1969), *L'Assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford* (2007) et bien d'autres.

Ainsi, alors même que les notions d'héroïsme et de marginalité semblaient *a priori* en opposition, il apparaît que les deux statuts peuvent se concilier en une seule et même personne. C'est également ce que nous avançons comme hypothèse concernant le héros des films de notre corpus.

Notons enfin que ce personnage en marge de la société et subissant de nombreuses injustices, est avant tout un héros aux yeux des spectateurs indiens qui voient en lui un homme accomplissant leurs propres rêves : faire sa propre justice, venger ceux qu'il aime et passer de la misère à la richesse (*rags-to-riches*). C'est un homme ordinaire au destin extraordinaire.

De manière générale, « le héros est du côté de l'ordre, il en est même le garant, alors que le marginal est ferment de désordre, de perturbation »⁶⁵⁴. Pourtant, dans les films *Deewaar*, *Amar Akbar Anthony* et *Nastik*, le héros pratique une activité illégale. Il se place

⁶⁵³ Georges Zaragoza, *op cit*, p 23

⁶⁵⁴ Georges Zaragoza, Gilles Darras, Christine Marcandier-Colard, Edgar Samper, *op cit*, p 13

donc de l'autre côté de la loi, en marge de la société. Les personnages principaux qui nous sont présentés dans ces trois films agissent davantage comme des perturbateurs, créant le chaos. Par exemple, le fait que le héros prenne part à des bagarres montre la volonté qui est la sienne de créer le désordre. D'ailleurs, ses mauvaises fréquentations (comme l'anti-mentor dans *Deewaar*) vont l'entraîner à commettre des crimes. Abandonné par la société en général qui lui a fait subir des injustices, il va vouloir suivre sa propre loi et réparer ces injustices à sa façon. Il vit donc selon ses propres règles. Cela ne l'empêchera pas d'accomplir sa quête et de rétablir le bien (*Amar Akbar Anthony*, *Nastik*), parfois au prix de sa vie (*Deewaar*).

Le héros des films indiens peut également être considéré comme un marginal du fait que, non content de rejeter les lois des hommes, il rejette également celle des dieux. En cela, il s'oppose à la loi du père évoquée précédemment.

Selon Ashok Raj, le héros incarné par Amitabh Bachchan durant les années 1970-80 marquait une rupture avec les précédents héros du cinéma indien. En effet, il se distinguait par « [...] his distinct indifference, by and large, to any kind of deep religiosity »⁶⁵⁵. Mais s'agit-il seulement d'indifférence ?

Pour répondre à cette question, revenons au film *Nastik* – terme qui signifie athée. À la lecture du titre, le spectateur comprend qu'il sera question d'un conflit entre le héros et la religion. Et en effet, dès les premières scènes, à la mort de son père, le jeune Shankar accuse le dieu Krishna d'être responsable de ce décès. Il lui avait demandé de l'aide mais le dieu n'a donné aucun signe. La suite de plans rapprochés que l'on voit alors, filmés de manière brutale, accentue la rupture entre le jeune garçon et le dieu qu'il priait. Il va même jusqu'à renier sa présence dans le temple : « You are not God, you are just stone! »⁶⁵⁶ dit-il en s'adressant à la statue du dieu Krishna.

Rappelons à ce stade que les statues des divinités dans les temples – appelées *murti* – servent d'intermédiaires entre le fidèle et le dieu vénéré. Ces idoles servent à établir un contact avec le divin. Ainsi, le fait de réduire ces idoles à de simples statues de pierre est-il une forme de rejet du divin.

Shankar renie la présence du divin à travers ces statues. Il se sent trahi par le dieu : il est le fils d'un prêtre et sa famille a toujours été fidèle à Krishna. Lorsque son père est tombé malade, c'est lui-même qui récitait les prières et accomplissait les cérémonies religieuses à sa

⁶⁵⁵ « [...] sa nette indifférence, dans l'ensemble, envers toute forme de religiosité ». (Notre traduction)

⁶⁵⁶ « Vous n'êtes pas dieu, vous n'êtes que de la pierre ! » (Notre traduction)

place. Sa famille a toujours mené une vie entièrement dévouée à ce dieu. Ce qui explique qu'il ne comprenne pas pourquoi Krishna ne les a pas protégés.

Dès lors, Shankar refuse d'entendre parler de dieu et demande aux autres protagonistes de ne pas prononcer son nom en sa présence. Dans ce film, le « Angry Young Man » fait irruption à chaque fois qu'il est question de dieu : lorsque son amie Gauri parle de dieu, il se met en colère. Lorsqu'il part à la recherche de sa mère et qu'il ne la trouve pas, il s'en prend à ce dieu pensant que c'est lui qui l'empêche de la trouver. Cette colère s'accroît à la fin du film, lorsque Shankar est accusé d'avoir tué Mala alors que c'est le propriétaire (le « méchant » de l'histoire) qui est l'auteur de ce meurtre : le spectateur voit le visage en colère de Shankar, immobilisé par un arrêt sur image de quelques secondes, laissant paraître toute l'injustice dont il est à nouveau victime.

S'ensuit alors la scène de conflit entre la mère et son fils sur laquelle nous ne reviendrons pas. Néanmoins, notons que dans la scène finale au temple, lorsque Shankar demande au dieu Krishna de sauver sa sœur et que celle-ci se réveille, le héros se réconcilie avec dieu et ne peut nier sa suprématie. De plus, lors du combat final, c'est la statue de la déesse Durga qui tue l'adversaire redoutable du héros.

Shankar est alors forcé de reconnaître que les idoles sont bien plus que de simples statues de pierre. Ce qui montre que l'épreuve qu'il a dû subir a consisté à tester sa foi en dieu. Comme le précise Ashok Raj, ce film s'inscrit presque dans la même veine que les films mythologiques : « And like in a typical mythological film, Lord Krishna's divine aura lights up the screen, thereby accepting the heart-rending appeal of the new convert »⁶⁵⁷.

Dans le film *Laawaris*, le héros considère également les statues représentant des divinités comme des « lifeless statues »⁶⁵⁸. Dans la scène où il se dispute avec Mohini (qui l'a insulté en le traitant d'orphelin), il prononce un discours sur l'injustice faite aux orphelins dans ce lieu saint, entouré de ces statues de divinités qui, selon lui, ne signifient rien.

D'une certaine manière, cela peut être interprété comme un affront fait à la religion. Le héros, à sa façon, affirme qu'il se place au-dessus de la loi religieuse et qu'il est maître de son destin. Tout comme Sikandar qui, dans le film *Muqaddar Ka Sikandar*, s'affirme comme étant : « The Emperor of Fate » (l'Empereur du destin).

⁶⁵⁷ RAJ, Ashok, *Hero, volume 2 : Amitabh Bachchan to the Khans and Beyond*, London : Hay House, 2010, p 51 « et comme dans un film mythologique, l'aura divine du dieu Krishna illumine l'écran, et ce faisant Il accepte la demande déchirante du nouveau converti ». (Notre traduction)

⁶⁵⁸ « Statues sans vie ». (Notre traduction)

Dans ce film, la mère adoptive du héros lui donne le nom d'un empereur, et ce faisant, lui indique qu'il est maître de son destin. Or, nous avons souligné l'importance du karma dans la religion hindoue et avons expliqué comment chaque action peut avoir une conséquence sur la vie. Le héros, en rejetant toute croyance, veut croire qu'il peut décider de son destin. Ce choix, comme nous venons de le signaler, se manifeste par le rejet de la religion – ce qui est le cas dans *Nastik*, mais également dans *Laawaris* et *Muqaddar Ka Sikandar*.

Néanmoins, dans le chapitre précédent, en nous appuyant sur le schéma narratif de Joseph Campbell, nous avons conclu que le héros était tantôt guidé tantôt freiné dans son voyage (et donc dans ses actions) par des personnages archétypaux. Nous avons également vu qu'il était sujet à de nombreux présages quasi divins, rappelant les oracles de Delphes de la mythologie grecque.

Cela signifie donc que le héros tente, tant bien que mal, d'avancer dans sa quête sans l'aide de dieu mais qu'il finit toujours par retrouver la foi.

Ce point est fortement accentué dans *Deewaar*, à la nuance près que, dans ce film, le rejet de la religion peut s'expliquer par le rejet du père qui a choisi de partir – tandis que dans *Nastik*, ce rejet est provoqué par la mort du père.

Nous avons déjà signalé que Vijay (le héros dans *Deewaar*) ressentait une vive colère envers son père qui avait abandonné sa famille et laissé les siens dans la misère. Élevé tout comme son frère, par sa seule mère, Vijay découvre rapidement l'injustice du monde dans lequel il vit : sa mère se fait renvoyer de son travail parce qu'elle s'est écroulée de fatigue. Vijay se révolte et refuse de retourner prier dans un temple. Il affirme alors : « I don't want anything from God »⁶⁵⁹.

En proclamant ces mots, Vijay décide qu'il n'a pas besoin de dieu pour mener sa quête. Comme nous l'avons vu précédemment, il finira par comprendre le but réel de son voyage qu'il trouvera au sein du temple. On peut, à cette occasion, souligner la différence qui existe entre le héros aidé par le dieu et le « self made man », figure du cinéma américain. C'est un peu comme si le héros indien, après un temps de rejet du passé, des traditions, finit par faire le lien avec ces derniers. Tandis que, par opposition, le héros américain construisait une nouvelle société.

Notons cependant que, dans l'avant dernière étape de son voyage, le personnage retourne une fois au temple pour y laisser éclater sa colère. Le spectateur assiste alors à

⁶⁵⁹ « Je ne demande rien à dieu ». (Notre traduction)

l'irruption du « Angry Young Man », comme ce fut le cas dans *Nastik*. En effet, Vijay s'adresse au dieu Shiva pour demander la guérison de sa mère qui est malade. Il exprime sa colère en disant qu'il s'est senti abandonné et trahi par le dieu – et nous pouvons supposer par là qu'il s'adresse également à son père.

En se confrontant non seulement à son père mais aussi au dieu, le héros cherche alors à se purifier (ce qui peut être symbolisé par les larmes qui coulent de ses joues). Cette démarche portera ses fruits puisque sa mère se réveillera à l'hôpital.

D'ailleurs, lors de la scène finale que nous avons étudiée en détail auparavant, Vijay se rendra une dernière fois au temple. Ce lieu saint, qui est le symbole de la marginalisation du héros au début du film (lorsque, enfant, Vijay refuse d'y remettre les pieds), est également le symbole de la réunion et de la réconciliation entre le héros et la mère/déesse. Et peut-être aussi que le héros n'a plus à affronter son père puisqu'il est devenu adulte.

Le dernier film de notre corpus qui montre l'irruption du « Angry Young Man » contre la religion est *Amar Akbar Anthony*. Amitabh Bachchan y incarne le rôle d'Anthony, un héros en marge de la société puisque vivant d'une profession illégale. Élevé par un prêtre catholique qui le considère comme son propre fils, Anthony ne semble pas vraiment préoccupé par la religion et la foi. Au début du film, il dit à son père qu'il a conclu un marché avec la Vierge Marie en lui donnant 50 % de ses gains. Si bien que si son père veut le dénoncer, il faudra aussi qu'il dénonce la Vierge Marie !

L'affront fait à la religion est ici très présent même si les choses sont présentées sous un angle rendant le personnage sympathique. Cependant, vers la fin du film lorsque son père s'oppose au « méchant » (Robert) et qu'il est tué, Anthony adresse alors sa colère et sa peine envers une statue du Christ (comme Shankar l'avait fait envers le dieu Krishna dans *Nastik* et Vijay envers Shiva dans *Deewaar*).

Anthony doit subir un nouvel abandon de son père et devient à nouveau orphelin (il ne sait pas encore qu'il finira par retrouver son père biologique). Il accuse Jésus de n'avoir rien fait pour empêcher la mort de son père adoptif, lequel a, qui plus est, été tué dans une église. Il lui demande alors un signe qui lui permettra de retrouver l'assassin du prêtre et, à ce moment-là, un médaillon s'échappe des mains du défunt qu'Anthony reconnaît aussitôt. Tout comme Krishna a guéri la sœur de Shankar, et que Shiva a guéri la mère de Vijay, le Christ envoie un signe à Anthony pour l'aider à retrouver l'assassin de son père adoptif.

Comme nous le voyons, le héros bollywoodien finit toujours par recevoir l'aide de dieu, peu importe sa religion (rappelons que Iqbal reçoit l'aide d'Allah dans le film *Coolie*). Alors qu'en apparence, le héros est un marginal, en rupture totale d'avec la religion, il lui faut inéluctablement avoir recours à Dieu pour atteindre le but de son voyage.

Ce rejet peut parfois symboliser le rejet de la loi du père, selon la psychanalyse freudienne. Cette loi, représentée par le père, instaure la « fonction sociale de garant du respect des interdits auxquels se conforment parents et enfants »⁶⁶⁰. Il n'est pas surprenant de trouver une marque de cette opposition à la loi du père dans le film *Deewaar*, puisque la référence au complexe œdipien y est omniprésente.

Notons toutefois que le « Angry Young Man » n'apparaît pas seulement pour exprimer sa colère envers un dieu (ou envers Dieu en général). Dans *Zanjeer*, le premier film à mettre en scène ce type de personnage, le héros est un policier, donc rangé du côté de la loi qu'il n'hésite pourtant pas à enfreindre pour appliquer sa propre justice. C'est en cela qu'il peut également être considéré comme un héros marginal. Amitabh Bachchan incarne un inspecteur de police honnête mais qui se transforme en un « [...] self-proclaimed upholder of justice who would not accept anything wrong »⁶⁶¹.

À sa sortie, le film fut salué par les critiques, et notamment par le journal *The Times of India* qui qualifia le héros d'« overaggressive man whose nervous system tenses up at the mere sight of criminals and suspected criminals »⁶⁶² (Ashok Raj, 2010, p 26). De plus, le chercheur indien explique dans son ouvrage *Hero*, que le film avait bouleversé le cinéma populaire indien en créant un nouveau type de héros qui « had the audiences cheering wildly »⁶⁶³ (Ashok Raj, p 26).

Notons à ce stade que ce personnage, qui apparaît sur l'écran pour la première fois en 1973 dans le film *Zanjeer*, fut fortement inspiré du film hollywoodien *L'Inspecteur Harry* (titre original *Dirty Harry*), sorti en 1971, avec Clint Eastwood dans le rôle de l'inspecteur. À cette époque, de nombreux films indiens à succès naquirent sous la plume de deux scénaristes : Salim Khan et Javed Akhtar, qui sont considérés comme les « pères » du personnage « The Angry Young Man ».

⁶⁶⁰ <http://psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/psychologie/lexique/stade-phallique.htm#Loi du Père> (consulté le 07/05/2011)

⁶⁶¹ Ashok Raj, *op cit*, p 25

« Un justicier autoproclamé qui ne tolérait pas l'injustice ». (Notre traduction)

⁶⁶² « un homme trop agressif dont les nerfs se crispaient à la moindre apparition de criminels et de présumés criminels ». (Notre traduction)

⁶⁶³ « maintenait le public en délire ». (Notre traduction)

Cet archétype de l'inspecteur de police employant la manière forte pour punir les bandits est également présent dans le cinéma français, notamment dans *Le Marginal* (1983) avec Jean-Paul Belmondo. Ces « superflics » ont longtemps brillé dans le cinéma des années 1970, instaurant un nouveau genre de héros marginal. Mais en Inde, nous verrons que ces personnages avaient également une toute autre signification et une toute autre portée.

1.1.3 Entre histoire et cinéma : la situation politique de l'Inde des années 1970

Les ouvrages indiens portant sur le cinéma et qui nous ont servi de ressource tout au long de ce travail, prennent tous en compte le contexte sociopolitique du pays. Ce dernier permet d'apporter une explication à l'émergence du cinéma bollywoodien. Il nous a donc paru important de revenir brièvement sur l'histoire de l'Inde dans les années 1970, pour mettre en lumière les bouleversements politiques ayant secoué le pays à cette période.

En janvier 1966, à la mort de Lal Bahadur Shastri, Indira Gandhi (1917 – 1984), fille de Jawaharlal Nehru, fut nommée (par le Président, suite aux élections législatives) Premier Ministre. Son parti, appelé le parti du Congrès et auquel appartenaient Gandhi et Nehru, fut créé en 1885. Le projet de ce parti était d'intégrer des Indiens au gouvernement de l'époque, alors dirigé par les Britanniques. Il devint rapidement le parti qui lutta pour l'Indépendance de l'Inde et resta de nombreuses années au pouvoir. D'ailleurs, le parti du Congrès est toujours l'un des partis politiques indiens les plus importants.

Indira Gandhi fut la deuxième femme au monde nommée démocratiquement à la tête d'un gouvernement (la première ayant été Sirimavo Bandaranaike au Sri Lanka). Son personnage a contribué à apporter de nombreux changements à la vie sociopolitique du pays mais a également inspiré le cinéma populaire. En effet, Indira Gandhi a subi une transformation radicale en passant du statut d'« emblem of inexperience to an individual who underwent the trials thrust upon her and still emerged triumphant »⁶⁶⁴.

En effet, M. K. Raghavendra nous apprend que pendant la période de 1969-71, plusieurs films ont vu le jour présentant l'histoire d'une femme seule et opprimée, le plus souvent mère célibataire ou veuve, devant faire face à de nombreuses injustices. « If such a representation was needed at the time, popular cinema was only meeting the requirement with

⁶⁶⁴ M. K. Raghavendra, *op cit*, p 174

Un « emblème d'inexpérience à un individu qui subissait les épreuves mais qui réussissait à en sortir victorieux ». (Notre traduction)

the means available [...] »⁶⁶⁵ (M. K. Raghavendra, 2008, p 177). Notons également qu'à la fin des années 1960, Indira Gandhi a été un adversaire redoutable pour tous ceux qui s'opposaient à elle, d'où l'émergence de tels films mettant en avant les personnages féminins forts et déterminés.



Tableau de M. F. Hussain représentant Indira Gandhi sous les traits de la déesse Durga. <http://www.tribuneindia.com/2010/2010101010/spectrum/main1.htm> (consulté le 20/05/2011)

Un autre film que nous avons déjà évoqué et qui fait référence au premier ministre indien est *Jai Santoshi Maa* (1975). Ce film raconte la fureur de trois grandes déesses contre une jeune femme qui en vénère une autre (Maa Santoshi) et qui finit par faire intégrer cette nouvelle déesse au sein du panthéon hindou, provoquant par là-même la défaite de ces trois déesses. Selon M. K. Raghavendra, un lien peut être établi entre ces déesses, représentant la shakti (l'énergie divine féminine) et Indira Gandhi. En effet, à plusieurs reprises, le peintre M. F. Hussain a immortalisé l'image du premier ministre sous les traits de Shakti (voir ci-contre l'une de ses peintures datant

des années 1970). Le film pouvait donc faire référence à la défaite d'Indira Gandhi lors des élections en 1975, élément sur lequel nous allons revenir.

Mais auparavant, notons que l'action politique d'Indira Gandhi s'inscrivait pleinement dans le socialisme et qu'elle a été décrite par ses détracteurs, comme relevant d'un radicalisme populiste (M. K. Raghavendra, p 177). L'objectif d'Indira Gandhi était de faire évoluer les mentalités de façon à se faire aimer des masses, en assurant par là son autorité et sa légitimité.

Alors que l'ascension d'une femme charismatique au pouvoir donne lieu à un nouveau genre de films au sein du cinéma populaire, il n'en demeure pas moins que la plupart des films des années 1970 sont restés axés sur le héros masculin incarné à l'écran par Amitabh Bachchan.

Selon M. K. Raghavendra, « the narratives of popular cinema are transparently patriarchal in their discourse and the onus of action is therefore entirely upon the hero »⁶⁶⁶.

⁶⁶⁵ « Si de telles représentations étaient nécessaires durant cette période, le cinéma populaire répondait seulement aux besoins avec les moyens donnés ». (Notre traduction)

⁶⁶⁶ « Les histoires composant le cinéma populaire sont, de manière transparente, patriarcales dans leurs dialogues et le héros doit alors porter toute l'action sur ses épaules ». (Notre traduction)

Néanmoins, comme nous allons le voir à présent, certains films étudiés ici sont en lien direct avec les changements politiques radicaux ayant eu lieu durant cette période.

Durant son premier mandat en tant que premier ministre, Indira Gandhi consolida son autorité au sein du gouvernement indien en s'opposant, par exemple, à la Cour suprême sur divers points. Ayant la majorité absolue, elle fut premier ministre en 1971. En 1975, dans un contexte politique controversé, Indira Gandhi assista à l'invalidation de son élection (accusée d'avoir recouru à la corruption lors de la campagne électorale de 1971), ce qui aurait dû la contraindre à démissionner. Néanmoins, Indira Gandhi en décida autrement et déclara l'état d'urgence dans la nuit du 25 au 26 juin 1975. Cet état d'urgence, qualifié de « crisis of democracy »⁶⁶⁷ en Inde (Ranjani Mazumdar, 2007, p 7) dura 21 mois durant lesquels certaines libertés fondamentales (comme la liberté de la presse) furent restreintes, voire abolies. De nombreuses arrestations eurent lieu, notamment de chefs politiques de l'opposition.

L'échec du parti du Congrès aux élections qu'elle organisa elle-même en 1977 la força à se retirer du gouvernement, mettant un terme à l'état d'urgence. Cependant, sa carrière politique ne s'arrêta pas là : elle fut nommée premier ministre en 1980 et exerça un mandat moins autoritaire. Au début de son parcours politique au sein du gouvernement, Indira Gandhi s'aligna sur la politique de son père en prônant une démocratie laïque. Durant son deuxième mandat, au vu de la popularité croissante d'un chef et missionnaire sikh, elle décida d'imposer à cette communauté religieuse le calme et l'obéissance.

Suite à une opération militaire menée contre les fidèles sikhs, au cours de laquelle de nombreux innocents furent tués, Indira Gandhi fut assassinée en 1984 par ses deux gardes du corps sikhs.

Ce bref retour sur la vie politique en Inde durant le règne d'Indira Gandhi nous semble essentiel pour expliquer la situation dans laquelle se trouvait le pays à partir de la fin des années 1960. C'est l'impact de ce contexte politique sur le cinéma populaire de cette époque qui nous intéresse particulièrement.

Il faut savoir qu'au début des années 1970, de nombreuses manifestations eurent lieu dans les rues des grandes villes. « A whole new generation of unemployed youth, who saw

⁶⁶⁷ « Crise de la démocratie ». (Notre traduction)

little in the inflated claims of developmentalism, took to the streets (Kothari, 216-19) »⁶⁶⁸. Par ailleurs, « a significant nonlegal urban subculture (filled with illegal supply chains, distribution, and petty crime) emerged »⁶⁶⁹. L'auteur poursuit en expliquant que le régime politique a tenté d'éradiquer la contrebande et le marché noir mais sans succès. L'année 1973 fut marquée par une manifestation sans précédent des cheminots qui immobilisa l'économie du pays. De nombreuses manifestations étudiantes eurent également lieu dans plusieurs états indiens.

Le contexte sociopolitique et le mécontentement du peuple expliquent « the emergence of nonlegality as a popular trope in Bombay cinema. [...] As sections of the state became criminalized and corrupt, a nonlegal sphere gained social legitimacy. The moral divisions between the legal and the nonlegal, the legitimate and the criminal, grew increasingly fuzzy [...] »⁶⁷⁰.

Il semblerait donc que le mécontentement et l'opposition au régime politique puissent expliquer le fait que, dans certains films de notre corpus, l'Appel de l'Aventure oblige le héros à quitter son environnement ordinaire (situé le plus souvent en zone rurale) pour faire face à un monde inconnu (la ville). En effet, dans des films comme *Deewaar* et *Muqaddar Ka Sikandar*, on voit le héros quitter son milieu rural pour intégrer une grande ville (la plupart du temps Bombay). Ce héros, issu d'une famille pauvre ou devant faire face à la pauvreté suite à l'abandon du père, passe de la misère à la richesse – ce qui correspond à l'aspiration de toute la jeunesse indienne de cette période (et de toute la jeunesse en général comme le prouve la notion de rêve américain). Le peuple indien va donc au cinéma pour vivre, à travers ses héros, un véritable conte de fées. Et peu importe si la réussite financière de ces derniers s'effectue de manière légale ou illégale, comme c'est le cas dans *Deewaar*.

Ce mécontentement se manifesta à travers la figure du « Angry Young Man ». Comme nous l'explique le critique indien : « Thus emerged the figure of the "angry man", who

⁶⁶⁸ Ranjani Mazumdar, *op cit*, p 6

« Toute une nouvelle génération de jeunes chômeurs, qui ne croyaient pas dans les affirmations exagérées du développementalisme, sont sortis dans les rues ». (Notre traduction)

⁶⁶⁹ *Ibid*, p 6

« Une sous-culture urbaine signifiante et illégale (composée de chaînes d'approvisionnement illégales, de distribution et de petits crimes) a vu le jour ». (Notre traduction)

⁶⁷⁰ *Ibid*, p 7

« L'émergence de l'illégalité comme un sujet populaire dans le cinéma populaire. [...] Alors que certaines parties de l'état devenaient criminalisées et corrompues, une sphère illégale gagnait une légitimité sociale. Les divisions morales entre ce qui est légal et illégal, légitime et criminel, devenaient confuses ». (Notre traduction)

addressed the crisis of the period as a figure representing the margins of society »⁶⁷¹ (Ranjani Mazumdar, 2007, p 8). Le héros marginal était donc le reflet de la colère du peuple indien qui manifestait dans les rues, d'où le succès des films le mettant en scène.

Le terme « héros », au sens général, semble donc avoir une connotation bien plus importante durant cette période. Le peuple indien subissait une désillusion très marquée et avait besoin d'un héros national. L'acteur Amitabh Bachchan incarnait bien plus qu'un héros de cinéma ou un personnage de divertissement ; il incarnait le héros que recherchait le peuple. Il exprimait à travers ses films toute la colère face à l'injustice, et le personnage d'enfant abandonné qu'il incarnait, correspondait au ressenti de tout un peuple qui se sentait abandonné par son propre gouvernement.

Il est donc indéniable que l'émergence de ce personnage soit liée aux problèmes sociaux, économiques et politiques de l'époque. C'est pourquoi nous pouvons avancer l'idée que le cinéma populaire indien est bien plus qu'un simple divertissement. Il peut être un puissant outil de communication vers lequel un peuple tout entier se tourne dans l'espoir d'y trouver un « remède » à ses maux. C'est en cela aussi qu'il exerce une fonction cathartique remarquable en « soignant » les spectateurs, si nous reprenons le vocabulaire médical d'Aristote.

Les deux scénaristes, créateurs de ce personnage sans précédent dans le cinéma indien, affirment que ce succès est dû à l'effondrement du système légal et de la vie traditionnelle en Inde (Ranjani Mazumdar, 2007, p 9). Le conte de fées que le cinéma offrait au peuple lui permettait de fantasmer. Il répondait pleinement à ses désirs ; il était la projection de ses besoins. L'écran était donc un miroir, projetant le moi rêvé ou moi idéal des spectateurs. Comme le souligne Edgar Morin : « Ce double est détenteur de puissances magiques latentes ; tout double est un dieu virtuel »⁶⁷². Tout ceci nourrit la divinisation de l'acteur, élément sur lequel nous reviendrons plus loin.

Comme le rejet de la religion peut être compris comme le rejet du père, on peut légitimement penser qu'il symbolise également le rejet des autorités supérieures, en l'occurrence le gouvernement. Tout chef d'État était considéré, dans la période antique, comme l'être humain le plus proche du divin – un médiateur entre le peuple et Dieu ou encore un représentant du divin sur Terre. En effet, selon Edgar Morin, « l'individualité humaine

⁶⁷¹ « Par conséquent, est apparue la figure de "l'homme en colère" qui s'est adressée à la crise de cette période comme représentant tout ce qui était en marge de la société ». (Notre traduction)

⁶⁷² MORIN, Edgar, *Les Stars*, Paris : Éditions du Seuil, 1972, p 91

s'affirme selon un mouvement dans lequel entre en jeu l'aspiration à vivre à l'image des dieux, à les égaler si possible »⁶⁷³. L'auteur poursuit en soulignant que les premiers à se considérer au même rang que les dieux furent les rois. Ainsi, le fait de rejeter les dieux ou, tout du moins, de les rendre responsables du malheur des hommes, peut-il être interprété comme un rejet de la hiérarchie, de toute autorité supérieure, et de toute autorité politique.

Les monologues du héros lorsqu'il laisse éclater sa colère contre un dieu sont d'ailleurs ponctués d'accusations de trahison. Trahison ressentie par l'ensemble du peuple indien envers son gouvernement. Il s'agit donc d'une réelle *catharsis* que le spectateur vit en voyant ces films. Ce point est souligné par Ashok Raj qui cite l'écrivain Tarun Tejpal : « "The new hero's final cathartic explosion left him [the common man] grateful and a slave for life". ('The Mirror Has Two Faces', *Outlook*, 20 July 1998) »⁶⁷⁴.

L'auteur indien Ashok Raj poursuit en expliquant que : « The hero's violence was essentially an act of intimate communication with the toiling masses; it was to assert the pride of the poor, a reaffirmation of their dignity [...] »⁶⁷⁵ (Ashok Raj, 2010, p 92).

1.1.4 Le héros « autochtone » ou l'indianité du héros

Dans l'ouvrage d'Ashok Raj, de nombreux qualificatifs sont employés pour qualifier le héros incarné par Amitabh Bachchan. Voici ceux que nous avons relevés⁶⁷⁶ : *the second indigenous hero of Hindi cinema*⁶⁷⁷ (le deuxième héros autochtone du cinéma hindi – le premier étant l'acteur Dilip Kumar), *the new hero* (le nouveau héros), *the angry man* (l'homme en colère), *the anti-hero* (l'antihéros), *the urban hero* (le héros urbain), *the vigilante people's hero* (le héros assurant l'autodéfense d'un groupe de personnes opprimées), *the superman-incarnate* (le superman incarné), *the rebel-vigilante hero* (le héros rebelle proclamant l'autodéfense), *the all-powerful hero* (le héros tout-puissant), *the easily combustible hero* (le héros facilement combustible) – que l'auteur a relevé dans le journal *The Times of India*, *the vigilante anti-hero* (le défenseur antihéros), *the ruthless vigilante* (le

⁶⁷³ Edgar Morin, *Les Stars*, *op cit*, p 34

⁶⁷⁴ Ashok Raj, *op cit*, p 92

« L'explosion cathartique finale du nouvel héros le laissa [l'homme ordinaire] reconnaissant et un esclave pour la vie ». (Notre traduction)

⁶⁷⁵ « La violence du héros était essentiellement un acte de communication profonde avec les masses travailleuses ; l'objectif était de défendre la fierté des pauvres et de réaffirmer leur dignité ». (Notre traduction)

⁶⁷⁶ La traduction proposée n'est souvent que littérale faute d'équivalent dans la langue d'arrivée.

⁶⁷⁷ Nous retrouvons également page 20 « the third-generation hero » (le héros de la troisième génération), les héros de la première et deuxième générations étant (dans l'ordre) K. L. Saigal et Dilip Kumar.

défenseur impitoyable), *the superhero* (le super-héros), *the gun-slinging Western hero* (le héros occidental du type bandit armé), *the ageless superhero* (le super-héros sans âge) – et lorsqu’il est question des films contemporains (à partir des années 2000) avec Amitabh Bachchan, *the larger-than-life mythological hero* (le héros mythologique plus grand que nature), *the rebel hero* (le héros rebelle), *the ‘brooding hero’* (le héros menaçant).

Dans un récapitulatif des films dans lesquels joue Amitabh Bachchan, l’auteur détermine quel *type de héros* est mis en scène. Nous avons choisi de regrouper les données sous forme de tableau en ne tenant compte que des films faisant partie de notre corpus :

Film	Année	Type de héros
<i>Zanjeer</i>	1973	Anti-establishment rebelling against ineffective justice system ⁶⁷⁸
<i>Deewar</i>	1975	Anti-establishment; rebelling against ineffective justice system
<i>Amar Akbar Anthony</i>	1977	Dispenser of justice ⁶⁷⁹
<i>Muqaddar Ka Sikandar</i>	1978	Upholder of law, love and friendship ⁶⁸⁰
<i>Ram Balram</i>	1980	Upholder of law
<i>Laawaris</i>	1981	Upholder of personal rights ⁶⁸¹
<i>Coolie</i>	1983	Dispenser of justice
<i>Nastik</i>	1983	Anti-establishment

Les qualificatifs qui reviennent le plus souvent dans l’ouvrage d’Ashok Raj sont : *the indigenous hero* et *the vigilante hero*.

Le terme *indigenous*, que nous avons choisi de traduire par autochtone, met l’accent sur l’indianité de ce nouveau type de héros, renforçant par là son caractère national. Ce faisant, il est véritablement projeté en tant que porte-parole et représentant du peuple opprimé. Néanmoins, nous avons souligné auparavant son caractère universel puisque ce type de héros se retrouve dans les cinémas américain et français. Tel un messie, le héros met en avant son rôle de sauveur et de défenseur des droits du peuple. Nous développerons ce point lorsqu’il

⁶⁷⁸ Anti-pouvoir se rebellant contre le système de justice inefficace. (Notre traduction)

⁶⁷⁹ Justicier. (Notre traduction)

⁶⁸⁰ Défenseur de la loi, de l’amour et de l’amitié. (Notre traduction)

⁶⁸¹ Défenseur des droits individuels. (Notre traduction)

sera question de la dimension mythologique de ce personnage. Joseph Campbell précise également que « le héros est sensible aux besoins de son époque »⁶⁸² à l'image des personnages incarnés par Amitabh Bachchan.

Pour poursuivre notre étude sur la figure du héros, nous proposons désormais de nous intéresser aux super-héros, terme employé à plusieurs reprises pour qualifier le héros des films que nous étudions.

1.1.5 Un super-héros indien ?

Le super-héros est à la mode dans le cinéma américain : l'émergence des films adaptant des comics américains édités par Marvel et produits par Marvel Studios en est la preuve. Parallèlement, le fait que la concurrence fasse rage entre les deux grands éditeurs américains de bandes dessinées (Marvel et DC Comics) a poussé la Warner à annoncer « son intention de porter à l'écran la plupart des héros de DC Comics, qui sont sa propriété [...]. Le but est, bien sûr, de les réunir dans une adaptation de *The Justice League*, qui pourrait rivaliser avec *The Avengers*, chez Marvel [...] »⁶⁸³.

Ces films à gros budget, misant sur les effets spéciaux à couper le souffle, remportent un large succès à travers le monde et donnent souvent lieu à des suites, comme *Spiderman*, *X-Men*, *Les Quatre Fantastiques*, *Iron Man*, etc.

DC Comics est à l'origine du phénomène Superman qui a envahi les écrans avec une première adaptation cinématographique en 1978. L'acteur Christopher Reeve revêtait le costume du célèbre super-héros de la bande dessinée.

D'autres super-héros possèdent des pouvoirs supérieurs à ceux du commun des mortels (mais pas obligatoirement à la naissance) : Spiderman (piqué par une araignée lors d'une sortie scolaire), les Quatre Fantastiques (exposés à une forte dose de rayons cosmiques lors d'une mission spatiale), les X-Men (humains sujets à des mutations génétiques octroyant des superpouvoirs), Hulk (contaminé par des rayons gamma qui modifient son ADN), et bien d'autres.

D'un autre côté, certains pouvoirs « surnaturels » ne sont que l'exagération d'un pouvoir naturel comme la ruse, la rapidité, l'habileté guerrière, voire l'intelligence syllogistique et le sens de l'observation à l'état pur que l'on retrouve chez Sherlock

⁶⁸² Joseph Campbell, *Puissance du mythe*, op cit, p 224

⁶⁸³ ROSSANO, Denis, « DC Comics contre Marvel », dans *Studio Cinélive*, numéro 27, juin 2011, p 150

Holmes⁶⁸⁴. Au même titre, nous pouvons citer Bruce Wayne (qui devient Batman) lequel n'a aucun superpouvoir mais qui se soumet à un entraînement intense pour développer ses capacités physiques et mentales tout en s'armant de gadgets sophistiqués et d'un costume suréquipé. Tony Stark (Iron Man), tout comme Bruce Wayne, est un homme riche et populaire qui se confectionne une armure en fer qui lui servira de bouclier contre le Mal.

Il n'y a donc pas besoin d'avoir des superpouvoirs innés ou acquis pour devenir un super-héros. Néanmoins, tous les super-héros ont des qualités exceptionnelles, des gadgets novateurs, une armure qui leur sert de protection et qui leur permet de garder l'anonymat. Ils ont donc une double identité et sont considérés comme des justiciers.

De plus, comme le fait remarquer Umberto Eco, ces supers-héros semblent évoluer hors du temps. Cela peut expliquer le fait qu'ils soient indémodables et l'objet de nombreuses adaptations cinématographiques au fil des décennies, connaissant toujours le même succès auprès de publics de différentes générations.

Ces super-héros exclusivement américains sont nés à la fin des années 1930 dans le milieu de la bande dessinée. Certes, certains personnages comme Thor s'inspirent de la mythologie classique (Thor est un dieu issu de la mythologie germanique), mais de manière générale, les super-héros ont été créés par les éditeurs DC Comics et Marvel Comics qui, parfois, leur ont attribué certaines caractéristiques des héros antiques.

Ainsi, pendant l'entre-deux-guerres, alors que l'Europe se retrouvait dans ses propres héros issus de l'Antiquité, les États-Unis ont ressenti le besoin de faire naître des super-héros représentant leur nation, à l'instar de Captain America (au costume inspiré du drapeau américain). Néanmoins, comme le souligne Umberto Eco, l'émergence du surhomme ne date pas de cette époque puisque cette mode remonte en fait au XIX^e siècle où l'on a vu apparaître des personnages comme Edmond Dantès dans l'œuvre d'Alexandre Dumas : *Le Comte de Monte-Cristo* (1844). De part ses qualités et la force dont il fait montre pour parvenir à ses fins, il fait figure de surhomme.

La science-fiction n'occupant pas une très grande place dans le box office indien, peut-on qualifier le héros incarné par Amitabh Bachchan, le « Angry Young Man », de super-héros ?

⁶⁸⁴ ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, [1978], Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1993, p 113

Dans son ouvrage *Hero*, l'auteur indien Ashok Raj qualifie le « Angry Young Man » à au moins cinq reprises de : « superman-incarnate » (p 22), « all-powerful hero » (p 24), « superhero » (p 35 et p 95), « ageless superhero » (p 81), laissant croire au lecteur qu'il se rapprocherait, d'une certaine façon, des super-héros américains (surtout avec la comparaison faite à Superman).

Vu que le héros indien a de forts liens avec les héros antiques issus de la mythologie grecque, mais qu'il personnifie aussi le héros marginal tout en incarnant de par son indianité le héros national, il nous paraît curieux qu'un spécialiste indien le compare aux super-héros américains. D'autant que les héros indiens ont rarement des « superpouvoirs » ou des gadgets incroyables du type « *Batmobile* ». Le personnage indien n'arbore aucun costume ni aucune arme particulière, mais cette comparaison peut toutefois être expliquée par le fait qu'il se considère comme un justicier et un sauveur d'un nouveau genre (un « superflic », au même titre que Jean-Paul Belmondo dans ses films). Comme tout héros, il paraît invincible et domine ses adversaires. C'est la croyance qu'il a en lui-même, la ténacité dont il fait preuve et surtout le rôle et la valeur que lui attribue le peuple spectateur qui font de lui un véritable « super-héros ». Ce qui montre que son pouvoir réel consiste avant tout à redonner espoir au peuple et à servir de modèle à ce dernier, surtout en période de crise. Mais une question se pose : ces personnages sont-ils des héros du fait de posséder certaines caractéristiques propres aux héros de la mythologie ou accèdent-ils au rang de demi-dieu du fait de prouver leur vaillance et leur valeur ? Quelle que soit la réponse, le fait est qu'en construisant des figures de héros, le cinéma adapte les anciens héros de la mythologie au monde moderne et, en cela, crée de nouvelles figures mythiques.

2. Le mythe qui se cache derrière le personnage

2.1 Le héros comme modèle et personnage mythique

À travers cette étude des différents types de héros, nous voyons que le héros qu'incarnait Amitabh Bachchan dans les films des années 1970-80, est un personnage aux multiples visages, se rangeant à la fois dans la catégorie des héros antiques et dans celle des marginaux ainsi que dans celle des super-héros, tout en faisant figure de héros national représentant le peuple.

Par cette multiplicité des figures qu'il incarne, le héros du cinéma indien symbolise un nouvel archétype dans l'imaginaire populaire indien. L'acteur ayant personnifié la figure de héros est, comme nous l'avons vu, Amitabh Bachchan qui a tourné dans plus de cent films (125 selon Ashok Raj). Le succès remporté par ces films, associé au caractère répétitif des scénarios mettant en scène « The Angry Young Man », transforma ce dernier en véritable stéréotype.

Néanmoins, ce personnage hors norme a marqué à jamais le cinéma populaire indien et est devenu un modèle pour les acteurs d'aujourd'hui. « Bachchan's angry young man image also completely changed the face of the hero in Hindi cinema »⁶⁸⁵. De ce fait, ne pouvons-nous pas supposer que la figure du « Angry Young Man » incarne bien plus qu'un personnage de fiction et qu'elle constitue un personnage mythique à part entière, digne de n'importe quelle épopée ?

Le mythe, dans les sociétés dites archaïques, se définissait comme une « vérité absolue » fournissant des modèles de vie. De plus, Joseph Campbell souligne que ces « modèles doivent être adaptés à l'époque où nous vivons [...] » (Joseph Campbell, 1991, p 42). Cet auteur poursuit sa réflexion en affirmant que le cinéma a quelque chose de « magique » (Joseph Campbell, p 48), et que les salles de cinéma peuvent être considérées comme des temples modernes. Ainsi, l'acteur apparaissant à l'écran, comme ce fut le cas en Inde au début du XX^e siècle, représente-t-il en un certain sens le divin.

Pour expliquer cette théorie, il nous faut partir de l'idée selon laquelle les acteurs de cinéma sont des modèles pour les spectateurs. L'impact du « Angry Young Man » sur les masses et, à travers cette figure, de l'acteur Amitabh Bachchan, était tel à l'époque que « Slum children and youth began to take up body building and performing exercises and could be seen sporting a red scarf tied around the neck, just like their hero. They carried their aggression on their sleeves [...] »⁶⁸⁶.

A. Bachchan constituait alors un modèle à suivre, bien plus que l'ensemble des autres acteurs. Comme le précise Joseph Campbell, « lorsqu'un individu est devenu un modèle de vie pour les autres, on peut dire qu'il est entré dans le domaine de la mythologie » (Joseph

⁶⁸⁵ Ashok Raj, *op cit*, p 79

« L'image du jeune homme en colère de Bachchan changea complètement la face du héros dans le cinéma populaire ». (Notre traduction)

⁶⁸⁶ *Ibid*, p 92

« Les enfants des bidonvilles et les jeunes ont alors commencé à se lancer dans le bodybuilding, à faire des exercices et à porter un foulard rouge autour du cou, exactement comme leur héros. Ils se montraient ouvertement agressifs [...] ». (Notre traduction)

Campbell, p 47). Les spectateurs entraient dans les salles de cinéma et en sortaient transformés, comme s'ils avaient reçu une initiation au sein d'une caverne. C'est la raison pour laquelle le passage de l'enfance à l'âge adulte dans les films étudiés est-il si important : en effet, à travers le voyage initiatique qu'il entreprend, le héros sert de modèle au spectateur indien. Même si, reconnaissons-le, la plupart des films, qu'ils soient ou non indiens, présentent le parcours d'un individu qui fait figure de héros du seul fait d'être confronté à des choix à faire et à des actions à mener.

Le spectateur, en s'identifiant au personnage des films, effectue en quelque sorte un voyage initiatique au sein des salles obscures et en ressort transformé.

Comme le souligne le mythologue américain, le cinéma peut être l'équivalent d'une représentation mythique (Joseph Campbell, p 151). Dans une société où la mythologie est omniprésente, il est donc naturel que, dans la vie quotidienne, les acteurs du cinéma indien soient projetés au rang de personnages mythiques.

Certes, le héros des films analysés semble avoir plusieurs facettes, comme nous l'avons démontré. Mais, à ce stade, c'est à sa facette de héros mythologique que nous allons nous intéresser car, de toutes les autres, c'est la plus présente et la plus mise en valeur par les films. Et de même que les films peuvent être considérés comme les formes contemporaines de l'épopée⁶⁸⁷ (Philippe Sellier, 1970, p 16), les acteurs peuvent être considérés comme des héros mythologiques. Ce point nous semble d'autant plus pertinent que les films indiens de cette époque ont véritablement réactualisé les mythes anciens issus des deux grandes épopées indiennes que sont le *Mahabharata* et le *Ramayana*. Ce qui nous amène à penser que ce « nouveau » héros n'est pas simplement une pure « création », née de l'imaginaire des scénaristes, mais plutôt la réactualisation d'une figure de héros ancrée dans l'histoire.

2.2 La figure moderne du héros peut-elle être considérée comme la création d'une nouvelle figure mythique ?

Nous nous sommes penchée sur la figure de héros des films indiens, en essayant de montrer qu'il se rapprochait du héros mythologique. Dans son ouvrage, Ashok Raj met

⁶⁸⁷ L'auteur cite les westerns comme forme contemporaine de l'épopée. Nous pensons que les films populaires indiens des années 1970-80 peuvent l'être également.

d'ailleurs l'accent sur « his [the hero's] herculean strength »⁶⁸⁸ (p 93) et la relation qu'il entretient avec son public, à tel point qu'il le qualifie de « messiah »⁶⁸⁹ (p 93), à la fois sauveur et envoyé par Dieu. Il semblerait donc que l'acteur incarnant le « Angry Young Man » soit davantage une idole religieuse qu'une simple vedette.

En supposant que l'acteur Amitabh Bachchan soit considéré comme un personnage mythique, nous pouvons penser, à la suite d'Edgar Morin, qu'à l'exemple des stars de cinéma: « ces demi-divinités, créatures de rêve issues du spectacle cinématographique, sont ici étudiées en tant que *mythe moderne* »⁶⁹⁰. Le terme « mythe » est donc bien présent, et a sa place dans cette recherche, comme nous le verrons plus loin.

Dans la société actuelle, nous assistons à une transposition des héros de jadis. Désormais, les personnes adulées sont les acteurs de cinéma, les chanteurs, les sportifs, etc. « Le "phénomène des médias" contribue à la mondialisation des références, à la pluralisation des figures de la grandeur [...] le modèle du hit-parade [ou du box-office] remplace celui du Panthéon »⁶⁹¹.

Nous pouvons citer à titre d'exemple le phénomène des catcheurs américains, mondialement connus et pouvant incarner des nouveaux types de super-héros avec leur force surhumaine et leurs costumes flamboyants. Ce sport mêle à la fois différents styles de combat et un côté théâtral, faisant des catcheurs de véritables acteurs. Il n'est donc pas étonnant que les plus populaires finissent par tourner dans des films, comme Dwayne Johnson (The Rock) et John Cena.

Roland Barthes, dans son ouvrage intitulé *Mythologies*, explique ce phénomène déjà très populaire dans les années 1950, mais qui revient au devant de la scène depuis quelques années. Il rapproche ce sport, qu'il qualifie de « spectacle excessif »⁶⁹², du théâtre antique qui jouait également sur l'exagération, que ce soit au niveau de la langue ou par l'usage de masques, etc. Les masques constituent un élément primordial dans le catch puisque certains catcheurs (comme Rey Mysterio) en portent en permanence, et ne dévoilent jamais leur vrai visage au public.

⁶⁸⁸ « Sa force herculéenne ». (Notre traduction)

⁶⁸⁹ « Messie ». (Notre traduction)

⁶⁹⁰ Edgar Morin, *Les Stars, op cit*, p 7 (C'est nous qui soulignons)

⁶⁹¹ ALBERT, J.-P. « Du martyr à la star, Les métamorphoses des héros nationaux », dans CENTLIVRES, Pierre, FABRE, Daniel, ZONABEND, Françoise (sous la direction de), *La fabrique des héros*, Maison du Patrimoine ethnologique, Collection ethnologique de la France, Cahier 12, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p 27

⁶⁹² BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 1957, p 13

Des points communs existent entre ces héros populaires que constituent les catcheurs et les héros des films indiens. En effet, selon Roland Barthes, « ce que le catch est surtout chargé de mimer, c'est un concept purement moral : la justice »⁶⁹³, un combat permanent entre le Bien et le Mal. Tels de véritables gladiateurs, les catcheurs offrent au public un spectacle digne de ses attentes. La foule se déchaîne avec une telle fureur que chaque combat devient digne des spectacles qui étaient offerts dans les arènes de la Rome antique.

Néanmoins, pour revenir au terme de héros, dans son entretien avec Bill Moyers, Joseph Campbell précise qu'il faut différencier les célébrités des héros et « qu'actuellement, nous ador[ons] des célébrités, pas des héros »⁶⁹⁴.

Nous ne pouvons nier que les héros actuels servent de modèle de vie et continuent d'exister dans chaque société. En Inde, dans une société profondément marquée par la religion hindoue, la question se pose donc de savoir si l'acteur Amitabh Bachchan doit être considéré comme une célébrité ou comme un véritable héros mythologique.

Edgar Morin, dans son ouvrage consacré aux stars, explique qu'il a pris au sérieux le phénomène du culte des stars : « Les stars sont des êtres qui participent à la fois à l'humain et au divin, analogues par certains traits aux héros mythologiques ou aux dieux de l'Olympe, suscitant un culte, voire une sorte de religion »⁶⁹⁵. Il ne différencie donc pas les vedettes de cinéma des héros et effectue un parallèle entre les deux. Notre objectif, dans ce chapitre, est relativement similaire : nous ne pouvons nier que le héros a plusieurs facettes mais la plus significative est sa dimension mythique. D'ailleurs, le fait que les films puissent être considérés comme une forme contemporaine de l'épopée ne fait que renforcer cette idée.

Nous pensons aussi que les Indiens ont su lier croyance et divertissement dès les débuts du cinéma et que même si le genre mythologique n'existe plus, les films n'en sont pas moins dotés d'un caractère mythologique, du fait qu'ils placent le héros au centre de l'histoire et font de lui le symbole des désirs de tout un peuple.

Amitabh Bachchan est avant tout un acteur de cinéma, une *star* au sens qu'Edgar Morin l'entend sur le plan mythique. Ses nombreux rôles⁶⁹⁶ dans des films d'aventure virils, ont fait de lui un héros, un symbole. D'autant que cette période avait besoin de se construire

⁶⁹³ Roland Barthes, *Mythologies*, *op cit*, p 19

⁶⁹⁴ Joseph Campbell, *Puissance du mythe*, *op cit*, p 223

⁶⁹⁵ Edgar Morin, *Les Stars*, *op cit*, p 8

⁶⁹⁶ Nous nous concentrons sur ses premiers rôles dans les années 1970-80. Il est encore actif dans le cinéma populaire indien mais nous nous focalisons pour le moment sur les films de cette période.

une nouvelle figure de héros. Ce comédien est donc devenu bien plus qu'une célébrité. Selon le même auteur :

La star est l'acteur ou l'actrice qui pompe une partie de la substance héroïque, c'est-à-dire divinisée et mythique, des héros de films, et qui, réciproquement, enrichit cette substance par un apport qui lui est propre. Quand on parle du mythe de la star, il s'agit donc en premier lieu du processus de divinisation que subit l'acteur de cinéma et qui fait de lui l'idole des foules (Edgar Morin, 1972, p 39).

Les films populaires indiens de la période étudiée mettent en scène un héros mythique, parfois marginal ou antihéros, combattant le Mal et agissant pour le bien de certaines communautés. Au sein de ces histoires filmées, les stars peuvent correspondre à « des médiatrices entre le ciel et la terre » (Edgar Morin, 1972, p 33), agissant comme les *murti* hindous. L'acteur devient non seulement l'idole des foules, mais aussi une idole religieuse, permettant au spectateur croyant d'entrer en contact avec une forme du divin à travers la figure du héros mythique incarné. C'est pourquoi la divinisation des stars semble davantage possible dans ce pays où croyance et divertissement ne font qu'un.

Il nous semble d'ailleurs que tout ait été mis en œuvre pour permettre à l'acteur Amitabh Bachchan d'être projeté au rang de demi-dieu : en effet, ses rôles s'inscrivent pleinement dans « le chemin de l'héroïsme », en prenant comme toile de fond la crise économique et sociale de l'époque – laquelle a provoqué un sentiment de mécontentement au sein de la population indienne. Le peuple a donc eu besoin d'avoir un modèle vers qui se tourner.

De plus, l'acteur indien entretient une telle relation avec son public que ce qui s'est passé entre les spectateurs et Amitabh Bachchan a dépassé tout ce qui s'était vu auparavant. Un jour, lors d'une scène d'action sur le tournage du film *Coolie*, A. Bachchan fut grièvement blessé. En s'inspirant de la réalité, le réalisateur Manmohan Desai décida de montrer dans son film la star échappant de justesse à la mort. « L'accident de Bachchan était figé dans un arrêt sur image, une scène d'action restée fameuse dans la version du film projetée en salle ("Ceci est le plan où Amitabh a été grièvement blessé", indiquait le sous-titre en anglais, en hindi et ourdou !) »⁶⁹⁷

Pendant la projection de cette scène et durant tout le temps que l'acteur passa à l'hôpital, l'Inde s'arrêta de respirer et le succès du film fut sans égal, d'autant que la presse nationale avait relayé l'information. À l'origine, le réalisateur avait prévu de faire mourir le

⁶⁹⁷ Emmanuel Grimaud, *op cit*, p 327

héros à la fin du film. Cependant, après cet événement qui secoua le pays entier, il décida de réécrire la fin de son film pour éviter de heurter la sensibilité du public fidèle à l'acteur.

La question qui nous a poussée à nous intéresser à la figure mythique du héros était de savoir s'il pouvait être question de création d'un nouveau mythe à travers le personnage incarné à l'écran par Amitabh Bachchan. Il semble que ce dernier soit arrivé dans l'univers Bollywoodien comme un nouveau talent à une période où le cinéma avait besoin d'un nouveau souffle, et qu'il a pleinement incarné l'héroïsme au sens large du terme.

Cette étude réalisée sur la figure du héros nous montre qu'il se rapproche du héros mythique, digne d'une épopée, un justicier sans merci, un sauveur et porte-parole de groupes opprimés, répondant par là aux besoins réels du peuple.

Cet aspect mythologique rapproche ce personnage des héros des grandes mythologies mais aussi des personnages du *Mahabharata* tels Karna.

Nous pouvons donc conclure de ces éléments que l'invention de la figure du « Angry Young Man » ne correspond pas, à proprement parler, à la création d'un nouveau mythe, puisque les réalisateurs n'ont fait que reprendre certains grands thèmes mythologiques et réactualiser certaines caractéristiques du héros mythique. Mais que, malgré tout, Amitabh Bachchan apparaît bel et bien comme un messie, un sauveur. Et qu'en ce sens, et compte tenu du contexte socio-économique de l'époque, le héros qu'il incarnait était un héros moderne, original, donnant lieu à la création d'un mythe moderne réactualisé.

2.3 Le héros moderne

De nos jours, Amitabh Bachchan est toujours présent sur la scène médiatique car il a su s'adapter à son temps pour devenir un véritable héros moderne. Il est d'ailleurs qualifié de « ageless héro » par Ashok Raj, ce qui met en avant sa capacité à traverser les décennies en gardant sa notoriété auprès du public indien. Son succès dépasse même les frontières puisqu'il fut le premier acteur indien à voir sa statue érigée au musée londonien *Madame Tussauds*. Aucun autre acteur n'a survécu aussi longtemps dans ce milieu et la famille Bachchan exerce une grande influence dans l'univers cinématographique. Son fils, Abhishek Bachchan, est l'un des acteurs Bollywoodiens les plus en vogue de ces dernières années.

Notons toutefois qu'à partir de 1985, les films d'action dans lesquels il apparaissait ne rencontraient plus le même succès qu'auparavant. Ce genre s'essouffla peu à peu et les

critiques se montrèrent davantage exigeants, marquant ainsi la fin de la période du « Angry Young Man ». « People became increasingly immune to the hero's pent-up anger. The hero's actions now began to appear no more than a fantasy being repeated again and again »⁶⁹⁸. Pour Ashok Raj, la chute de ce héros, figé dans une image datant du début des années 1970, s'explique du fait que la tendance avait changé et « [...] his stance was out of tune with the emerging 'feel-good' cinema centred round a new horde of highly glamourized treadmill heroes »⁶⁹⁹.

Pour expliquer ce revirement de mode, il convient d'expliquer qu'au début des années 1990, l'Inde entra dans une ère de mondialisation. Une nouvelle société de consommation vit le jour et les médias s'empressèrent de diffuser une image flamboyante de l'Inde. Le cinéma populaire visait désormais « the rich city youth (or yuppies) », ainsi que les « NRI (non-resident Indian) diaspora », et enfin « the high school and college crowd, mostly from the middle and upper classes »⁷⁰⁰.

Une nouvelle tendance est donc apparue au sein du cinéma populaire qui laissa place à de nouveaux héros, qu'Ashok Raj qualifie de « fourth-generation heroes »⁷⁰¹ (héros de la quatrième génération). Les plus connus sont Shahrukh Khan, Aamir Khan, Salman Khan, Hrithik Roshan, Abhishek Bachchan, et bien d'autres.

Tout comme Dilip Kumar (célèbre acteur indien des années 1950-60), eut une grande influence sur Amitabh Bachchan, ce dernier fut un modèle pour tous les nouveaux acteurs masculins. Son jeu et son personnage mythique du « Angry Young Man » ont changé à jamais la face du cinéma populaire indien. D'ailleurs, la notoriété de cet acteur est telle en Inde qu'il a su revenir sur le devant de la scène médiatique, après une période d'absence durant laquelle il se lança dans une courte carrière politique avec le soutien de Rajiv Gandhi (le fils d'Indira Gandhi).

⁶⁹⁸ Ashok Raj, *op cit*, p 94

« La population devenait de plus en plus immunisée face à la colère refoulée du héros. Ses actions apparaissaient comme une fiction répétée sans cesse ». (Notre traduction)

⁶⁹⁹ *Ibid*, p 80

« Il ne trouvait plus sa place au sein d'un nouveau cinéma de 'bien-être', centré sur une nouvelle horde de héros très glamours sortis tout droit de l'usine ». (Notre traduction)

⁷⁰⁰ *Ibid*, p 183

Le cinéma populaire visait désormais « les jeunes riches issus des villes (appelés *yuppies*) » ainsi que « la diaspora indienne, connue sous le nom des *NRI* », et enfin « les lycéens et étudiants, issus de la bourgeoisie et la classe moyenne ». (Notre traduction)

⁷⁰¹ Amitabh Bachchan était le « third-generation hero » (le héros de la seconde génération) tandis que K. L. Saigal et Dilip Kumar étaient les « first and second-generation heroes » (le héros de la première et deuxième génération), *Ibid*, p 200

En 2000, il revient sur le devant de la scène en devenant le présentateur de l'émission *Qui veut gagner des millions ?* en version indienne, « [...] which gave him a new lease of life. The icon of Indian cinema has inadvertently become a supporter of the present-day consumerist culture »⁷⁰². Les années 2000 marquèrent également son retour sur les écrans de cinéma, le projetant une nouvelle fois comme la figure du héros moderne.

⁷⁰² Ashok Raj, *op cit*, p 81

« [...] qui lui a permis de retrouver une nouvelle jeunesse. L'icône du cinéma indien est devenu, par inadvertance, un supporter de la culture de consommation actuelle ». (Notre traduction)

CONCLUSION GENERALE (ET PERSPECTIVES)

Ce travail de recherche s'intéresse aux rapports liant les cultures orientales et occidentales à travers le cinéma bollywoodien des années 1970-80. En cela, nous l'avons pleinement inscrit dans une démarche interdisciplinaire et interculturelle.

L'objectif de cette analyse était de montrer que le cinéma bollywoodien constituait un véritable portail ouvrant sur la culture de l'Autre, puisqu'il se réfère en permanence à la culture, à la religion et à la mythologie indienne. À partir de là, nous nous sommes penchée sur la notion de médiation culturelle et avons également établi que le cinéma indien se construisait à partir de codes cinématographiques, langagiers et culturels propres à la culture indienne, et d'autres produits de l'universalisation du langage filmique.

En analysant différents films ayant fortement marqué cette période du 7^e Art indien, nous avons constaté que l'utilisation de ces codes permettait de réunifier les différentes facettes de la culture indienne et favorisait les échanges tant artistiques, qu'économiques et culturels entre l'Inde et les autres pays. En faisant appel à un langage cinématographique partagé par le plus grand nombre, les films bollywoodiens se sont assuré un succès international grandissant. Toutefois, il est important de souligner que même si le langage cinématographique actuel est dominé par son caractère unitaire et mondialisé (Jacques Aumont, 1983, p 126), l'Inde produit néanmoins des films reposant pour l'essentiel sur des référents culturels et mythologiques qui lui sont spécifiques. Si bien que, pour les spectateurs non coutumiers de la culture indienne, les films bollywoodiens peuvent sembler difficiles d'accès.

Pour expliquer le succès international du cinéma bollywoodien, il ne suffit pas de noter qu'il utilise un langage devenu quasi universel. Un autre facteur doit en effet être pris en compte : le fait que les films bollywoodiens s'exportent en Occident dans les pays où se trouve la diaspora indienne (soit en Grande-Bretagne et aux États-Unis). Ainsi, en France, très peu de films indiens sont diffusés à un large public. Néanmoins, la tendance actuelle est de produire des comédies musicales indiennes qui rencontrent un large succès auprès du public français tout en permettant une meilleure diffusion de la culture cinématographique de l'Inde – à travers les récits, les chants, les danses et les décors. Ils constituent un moyen pour le public français d'accéder à cet univers différent du leur.

La présente thèse s'est intéressée à l'industrie bollywoodienne qui domine le paysage cinématographique puisqu'elle produit le plus grand nombre de films par an sur le marché mondial. Notre objectif était de déchiffrer les codes spécifiques du cinéma bollywoodien, en lien avec la mythologie hindoue, et d'apporter des éléments de réponse à la problématique suivante : *Comment les films bollywoodiens des années 1970-80 réactualisent-ils la mythologie hindoue par la création de nouvelles figures mythiques ?*

Notre analyse du cinéma populaire indien nous a permis de montrer que nous étions dans un cas typique de langage gardant ses racines (par un rattachement permanent aux traditions indiennes et à la mythologie hindoue), tout en s'ouvrant au monde. Cette rencontre des cultures et des langages artistiques permet une sorte de syncrétisme, concrétisé par la naissance d'une nouvelle catégorie de films. Se mêlent à la fois toutes les richesses de la culture orientale (que l'on retrouve dans les danses, chants, décors etc.) à la culture occidentale.

En ce sens, le cinéma ouvre la porte à l'altérité : l'altérité intra-culturelle spécifique à l'Inde (puisque, dans ce pays, il existe plusieurs religions mais aussi plusieurs langues, etc.), mais aussi l'interculturalité au niveau mondial.

La mythologie s'est trouvée naturellement au cœur de notre étude puisqu'elle constitue le lien entre tradition et modernité. En effet, les scénarios des films populaires indiens reposent, entre autres, sur les deux poèmes épiques que sont le *Mahabharata* et le *Ramayana*. Ce faisant, le cinéma bollywoodien assure la diffusion des traditions et des croyances. Mais dans le même temps, il réactualise les mythes ou personnages mythologiques issus de ces textes, en leur donnant un nouveau souffle, un nouveau visage (en l'occurrence celui des jeunes acteurs indiens à succès) et en adaptant les situations décrites dans les textes mythologiques tout en gardant la dimension symbolique de ces derniers.

Afin de comprendre la portée que ces films ont au sein de la société indienne, il était essentiel de débiter notre recherche en évoquant la place de la religion hindoue. Nous nous sommes donc intéressée de très près à la notion de « mythe », et avons proposé une définition de ce terme aux multiples facettes qui soit la plus appropriée au cadre du cinéma populaire indien.

Par ailleurs, nous avons souligné la place prépondérante de l'hindouisme dans la société indienne – les mythes hindous étant visuellement représentés à tous les échelons et

dans tous les aspects de la vie courante. Ces représentations visuelles permettent aux fidèles d'entrer en contact avec le divin qu'elles symbolisent. Nous pouvons donc conclure que le cinéma populaire, qui réactualise en permanence les mythes anciens, constitue un nouveau mode de représentation des mythes, ce qui explique l'engouement des spectateurs indiens.

D'autre part, il nous a semblé judicieux de nous intéresser à la place de l'image dans d'autres civilisations puisqu'il est évident que l'interprétation d'une image dépend de la culture visuelle que l'on possède.

Pour ce faire, nous nous sommes appuyée sur deux modes de représentation contemporaine que sont la photographie et le cinéma, et nous avons posé les bases de notre réflexion concernant ces deux médias. Cette étape était essentielle car nous nous devions d'établir notre propre réflexion sur l'image en elle-même, sa nature, son histoire et son rôle.

L'acte photographique, de même que le fait de filmer, obéit à un ensemble de règles, de contraintes, de hasards et de données tant culturelles que psychologiques et communicationnelles. En effet, l'image n'est pas objective : derrière une image, on trouve un ensemble complexe d'éléments émanant aussi bien de la culture, que de la subjectivité, de l'inconscient, mais aussi du professionnalisme du photographe ou du cinéaste et de sa volonté de communiquer un certain message. Pris au niveau d'un pays, on peut dire que les images montrent la façon dont le pays se voit lui-même mais également la manière dont il décide de se montrer aux autres. En cela, elles sont un outil de communication, un double miroir, au sens premier de la communication : le fait d'adresser un message à autrui.

Il s'agit donc de transmettre quelque chose à quelqu'un, de diffuser une information, voire d'établir une interaction entre le public et une œuvre. Or, qui dit acte de communication, suppose un retour de la part du récepteur du message. Dans le cas du cinéma bollywoodien, ce retour est très différent de celui que l'on trouve au niveau du cinéma occidental. Pour le comprendre, nous nous sommes penchée sur le cas des spectateurs indiens en les comparant aux spectateurs occidentaux. Cela nous a permis de constater que le cinéma indien facilitait les échanges entre l'œuvre projetée sur un écran et son public, et que l'un agissait sur l'autre, faisant des spectateurs indiens de véritables *spectateurs*.

De plus, en revenant sur le concept aristotélicien de *catharsis*, nous avons formé des passerelles entre les différentes civilisations puisque nous avons conclu que cette *catharsis* était également présente dans le cinéma indien.

En conclusion au premier chapitre de ce travail, nous pouvons affirmer que le cinéma indien, bien qu'ayant pour fonction de divertir, a également un effet cathartique tel que cette catégorie d'œuvres dépasse cette simple fonction pour constituer un puissant outil de communication vers lequel un peuple tout entier se tourne dans l'espoir d'y voir ses propres désirs accomplis.

Dans le deuxième chapitre de ce travail, nous nous sommes intéressée à la notion de médiation culturelle. Étant donné que nous avons choisi d'aborder la réactualisation de mythes anciens dans le cinéma bollywoodien, la mythologie s'est donc imposée comme fil conducteur, nous aidant à déchiffrer les codes spécifiques du cinéma populaire indien tout en offrant des passerelles avec les autres civilisations – certains codes étant issus de la mondialisation du langage filmique actuel.

Néanmoins, en basant notre réflexion sur celle de Joseph Campbell, nous avons également constaté que chaque mythologie suivait le même schéma narratif archétypal, que l'auteur évoqué a résumé sous l'appellation de « Voyage du Héros ». Ce qui prouve que la mythologie peut, en elle-même, constituer une porte d'échanges entre les grandes civilisations.

Ayant suivi l'exemple de Christopher Vogler qui a procédé à une modélisation de ce schéma en l'appliquant aux films américains, nous nous sommes arrêtée sur les étapes clés du « Voyage du Héros » dans les différents films indiens que nous avons choisis d'étudier. Nous avons ainsi remarqué qu'avec le cinéma bollywoodien, nous n'étions pas en présence d'une porte béante laissant s'échapper la culture d'un pays pour en absorber une autre. Il était plutôt question de porte d'échanges, de mélange des genres (où les mythes hindous côtoient des thèmes mythologiques universels, comme le mythe d'Edipe), voire même de syncrétisme culturel avec émergence d'un genre artistique à part entière.

L'étude de différents personnages présents dans le cinéma bollywoodien nous a également permis de déterminer qu'il existait des protagonistes archétypaux présents aussi bien dans le cinéma américain – comme l'affirme Christopher Vogler – que dans le cinéma populaire indien, mais parfois avec quelques différences. En effet, nous nous sommes rendue compte que les personnages féminins secondaires dans les films indiens jouaient le rôle de mentor, alors que dans les histoires occidentales, ce personnage archétypal était le plus souvent incarné par la « Bonne mère » ou le « Vieux sage ».

Ainsi, même si le cinéma bollywoodien comporte ses propres codes et se réfère à ses propres mythes, il n'échappe cependant pas au schéma narratif archétypal décrit dans le « Voyage du Héro », s'insérant ainsi dans le langage cinématographique universel.

Le fait que la mythologie soit aussi présente dans les films indiens montre deux choses : la première est que les croyances sont toujours très présentes dans ce pays et qu'elles constituent un excellent support de communication (même la publicité utilise des symboles mythologiques). En cela, la mythologie *ancree* les films dans la culture indienne, et assure à ces derniers une certaine portée. Ils assurent en outre le maintien des traditions.

La seconde est que les œuvres de fiction font office d'instrument de communication dont la portée dépasse le simple divertissement pour accéder à une dimension politico-culturelle. Ce qui montre qu'en Inde, l'art permet non seulement de diffuser la culture indienne mais aussi de l'adapter aux goûts du jour tout en servant d'outil de communication à des idées de nature politique (avec, par exemple, l'image de personnages pauvres et opprimés, venant à bout de personnes riches, importants, criminels et malfaisants).

En effet, les films que nous avons choisis d'étudier sont en étroite relation avec la situation sociopolitique de l'époque. Cela explique l'émergence d'une nouvelle figure mythique : le « Angry Young Man » - pouvant correspondre à différentes catégories de « héros » et répondant ainsi aux besoins de tout un peuple qui se reconnaît en lui.

Cette figure est le symbole de l'adaptation au goût du jour des figures mythologiques d'hier, ayant abouti, en toute logique, à la divinisation des acteurs ayant pour mission de l'incarner, à commencer par le comédien Amitabh Bachchan. Nous avons donc étudié quel type de héros incarnait cet acteur, et en quoi cette figure avait changé la face du cinéma populaire indien.

Tout ceci nous permet d'affirmer qu'une interdisciplinarité est née du mélange des langages artistiques et culturels propres à chaque pays, et que l'utilisation des uns a permis la diffusion des autres. En cela, le cinéma permet les échanges culturels avec l'extérieur, mais surtout, il permet de donner aux traditions et aux croyances, une continuité qui ne soit pas synonyme de rigidité.

En guise de prolongement à ce travail, différentes thématiques ont été abordées qui pourraient faire l'objet d'études futures.

En premier lieu, nous avons conclu que le cinéma bollywoodien dépassait les frontières de l'Inde et que, de ce fait, il serait intéressant d'étudier la portée internationale de ce cinéma, très prisé dans les pays arabes où le culte de l'image n'existe pas.

Une autre piste qui pourrait être légitimement exploitée est celle d'une étude comparative entre les films d'action bollywoodiens des années 1970-80 et les westerns américains. En effet, au cours de cette recherche, nous avons mis en lumière de nombreux points de contacts et de nombreux liens entre les deux (symbolique du cheval, du train, etc.). Il serait judicieux de nous intéresser, par exemple, aux références faites à l'*Apocalypse* dans les films *Pale Rider* et *L'Homme des hautes plaines*, de Clint Eastwood, et d'effectuer une étude comparative entre le héros de ces westerns et le héros mythique des films d'actions indiens.

Tout en gardant la mythologie comme fil conducteur, nous verrons jusqu'où les ressemblances entre ces deux catégories de films vont. Ce faisant, peut-être pourrions-nous avancer l'hypothèse que Bollywood et Hollywood ne sont pas deux industries cinématographiques si éloignées l'une de l'autre.

Annexe 1

Statistiques de la production indienne : années 1990

ANNEE	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997*
anglais	4	1	5	2	4		14	5
assamais	8	9	4	9	6	4	4	2
bengali	50	51	42	57 ^a	44	26	37	43
bhojpuri (1)	5	8	8	2	4	6		2
bodo	1	-	-	-	2	1	-	-
bundeli (2)	-	-	-	-	2	-	-	-
garhwali (3)	1	-	1	1	-		1	1
gudjérati	14	16	5	3	6	9	5	9
gujjar	-	-	-	1	-	-	-	-
haryanvi	2	1	2	1	1	1	1	-
hindi	200	199	215	182	155	157	126	96
kannada	81	91	92	78	70	89	85	67
kashmiri	1	-	-	-	-	-	-	-
kodava	-	-	-	1	1	-	-	-

(suite du tableau page suivante)

kok borok	-	-	-	1	-	-	-	-
konkani (4)	-	-	-	-	-	-	1	-
lambani	-	-	-	-	-	-	1	-
malayalam	126	94	90	71	70	83	65	74
managese	-	1	-	-	-	-	-	-
manipuri	2	1	1	3	2	2	1	5
marathi	25	29	25		22	22	11	-
nagamese (5)	-	1	-	-	-	-	-	-
nagpuri (6)	-	-	1	-	-	1	-	-
nepali	4	8	9	7	10	11	5	2
oriya	13	11	11	20	14	13	12	16
pundjabi	7	9	12	14	12	12	9	10
radjasthani	5	5	3	5	3	3	3	1
sadami	-	-	-	-	-	-	-	1
sadni (7)	-	-	-	-	-	-	6	1
sanskrit	-	-	1	-	-	-	-	-
sindhi	-	-	1	-	-	1	-	-
tamoul	194	186	180	168	153	165	138	105
telougou	204	174	153		174	169	154	122
tulu (8)	1	-	-	1	2	1	-	
ourdou	-	-	2	2	-	1	1	1
total	948	895	863	629	757	777**	680***	563*

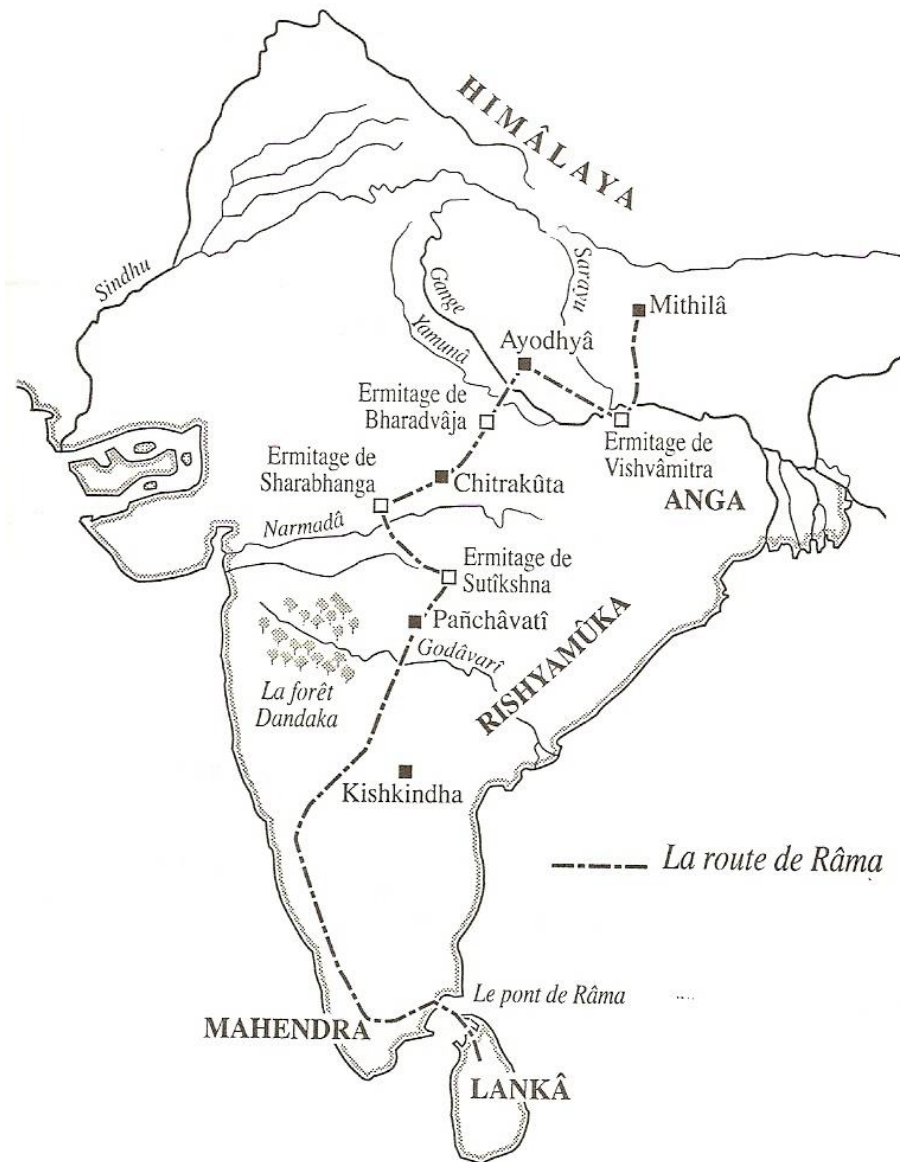
* = statistiques jusqu'au 1/ 11/ 97 (les seules disponibles mais on peut estimer à au moins 40 les films supplémentaires terminés fin 1997).

** dont un film muet. *** dont deux films en espagnol (?)...

Les n^os. () renvoient à des langues non encore citées dans cet ouvrage (v. langues mentionnées dans les chap. 6 : "Explosion linguistique", 7 : "Régionalisme", 11 : "Himalaya" et 12 : "Orissa").

(1) : langue semi-littéraire proche du hindi (Bihar, 15 millions/ locuteurs).
(2) : au nord du Madhya Pradesh. (3) : dialecte indo-européen du Garhwal himalayen (Uttar Pradesh, 1, 3 million de locuteurs environ). (4) : dialecte indo-européen, région de Goa. (5) : au Nagaland. (6) région de Nagpur, à l'est du Maharashtra. (7) : dialecte du Bihar (?). (8) : langue dravidienne proche du kannada (1, 2 millions de locuteurs, région de Mangalore).

Annexe 2

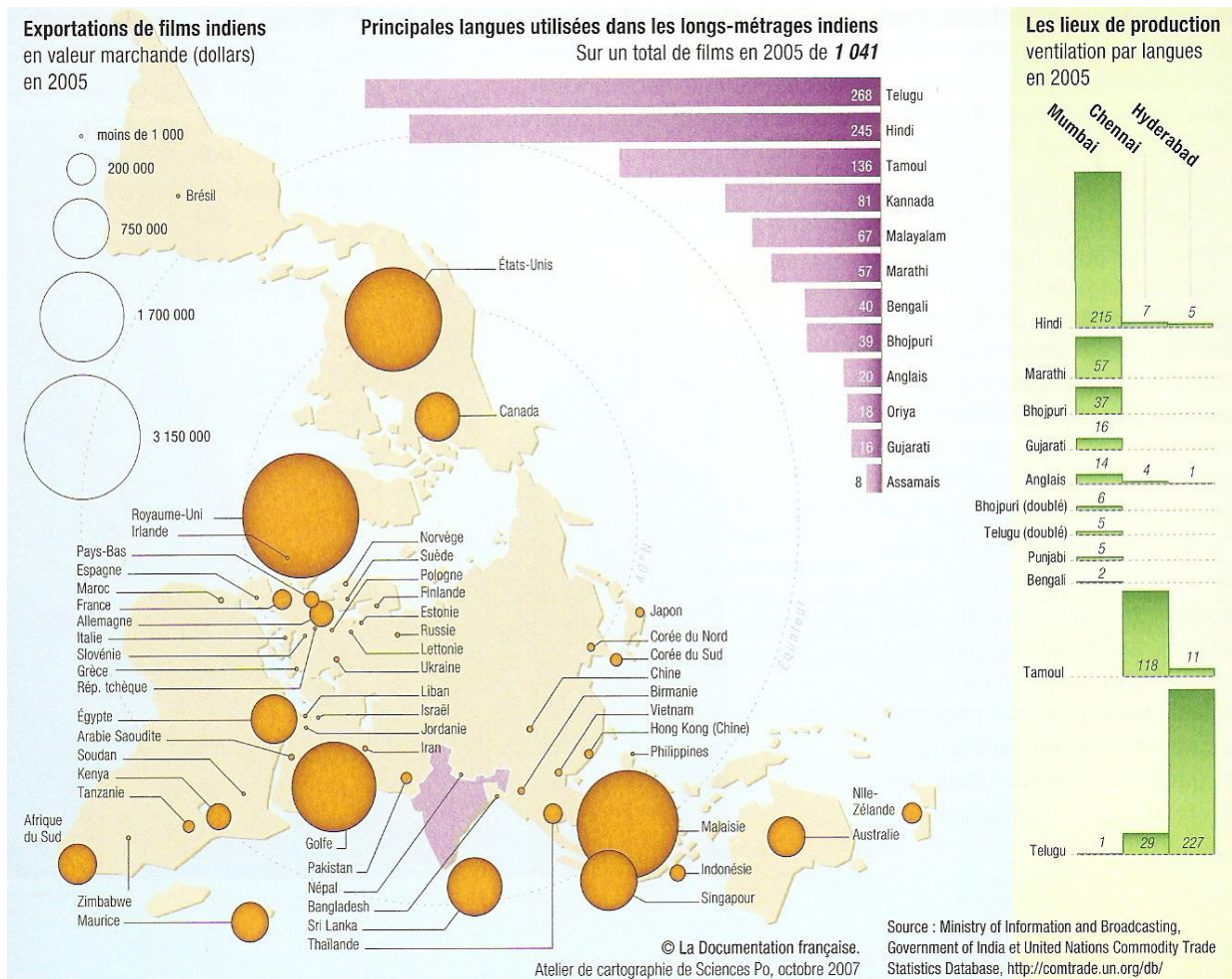


L'Inde au temps du «Râmâyana»

« Les descriptions géographiques sont détaillées ; elles permettent de localiser avec précision, même aujourd'hui, sur la terre indienne, les événements rapportés ».

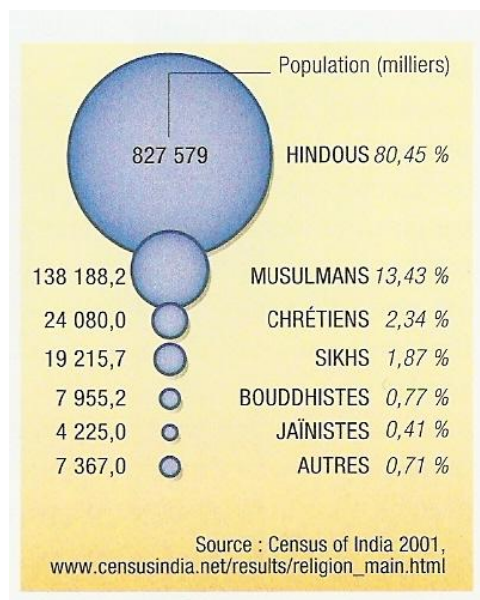
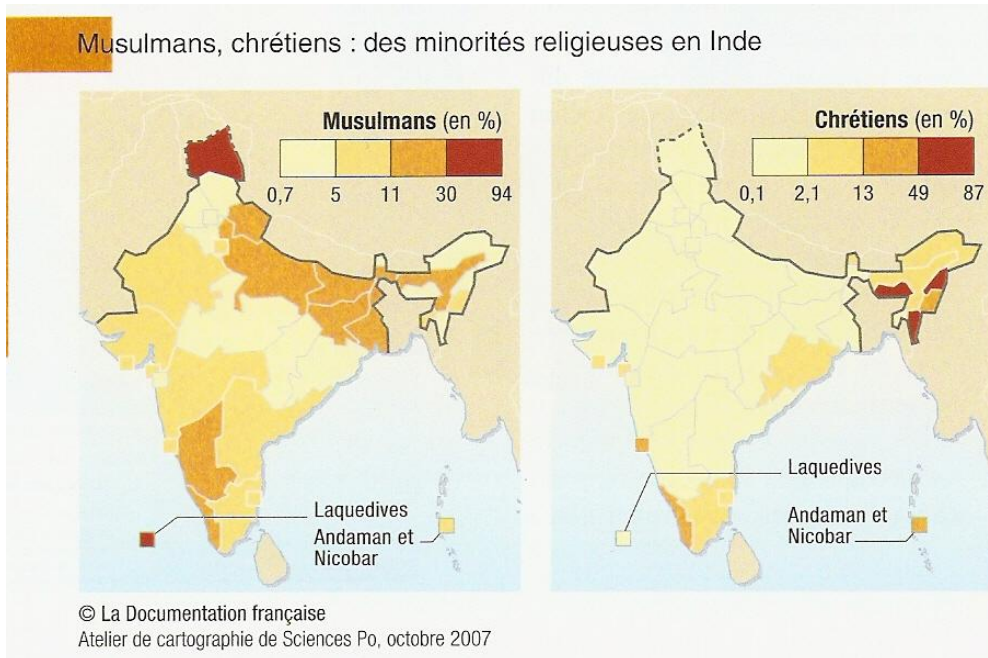
DÉMÉTRIAN, Serge, *Le Râmâyana conté selon la tradition orale*, Paris : Éditions Albin Michel, 2006, p 14 (pour la citation) et p 481 (pour la carte)

Annexe 3 : L'exportation des films indiens dans le monde



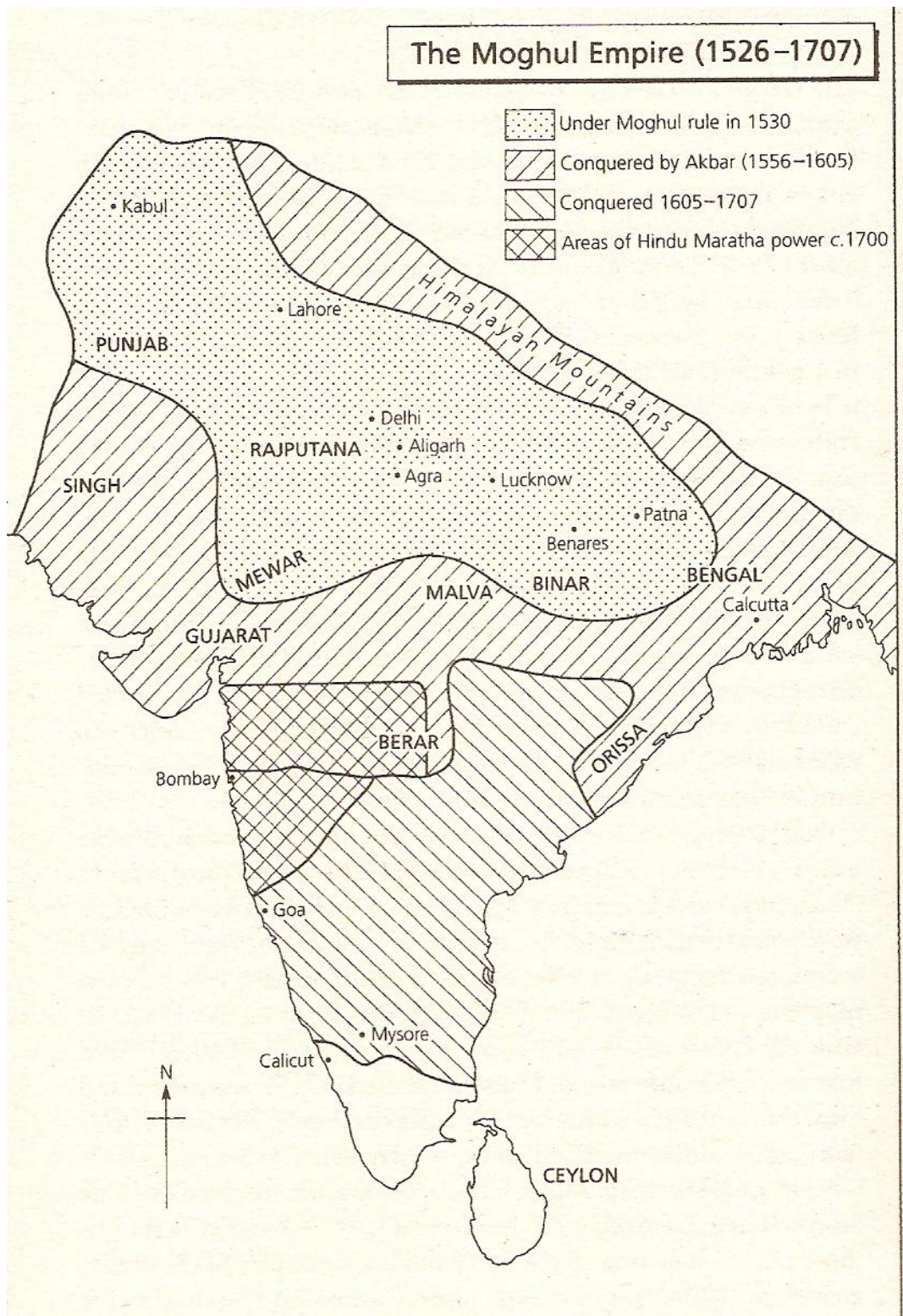
LANDY Frédéric, *L'Inde ou le grand écart*, Paris : La Documentation française, novembre-décembre 2007, p 25

Annexe 4 : Les principales religions en Inde



LANDY Frédéric, *L'Inde ou le grand écart*, Paris : La Documentation française, novembre-décembre 2007, p 25

Annexe 5 : Carte de l'empire Moghol



ARMSTRONG, Karen, *Islam, A Short History*, [2000] London: Phoenix Press, 2001, p 106

Annexe 6 : Le temps invisible dans la photographie



William Henry Jackson (1843-1942), *White-House Mountain and Elk Lake*, 1873



Mark Klett (né en 1952), *Snowmass Mountain and Geneva Lake*, 1977

FERRANTI, Ferrante, *Lire la photographie*, Paris : Bréal, 2003, pp. 112-113



BOUBAT, Édouard, Inde, 1971



Photographie de Wendy Cutler, Inde, Chennai, décembre 2008

Annexe 7

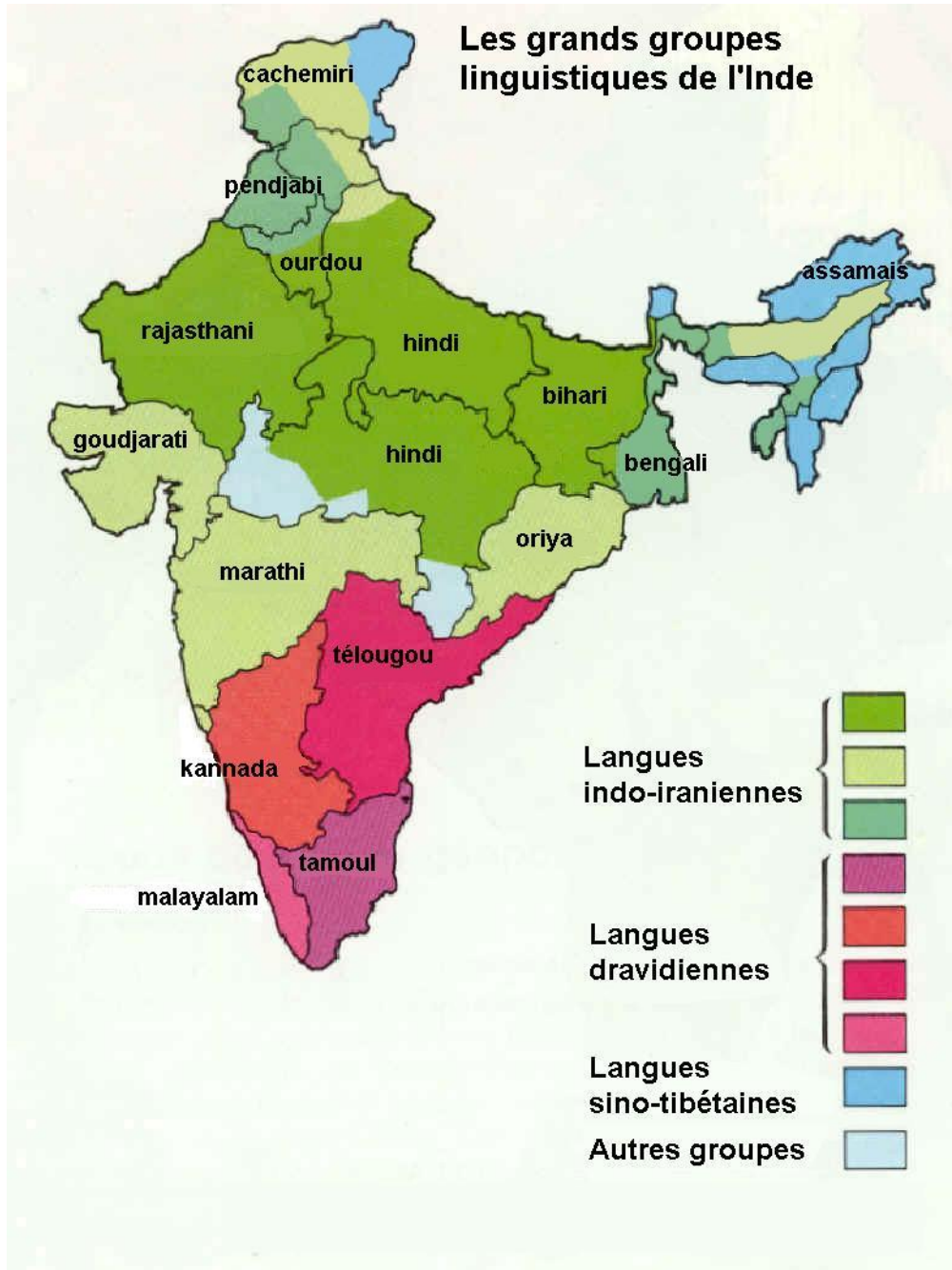
106

LE CINÉMA

TECHNIQUES D'EXCITATION DE LA PARTICIPATION AFFECTIVE

Excitation affective déterminée par la photographie animée. (cinématographe Lumière)	Image Ombre — Reflet — Double Monde à portée de la main Mouvement réel Imaginaire
Excitation affective déterminée par les techniques du cinéma	Mobilité de la caméra Succession des plans Persécution de l'élément émouvant Accélération <i>Rythmes, tempos</i> Musique Assimilation d'un milieu, d'une situation par préhension Enveloppements (mouvements et positions de la caméra) Ralentissement et écrasement du temps Fascination macroscopique (gros plan) éclairage { ombres { lumières angles de prise de vue { plongée { contre-plongée { etc...

Annexe 8



<http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/asia/inde-2pol-union.htm> (consulté le 28/05/2008)

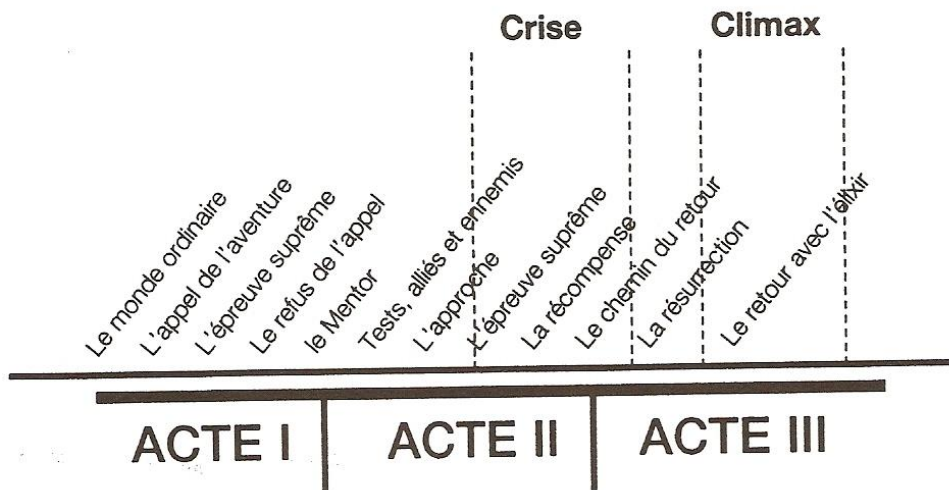
Annexe 9

Le Guide Pratique

LES ETAPES DU VOYAGE DU HEROS

- | | |
|---|-----------------------------|
| 1) Le monde ordinaire | 7) L'approche |
| 2) L'appel de l'aventure | 8) L'épreuve suprême |
| 3) Le refus de l'appel | 9) La récompense |
| 4) La rencontre avec le Mentor | 10) Le chemin du retour |
| 5) Le passage du premier seuil | 11) La résurrection |
| 6) Les tests, les alliés et les ennemis | 12) Le retour avec l'élixir |

Le modèle du voyage du héros



Christopher Vogler, *Le guide du scénariste, La force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*, Paris : Dixit, 2009, p 24

Annexe 10



Logo de la compagnie aérienne turque
www.air-valid.com/img/compagnies/Pegasus_logo.jpg (consulté le 05/11/2010)



Logo de TriStar Pictures
http://en.wikipedia.org/wiki/File:TriStar_Pictures.jpg (consulté le 05/11/2010)

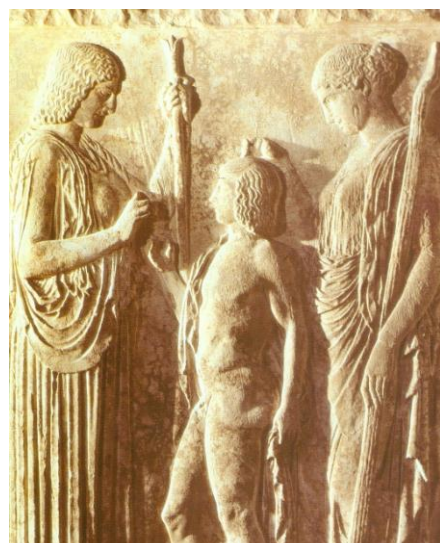


Logo de Pegaso
<http://www.carfolio.com/specifications/models/?man=4929> (consulté le 05/11/2010)

Annexe 11



Gaia, la Terre mère, surgit du sol.
(Illustration Nick Beale, 1995)
Arthur Cotterell, *op cit*, p 43



Déméter, déesse de la terre, et sa fille, Perséphone, tenant un flambeau mystique, consacrent le jeune Triptolème, premier homme à semer le blé.
(Site des Mystères d'Eleusis, 490 av. J-C)
Arthur Cotterell, *op cit*, p 36

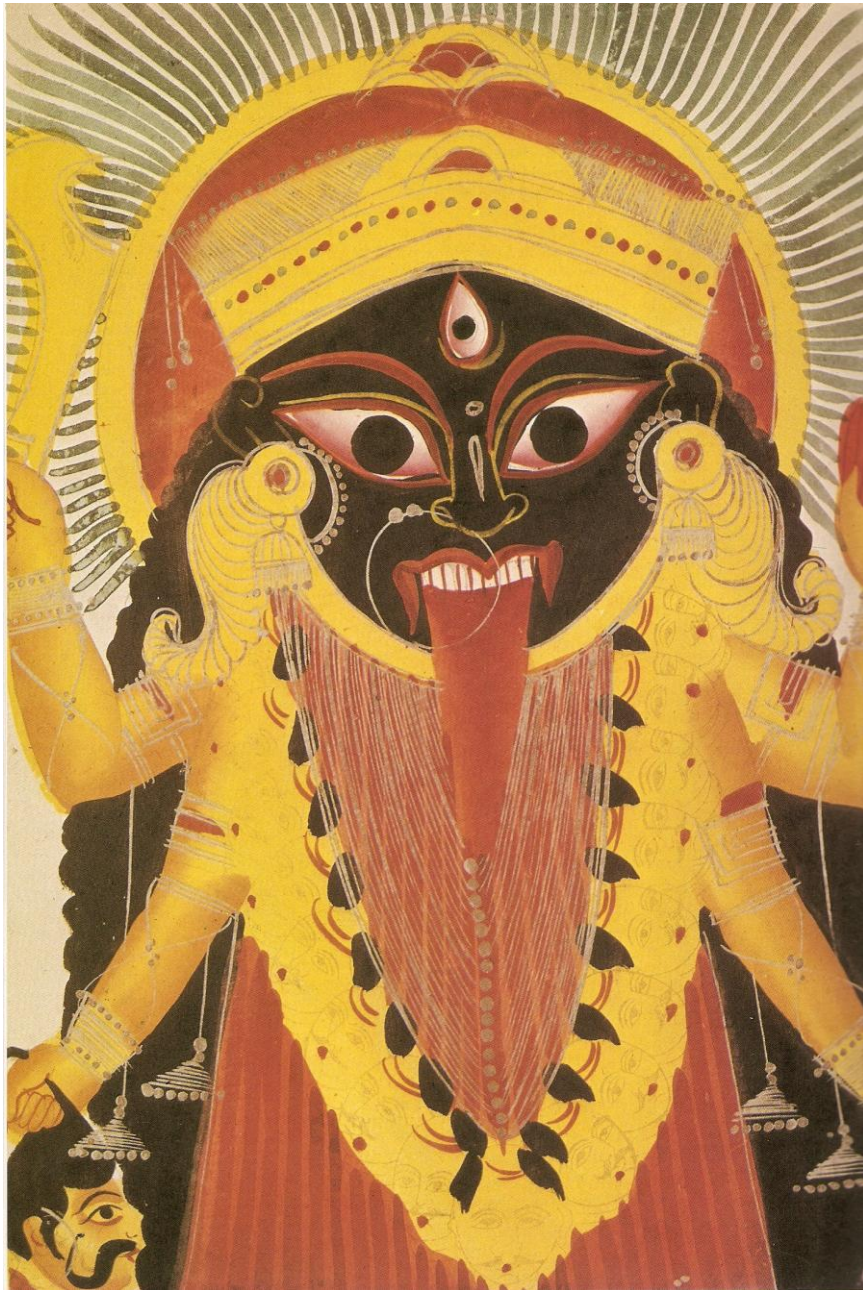


Tellus, la terre nourricière.
(Bas relief de l'Ara Pacis, l'Autel de la Paix d'Auguste, Champ de Mars à Rome, IX^e siècle av J-C)
http://cabanedetellus.free.fr/Pr%C3%A9sentation_Tellus.html (consulté le 05/11/2010)



Sita se fait emmener par la Terre mère.
(Peinture de Raja Ravi Verma)
[www.dollsofindia.com/ product/hindu-posters/si...](http://www.dollsofindia.com/product/hindu-posters/si...) (consulté le 05/11/2010)

Annexe 12 : la Déesse Kali



IONS, Veronica, *Indian Mythology*, [1967], London: Bounty Books, 2004, p 94

« Kali, the black earth-mother, most bloodthirsty aspect of the fierce Devi. She wears her necklace of skulls, holds a giant's head in one hand, and her protruding tongue drips blood. Like Shiva, she has a third eye. Print, Victoria and Albert Museum, London »⁷⁰³.

⁷⁰³ Veronica Ions, *op cit*, p 93

« Kali, la Terre mère "noire", l'aspect la plus sanguinaire de la féroce Devi. Elle porte son collier de crânes, tient une tête de géant dans une main, et sa langue saillante laisse tomber des gouttes de sang. Comme Shiva, elle a un troisième œil ». (Notre traduction)

Annexe 13



Photographie de Wendy Cutler, février 2010, île d'Elephanta (Inde)

La statue de Shiva tricéphale, qui se trouve dans les grottes d'Elephanta (VI^e – VIII^e siècle après JC), représente les trois fonctions de Shiva : au centre, la Conservation où l'on voit un visage serein. À gauche, la Destruction : il y a plusieurs symboles de la mort dans les cheveux, tels un crâne et un serpent. Et enfin, le troisième visage à droite représente Shiva le Créateur sous des traits féminisés.

Annexe 14



media.santabanta.com/.../images/helen2_big.jpg
(consulté le 8/11/2010)



[4.bp.blogspot.com/.../s1600/Helen_\(actress\).jpg](http://4.bp.blogspot.com/.../s1600/Helen_(actress).jpg)
(consulté le 8/11/2010)

Helen Jairag Richardson, née en 1939 à Burma, incarne l'archétype de la femme fatale dans le cinéma populaire indien des années 1960-70. On la retrouve dans un certain nombre de films de la période qui nous intéresse comme *Ram Balram*, *Amar Akbar Anthony* ou encore *Don*.



<http://un-homme-et-une-femme.blogspot.com/2008/06/burt-lancaster-et-ava-gardner.html>
(consulté le 8/11/2010)



www.bubbygram.com/performers/ritahayworthqlny.jpg
(consulté le 8/11/2010)

Ava Gardner (1922 – 1990) avec Burt Lancaster dans le film *Les Tueurs* (1946) et Rita Hayworth (1918 – 1987), deux actrices américaines qui ont interprété un certain nombre de rôles sous les traits d'une vamp.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

- ARISTOTE, *Poétique*, [V^e siècle avant J-C] Paris : Les Belles Lettres, 1932, 99 pages.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, 1964, 246 pages.
- AUMONT, Jacques, *L'Image*, Paris : Éditions Nathan, 1990, 248 pages.
- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris : Éditions Fernand Nathan, 1983, 223 pages.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris : Éditions Fernand Nathan, 1988, 234 pages.
- BANSAT-BOUDON, Lyne, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris : Mille et une nuits, 2004, 293 pages.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, 1980, 192 pages.
- BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris : Éditions du Seuil, 1985, 359 pages.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du Cerf, 1975, 372 pages.
- BIARDEAU, Madeleine, *L'Hindouisme, Anthropologie d'une civilisation*, Paris : Champs Flammarion, 1995, 312 pages.
- BREGEAT, Raissa (sous la direction de), *Indomania, Le cinéma indien des origines à nos jours*, Paris : Cinémathèque française, 1996, 234 pages.
- BRUNEL, Pierre, (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Paris : Éditions du Rocher, 1999, 944 pages.
- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris : Éditions du Rocher, 2002, 2124 pages.
- CAMPBELL, Joseph, *Puissance du mythe*, [1988], Paris : J'ai lu, 1991, 374 pages.
- CAMPBELL, Joseph, *The Hero With a Thousand Faces*, [1949] Princeton : Princeton University Press, 1973, 416 pages.

- CAMPBELL, Joseph, *Les mythes à travers les âges* [1990], Paris : Le Jour, 1993, 283 pages.
- CARRIERE, Jean-Claude, *Le Mahabharata*, Paris : Éditions Belfond, 1989, 318 pages.
- CARRIERE, Jean-Claude, *Dictionnaire amoureux de l'Inde*, Paris : Editions Plon, 2001, 476 pages.
- CAUQUELIN, Anne, DE MÈREDIEU, Florence, DUGUET, Anne-Marie, KUNTZEL, Thierry, WEISSBERG, Jean-Louis, *Paysages virtuels, image vidéo, image de synthèse*, Paris : Éditions DIS VOIR, 1988, 103 pages.
- COMOLLI, Jean-Louis, *Voir et pouvoir, L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris : Éditions Verdier, 2004, 761 pages.
- COTTERELL, Arthur, *Encyclopédie de la Mythologie*, Paris : Celiv, 1996, 256 pages.
- DANIÉLOU, Alain, *Mythes et Dieux de l'Inde, Le polythéisme hindou*, [1992] Paris : Flammarion, 2007, 643 pages.
- DAS GUPTA, Chidananda, *Seeing is Believing, Selected Writings on Cinema*, London: Penguin Books Ltd, 2008, 295 pages.
- DEBRAY, Régis, *L'œil naïf*, Paris : Éditions du Seuil, 1994, 184 pages.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image, Une histoire du regard en Occident*, Paris: Gallimard, 1992, 526 pages.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris : Éditions de Minuit, 1983, 298 pages.
- DÉMÉTRIAN, Serge, *Le Râmâyana conté selon la tradition orale*, Paris : Éditions Albin Michel, 2006, 501 pages.
- DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne*, [1988] Laval : Les Presses de l'Université Laval, 2005, 648 pages.
- DUMÉZIL, Georges, *Mythe et épopée, L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, 1968, Paris : Gallimard, 659 pages.
- DWYER, Rachel, *Filming the Gods, Religion and Indian Cinema*, [2006] London: Routledge, 2009, 198 pages.
- ECO, Umberto, *La Production des signes* [1976], Paris : Librairie Générale Française, 1992, 125 pages.
- ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, [1978], Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1993, 217 pages.

- ELIADE, Mircea, *Images et Symboles*, [1952], Paris : Gallimard, 1980, 252 pages.
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, 1957, 279 pages.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963, 251 pages.
- ELIADE, Mircea, *L'Épreuve du labyrinthe, entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Paris : Pierre Belfond, 1978, 248 pages.
- ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Armand Colin, 2006, 127 pages.
- FERRANTI, Ferrante, *Lire la photographie*, Paris : Bréal, 2003, 223 pages.
- FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, [1909] Paris : Éditions Payot, 1966, 148 pages.
- FRYE, Northrop, *Le Grand Code, La Bible et la littérature*, [1981] Paris : Éditions du Seuil, 1984, 338 pages.
- GRIMAUD, Emmanuel, *Bollywood Film Studio ou comment les films se font à Bombay*, Paris : CNRS Éditions, 2003, 594 pages.
- HAMON, Philippe, *Imageries, littérature et images au XIX^e siècle*, Paris : José Corti, 2001, 315 pages.
- HENNEBELLE, Guy, (dossier réuni par VASUDEV, Aruna et LENGLET, Philippe), *CinémAction, Les Cinémas indiens*, Paris : Éditions du Cerf, 1984, 237 pages.
- IONS, Veronica, *Indian Mythology*, [1967], London: Bounty Books, 2004, 144 pages.
- JAFFRELOT, Christophe, *L'Inde Contemporaine, De 1950 à nos jours*, Paris : Fayard/Ceri, 2006, 963 pages.
- KRISHNA, Nanditha, *Sacred Animals of India*, New Delhi: Penguin Books, 2010, 274 pages.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, LEUTRAT, Jean-Louis, *Penser le cinéma*, Paris : Klincksieck, 2001, 217 pages.
- LOUVEL, Liliane, *Texte image, images à lire, textes à voir*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, 268 pages.
- MAZUMDAR, Ranjani, *Bombay Cinema, an Archive of the City*, Ranikhet: Permanent Black, 2007, 257 pages.
- MISHRA, Vijay, *Bollywood cinema, Temples of Desire*, London: Routledge, 2002, 296 pages.
- MONDZAIN, Marie José, *Homo spectator*, Bayard, Paris, 2007, 270 pages.

- MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit, Paris, 1956, 250 pages.
- MORIN, Edgar, *Les Stars*, Paris : Éditions du Seuil, 1972, 188 pages.
- NAUGRETTE, Florence, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois : Éditions Bréal, 2002, 192 pages.
- PASSEK, Jean-Loup (sous la direction de), *Le Cinéma indien*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1983, 227 pages.
- PATTANAIK, Devdutt, *Myth = Mithya, A Handbook of Hindu Mythology*, New Delhi: Penguin Books, 2006, 227 pages.
- PORTE, Alain (traduit du sanscrit), *Bhagavad Gîtâ*, 1992, Paris : Arléa, 167 pages.
- RAGHAVENDRA, M. K., *Seduced by the Familiar, Narration and Meaning in Indian Popular Cinema*, Delhi: Oxford University Press, 2008, 362 pages.
- RAJ, Ashok, *Hero, volume 2: Amitabh Bachchan to the Khans and Beyond*, London : Hay House, 2010, 417 pages.
- SAÏD, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, [1978], Paris : Éditions du Seuil, 1980, 392 pages.
- SOMAAYA, Bhawana, *Cinema, Images and Issues*, New Delhi: Rupa & Co, 2004, 389 pages.
- SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, [V^e siècle avant JC] Paris : Livre de Poche, 1994, 157 pages.
- THORAVAL, Yves, *Les Cinémas de l'Inde*, Paris : L'Harmattan, 1998, 543 pages.
- VOGLER, Christopher, *Le guide du scénariste, La force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*, Paris : Dixit, 2009, 222 pages.
- ZIMMER, Heinrich, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, [1972], Princeton University Press, 1992, 248 pages.

Sources secondaires :

- ASSAYAG, Jackie, *L'Inde, désir de nation*, Paris : Éditions Odile Jacob, 2001, 347 pages.
- ARMSTRONG, Karen, *Islam, A Short History*, [2000] London: Phoenix Press, 2001, 192 pages.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris : Éditions José Corti, 1942, 221 pages.

- BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris : Éditions José Corti, 1943, 350 pages.
- BALLARD, Michel, *Le Nom propre en traduction*, Paris : Ophrys, 2001, 226 pages.
- BANSAT-BOUDON, Lyne, avec la collaboration de Nalini BALBIR, Sylvain BROCCQUET, Yves CODET, André COUTURE, Charles MALAMOUD et Marie-Claude PORCHER, *Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris : Gallimard, 2006, 1574 pages.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 1957, 233 pages.
- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, [2001] Paris : Gallimard, 2004, 346 pages.
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, [1896] Paris : F. Alcan, 1912, 279 pages.
- BERGSON, Henri, *Le rire, essai sur la signification du comique*, [1900] Paris : Presses Universitaires de France, 1941, 157 pages.
- BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain, Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris : Masson, 1994, 248 pages.
- BILLARD, Pierre, *L'âge classique du cinéma français, du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris : Flammarion, 1995, 725 pages.
- BOUBAT, Édouard, [photographies], Photo Poche, Paris : Centre National de la Photographie, 1988, 144 pages.
- BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris : Librairie Armand Colin, 1974, 303 pages.
- BRUNEL, Pierre, COYAULT, Sylviane, DUNEAU, Alain, LIOURE, Michel, (textes réunis par) *Giraudoux et les mythes, Mythes anciens, mythes modernes*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, CRL MC, 2000, 253 pages.
- CAVELL, Stanley, *La projection du monde*, Paris : Éditions Belin, 1999, 299 pages.
- CENTLIVRES, Pierre, FABRE, Daniel, ZONABEND, Françoise (sous la direction de), *La fabrique des héros*, Maison du Patrimoine ethnologique, Collection ethnologique de la France, Cahier 12, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, 318 pages.
- CHEBEL, Malek, *Dictionnaire amoureux de l'islam*, Paris : Plon, 2004, 714 pages.
- CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, Paris : Cahiers du cinéma, 2003, 512 pages.
- CLOTTE, Jean (sous la direction de), *La grotte Chauvet, l'art des origines*, Paris : Seuil, 2001, 225 pages.

- CONRAD, Joseph, *Typhoon and Other Tales*, [1903], Oxford: Oxford University Press, 2002, 242 pages.
- CRAVEN, Roy C., *L'Art indien*, [1976], Paris : Thames & Hudson S.A.R.L., 2005, 255 pages.
- CURATOLA, Giovanni (texte et recherche iconographique), *L'Art de l'Islam*, Paris : Place des Victoires, 2009, 317 pages.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985, 371 pages.
- DELIEGE, Robert, *Les Castes en Inde aujourd'hui*, Paris : Presses universitaires de France, 2004, 275 pages.
- DE ROMILLY, Jacqueline, *Héros tragiques, héros lyriques*, Saint-Clément-de-Rivière : Éditions Fata Morgana, 2000, 115 pages.
- DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, [1972] Paris : Payot, 1985, 509 pages.
- DROZ, Geneviève, *Les Mythes Platoniciens*, Paris : Éditions du Seuil, 1992, 209 pages.
- DUPUIS, Jacques, *Civilisations et sociétés, Histoire de l'Inde*, Paris : Kailash, 1996, 413 pages.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, [1969] Paris : Dunod, 1992, 536 pages.
- ECKL, Christian (traduit de l'allemand par Denis-Armand Canal), *Bible, Les grands thèmes de l'Ancien Testament*, [2001], Paris : Éditions de la Martinière, 2006, 270 pages.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 1979, 315 pages.
- EISSEN, Ariane, *Les mythes grecs*, Paris : Belin, 1993, 319 pages.
- FRÉDÉRIC, Louis, *Histoire de l'Inde et des Indiens*, Paris : Criterion, 1996, 816 pages.
- FRÉDÉRIC, Louis, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1987, 1276 pages.
- GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice, *La Beauté indienne, le style Bollywood*, Paris : Éditions Assouline, 2004, 78 pages.
- JUDD, Denis, *The Lion and the Tiger, The Rise and Fall of the British Raj, 1600 – 1947*, [2004], New York: Oxford University Press, 2005, 234 pages.

- LECLERC, Jacques, *Langue et Société*, Paris : Mondia, 1986, 530 pages.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structural 2*, Paris : Éditions Plon, 1973, 450 pages.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire*, [1952], Paris : Folio essais, 1987, 127 pages.
- LOKKU, Izzi, *La Face cachée de l'Inde*, Paris : Groupe Eyrolles, 2007, 127 pages.
- MAGNY, Joël, *Le point de vue : de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Paris : Cahiers du cinéma, 2001, 94 pages.
- MONDZAIN, Marie José, *Le commerce des regards*, Paris : Le Seuil, 2003, 263 pages.
- NARBOUX, Jean-Philippe (textes choisis par), *L'Illusion*, Paris : Flammarion, 2000, 254 pages.
- NOU, Jean-Louis, *Inde, Hommes, Rites et Dieux*, texte de Madame Indira GANDHI, Paris : Edita Vilo, 1978, 258 pages.
- RAY, Satyajit, *Écrits sur le cinéma*, Paris : Jean-Claude Lattès, 1982, 257 pages.
- RENOU, Louis et FILLIOZAT, Jean, avec le concours de Paul DEMIEVILLE, Olivier LACOMBE, Pierre MEILE, *L'Inde classique, Manuel des études indiennes* [1953], Paris : École française d'Extrême-Orient, 2000, t. II, 756 pages.
- RICCEUR, Paul, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité* [1960], Paris : Éditions Point, 2009, 582 pages.
- RICCEUR, Paul, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris : Éditions du Seuil, 1983, 404 pages.
- SELIER, Philippe, *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*, Paris : Éditions Bordas, 1970, 207 pages.
- SEN, Amartya, *L'Inde, Histoire, Culture, Identité* [2005], Paris : Éditions Odile Jacob, 2007, 416 pages.
- SOMAAYA, Bhawana, *Fragmented Frames, Reflections of a Critic*, Delhi: Pustak Mahal, 2008, 320 pages.
- SUBRAMANIAM, Kamala, *Mahabharata*, [1965], Mumbai: Bharatiya Vidya Bhavan, 2007, 870 pages.
- TORGOVNIK, Jonathan, *Il était une fois Bollywood*, Paris : Phaidon Press Limited, 2003, 115 pages.

- VAN COILLIE, Jan, VERSCHUEREN, Walter P., *Children's Literature in Translation, Challenges and Strategies*, Manchester: St Jerome Publishing, 2006, 190 pages.
- VITALI, Valentina, *Hindi Action Cinema, Industries, Narratives, Bodies*, Oxford: Oxford University Press, 2008, 266 pages.
- ZARAGOZA, Georges, *Héroïsme et marginalité, Le crépuscule du héros*, Nantes : Éditions du Temps, 2001, 191 pages.
- ZARAGOZA, Georges, DARRAS, Gilles, MARCANDIER-COLARD, Christine, SAMPER, Edgar, *Héroïsme et marginalité*, Neuilly : Éditions Atlante, 2002, 221 pages.
- ZINS, Max-Jean, *Inde, un destin démocratique*, Paris : La Documentation française, 1999, 199 pages.
- Par les rédacteurs des Éditions TIME-LIFE, *Le Reportage Photographique*, Paris : Éditions TIME-LIFE, 1972, 226 pages.

Dictionnaires :

- REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain (sous la direction de), *Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, [1967], Paris : Dictionnaire Le Robert, 1996, 2551 pages.
- REY, Alain, (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, [1992], Paris : Dictionnaires LE ROBERT-SEJER, Tome 1, 2, 3, 2006, 4300 pages.
- BALBIR, Nicole, BALBIR, Jagbans K., *Dictionnaire général hindi-français*, 1992, Paris : l'Asiathèque, 1051 pages.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, [1969] Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1982, 1059 pages.
- CHEMAMA, Roland, VANDERMERSCH, Bernard, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Larousse, 2009, 602 pages.

Cours/Conférences :

- LE BOULICAUT, Yannick, Cours de photographie/Sémiologie, « Rapport signifiant/signifié », année 2007 – 2008.
- Journée d'étude sur le thème *Imaginaire et Symbolique*, Maison des Sciences Humaines à Belle Beille, le 13/05/2009. Intervention de Nathalie NOYARET « Le renouvellement des mythes dans la littérature espagnole d'aujourd'hui » et de Jean BURGOS « L'imaginaire pour quoi faire ? ».
- Atelier de la traduction sur « Adaptation et traduction des langues minorisées », le 4 décembre 2009 à la Maison des Sciences Humaines à l'Université d'Angers.
- Journée d'étude intitulée « Texte – Image / Écriture cinématographique – Écrit / Oral : Études croisées » à l'Université du Maine, au Mans le 08/01/2010. Intervention de Liliane Louvel « Texte et Image : Études critiques ».
- Colloque international intitulé « Changing Images of India and Africa » du 2 au 4 juin 2010 à l'Université Cergy-Pontoise, Paris. Intervention de Geetha GANAPATHY-DORÉ « From Gandhi to the Gangster: The Changing Image of the Political Leader in Indian Novels and Cinema ».
- Conférence de Jean Joseph BOILLOT, spécialiste de l'Inde, intitulée « Du symbolisme de l'Inde » (Espace Cosmopolis à Nantes le 14/05/2011).

Reuves :

- LANDY Frédéric, *L'Inde ou le grand écart*, Paris : La Documentation française, novembre – décembre 2007, dossier n°8060, 63 pages.
- RENOUARD, Michel, « III. L'Époque Coloniale (fin XVIIIe siècle – 1947), Les Anglais en Inde », *Historiens et Géographes*, n°353, 1996, page 145.
- ROSSANO, Denis, « DC Comics contre Marvel », dans *Studio Cinélive*, numéro 27, juin 2011, 170 pages.
- POMIAN, Krzysztof, « Occident et Europe » dans *La Notion d'Occident*, Paris : Revue des deux mondes, octobre-novembre 2004, 168 pages.

Sites internet :

Sur la mythologie :

http://www.systerofnight.net/religion/html/le_sacre_et_le_profane.html

(dernière consultation le 05/10/09)

<http://sergecar.club.fr/cours/temps5.htm>

(dernière consultation le 10/05/2008)

http://www.unisson06.org/dossiers/religion/ecrits_spirituels/hindouisme/upanishad.htm

(dernière consultation le 15/10/2009)

<http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Sita> (dernière consultation le 05/11/2010)

<http://sites.google.com/a/sitayanam.com/www/home2>

Sita (dernière consultation le 04/10/2010)

Sur l'Inde et le cinéma indien :

<http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/asia/inde-1Union.htm> (dernière consultation le 17/09/2011)

<http://www.lesechos.fr/economiepolitique/monde/dossier/300248376-inde-le-boom-de-la-classe-moyenne.htm> (dernière consultation le 21/12/2010)

<http://inde.aujourdhuilemonde.com/la-mafia-de-bombay-controle-t-elle-toujours-bollywood>
(dernière consultation le 21/12/2010)

<http://shobhaade.blogspot.com/2009/01/lets-go-slummingagain.html>

Commentaire de Shobhaa De sur *Slumdog Millionnaire* (dernière consultation le 30/04/2010)

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1245838/Slumming-It-TV-presenter-Kevin-McCloud-accused-making-poverty-porn-India-show.html>

(dernière consultation le 10/05/2010)

<http://www.critikat.com/Devdas.html> (dernière consultation le 30/03/2009)

http://indebollywoodetcie.blogspot.com/2010_05_01_archive.html

(dernière consultation le 09/03/2011)

http://www.indianmuslims.info/articles/others/iqbal_masud_muslim_ethos_in_indian_cinema.html (dernière consultation le 03/02/2011)

<http://www.thucydide.com/realisations/comprendre/laicite/inde.htm>

(dernière consultation le 03/02/2011)

<http://www.albayane.press.ma/famille/4178-cinema--bollywood-est-il-plus-fort-quehollywoodn.html> (dernière consultation le 19/12/2010)

http://www.fantastikasiasia.net/article.php3?id_article=1508

Le salon du cinéma à Paris (dernière consultation le 10/09/2011)

<http://inde.aujourdhuiemonde.com/hollywood-et-bollywood-liaisons-fructueuses-entre-indiens-et-americains> (dernière consultation le 07/07/2011)

Sur l'art et l'image :

www.hominides.com/html/art/grotte-chauvet.htm (dernière consultation le 21/01/2010)

http://www.valerieboyer.fr/7_actionparlementaire.php?idsection=8&idcategorie=31&idarticle=302 (dernière consultation le 19/01/2010)

<http://insomnie.over-blog.org/article-6618477.html>

Poème de Guillaume Apollinaire (dernière consultation le 06/10/09)

<http://www.omnsh.org/spip.php?article62> Article de Jean-Louis Weissberg (dernière consultation le 18/03/2010)

<http://lollypoppins.wordpress.com/2010/03/31/cinema-interactif/>

Film *Last Call*, (dernière consultation le 31/03/2010)

<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze09.html>

Laura Mulvey (dernière consultation le 03/04/2010)

http://www.universalis.fr/encyclopédie/T323416/FRONTALITE_LOI_DE.htm (dernière consultation le 31/03/2009)

<http://www.objectif-cinema.com/horschamps/020.php>

Costumes de cinéma (dernière consultation le 9/11/2010)

<http://psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/psychologie/lexique/stade-phallique.htm#Loi du Père> (dernière consultation le 07/05/2011)

<http://www.cinelegende.fr/> (dernière consultation le 28/06/2011)

<http://www.cgjungfrance.com/article194.html> Article de C. G. Jung (dernière consultation le 19/01/2011)

FILMOGRAPHIE

Films du corpus :

- *Zanjeer*, de Prakash Mehra, 1973, Mumbai: Prakash Mehra Productions, 132 minutes.
- *Deewaar*, de Yash Copra, 1975, Mumbai: Trimurti Films PVT. LTD., 160 minutes.
- *Amar Akbar Anthony*, de Manmohan Desai, 1977, Mumbai: Manmohan Films, 185 minutes.
- *Muqaddar Ka Sikandar*, de Prakash Mehra, 1978, Mumbai : Prakash Mehra Productions, 181 minutes.
- *Ram Balram*, de Vijay Anand, 1980, Mumbai: Navjeevan Productions, 169 minutes.
- *Laawaris*, de Prakash Mehra, 1981, Mumbai: Prakash Mehra Productions, 189 minutes.
- *Nastik*, de Pramod Chakravorty, 1983, Mumbai: Vinod Doshi Productions, 160 minutes.
- *Coolie*, de Manmohan Desai et Prayag Raj, 1983, Mumbai: Ketan Desai Movies, 177 minutes.

Autres films (par ordre chronologique, selon leur date de sortie) :

- *Les aventures de Robin des bois*, de Michael Curtiz et William Keighley, 1938, Burbank: Warner Bros, 102 minutes.
- *Le Banni*, de Howard Hughes, 1943, Los Angeles: Howard Hughes Productions, 116 minutes.
- *Mother India*, de Mehboob Khan, 1957, Mumbai: Mehboob Productions, 180 minutes.
- *Le Guépard*, de Luchino Visconti, 1963, Naples : Titanus, 205 minutes.
- *Blow up*, de Michelangelo Antonioni, 1966, Los Angeles: MGM, 112 minutes.
- *Il était une fois dans l'Ouest*, de Sergio Leone, 1968, Los Angeles: Paramount Pictures, 158 minutes.
- *Butch Cassidy et le Kid*, de George Roy Hill, 1969, Los Angeles: 20th Century Fox, 110 minutes.

- *L'Inspecteur Harry*, de Don Siegel, 1971, Burbank: Warner Bros Pictures, 102 minutes.
- *Robin des Bois*, Disney, de Wolfgang Reitherman, 1973, Burbank: Walt Disney Pictures, 83 minutes.
- *Sholay*, de Ramesh Sippy, 1975, Mumbai: Sippy Films, 204 minutes.
- *Trishul*, de Yash Chopra, 1978, Mumbai: Trimurti Films PVT. LTD., 168 minutes.
- *Don*, de Chandra Barot, 1978, Mumbai: Nariman Films, 175 minutes.
- *Superman*, de Richard Donner, 1978, New York: DC Comics, 143 minutes.
- *Mr. Natwarlal*, de Rakesh Kumar, 1979, Mumbai: Navjeevan Productions, 148 minutes.
- *Umrao Jaan*, de Muzaffar Ali, 1981, Mumbai: Muzaffar Ali, 145 minutes.
- *Gandhi*, de Richard Attenborough, 1982, New York: Columbia Pictures, 191 minutes.
- *Le Marginal*, de Jacques Deray, 1983, Paris : Cerito Films, 100 minutes.
- *Mard*, de Manmohan Desai, 1985, Mumbai: Manmohan Desai Productions, 178 minutes.
- *Pale Rider*, de Clint Eastwood, 1985, Burbank: Warner Bros, 116 minutes.
- *Labyrinthe*, de Jim Henson, 1986, Culver City: TriStar Pictures, 101 minutes.
- *Qui veut la peau de Roger Rabbit*, de Robert Zemeckis, 1988, Burbank: Touchstone Pictures, 104 minutes.
- *Salaam Bombay*, de Mira Nair, 1988, New York: Cinecom Pictures, 113 minutes.
- *Robin des Bois, prince des voleurs*, de Kevin Reynolds, 1991, Burbank : Warner Bros Pictures, 143 minutes.
- *Karan Arjun*, de Rakesh Roshan, 1995, Mumbai: Eros Entertainment, 176 minutes.
- *Kama Sutra: A Tale of Love*, de Mira Nair, 1996, New York: Trimark Pictures, 117 minutes.
- *Kuch Kuch Hota Hai (Laisse parler ton cœur)*, de Karan Johar, 1998, Mumbai: Dharma Productions, 180 minutes.
- *Hum Dil De Chuke Sanam (Straight From the Heart)*, de Sanjay Leela Bhansali, 1999, Mumbai: Sanjay Leela Bhansali Films, 188 minutes.
- *Lagaan, Once upon a time in India*, de Shutosh Gowariker, 2001, Mumbai: Aamir Khan Productions Pvt Ltd, 220 minutes.
- *Kabhi Kushi Kabhi Gham (La famille indienne)*, de Karan Johar, 2001, Mumbai: Dharma Productions, 210 minutes.

- *Ashoka*, de Santosh Sivan, 2001, Mumbai: Dreamz Unlimited, 171 minutes.
- *Monsoon Wedding*, de Mira Nair, 2001, New York: Mirabai Films, 114 minutes.
- *Devdas*, de Sanjay Leela Bhansali, 2002, Mumbai: Mega Bollywood, 180 minutes.
- *L'Assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford*, de Andrew Dominik, 2007, Burbank: Warner Bros, 159 minutes.
- *Kal Ho Naa Ho (New York Masala)*, de Nikhil Advani, 2004, Mumbai: Dharma Productions, 180 minutes.
- *Veer-Zaara*, de Yash Chopra, 2004, Mumbai: Yash Raj Films, 190 minutes.
- *Swades: We, the people*, de Ashutosh Gowariker, 2004, Mumbai: Ashutosh Gowariker Productions, 194 minutes.
- *The Rising, Ballad of Mangal Pandey*, de Ketan Mehta, 2005, Mumbai: Yash Raj Films, 174 minutes.
- *The Namesake*, de Mira Nair, 2006, New York: Mirabai Films, 122 minutes.
- *Le labyrinthe de Pan*, de Guillermo del Toro, Burbank: Warner Bros, 2006, 112 minutes.
- *Jodhaa Akbar*, de Ashutosh Gowariker, 2007, Mumbai: Ashutosh Gowariker Productions, 213 minutes.
- *Speed*, de Vikram Bhatt, 2007, Mumbai: A. Baweja Movies, 120 minutes.
- *Om Shanti Om*, de Farah Khan, 2007, Mumbai: Red Chillies Entertainment, 162 minutes.
- *Chak De! India*, de Shimit Amin, 2007, Mumbai: Yash Raj Films, 153 minutes.
- *Slumdog Millionaire*, de Danny Boyle, 2008, Paris : Pathé, Los Angeles: Fox Searchlight Pictures, 120 minutes.
- *Sita Sings the Blues*, de Nina Paley, 2009, Creative Commons, 82 minutes.
- *Avatar*, de James Cameron, 2009, Los Angeles: 20th Century Fox, 162 minutes.
- *Inception*, de Christopher Nolan, 2010, Burbank: Warner Bros, 148 minutes.
- *Robin des Bois*, de Ridley Scott, 2010, Los Angeles: Universal Pictures, 140 minutes.

DVDs Bonus :

- *Mother India*, Dvd Bonus, « Bollywood : la Cinéville », par PAUL-BONCOUR, Vincent, 2004, Paris : Carlotta Films/Allerton Films, 55 minutes.

- *Devdas*, Dvd Bonus, « Carnets d'Inde : le cinéma », par PORTE, Jean-Louis, 2003, Paris : Diaphana vidéo, 25 minutes.
- *Slumdog Millionaire*, Dvd 2 – Les Suppléments, « Interview de Danny Boyle par Laurent Weil », London: Celador Films Ltd and Channel 4 Television Corporation, 2008, 26 minutes.