



HAL
open science

Le mélodrame de l'incompréhension dans le cinéma de Raj Kapoor (1924-1988), Inde

Jitka de Préval

► **To cite this version:**

Jitka de Préval. Le mélodrame de l'incompréhension dans le cinéma de Raj Kapoor (1924-1988), Inde. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA084 . tel-01720086

HAL Id: tel-01720086

<https://theses.hal.science/tel-01720086>

Submitted on 28 Feb 2018

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.

Université Sorbonne Paris Cité
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

École doctorale 267 « Arts et Médias »
EA 185 - IRCAV

Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles

Jitka Séguineau de Préal

LE MÉLODRAME DE L'INCOMPRÉHENSION
dans le cinéma de Raj Kapoor (1924-1988), Inde

sous la direction de Monsieur Laurent Véray et
de Madame Térésa Faucon

soutenue le 26 septembre 2017

Membres du jury :

Mme Térésa FAUCON, maître de conférences, université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
Mme Geetha GANAPATHY-DORÉ, maître de conférences, HDR, université Paris 13
M. Laurent VÉRAY, professeur, université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
M. Christian VIVIANI, professeur émérite, université Caen-Normandie

Le mélodrame de l'incompréhension dans le cinéma de Raj Kapoor (1924-1988), Inde.

Résumé :

Parmi les réalisateurs, producteurs et acteurs de Bombay, Raj Kapoor (1924-1988) est certainement l'un des plus célèbres et des plus originaux, qu'il s'agisse de son œuvre ou de sa personnalité. Sa vaste filmographie qui rassemble quelques-uns des plus beaux mélodrames du cinéma populaire hindi reste méconnue en France. Proches du peuple, ces mélodrames révèlent un phénomène présent dans différentes situations et sous différents aspects : le sentiment d'incompréhension.

Ce travail de recherche, inspiré par la lecture de Peter Brooks et Stanley Cavell sur le mélodrame, se donne pour but de montrer que les mélodrames de Kapoor sont porteurs d'un concept particulier qui les unit et les définit comme un genre cinématographique propre que nous appellerons « mélodrame de l'incompréhension ». Le sentiment de ne pas comprendre ou d'être « mal compris » qui hante ces mélodrames se cristallise non seulement à partir des enjeux esthétiques, historiques, politiques et culturels mais aussi des événements personnels.

S'appuyant sur l'esthétique du mélodrame, Kapoor multiplie la présence métaphorique du héros aveugle qui pointe la difficulté ou l'impossibilité de communiquer et fait grief à la société de ne pas le comprendre. Inscrivant sa souffrance dans un contexte plus large, le mélodrame kapoorien dépasse les frontières du drame intimiste pour s'élever au niveau du peuple, voire de la nation, selon certains auteurs. Pour amplifier le phénomène d'incompréhension, le mélodrame utilise le malentendu, la méprise, l'ignorance, la confusion, l'illusion, etc. au point que ces difficultés de communication paraissent très clairement représenter des éléments structurels marqués par la réflexion de Kapoor sur l'incompréhension, teintée de mélancolie et de tristesse.

Mots clé : Raj Kapoor, mélodrame de l'incompréhension, esthétique de la mélancolie, cinéma populaire hindi, héros aveugle, malentendu, ignorance, confusion, illusion, tristesse.

The Melodrama of Incomprehension in Raj Kapoor's Cinema (1924-1988), India.

Summary:

Among Bombay's directors, producers and actors, Raj Kapoor (1924-1988) is certainly one of the best known and most original both for his work and for his personality. His vast filmography which constitutes a collection of some of the most beautiful melodramas of Hindi popular cinema remains virtually unknown in France. Close to the people, these melodramas reveal a theme which is universally present, illustrated in a variety of situations and different lights. It is the phenomenon of incomprehension.

The present work, inspired by a reading of Peter Brooks and Stanley Cavell on the subject of melodrama, aims to show that Kapoor's melodramas treat this specific theme which unites them and allows them to be defined as a distinct cinematic genre here termed "melodrama of incomprehension." The feeling of inability to understand or of being misunderstood which haunts these melodramas is gleaned not only from aesthetic, historical, political and cultural subjects but also from personal experience.

Drawing on the aesthetics of melodrama, Kapoor multiplies the metaphorical presence of the blind hero illustrating the overwhelming difficulty of communication, and blames society for a lack of understanding. Extending the resulting suffering to a wider context, Kapoor's melodrama transcends the bounds of individual drama, reaching out to the level of the people as a whole, indeed to the entire nation according to some authors. To amplify the phenomenon of incomprehension, his melodrama uses misunderstanding, scorn, ignorance, confusion, illusion, and more. Kapoor does this to a point at which these difficulties of communication clearly represent identifiable structural elements in his portrayal of incomprehension imbued with melancholy and sadness.

Keywords: Raj Kapoor, melodrama of misunderstanding, aesthetics of melancholy, Hindi popular cinema, blind hero, ignorance, confusion, illusion, sadness.

À Grégoire, *infiniment*

Une thèse, ce sont de longues années de recherches accompagnées du soutien bienveillant de nombreuses personnes, en Inde, en République tchèque et en France. Cette thèse de doctorat ne serait pas ce qu'elle est sans leur concours.

Mes remerciements s'adressent à Mamaji Vishwa Mehra, pour m'avoir reçue avec gentillesse pendant trois étés consécutifs dans son bureau en me consacrant un temps limité mais précieux et pour les informations qu'il a pu me donner ; à Randhir Kapoor, directeur du studio R.K. Films & Studios, pour avoir autorisé ma présence dans le studio, à Vijay Singh qui grâce à son amitié avec feu Raj Kapoor a pu m'aider à ouvrir des portes du studio R.K. Films & Studios fermées jusqu'alors.

Ma rencontre avec Gayatri Chatterjee a été déterminante au moment du changement de problématique de ma thèse. Je la remercie pour son temps, entre Pune et Paris, pour ses suggestions précieuses, pour ses encouragements et pour le partage joyeux sur un certain cinéma indien qui nous est cher, sur celui de Raj Kapoor en particulier. De même, les échanges avec Nasreen Muni Kabir stimulantes et généreuses, à Prague et à Paris, entre deux avions et conférences, ont eu une importance capitale pour mon travail.

Entre 2012 et 2014, dans la période estivale, j'ai passé de nombreuses semaines au National Film Archive of India de Pune. Je remercie pour leur aide l'équipe de direction, les conservateurs et les bibliothécaires (dont certains sont partis à la retraite, comme monsieur Dilip Singh, ou au ministère de la communication, comme Prashant Parthabe, ancien directeur) et, en particulier, Seema Vartak, Veena Kshirsagar, Kiran A. Dhiwar, Salem, projectionniste, Mr. Marwad du Second Unit. Les échanges d'idées autour d'un *thali* au restaurant Kollage, avec les cinéastes-enseignants de FTII Nimish Gour, Pushpendra Singh et Gopal, m'ont été d'une grande utilité. Merci à Krishna Residency pour le havre de paix dont nous avons pu bénéficier, avec Grégoire, à chaque visite de Pune et à India Guest House de Mumbai, pour le traitement de faveur qui nous a été réservé. Merci à Krishnamurti Fondation de Madras où j'ai rencontré, au début de mes recherches, un bon nombre de cinéphiles indiens, dont Vikram Parchure, avec qui j'ai eu des discussions passionnantes sur le cinéma populaire.

Prem Kumar et Debashree Dattaray ont été des soutiens sans faille pendant mes années de recherches sur le cinéma indien, master et thèse confondus. Je leur dois non seulement des moments heureux autour du cinéma indien mais aussi de l'aide en colis postage de Dvd et de livres, entre l'Inde et Paris.

Merci à l'équipe de la Cinémathèque française, en particulier à Valdo Kneubühler de l'espace chercheur pour son enthousiasme, Laure Marchaut pour le visionnage éclairé de *Bilwamangal*, Stéphanie Salmon de la Fondation Pathé pour son conseil, Jeanne Pommier, conservatrice de NFA de Prague pour les informations sur les copies des films de Kapoor. Je remercie Jakub Peršín pour son partage et soutien et l'équipe de bibliothèque NFA pour son efficacité. Merci à Antonin J. Liehm, témoin direct du Festival de Karlovy Vary en 1957, le festival qui avait consacré Raj Kapoor comme lauréat en lui décernant le Globe de cristal. Merci à son amitié et à sa fidélité.

Je dois beaucoup à la communauté de chercheurs, mes camarades de Kinétraces, l'association des doctorants attachée à Sorbonne Nouvelle Paris 3 que nous avons fondées pour mettre en avant nos recherches, ceux du groupe de recherche Les Cinémas indiens (IRCAV), ceux de Sari (Société d'activités et de Recherches sur le monde Indien) ou de l'association Contre-courants. Je les remercie tous pour les échanges scientifiques et amicaux et pour les occasions qu'ils m'ont procurées de présenter et de publier ma recherche. J'adresse ma reconnaissance toute particulière à Amandine d'Azevedo de qui j'ai reçu mes premières leçons sur le cinéma de Bollywood, et je salue son talent pédagogue et son enthousiasme contagieux pour les cinémas indiens. Merci à Hélène Kessous et à Némésis Srour pour les moments inoubliables avec Anurag Kashyap et Gurvinder Singh et pour les projections de films indiens rares à Reflet Medicis. Merci à Geetha Ganapathy Doré, à Ludmila Volná, à Michel Neumann (et à tous les membres actifs de Sari) pour les échanges scientifiques avec nos homologues indiens lors des conférences Sari annuelles, organisées dans un cadre académique amical et chaleureux. Merci à Nadège Mariotti pour sa fidélité, ses conseils et ses encouragements, merci à François Thomas pour son concours sur *Bilwamangal* et les moments passés autour d'Alain Resnais. Merci à Alexis Delage-Toriel du Public Système Cinéma qui m'a permis d'assister aux interviews de presse avec une bonne vingtaine de personnalités de Bollywood, invitées au Festival international des films de Marrakech de 2013.

Je suis reconnaissante à la communauté d'amis que je remercie pour leur fidélité et pour ne pas m'avoir tenu rigueur de les avoir « abandonnés » pendant les années de thèse. Merci tout particulier à Hélène Bénichou, à son amitié et à son accueil chaleureux dans sa maison de Fla où j'ai rédigé de nombreuses pages de ma thèse. Merci à Stephen Dominey et son collègue Grégoire Comte pour l'acheminement d'un ouvrage volumineux entre Londres et Paris. Merci à tous les amis présents dans les moments difficiles, à Laure Coquel, Isabelle Carrière, Béatrice Brillion,

Vidhya Chandavarkar, Anne Georget, Bruno Dupuy, Nathalie Beau, Richard Perez, Marie-Christine Poisot, Sophie Godefroy, Régine et Michel Hillon, Jean-François Ballèvre, Alain Humann et sa famille, Nicole Grandin, Alain Jacq, Corinne Jeanne et sa famille, Marie-Claire Rouhier et toute équipe de Relax. Merci à ma chère famille Prével et associés, à toutes les générations confondues, pour leur soutien dans mon combat académique qui a pu leur sembler quelque peu surréaliste. Merci d'avoir cru en moi. Merci à ma mère Eva Volfová et à Ladislav Vrchovský, son interlocuteur de Radio Vltava, d'avoir prêté l'oreille à certaines mélodies dans les films de Kapoor empruntées à la production occidentale. Merci à mon frère Petr, pour avoir été mon inspiration, et à son épouse Mirka, pour sa présence positive et encourageante.

Ce travail de recherche ne serait pas possible sans l'aide constante, bienveillante et de longue date d'Agnès Dorion que je remercie pour ses nombreuses relectures et réflexions communes, mais aussi pour la mise en page du cahier d'illustrations et pour tous les autres coups de main. J'associe à ce remerciement Juliette Grenier qui a été présente aux moments cruciaux où son regard de philosophe m'a été d'une grande aide. Merci à Marie-Claude Miquel, Caroline Damiens et Joëlle Mitelman pour les corrections de dernière heure et à Aliosha Herrera pour avoir œuvré pour rendre les extraits des films de Kapoor visibles sur Vimeo et accessibles au jury.

Je ne remercierai jamais assez Térésa Faucon, qui m'accompagne dans mes recherches depuis mes années de master dont elle a été la directrice. Sa passion, sa curiosité et sa connaissance de formes filmiques indiennes m'ont grandement inspirée et aidée dans l'organisation et la rédaction de ce travail. Merci pour m'avoir accordé un temps et un regard infiniment importants pour que je puisse aller au bout de ma thèse. Sans sa présence, sa bienveillance et sa rigueur scientifique, ma thèse n'aurait pas été possible.

Merci à Laurent Véray pour avoir accepté de prendre sous son tutorat une thèse qui promettait d'être une thèse en histoire du cinéma, fondée sur les documents d'archives, dont il est spécialiste. Merci de m'être resté « fidèle » après le passage du champ historique au champ esthétique du cinéma indien, si particulier et si différent des autres cinémas, et d'avoir permis à cette thèse d'exister.

Avertissement

Au cours de cette étude, nous avons été confrontés à la difficulté d'unifier les différentes transcriptions du même nom faites à partir de l'écriture *devanagari* hindi et sanscrite en lettres latines. Qu'il s'agisse de noms des états indiens comme Punjab (en anglais) transcrit en français comme Pendjab, Penjab ou Panjab, ou des noms propres, des collaborateurs de Kapoor ; par exemple, nous constatons, que ces transcriptions varient non seulement d'un auteur à l'autre mais également au sein de la même entité telle que R.K. Films & Studios. L'orthographe du nom propre des collaborateurs de Raj Kapoor change, aussi bien sur les documents promotionnels du studio que sur les génériques des films. Parmi les nombreuses occurrences, il convient de signaler le cas du directeur artistique M.R. Acherekar qui est souvent orthographié comme M.R. Achrekar. Il en va de même pour le titre des films de Kapoor comme *Awaara*, souvent écrit *Awara* ou *Awāra*, ou pour la pièce sanscrite *Śakuntalā*, souvent orthographiée *Sakuntala* ou *Sakountala*, mise en scène par Prithviraj sous le nom de *Shakuntala*. Les noms d'institutions peuvent varier également. Par exemple, le Prithvi Theatre mentionné par Raj Kapoor apparaît sans « s » alors que le Prithvi Theatres faisant l'objet du livre *Prithviwallahs* de Shashi Kapoor est orthographié au pluriel pour marquer la différence avec le théâtre « en dur » construit après la mort de Prithviraj dans le nord de Bombay à Juhu. Par conséquent, nous avons opté pour employer, dans notre texte, la forme écrite la plus courante et pour respecter, dans les citations, celle qui a été utilisée par son auteur.

La traduction des titres de films entre crochets, si elles sont mises en italiques correspondent à la traduction, dans laquelle le film est sorti en France ou dans le monde anglophone. Si elles ne sont pas mises en italique, il s'agit de traductions proposées par l'auteure. Les titres des films qui ne sont pas traduits correspondent souvent aux noms propres.

Cette étude comporte également les noms de villes indiennes tels qu'ils étaient employés pendant la période des films en question (de 1910 à 1990). Il s'agit principalement des villes de Bombay, appelé Mumbai depuis 1995, Madras, aujourd'hui Chennai, ou Calcutta qui est devenue Kolkata, Bénarès devenu Varanasi.

Les citations, sauf mention contraire, sont traduites de l'anglais (ou du tchègue) par l'auteure.

Les illustrations – planches numérotées – font l'objet d'un cahier annexe à la thèse.

Sommaire

Avant-propos	11
INTRODUCTION	13
PREMIÈRE PARTIE : KAPOOR, UN CINÉASTE INCOMPRIS.....	41
CHAPITRE I.....	44
L'ŒUVRE DE KAPOOR, LA MISE EN CONTEXTE.....	44
1) <i>Kapoor acteur-réalisateur (1947-1970)</i>	46
Comprendre le cinéma et se faire comprendre par les pairs	47
La scène comme source d'idées et d'idéaux.....	52
Les débuts devant la caméra	55
Passage à l'acte.....	59
Saisir l'atout de la musique.....	64
R.K. Films & Studios : comprendre son public et ses désirs	69
Rupture et incompréhension	82
« The Much Misunderstood Man » [Le grand incompris].....	83
Retour de la faveur du public indien : <i>Sangam</i> [Confluent], 1964	93
L'aveuglement de Kapoor et le mélodrame triste d'un clown incompris	97
2) <i>Kapoor réalisateur-acteur (1973-1988)</i>	106
Nouveau regard sur le cinéma	107
Regagner la compréhension de son public.....	109
Encore un incompris : <i>Satyam Shivam Sundaram</i>	113
Retour aux films à thèse.....	117
Retour aux sources : Gange, Mandakini et Sakuntala	122
CHAPITRE II.....	128
UNIVERS MÉLODRAMATIQUE DE KAPOOR : QUESTIONS DE STYLE.....	128
1) <i>Existe-t-il un « univers kapoorien » ?</i>	132
Univers façonné par la musique.....	134
Univers romantique : <i>Bhava viraha</i> , sentiment douloureux de la séparation	138
Univers spectaculaire.....	140
Univers du kitsch inspiré	144
2) <i>« Larger than life », une esthétique de l'excès</i>	148
Politique kapoorienne du désir.....	149
Symboles et tradition	152
Humour	154
3) <i>Kapoor artiste</i>	155
DEUXIÈME PARTIE : LES FIGURES DE L'INCOMPRÉHENSION DANS LE MÉLODRAME KAPOORIEN.....	169
CHAPITRE I.....	174
LES FIGURES DE L'AVEUGLEMENT DANS LE MÉLODRAME INDIEN.....	174
1) <i>La figure du héros aveugle, retour aux sources</i>	175
2) <i>Le poète aveugle</i>	178
La vue intérieure	180
Le voyant aveugle.....	183
3) <i>Le héros qui perd temporairement ou définitivement la vue</i>	186

CHAPITRE II.....	190
LES MULTIPLES VISAGES DU HÉROS AVEUGLE KAPOORIEN	190
1) <i>La figure de l'artiste incompris</i>	195
La beauté encombrante	197
L'idéal incompris.....	199
L'auteur/personnage	204
2) <i>La figure du simplet, « petit homme » chaplinesque</i>	206
La naissance du vagabond	207
Métamorphoses du « petit homme », d'Awaara à Mera Naam Joker	213
3) <i>Le héros romantique</i>	218
Jeunesse	220
Parcours initiatique	221
L'adolescent en manque d'amour	223
 CHAPITRE III	 226
LA FIGURE DE L'HÉROÏNE KAPOORIENNE	226
1) <i>Le paradoxe de l'idéal féminin Kapoorien</i>	229
L'héroïne au prisme de l'ambiguïté.....	234
L'héroïne qui ne voit pas la souffrance du héros	235
Nouvelle héroïne Kapoorienne	239
 CHAPITRE IV	 244
LES PERSONNAGES PARADIGMATIQUES SECONDAIRES	244
1) <i>La mère</i>	245
2) <i>La figure de l'autorité</i>	250
3) <i>La figure de l'adoration</i>	254
4) <i>L'illettré</i>	259
 TROISIÈME PARTIE : LES SITUATIONS D'INCOMPRÉHENSION DANS LE MÉLODRAME	
KAPOORIEN.....	263
 CHAPITRE I.....	 266
L'INTRIGUE DU MÉLODRAME KAPOORIEN	266
1) <i>La lettre</i>	267
La méprise de la cible	268
L'instrument du destin	271
2) <i>Codes sociaux</i>	275
Dosti - amitié fraternelle.....	275
Pacte.....	277
Préjugés.....	281
3) <i>Langues et cultures</i>	288
La diversité	290
L'ignorance.....	292
La dévotion	294
4) <i>Quiproquo</i>	300
Les échanges d'identités	303
Confusion de noms	311
Identité visuelle.....	313
 CHAPITRE II.....	 318
LES ÉCHANGES VERBAUX DANS LE MÉLODRAME KAPOORIEN	318
1) <i>« Je » et « tu »... et un tiers</i>	321
Confession de l'incompris	322
Promesse finale.....	325
Discorde de l'aveugle	327

2) <i>De la parole au regard</i>	331
Regards esquivés	333
Échanger avec l'invisible.....	337
Regards et corps en mouvement	340
3) <i>Dialogue mental</i>	347
Confiance à un portrait	353
Discours intérieur.....	359
Monologue dialogué à distance	363
4) <i>Dialogue suspendu</i>	367
Difficulté à dire.....	368
Refus d'entendre.....	371
 CHAPITRE III	 376
LES RESSORTS DRAMATIQUES	376
1) <i>L'oubli, la perte de mémoire</i>	378
Sakuntala ou la mémoire insaisissable.....	380
L'amnésie	386
Le refus de se souvenir	390
2) <i>La manipulation</i>	392
L'effet miroir	394
La fonction du double	400
Le mensonge.....	403
3) <i>L'illusion</i>	411
Le motif du brouillard.....	415
L'hallucination.....	422
Le paraître	427
 CHAPITRE IV	 435
L'ÉLOGE DE LA TRISTESSE DANS LE MÉLODRAME KAPOORIEN	435
1) <i>L'esthétique de la mélancolie</i>	437
Fondu au noir.....	437
Clair-obscur	442
Symbole, métaphore, allégorie	449
2) <i>Le sacrifice</i>	453
 CONCLUSION	 458
BIBLIOGRAPHIE	479
I. KAPOOR ET SON ŒUVRE	479
II. ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES INDIENNES	489
III. ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES GÉNÉRALES	498
IV. ARTS ET PHILOSOPHIES EN INDE	505
V. THÉORIE GÉNÉRALE	512
VI. DIVERS	515
 INDEX DES FILMS	 517

Avant-propos

Au départ de cette recherche, il y avait l'espoir d'accéder aux archives de l'un des plus célèbres studios de cinéma de Bombay, fondé par Raj Kapoor en 1948, toujours en activité. Notre objectif était d'en saisir des éléments nouveaux afin de mettre en lumière son fonctionnement et ses particularités qui ont fait de lui le studio phare des années 1950-1960 et de son fondateur le réalisateur et le producteur le plus en vogue¹. Tandis que les portes du R.K. Films & Studios demeuraient fermées, une affirmation de Raj Kapoor, relayée par la presse et soulignée par ses biographes, a attiré notre attention :

Je déteste l'incompréhension,
ce qui est compréhensible car toute ma vie
j'ai été l'homme le plus mal compris.
Raj Kapoor, *Filmfare*, 1958²

Or, l'examen attentif de la filmographie de Raj Kapoor nous révèle que, comme lui, ses personnages souffrent de malentendus, de méprises et de non-dits, étant pris au piège des ambiguïtés et des apparences trompeuses. Parallèlement, nous constatons que tout ce petit peuple « mal compris » est également « mal comprenant » et « aveugle » par bien des aspects. De plus, nous remarquons qu'il existe une intertextualité cinématographique entre les films de Raj Kapoor et ceux dans lesquels il a joué et qui ont été réalisés par d'autres. Comme si ces partenaires extérieurs voulaient, dans leurs propres productions, prolonger le discours kapoorien sur l'*incompréhension* en empruntant des éléments formels, narratifs et stylistiques,

¹ Comme le souligne Nasreen Muni Kabir, « dans les années 1950, une explosion d'idées neuves change le cinéma pour toujours, avec Raj Kapoor parmi les réalisateurs clés qui ont rendu cette décennie pétillante de leur verve et originalité ». Voir Nasreen Muni Kabir, *The Dialogue of Raj Kapoor's Classic: Awaara*, Niyogi Books, Delhi, 2010, p.vi.

² Raj Kapoor, « Likes and Dislikes », *Filmfare*, 15/08/1958.

à ses mélodrames. Ce constat intrigant de l'omniprésence des situations de malentendu et des personnages qui considèrent que le monde ne les comprend pas a réorienté notre recherche vers une nouvelle lecture de ces mélodrames, jusqu'alors appréciés, entre autres, pour leur dimension populaire inspirée des idéaux nehruviens. Notre hypothèse est que le sentiment d'incompréhension qui hante ces mélodrames se cristallise non seulement à partir des enjeux esthétiques, historiques, politiques et culturels mais aussi des événements personnels.

Pour situer le cinéma de Kapoor, rappelons qu'il s'inscrit dans la tradition du cinéma populaire hindi qui, depuis ses origines³, a forgé sa propre identité en s'imposant, dès les années 1930 comme l'expression culturelle la plus répandue dans le pays, « une forme spécifique du divertissement national » [*distinctly national form of entertainment*]⁴ selon Wimal Dissanayake et Malti Sahai. Dès la réalisation de son premier film en 1948, Raj Kapoor, nourri par l'esthétique du cinéma populaire⁵, s'approprie le mélodrame pour en faire son genre de prédilection. Jusqu'en 1988, il produit dix-neuf films sous la bannière de la société R.K. Films & Studios, fondée quarante ans plus tôt, il réalise dix films et joue dans soixante-cinq autres.

³ Le cinématographe des frères Lumière arrive en Inde en 1896 et séduit rapidement le public local. Celui-ci découvrira la première fiction cent pourcent indienne, *Raja Harishchandra*, en 1913, grâce au réalisateur et producteur Dadasaheb Phalke.

⁴ Wimal Dissanayake et Malti Sahai, *Raj Kapoor's Films: Harmony of Discourses*, Vikas Publishing House, New Delhi, 1988.

⁵ Dès l'avènement du film parlant en 1931, le cinéma devient en Inde un mélange de jeu, de parole, de chant, de musique et de danse à la manière de « all talking, singing and dancing film » hollywoodien transposant sur l'écran tous les éléments fondamentaux du spectacle populaire (la poésie, le chant, la danse et la magie sous forme de trucage). Les chants n'y sont pas ajoutés, faisant partie intégrante du drame, et la musique forme l'élément principal du film parlant. Dans le premier film parlant *Alam Ara* d'Ardeshir Irani (1931), il y avait douze chansons, dans *Indra Sabha* (J.J. Madan, 1932) plus de soixante, puis, progressivement, le nombre de chansons descend vers dix à quinze numéros chantés et/ou dansés en moyenne. À partir de 1935, l'enregistrement de la bande sonore dans le studio libère le tournage des contraintes du direct et ouvre la voie aux chanteurs playback qui doublent les acteurs lors des séquences chantées ; cette pratique est toujours d'actualité. Dans les années 1940 en Inde, il n'existe pas encore de distinction entre le cinéma commercial, populaire et d'art, les termes comme « formula films », « masala films » ou les films de « Bollywood » arrivent plus tard, à partir des années 1970.

INTRODUCTION

Raj Kapoor est perçu comme une figure incontournable du cinéma de Bombay, sur lequel il a apposé sa marque⁶. Son studio, au caractère emblématique, occupe une place importante dans l'histoire du cinéma populaire hindi. Notre recherche s'est d'abord orientée vers la société de production R.K. Films & Studios du fait du manque d'informations à son sujet. En France, aucune recherche n'a été menée sur cette structure, mis à part le mémoire de maîtrise, non publié, de Sabine Charrin⁷ que nous évoquerons plus tard. Ce vide se retrouve à une plus grande échelle, au niveau de la littérature critique anglophone, qui ne comporte aucune étude historique documentée et raisonnée sur R.K. Films & Studios. D'où l'idée initiale de partir à la recherche de sources qui permettraient de combler ce vide. La tâche, cependant, s'est révélée rapidement impossible car j'ai rencontré des difficultés insurmontables dans la collecte des données. Voici un aperçu des obstacles avec lesquels il a fallu composer : alors que le studio existe toujours, dirigé par Randhir, le fils de Raj Kapoor⁸, il est très difficile d'accéder aux archives. J'ai entrepris plusieurs démarches afin de convaincre les ayants droit de l'intérêt d'ouvrir les archives à la recherche afin de témoigner du travail de Raj Kapoor,

⁶ Il convient d'ajouter qu'en plus de sa propre notoriété, Raj Kapoor fait partie de la plus ancienne dynastie de stars de cinéma au monde, (quatre-vingt-cinq ans de présence sur les écrans du cinéma populaire en Inde), fondée par Prithviraj (1906-1972) dont la carrière d'acteur commence vers la fin des années 1920, dans le cinéma muet. En 2017, plusieurs de ses descendants directs occupent le devant de la scène de Bollywood (petit fils de Prithviraj Rishi, arrière-petits-enfants Ranbir, Karisma, Kareena et Armaan Kapoor). La personnalité de Prithviraj n'est pas seulement « la » référence du cinéma populaire mais elle incarne également la renaissance du théâtre contemporain en Inde en tant que fondateur et figure emblématique du Prithvi Theatres, qui a été un immense vivier de talents dans les métiers de la scène et du cinéma.

⁷ Sabine Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990 : Restauration et lignes de forces d'un système de production*, Mémoire de Maîtrise, dir. Charles Tesson et Michel Marie, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 1993.

⁸ Randhir Kapoor représente officiellement le studio et ses associés, Rishi et Rajiv Kapoor, ses frères. Le studio entretient une activité de location d'espace et de matériel pour de petites sociétés de tournage, en particulier pour des chaînes de télévision.

fondateur du studio, mais sans succès. Si ses portes s'ouvrent occasionnellement aux chercheurs, c'est pour accepter de répondre à quelques questions et les accompagner dans les visites des locaux, les archives non-films demeurent fermées et inaccessibles. Lors de mes trois visites du studio effectuées entre 2010 et 2014, j'étais chaque fois accueillie pour un entretien d'une heure par monsieur Vishwa Mehra (1926), l'un des plus anciens collaborateurs de Raj Kapoor, acteur et producteur exécutif de la majorité des films du R.K. Films & Studios. Ce n'est que lors de la dernière visite en 2014, grâce à une recommandation particulière d'un ami de Raj Kapoor, que j'ai pu visiter différentes parties du studio – plateau de tournage, stockage des films, ancien dépôt du matériel d'éclairage, musée du costume et des accessoires et loges des artistes (planche 3). Néanmoins, les réponses de Vishwa Mehra à mes questions sur le travail de réalisation de Raj Kapoor ont été allusives et parfois contradictoires. Malgré ses efforts de mémoire, les entretiens n'ont pas permis d'aller au-delà des souvenirs anecdotiques comme ceux du tournage du film *Sangam* qui se passe en partie en Europe et à Paris, ou ceux qui remontent à l'époque de la fondation du studio. Bien que passionnants, ce ne sont que des répétitions de faits déjà rapportés dans les ouvrages biographiques. Alors que la presse des années 1950⁹ est généreuse en informations sur les déplacements fréquents de Raj Kapoor en Europe, en particulier à Londres où il se rendait régulièrement pour ses films (pour faire des sous-titres, développer la pellicule, produire des effets spéciaux, enregistrer le son...) ou pour son studio (l'achat du matériel technique), il m'était impossible d'obtenir de documents pour compléter ces informations. Il semble évident que le studio conserve également un fonds de documents papier et iconographique mais ceux-là demeurent inaccessibles¹⁰.

Le passage par le NFAI (National Film Archive of India) n'a pas été beaucoup plus concluant, pour d'autres raisons. Bien que la bibliothèque¹¹ soit relativement bien garnie en

⁹ Voir la bibliographie « Presse anglophone (sélection d'articles) ».

¹⁰ Si, dans mon cas, les archives n'ont pas été ouvertes, le récent ouvrage sur *Mother India* de Mehboob Khan, généreusement pourvu en documents d'archives, est la preuve que l'entente entre le monde de la recherche et les ayants droit d'un monument historique indien est possible. Contemporain de Kapoor, Khan (1907-1964) est le fondateur, en 1954, du Mehboob Studio. Voir *Mother India* de Gayatri Chatterjee, BFI Film Classics / Palgrave Macmillan, Londres, 2008.

¹¹ Le bâtiment public du NFAI comprend des bureaux, une salle de projection de cinq cent places et une salle de recherche (bibliothèque). Il a été construit en 1994, trente ans après la fondation de l'institution en 1964. En 2014, j'ai visité le « Second Unit » qui venait d'être construit. Conformément aux normes de FIFA, les bâtiments de la seconde unité conservent le patrimoine film du cinéma indien. L'archive s'est constituée à partir d'une initiative de collectionneurs et amateurs du cinéma avec en tête, P.K. Nair, son premier directeur, qui se réclame de Langlois et qui a su convaincre le gouvernement indien de la nécessité de sauvegarder les informations sur le cinéma indien et de conserver les films qu'il venait d'acquérir.

ouvrages sur le cinéma indien¹², leur consultation reste difficile, en particulier pour les chercheurs étrangers, venus pour une courte période et habitués aux outils de recherche de plus en plus performants. Le personnel, qui connaissait bien les fonds, part progressivement à la retraite sans être remplacé par des gens qualifiés ce qui rend l'accès aux documents encore plus difficile. Bien qu'il existe en Inde des centaines de revues pour le grand public ou spécialisées, les seuls titres de presse cinématographique conservés au NFAI et scannés en intégralité (à l'exception de quelques numéros qui sont illisibles à l'écran) sont *Filmindia* (1935-1957) et *Filmfare* (depuis 1952)¹³. T.J.S. George, journaliste, historiographe de Nargis, une des actrices les plus populaires du cinéma hindi, déplore l'organisation du NFAI et pointe les mêmes lacunes que l'on rencontre aujourd'hui :

Quand il s'agit des questions précises, les enregistrements dans le NFAI demeurent incomplets et il manque cruellement d'indexation pour pouvoir croiser les données. Il n'existe aucune source disponible pour dresser les filmographies individuelles d'acteurs et d'actrices. Les données biographiques publiées de Nargis ne mentionnent même pas le nombre total de films dans lesquels elle a joué en indiquant le nombre « entre 30 et 35 films ». Les listes contenant les productions depuis la période du muet ont disparu. Les données s'arrêtent sans explication en 1950...¹⁴

Au cours de mes séjours en Inde, en allant de façon assidue à la bibliothèque du NFAI¹⁵, j'ai pu réunir un bon nombre d'articles sur Raj Kapoor, provenant, pour la plupart, des *Filmindia* et *Filmfare*, mais aussi d'autres revues comme *Cinema India-International*, *Movie*, *Cine-Blitz*, *Cinema in India*, *Star & Style*¹⁶. Certains de ces textes sont peu cités par les auteurs d'ouvrages scientifiques. Par ailleurs, il se trouve que depuis peu, le NFAI est dépositaire du fonds des documents intitulés *Scripts* avec des relevés de plans et de dialogues de films. Ces documents ont été confiés au NFAI par le département de la censure du gouvernement indien : le CBFC (Central Board of Film Certification). Une dizaine de *scripts* des films de Kapoor sont conservés au NFAI (voir annexe n°4)¹⁷.

¹² Nous faisons ici allusion aux bibliothèques parisiennes spécialisées (universitaires, municipales, nationales ou privées) où les collections sur l'Inde et son cinéma se limitent à quelques dizaines d'ouvrages.

¹³ L'absence du *Screen*, hebdomadaire corporatif fondé en 1951, apportant, à l'instar du *Film Français*, de multiples informations sur les sorties en salles, les résultats de box-office, la distribution de films étrangers, l'exportation des films indiens, les préoccupations de la profession etc., rend la reconstitution des parcours de films et leur réception difficiles. Voir l'article « *Filmfare* et Raj Kapoor : complicité ou dépendance mutuelle ? Étude de cas (presse indienne). » de Jitka de Préval, dans *KinétracesÉditions* n°1, 2015.

¹⁴ T.J.S. George, *The Life and Time of Nargis*, East West Books Madras, Chennai, [1994] 2007, p. 179.

¹⁵ De 2010 à 2014.

¹⁶ Ces titres sont représentés par quelques numéros numérisés seulement.

¹⁷ Ayant droit à un seul script, j'ai choisi celui de *Sangam* permettant de comparer les différentes versions du film, commercialisées en Inde ou diffusées en France.

Au final, le résultat de mes recherches au sein des archives indiennes est décevant. Si ces démarches se sont malheureusement révélées, pour la plupart, infructueuses, c'est parce qu'il semblerait, que Raj Kapoor ait laissé assez peu de traces de son travail comme en témoigne Sabine Charrin :

Le cinéaste s'est toujours vanté de pouvoir travailler sans méthodes orthodoxes et de n'utiliser donc ni scénario définitif, ni plan de travail. Mais surtout, il s'est toujours refusé à conserver toute trace du tournage de ses films, qu'il s'agisse de feuilles de service, de rushes, de « screen-test », de partitions ou encore de croquis des costumes et décors. Il n'existe pas non plus de notes ou de correspondances qu'il aurait été utile d'étudier. Seuls restent donc des documents en amont (contrats de production, prévisions budgétaires etc.) et en aval des films (matériel publicitaire et parcours d'exploitation)¹⁸.

Pour confirmer cet état des choses, Charrin ajoute : « De l'aveu même de divers collaborateurs du cinéaste, ces documents n'existaient que rarement, sous forme embryonnaire et n'étaient utilisés qu'à titre purement indicatif¹⁹ ». Le rapport de Kapoor aux matériaux tournés est de même nature. À la question de Bunny Reuben qui s'enquérât du devenir des rushes de *Mera Naam Joker*, ainsi que des séquences enlevées lors des remontages, Kapoor avait répondu ceci :

Les rushes n'existent pas [...] à cause du manque d'espace de stockage nous n'avons jamais empilé ou stocké le matériel enlevé de nos films. Il a été tout simplement effacé du celluloïd et vendu comme déchet²⁰ !

Si les rushes ont été revendus aux récupérateurs de pellicules, la liste des films conservés par le studio nous enseigne que des plans en 16 mm ou en super 8 tournés par Raj Kapoor en Union soviétique figurent parmi les films gardés avec des boîtes éparses de certains films comme *Sangam*, *Prem Rog*²¹. Il faut préciser que les négatifs des films du studio sont stockés dans une salle non climatisée, avec un taux d'humidité ambiante et une température élevés ce qui n'arrange pas leur conservation. Le biographe du clan Kapoor, Madhu Jain, décrit le studio d'aujourd'hui comme un lieu somnolant et crépusculaire, imprégné de nostalgie comme une sorte de « phantom museum-in-waiting » [musée-fantôme en attente] où seul

¹⁸ S. Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990...*, op. cit., p. 7.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Bunny Reuben, *Raj Kapoor, The fabulous showman: An intimate biography*, Indus NFDC Publication, New Delhi, 1988, p. 200.

²¹ Annexe n° 3.

monsieur Mehra « aussi blanc que la lune et de plus en plus transparent, flâne dans les locaux comme un fantôme du passé²² ».

La piste des archives s'est donc avérée impossible à suivre. Je me suis alors concentrée sur les travaux déjà publiés sur le réalisateur, producteur et acteur Raj Kapoor afin de dégager une nouvelle problématique. C'est cet état des lieux de la recherche sur Kapoor que je vais exposer à présent.

Kapoor et Indian Cinema Studies

Le choix de travailler sur les mélodrames de Kapoor à travers le *leitmotiv* de l'incompréhension, découle du constat que ce vaste corpus reste peu étudié dans son ensemble. Composé d'une part des films sortis du studio R.K. Films et, d'autre part, de ceux réalisés à l'extérieur de celui-ci, ce corpus a pour dénominateur commun Raj Kapoor, en tant qu'acteur et réalisateur. Si les spécialistes anglo-saxons du cinéma indien sont nombreux à s'intéresser à Kapoor²³, il existe peu d'ouvrages consacrés à l'analyse de son œuvre dans son ensemble. En 2012, Rachel Dwyer faisait ce constat, sur le site du BFI (British Film Institute), lors de la rétrospective britannique des films de Kapoor²⁴ : « Bien que l'homme et la dynastie d'acteurs Kapoor soient très connus, il existe peu d'ouvrages sur ses films²⁵ ». En effet, une seule étude d'envergure est consacrée à l'œuvre kapoorienne²⁶, rédigée par Wimal Dissanayake et Malti Sahai. Leur objectif était d'analyser « l'extraordinaire popularité de ses films en tant que phénomène socio-culturel » et de souligner le souci d'harmoniser différents discours émergents de la société indienne : sociaux, culturels, religieux, politiques,

²² Selon Madhu Jain, l'avenir des objets conservés dans le studio n'est pas garanti : « Des bouts de bois et accessoires inutiles sont ses nouveaux occupants et la perspective de démolition rôde autour » car pour les fils de Raj Kapoor (Randhir, Rishi et Rajiv), cet héritage est un lourd fardeau qu'ils portent courageusement sachant leurs limites en tant que producteurs, réalisateurs ou acteurs, incapables d'égalier leur père. Ce sont les films « omniprésents à la télévision » [« ubiquitous on television »] qui font vivre le studio. « Il y a quelques années, Sunny Classic a acheté les droits des R.K. classiques pour des centaines de milliers de roupies. Les films de Raj Kapoor continuent à entretenir le studio et faire bouillir la marmite [...]. Aujourd'hui, à chaque fois qu'une chanson d'une séquence musicale de n'importe quel film de Kapoor est montrée sur le petit écran ou diffusée à la radio, la cagnotte des Kapoor se remplit un peu plus » (p. 350). Jain ne donne aucune information sur l'état de l'archive « papier » ni ne se réfère à un quelconque document précis à l'exception de la presse écrite. Madhu Jain, *The Kapoors: The First Family of Indian Cinema*, Penguin Books, New Delhi, 2009, p. 349-350.

²³ Il est rare que son nom ainsi que certains de ses films n'apparaissent dans des ouvrages sur l'histoire du cinéma indien.

²⁴ Rachel Dwyer, conférence sur Raj Kapoor le 9 février 2012, à 18h00 (NFT3, site de BFI, consulté le 28 février 2012).

²⁵ Voir www.bfi-press-release-february-2012-at-bfi-southbank-2011-12-20.pdf. Consulté le 20 novembre 2016.

²⁶ W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*

traditionalistes et traditionnels, modernes et anciens, passionnels et spirituels. Même s'ils insistent sur le fait que « cet ouvrage [...] n'est pas une réflexion esthétique mais l'étude d'un divertissement populaire », les auteurs ne se limitent pas à la présentation détaillée du système narratif des films et consacrent un large espace aux analyses formelles et stylistiques²⁷. Selon eux, le temps d'un film, en transcendant les aspects sordides et déplaisants de la vie quotidienne, et en apportant un peu de joie et de sécurité au public, Kapoor répond aux besoins du peuple indien : « Derrière le glamour et les paillettes, derrière la mélodieuse musique, il y a un irrésistible appel à un besoin fondamental de l'homme, celui de sécurité²⁸ ».

Par ailleurs, à notre connaissance, le cinéma de Raj Kapoor n'a fait l'objet que de deux études universitaires. Une thèse, rédigée par Hutokshi Jall en 1994, sous la direction de Hashim Gibrill, à la Clark Atlanta University, qui s'intitule *Raj Kapoor and Hindi films: Catalysts of Political Socialisation in India*. Comme le titre de sa recherche le laisse supposer, Hutokshi Jall s'intéresse surtout à l'aspect social des films de Kapoor et à leur influence éducative et culturelle sur le spectateur indien, la plupart du temps illettré. Elle soutient que le cinéma de Kapoor est :

L'un des plus importants catalyseurs de la socialisation politique directe ou latente, qui cherche à atteindre les dénominateurs culturels communs sur fond des problèmes socio-économiques et politiques générés par l'État ; il [le cinéma de Kapoor] cherche également à véhiculer les valeurs qui peuvent aider l'Inde à progresser et, en fin de compte, à fédérer le peuple afin de supplanter les activités idiosyncratiques, sporadiques, des terroristes au Pendjab et au Cachemire, pour arriver à établir les rapports d'harmonie entre Hindous, Musulmans, Sikhs, Tamils, Assamais et Gurkhas²⁹.

Dans ce cadre, Jall s'intéresse en particulier aux sujets sociaux³⁰ en voulant démontrer que les films de Kapoor véhiculent un message « socialiste ». Selon elle, à ce titre, ils ont un impact direct sur la société car ils utilisent un langage simple pour s'adresser au « peuple qui

²⁷ Les auteurs Dissanayake et Sahai s'intéressent aux formes narratives, telles que le récit et l'histoire des films en question, la temporalité des films (l'utilisation de flash-back), le recours à la mythologie et aux légendes indiennes, les stéréotypes de certains personnages (mère, père, belle-mère, etc.). Ils analysent également les spécificités stylistiques des films de Kapoor comme la théâtralité et l'expressionisme des films de la première période (années 1950), le traitement des personnages féminins, l'introduction de nouvelles orchestrations dans les séquences musicales, l'intégration des séquences musicales dans la narration et les dialogues de ses films, la direction des acteurs, en particulier de ses héroïnes [*leading ladies*] et des enfants, etc. Lors des analyses formelles, ils s'attardent également sur certaines formes plastiques comme le gros plan et le regard caméra ou « eye-contact technique », le champ contre champ ou le montage alterné.

²⁸ W. Dissnayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films...*, op. cit., p. 6.

²⁹ Hutokshi Jall, *Raj Kapoor and Hindi films: Catalysts of Political Socialisation in India*, thèse non publiée, Clark Atlanta University, Georgia, July 1994, p. 5.

³⁰ *Awaara, Shree 420, Boot Polish, Ab Dili Dur Nahin, Jish Desh Mein Ganga Behti Hai, Prem Rog, Ram Teri Ganga*.

ne peut pas lire et écrire ou utiliser son jugement pour déterminer l'avenir de l'Inde séculaire³¹ ». Par exemple, elle suggère que si le gouvernement de l'Inde aidait à faire revivre les anciens films de Kapoor à l'écran, ceux-là « pourraient apporter la paix et l'harmonie dans la société en dégénérescence³². Ses enquêtes menées auprès de différentes personnalités, dont beaucoup sont disparues aujourd'hui³³, se résument en quelques lignes. L'auteure a fait le choix de ne publier ni les citations précises des réponses qu'elle avait obtenues ni la retranscription (si elle existe) des entretiens.

En 1993, Sabine Charrin effectue un séjour dans le studio R.K. Films & Studios pour rédiger son mémoire de maîtrise *Les Studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990 : Restauration et lignes de forces d'un système de production*. Dans ce mémoire, dirigé par Michel Marie et Charles Tesson, particulièrement bien documenté et détaillé³⁴, Charrin analyse l'organisation du studio, l'implication de Kapoor en tant que producteur et réalisateur, les vertus et les erreurs de sa gestion financière et la stratégie de la distribution des films de Kapoor afin de répondre à la question : « Pour quelles raisons et de quelle façon Raj Kapoor a-t-il créé puis réussi à maintenir, pendant plus de quarante ans, une structure de production ? » S'appuyant sur des documents d'archives inédits, son mémoire a le mérite de lever le voile sur le fonctionnement du système Kapoor, ce que les biographies disponibles ne font que partiellement, privilégiant les sources orales et les articles de presse.

Ainsi le mémoire de Charrin constitue pour nous un document particulièrement utile : il confirme, d'une part, le rôle majeur de Raj Kapoor dans tout ce qui relève de la stratégie et de la vision d'avenir de son entreprise et, d'autre part, sa volonté de dissimuler les traces. L'absence de documents essentiels, comme le souligne Charrin, perdus ou dissimulés, prend un sens car les zones d'ombres dues à cette absence « ont détourné le travail de Raj Kapoor,

³¹ H. Jall, *Raj Kapoor and Hindi films...*, *op. cit.*, p. 4-5.

³² *Ibid.*, p. 32-33.

³³ Hutokshi Jall a rencontré la fratrie de Raj Kapoor, ses fils (acteurs, producteurs et ex-réalisateurs), son scénariste V.P. Sathe, acteur K.N. Singh, les réalisateurs Kidar Sharma, Hrishikesh Mukherjee, Manmohan Desai, l'opérateur Radhu Karmakar etc.

³⁴ Sabine Charrin présente plusieurs documents de production inédits rédigés en amont (contrats de production, prévision budgétaires) ou en aval des films (matériel publicitaire, parcours d'exploitation). Elle a rencontré et interrogé certains des collaborateurs de Raj Kapoor (Kala Chandra, assistant personnel de Raj Kapoor, V.P. Sathe, scénariste, Ramanand Sagar, scénariste de *Barsaat*, Hasrat Jaipuri, librettiste, poète, Radhu Karmakar, opérateur, Randhir et Rajiv Kapoor, fils du réalisateur, etc.) qui ont confirmé que Kapoor ne conservait pas de traces « papier » relatives au tournage. S. Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990...*, *op. cit.*, p. 7-9.

révélant, sinon l'historique chronologique et systématique des studios, du moins les lignes de forces de son fonctionnement³⁵ ».

Si peu de livres ont été consacrés aux films de Kapoor, il faut signaler, dans les années 1990, deux monographies, qui s'inscrivent alors dans un contexte favorisant la publication d'ouvrages consacrés aux vedettes de cinéma, et en particulier à celles de la période de l'âge d'or du cinéma indien³⁶. En 1988, Bunny Reuben, journaliste, ami, collaborateur et producteur de Raj Kapoor écrit une « intimate biography » de Kapoor ; il est suivi, en 1991, par la fille de Kapoor Ritu Nanda qui réunit, avec la complicité de son père³⁷, citations, photographies et souvenirs dans *Raj Kapoor's speaks*. En 2010, avec l'ambition de faire un ouvrage sur la dynastie des Kapoor, Madhu Jain s'inspire de la biographie de Reuben et consacre le chapitre « The Showman and the Joker » à Raj. Deux films documentaires ont été réalisés du vivant de Raj Kapoor, mais ils se limitent à des considérations générales, et se contentent de relayer quelques anecdotes connues. Tous les deux sont conçus comme des hommages au réalisateur, et utilisent à cette fin des extraits de ses films, ainsi que des interviews où Raj Kapoor maîtrise le discours ; si ces documentaires n'apportent pas d'informations exclusives, ils montrent néanmoins quelques extraits d'archives où l'on voit le cinéaste au travail avec l'orchestre et la chanteuse vedette Lata Mangeshkar, lors de l'enregistrement de la bande sonore donnant ainsi une idée de son implication dans le processus de création de son dernier film, terminé sous sa direction, *Ram Teri Ganga Maili* [Dieu, ton Gange est pollué]³⁸.

Pour terminer la présentation des ouvrages anglophones relatifs aux films de Kapoor, il convient de signaler aussi ceux qui ont pour objet *Awaara* [*Le Vagabond*], le film le plus commenté et analysé, sorti en 1951. *Awaara*³⁹ de Gayatri Chatterjee, et *The Dialogue of Raj*

³⁵ S. Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990...*, op. cit., p. 9.

³⁶ Entre les années 1970 et 1990 sortent les biographies de : Meena Kumari (1972), Durga Khote (1976), Guru Dutt (1982), Shantaram (1987), Nargis (1994), Mehboob Khan (1995), Lata Mangeshkar (1995), Madhubala (1997), Ashok Kumar (1997) etc.

³⁷ La première publication de 1991, non commerciale, a été imprimée en Union soviétique, la réédition indienne *Raj Kapoor's speaks* date de 2002. Parmi d'autres ouvrages/essais sur l'histoire du cinéma indien utilisant les sources de Nanda et de Reuben il convient de mentionner celui de Mihir Bose *Bollywood: A History*, publié en 2006, qui consacre un chapitre, « Fabulous showman », à Kapoor.

³⁸ Siddhart Kak, *Raj Kapoor: A Tribute To the Greatest Showman*, 1986 et Simi Garewal, *Raj Kapoor: Living Legend*, 1988. Les deux films documentaires sont visibles sur YouTube. L'hommage à Raj Kapoor est édité par la BBC.

³⁹ *Awaara* de Gayatri Chatterjee (Penguin Books India, New Delhi), a reçu le prix du meilleur livre l'année de sa sortie en 1992 (réédité en 2003).

*Kapoor's Classic: Awaara*⁴⁰ de Nasreen Muni Kabir. L'étude de Chatterjee interroge, dans le sillage des travaux de Cavell et Freud, les multiples aspects d'*Awaara*, non seulement pour comprendre sa popularité, mais également pour mesurer sa contribution à la création cinématographique en Inde en tant que « pur cinéma ». Elle « décode » formellement les plans, les séquences et les chants en se référant aux contextes historique, politique et social. Dans ses analyses, Chatterjee pointe les multiples configurations relationnelles et les conflits œdipiens, y compris la relation d'ambiguïté entre le juge Raghunath, père du héros, avec sa fille adoptive Rita, amante de son fils rejeté. Mettant en miroir « la façon indienne de penser » avec la pensée occidentale, elle souligne que leur double influence est à l'origine de certaines notions façonnées par les contextes spécifiquement indiens, comme celles de « masculinité » ou « féminité ». De son côté, la monographie de Nasreen Muni Kabir relève les dialogues du film en trois langues (hindi, ourdou et anglais), bobine par bobine, en ajoutant des commentaires de séquences. Cet ouvrage est une référence rare qui permet d'apprécier – grâce à l'excellente traduction en anglais – le langage poétique des paroliers qui ont travaillé aux côtés de Raj Kapoor⁴¹.

À part les ouvrages cités consacrés à Kapoor, il en existe d'autres qui reviennent régulièrement sur ses films considérés comme classiques en proposant davantage de les résumer plutôt que de les analyser selon un angle original. Cependant, certains auteurs se démarquent en mettant en exergue les spécificités du mélodrame kapoorien, qui ne sont pas sans influence sur le développement ultérieur du cinéma populaire. Nous pensons notamment aux textes heuristiques de Sumita S. Chakravarty, Madhava Prasad et Bhaskar Sarkar, mais aussi à ceux de Ravi S. Vasudevan, Lalitha Gopalan, Vijay Mishra, Philip Luttgendorf ou Rajni Bakshi.

Ajoutons à ce constat que la France, l'un des pays des plus cinéphiles au monde, qui peut s'enorgueillir d'une importante érudition indianiste et sanscritiste rayonnant depuis le XIX^e siècle sous l'égide du Collège de France, de l'ENS (École Normale Supérieure) et de l'École Pratique des Hautes Études, aujourd'hui l'EHESS, pour ne citer que les lieux les plus féconds, reste relativement fermée au cinéma indien. Malgré la curiosité reconnue des spectateurs

⁴⁰ Publié en 2010.

⁴¹ Dans la même collection, Nasreen Muni Kabir a publié également les dialogues des films *Devdas* (Bimal Roy, 1955), *Mother India* (1957, Mehboob Khan), *Pyaasa* (Guru Dutt, 1957).

français, le cinéma indien et les films populaires hindis en particulier⁴², ont du mal à pénétrer le marché français. Bien que Raj Kapoor ne soit pas complètement absent des ouvrages collectifs publiés en France⁴³, et que ces films aient pu inspirer des critiques dans la presse spécialisée française, aucun ouvrage ne lui a été consacré, ni à lui, ni à son cinéma.

Quant à ses films, beaucoup sont visibles grâce aux nombreuses éditions de DVD et à la programmation télévisuelle, qui en propose régulièrement sur les différentes chaînes indiennes. Si la diffusion des films profite amplement aux héritiers du cinéaste qui ont pris le contrôle du studio R.K. Films & Studios⁴⁴, elle est néanmoins aléatoire en ce qui concerne les films produits en dehors et interprétés par Kapoor. En conséquent, il est difficile de constituer une filmographie exhaustive des films avec Raj Kapoor produits en dehors de son studio étant donné que les sources sont éparses et que nombre de studios pour lesquels a travaillé Kapoor n'existent plus⁴⁵. Malgré la multiplication des supports et des plateformes qui permettent de visualiser des films indiens de toutes les époques, y compris les films rares et anciens, on en trouve peu qui soient de qualité acceptable et/ou sous-titrés. Le NFAI conserve une partie des films de Kapoor sous-titrés en anglais⁴⁶.

Depuis le début de nos recherches, nous constituons progressivement une filmothèque de Kapoor pour réunir le plus grand nombre de ses titres et obtenir ainsi une vue d'ensemble. Celle-ci permet de mettre en valeur et comparer un certain nombre de caractéristiques qui définissent leur univers diégétique. La première constatation, inspirée par la vision de cette filmographie Kapoorienne, est que certains traits spécifiques des films de Kapoor sont explicables non seulement en tant qu'emprunts à des films d'autres productions, anciennes ou

⁴² La difficulté de pénétrer sur le marché occidental est vraie pour toutes les cinématographies produites sur le sous-continent indien.

⁴³ Après les publications du fond sur le cinéma indien qui ont paru dans les années 1980 et 1990 sous l'impulsion de Jean-Loup Passek (*Le Cinéma indien*), Raisa Bregeat (*Indomania. Le Cinéma indien des origines à nos jours*) et Aruna Vasudev et Philippe Lenglet, (*Les Cinémas Indiens*), les années 2000 témoignent un intérêt croissant pour le cinéma indien : Yves Thoraval, *Les Cinémas de l'Inde*, Emmanuel Grimaud et Kirstie Gormley (dir.), *Le Cinéma Indien / Indian Cinema*, Ophélie Wiel, *Bollywood et les autres. Voyage au cœur du cinéma indien*, Monique Dagnaud et Kristian Feigelson (dir.), *Bollywood, industrie des images* n°16 de *Théorème*, Amandine D'Azedevo, Térésa Faucon (dir.), *In/dépendances des cinémas indiens. Cartographie des formes, de genres et des régions*, etc.

⁴⁴ Les films sur DVD sont distribués par Shemaroo et par Yash Raj Films.

⁴⁵ Annexes n° 6.

⁴⁶ Sur soixante-quinze films de la filmographie de Kapoor acteur, réalisateur et producteur, selon monsieur Dhiwar, responsable du dpt. de conservation des films [Film Preservation officer], le NFAI conserve les copies de 35 mm sous-titrées de *Aag*, *Barsaat*, *Awaara*, *Aah*, *Boot Polish*, *Shree 420*, *Jagte Raho*, *Jis Desh Main Ganga Behti Hai*, *Teesri Kasam*, *Char Dil Char Rahen*, *Anhonee*. La liste des films de Kapoor non sous-titrés (comme *Sangam*, par exemple, que j'ai pu visionner lors de ma visite du NFAI) conservés aux archives ne m'a pas été communiquée. Aucune des copies de cette liste n'est restaurée.

contemporaines, mais aussi comme manifestation caractéristique de la vaste circulation de formes narratives et plastiques générées par le cinéma indien. Cette question (de circulation) sera abordée au cours de notre thèse dans une perspective visant à établir les liens avec les formes filmiques⁴⁷ historiques qui ont pu inspirer ou influencer Kapoor. La connaissance de la filmographie de Kapoor, qui a travaillé en tant qu'acteur pour de nombreux confrères-réalisateurs et producteurs, permet de suivre cette circulation au sein d'un corpus relativement restreint et suffisamment représentatif d'une période allant des années 1940 à 1980⁴⁸.

Le phénomène Kapoor et l'incompréhension

Notre intention n'est pas tant de revenir sur le rôle de Raj Kapoor acteur-réalisateur-auteur-producteur dans l'histoire du cinéma indien que de démontrer en quoi son œuvre constitue un phénomène assez rare non seulement dans l'histoire nationale mais aussi dans l'histoire du cinéma mondial. Au cours de cette recherche, il est apparu clairement que la filmographie de Kapoor (soixante-cinq films dont la plupart entrent dans la catégorie du mélodrame) est traversée par une réflexion socio-philosophique sur le pays en mutation et sur l'incompréhension qui découle de ce changement. Cette réflexion relie comme un fil rouge les mélodrames *avec* Kapoor-acteur et ceux *de* Kapoor-auteur⁴⁹.

Si le cinéma occidental connaît des cas où les cinéastes se mettent en scène d'une manière ou d'une autre dans leurs films (Orson Welles, Renoir dans *la Règle du jeu*, certaines apparitions de Hitchcock, Woody Allen, Clint Eastwood ou Robert Redford pour ne citer qu'eux), cela arrive aussi fréquemment en Inde, où nombre de réalisateurs jouent dans leurs propres films. On peut mentionner, par exemple, les cas de Guru Dutt et Dev Anand, contemporains de Kapoor, mais aussi celui de Manoj Kumar, acteur qui se lance dans la réalisation dans les années 1960, et d'Anurag Kashyap, acteur, scénariste, réalisateur et

⁴⁷ Nous nous tiendrons aux définitions de David Bordwell et Kristin Thompson (*L'art du Film, une introduction*, 2006, p. 93) qui caractérisent les formes filmiques, d'un point de vue large, comme « un système global des relations perceptibles entre les éléments d'un film ». Ce système de « formes filmiques » comprend les éléments narratifs (récit, histoire, discours) et stylistiques (mise en scène, plan, montage, son etc.). Il peut être résumé, à la manière d'Antoine de Baecque, comme « une pensée cinématographique du monde : celle qui, dans tous ces domaines singuliers, est faite de montages, de plans, d'affects visuels, de rites cinéphiles » parue dans l'article « Les formes cinématographiques de l'histoire », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n° 51, 2007. <http://1895.revues.org/1312>. Consulté le 25 février 2016.

⁴⁸ Annexes n° 1, 2.

⁴⁹ Ce fil virtuel est composé de différents éléments relatifs au discours de Kapoor auteur, Kapoor star (acteur-texte), Kapoor personnage publique et Kapoor personnage de film. Autrement dit, très souvent, Kapoor acteur est invité à jouer non pas un héros romantique classique mais un héros kapoorien dans une intrigue qui reprend des éléments de récit et de mise en scène de ses films.

producteur des années 2000. Néanmoins, rares sont ceux qui mènent une double carrière comme Kapoor qui s'investit pleinement aussi bien dans la réalisation de ses propres films que dans l'interprétation de rôles pour d'autres productions. L'effet produit par la *persona* de la star sur le personnage sont bien connus dans l'histoire du cinéma, aussi bien en Occident qu'en Inde⁵⁰. Dans le cas de Kapoor, il est très fréquent que les réalisateurs l'engagent pour interpréter un rôle écrit sur mesure pour lui, inspiré par des personnages qu'il a lui-même créés dans ses propres films. Ils l'invitent à s'exprimer en faisant ainsi écho au discours de son père sur les planches, dans ses pièces ; ce discours, c'est non seulement celui qu'il tient à l'écran, par le biais de ses personnages, mais aussi celui que l'on retrouve dans ses déclarations publiques, reprises par la presse ou par ses biographes. Par exemple, si l'artiste kapoorien désire créer une œuvre d'art parfaite, vivre un amour vrai, transcender la réalité, Kapoor-auteur partage les mêmes aspirations que son personnage qui devient ainsi son porte-parole. Un autre discours typiquement kapoorien est transmis par la figure du petit homme chaplinesque, qui ne comprend pas le monde qui l'entoure, et qui exprime, par des mots simples, une pensée séculaire et égalitaire, inspirée par les idéaux de Nehru que Kapoor défend dans la vie⁵¹. Si sa carrière peut rappeler celle d'Orson Welles, perfectionniste incompris, son contemporain, dont il était un grand admirateur en raison de sa passion pour le cinéma, en Inde, il peut être comparé à Guru Dutt, son contemporain, qui était lui aussi acteur, réalisateur et producteur⁵². L'œuvre de Dutt fut cependant moins abondante que celle de Kapoor ce qui s'explique par sa disparition prématurée. Si tous deux sont entièrement

⁵⁰ Les études sur James Stewart, Cary Grant, Marlène Dietrich, Jean Gabin ou Michel Simon, par exemple, signifient clairement que ces acteurs/actrices sont sélectionnés pour incarner un certain type de personnage et véhiculer un certain type de message. Nous trouvons, bien sûr, les équivalents d'acteurs-stars en Inde dont la célébrité dépasse largement l'imaginaire occidental. Cela concerne les stars de l'âge d'or du cinéma indien (les années 1950 et 1960) où les tríos masculin (Raj Kapoor – Dev Anand – Dilip Kumar) ou féminin (Nargis – Madhubala – Meena Kumari) imposaient leur style de vivre et de jouer, mais aussi celles qui ont percées dans les années 1970 comme Amitabh Bachchan qui se trouve toujours au-devant du cinéma populaire. Il continue à être vénéré à côté des plus jeunes, du trio des Khan (Aamir, Shah Rukh et Salman) entre autres, qui dominent l'industrie bollywoodienne depuis la fin des années 1990 et le début du millénaire (2000). Chacune de ces stars est porteuse de l'image ou du message qui lui sied et qui l'a rendue célèbre. En Inde également, la star interprète un type de personnage qui correspond, très souvent, à l'acteur/actrice « lui/elle-même » ou à la « créature ». Selon Viviani, la « créature » mobilise tout ce qu'elle a transmis à l'inconscient du spectateur par ses précédents rôles. Christian Viviani, *Le magique et le vrai. L'acteur du cinéma, sujet et objet*, Rouge Profond, Aix-en-Provence, 2015, p. 18-19.

⁵¹ Pendant les premières années après l'Indépendance de l'Inde, Kapoor s'engage, à côté d'autres personnalités du monde du spectacle en majorité membres de l'IPTA (Indian People's Theatre Association), dans nombre d'actions de charité, organisées suite à la famine ou aux inondations de 1954. Il est le président de la conférence de la jeunesse de Bombay en 1952, organisée avec 400 personnalités de l'industrie du cinéma, fait partie des délégations culturelles de l'Inde à l'étranger etc.

⁵² Si la filmographie de Guru Dutt compte plusieurs chef-d'œuvre du cinéma indien qu'il avait réalisés et où il apparaît comme acteur, elle s'arrête brusquement en 1964, à l'âge de trente-neuf ans.

consacrés à leur art aux dépens de leur vie privée, ils se différencient sous d'autres rapports : alors que Guru Dutt était un artiste sensible et introverti et plutôt mal à l'aise dans le monde du spectacle, Kapoor avait une personnalité flamboyante et une vie publique très animée. D'autre part, Guru Dutt, comme Kapoor, créait et interprétait des marginaux « incompris par la société » (intellectuels, artistes et poètes). Néanmoins, à la différence des personnages de Dutt, qui font preuve de sensibilité et pointent les injustices sociales, les marginaux de Kapoor sont souvent des figures simples et naïves, qui ne comprennent pas la réalité telle qu'elle est, abîmée par l'hypocrisie, la corruption et la haine. Ils défient, grâce à leur sincérité et leur innocence, les maux de la société en les dénonçant malgré eux.

Si les personnages kapooriens s'adressent au public avec un discours particulier, ils sont également conçus pour que celui-ci puisse se reconnaître en eux⁵³ ; souvent maladroits, perdus, fragiles, innocents, sincères, parfois simplets, incapables de voir le vice, ils sont les révélateurs d'un phénomène que l'on retrouve, de façon plus ou moins intense, sous différentes formes dans le corpus kapoorien : le sentiment d'incompréhension, qui va de pair avec celui de dépossession, d'angoisse ou de peur. Notre intention est d'isoler, de décrire et d'analyser ce phénomène qui est, selon nous, la colonne vertébrale de ce que nous définissons comme « le mélodrame de l'incompréhension ».

Qu'entendons-nous par « mélodrame kapoorien »

On a beaucoup écrit sur le mélodrame. Cependant, malgré un nombre important de travaux pour le définir, le mélodrame reste un objet « flottant » et ambigu, aux contours flous, un « genre en mouvement⁵⁴ », que l'on pourrait qualifier de « mode de l'excès⁵⁵ » pour reprendre les termes de Peter Brooks. Pour Ben Singer, qui fait un parallèle entre les concepts de « mélodrame » et de « modernité », ceux-ci sont tous deux marqués par la même imprécision ; mais, dit-il, « en dépit de leur étendue sémantique, ou probablement grâce à cela, [mélodrame et modernité] attirent continuellement l'attention de la recherche

⁵³ Le personnage de « petit homme » chaplinesque a été conçu pour s'approcher au maximum du peuple indien, pour être compris par des gens simples et non éduqués.

⁵⁴ Françoise Zamour, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain. Une fabrique de peuples*, PUR, Rennes, 2016.

⁵⁵ Peter Brooks, *L'Imagination Mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Éditions classiques Garnier, Paris, 2010.

critique⁵⁶ ». Ravi Vasudevan, qui interroge l'esthétique du mélodrame à travers l'histoire du cinéma indien soutient que le mélodrame apparaît comme une importante « force structurante » au sein des formes plus larges appartenant au théâtre populaire (*nautanki*, *tamasha* et *lavani* etc.) qui s'est développé avant et en parallèle au cinéma en Inde⁵⁷.

Si le concept de « mélodrame », concept protéiforme, stimule autant la pensée, c'est parce qu'il est susceptible d'une grande variété d'applications : on l'utilise pour qualifier une situation, une réaction, ou l'on s'y réfère en tant que genre – théâtral ou filmique. Or, dans le dernier cas, s'il est possible d'énumérer des caractéristiques « classiques » du mélodrame – invraisemblance de l'intrigue et des situations, multiplicité des épisodes violents, l'outrance des caractères et du ton – il n'est cependant pas évident de considérer le genre mélodramatique comme un champ unifié : car celui-ci se présente sous différentes formes, possède de multiples tonalités : c'est justement la spécificité de celle du cinéma kapoorien que nous voudrions mettre en exergue. Il nous faudra ainsi analyser la façon dont Kapoor dispose des conventions du mélodrame, et l'usage qu'il fait des techniques cinématographiques afin de donner naissance à ce type particulier de mélodrame, propre à son œuvre, que nous appelons le « mélodrame de l'incompréhension ».

Pour restreindre nos observations à l'essentiel, nous nous laisserons guider par des travaux sur le mélodrame d'auteurs que nous venons de citer, mais aussi par ceux de Jacques Goimard, Jean-Loup Bourget, Thomas Elsaesser, etc. Dans les années 1970, un important travail de réflexion sur le concept de *genre* des mélodrames hollywoodiens a été engagé par un courant féministe⁵⁸. Bien que l'objet de notre étude ne soit ni l'histoire de la féminité ni celle de la masculinité dans le mélodrame kapoorien, il est difficile de faire l'impasse sur ces théories si nous voulons comprendre la représentation de la femme dans le mélodrame indien, majoritairement « héros-centré » [*male melodrama*] comme le souligne Gayatri Chatterjee. Selon l'auteure, dans le cinéma populaire « elle signifie ses désir et frustration, joie et tristesse, aspiration et échec⁵⁹ ».

⁵⁶ Ben Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its contexts*, Columbia University Press, New York, 2001, p. 1.

⁵⁷ Ravi Vasudevan, *The Melodramatic Public: Film Form and Spectatorship in Indian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, p. 35.

⁵⁸ Parmi les textes qui ont marqué ce courant il convient de souligner « Plaisir visuel et Cinéma narratif » de Laura Mulvey paru dans *Screen* en 1975 et repris en suite dans différents ouvrages comme, par exemple, *Hitchcock et la théorie féministe* (1988) 2002 de Tania Modleski, *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* de Christine Gledhill (dir.), en 1987, etc.

⁵⁹ G. Chatterjee, *Awaara*, *op. cit.*

Du côté indien, nous nous appuyons sur les auteurs déjà mentionnés⁶⁰, qui ne manquent pas d'intégrer le mélodrame de Kapoor dans l'ensemble de leurs observations. Rappelons que le mélodrame européen, « un croisement du chant et du drame, de la musique et du spectacle », naît au cours du XVIII^e siècle pratiquement en même temps que l'opéra⁶¹ et crée « une nouvelle expressivité émotionnelle⁶² ». Cette expressivité mélodramatique s'épanouit à la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle pour devenir le genre dramatique dominant le théâtre bourgeois. En Inde, la tradition du spectacle complet est très ancienne car le drame sanscrit est pensé dès son origine⁶³ avec musique et danse, et met un accent particulier sur les émotions, les *rasa*. Comme le signale Sylvain Lévi, l'un des premiers commentateurs de la théorie des *rasa* en France, le sentiment constitue « l'âme » du drame indien⁶⁴, et occupe une place essentielle dans la théorie des *rasa*, réunie dans le traité esthétique *Natyasastra* (II^e siècle). Ce manuel esthétique fait partie des textes sacrés, révélés aux sages *rsi* au même titre que les quatre *vedas* fondamentaux de la religion hindoue⁶⁵. Aujourd'hui encore, il constitue une référence forte de la création artistique indienne théâtrale et cinématographique. Il convient d'ajouter que si l'origine du mélodrame indien peut être attachée au drame classique sanscrit, aux épopées et contes mythologiques traditionnels, le mélodrame « moderne » s'est greffé également sur le modèle occidental, arrivé en Inde de l'Angleterre vers la fin du XVII^e siècle pour distraire la bourgeoisie anglaise⁶⁶.

⁶⁰ Ravi S. Vasudevan, Bhaskar Sarkar, Sumita S. Chakravarty, Madhava Prasad, Gayatri Chatterjee, etc.

⁶¹ Voir l'article de Jacques Goimard « Le Mélodrame : le mot et la chose » dans *Les Cahiers de la Cinémathèque* n° 28, 1979, p. 17-66. Ce le numéro est entièrement consacré au mélodrame.

⁶² Selon Brooks, pour ne citer que lui, Rousseau a utilisé pour la première fois le terme « mélodrame » pour décrire la pièce *Pygmalion*, qualifiée comme « scène lyrique » où il expérimentait un mélange de « soliloques, de pantomimes et d'accompagnent orchestraux » pour créer « une nouvelle expressivité émotionnelle ». P. Brooks, *L'Imagination Mélodramatique... op. cit.*, p. 23.

⁶³ Pour Charles Malamoud, le théâtre classique commence à s'épanouir aux IV^e et V^e siècles et, en cette période, atteint son apogée dans l'œuvre de Kalidasa. (Conférence du 9/11/2015 « La puissance de l'image dans le théâtre ancien »).

⁶⁴ Sylvain Lévi a traduit et résumé le traité *Natyasastra* dans sa thèse sur le théâtre indien soutenue en 1890 et éditée pour la première fois la même année.

⁶⁵ Pour plus d'informations sur la légende qui accompagne la création du traité de Bharata Muni voir Lyne Bansat-Boudon, *Pourquoi théâtre ? La Réponse indienne*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2004, p. 12. Les *veda* [littéralement : savoir] sont les textes les plus sacrés de l'hindouisme (de 1600 à 400 av. J.-C.).

⁶⁶ Sur l'émergence du théâtre en langues indiennes et de nombreuses compagnies théâtrales itinérantes, parsi, marathi et bengali, naissantes au XIX^e siècle, voir Somnath Gupt *The Parsi Theatre: Its Origins and Development*, Hansen, Seagull Books, Calcutta, (1981) 2005. Ce texte, devenu la référence grâce à la traduction et son réorganisation par Kathryn Hansen. L'article d'Anuradha Kapur dans *Journal of Arts & Ideas*, n° 23-24, janvier 1993, p. 85-107, complète les travaux de Gupt à partir de la thèse non publiée de Kumundini A. Mehta, *English Drama on the Bombay Stage in the Late Eighteenth Century and Nineteenth Century*, University of Bombay, 1960.

La place centrale que le mélodrame accorde aux émotions est une de ses caractéristiques majeures : le jeu des sentiments, la façon dont ils s'entremêlent et se répondent, structurent les œuvres mélodramatiques, président à leur construction. Comme le souligne Linda Williams dans sa définition, c'est son insistance sur les émotions qui constitue l'essence du mélodrame :

Si les registres émotionnels et moraux se font écho, si une œuvre nous invite à éprouver de la sympathie pour les vertus de personnages présentés comme des victimes, si la trajectoire narrative a finalement plus à voir avec la mise en scène de l'innocence récompensée qu'avec les motivations psychologiques de l'action, alors, le mode opératoire est le mélodrame⁶⁷.

Ainsi, indépendamment des divers contextes géographiques et sociaux qui peuvent être les siens, le mélodrame se distingue d'autres genres par l'intensité du registre émotionnel qu'il met en jeu. Selon le formaliste russe Sergei Balukhatyi, tous les éléments formels qui structurent le mélodrame ne sont employés qu'à satisfaire l'unique objectif : susciter l'émotion la plus intense possible.

Tous les éléments dans le mélodrame – ses thèmes, principes techniques, construction et style – sont subordonnés à un seul but esthétique : créer des émotions « pures » et « saisissantes ». Intrigue, personnage et dialogue travaillant à l'unisson, servent à procurer au spectateur la plus grande intensité de sensation⁶⁸.

En d'autres termes, des siècles avant l'émergence du mélodrame européen, l'esthéticien indien Abhinavagupta, dans son traité *Abhinavabharata*, exprime non seulement l'idée que l'objectif d'une œuvre poétique est de susciter l'émotion « pure » mais développe une théorie selon laquelle cette émotion permet la transcendance et l'accès au « divin » :

La conscience qui, en chaque individu, est (potentiellement) gorgée de félicité accède à l'unité en présence de l'objet, danses etc. et goûte la plénitude de la félicité⁶⁹.

Pour créer l'émotion, le mélodrame recourt abondamment au lyrisme, qui, sous toutes ses formes prend le relais lorsque la simple parole et le geste ne suffisent pas, et doivent

⁶⁷ Linda Williams, « Melodrama Revised » dans Nick Browne (dir.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, University of California Press, 1998, p. 42 cité par Françoise Zamour dans *Le mélodrame dans le cinéma contemporain... op. cit.*, p. 64-65.

⁶⁸ Daniel Gerould « Russian Formalist Theories of Melodrama », dans Marcia Landy (dir.), *Imitations of Life, a Reader on Film & Television Melodrama*, 1991, p. 121.

⁶⁹ Lyne Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Natyasastra*, Paris, Publication de l'École française de l'Extrême-Orient, 1992, volume 169, p. 39. Les commentaires du traité esthétique *Natyasastra* par Abhinavagupta recueillis dans l'ouvrage *Abhinavabharata* datent de X^e-XI^e siècles.

s'appuyer sur la musique ou la poésie pour exprimer une émotion forte⁷⁰. Comme le rappelle Anna Morcom, si les mélodrames ont besoin du langage « désémantisé » de la musique, c'est parce que leur « matière », leur objet, ce sont des émotions d'une intensité que les simples mots échouent à traduire : la musique devient alors le langage même de l'ineffable, le « son du silence », de l'indicible. Les chansons permettent d'exprimer de façon hyperbolique ce que les mots et les expressions de visage ne peuvent que suggérer⁷¹.

Si, dans le mélodrame occidental la présence de la musique orchestrée, instrumentale ou vocale s'avère indispensable pour y soutenir des moments d'émotion forte, Françoise Zamour rappelle que :

partagée, n'appartenant en quelque sorte à personne en particulier, la chanson présente autant le destinataire du mélodrame que son instance d'énonciation, ou plutôt son postulat d'énonciation : il s'agit de faire émerger une parole « depuis le peuple »⁷².

Dans le mélodrame indien, c'est non seulement le chant qui permet d'entendre la parole du peuple mais aussi la danse, souvent chorégraphiée à partir des danses folkloriques tribales ou régionales, qui signale la diversité du peuple indien. Ainsi, la fonction de l'appareil lyrique (musique, chant, danse) concentré dans la séquence musicale est fondamentale. Pensée en amont du tournage et même, parfois avant l'écriture du scénario, la séquence musicale est la colonne vertébrale du film et s'assimile à une forme de « discours parallèle », car elle crée l'espace où « l'indicible peut s'exprimer » selon l'expression d'Anna Morcom. Permettant de passer d'un univers diégétique à l'autre, du rêve à la réalité diégétique du film, la séquence musicale est organiquement intégrée dans le récit du film représentant un atout important des mélodrames kapooriens.

L'intrigue typiquement mélodramatique, fondée sur le registre émotionnel, s'élabore souvent autour d'une brèche dans la normalité du quotidien : un innocent accusé de crime, les malheurs d'une fille sans défense, la chute d'un personnage victime de ses propres passions, etc. Le corpus kapoorien nous fournit une multitude d'exemples allant dans ce sens : Raj Kumar, le héros d'*Anari*, est injustement accusé d'avoir empoisonné sa logeuse ; dans

⁷⁰ Nous pensons en particulier à la théorie du mélodrame de Sergei Balukhatyi (1892-1945), parue sous le titre « K Poetike Melodramy », *Poetika*, III, repr. Leningrad, 1927 (Wilhem Fink, Munich, 1970), p. 63-86, résumée dans l'article de D. Gerould, art. cit.

⁷¹ Anna Morcom, *Hindi Films Songs and the Cinema*, Ashgate Publishing, 2007, p. 14-15 cité dans Livio Boni (dir.), *L'Inde de la psychanalyse. Le sous-continent de l'Inconscient*, Édition Campagne Première / Recherche, Paris, 2011, p. 236.

⁷² F. Zamour, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain... op.cit.*, p. 329.

Barsaat, Reshma, pour échapper à sa destinée (d'être mariée à un villageois choisi par son père) se jette à l'eau et est repêchée par un rustre dont elle devient l'objet, « sa propriété » avant d'être sauvée *in extremis* ; dans le film *Shree 420*, Raj, le héros, succombe à la tentation de la vie facile et perd son honnêteté, trahissant les personnes qui lui sont chères ; tourmenté par la recherche de la vérité dans l'art et dans la vie, le héros d'*Aag*, qui reproche aux autres de ne pas comprendre sa recherche d'idéal, abandonne son rêve lorsqu'il est confronté à ses propres limites.

Pour provoquer un choc émotionnel, le mélodrame kapoorien, s'inspirant des techniques de construction mélodramatique traditionnelles⁷³, met en scène des épisodes de la vie de ses personnages qui peuvent être particulièrement difficiles, douloureux, ou extrêmement bouleversants : on y voit des personnages qui sont confrontés à la mendicité (*Boot Polish*), à l'impossibilité de gagner leur vie ou, au contraire, à la contrainte de travailler très dur, à la malédiction proférée par le père (*Awaara*), aux chocs tragiques ou joyeux occasionnés par une soudaine reconnaissance (*Bobby*, *Ram Teri Ganga Maili*) ou malmenés par le destin (*Ab Dili Dur Nahin*). Pour compliquer l'action, le mélodrame utilise des développements inattendus et des brusques retournements de situation, la plupart du temps dus au hasard : les surprises et les permutations d'identité provoquent d'incessants changements dans la situation du personnage principal, qui peut passer en un instant du bonheur au malheur ; généralement le héros est confronté à une très longue épreuve avec un heureux dénouement à la fin. Nous trouvons ce genre d'intrigues dans la plupart des mélodrames kapooriens comme *Awaara*, *Anhonee*, *Papi*, *Parvarish*, *Sharda*, *Dulha Dulhan*. L'un des dénouements les plus prisés est celui qui cause un retournement inattendu de la situation, change les destins des personnages et restaure la normalité (*Satyam Shivam Sundaram*, *Ram Teri Ganga Maili*) ; d'autres schémas narratifs sont souvent utilisés, comme celui où le héros/l'héroïne perd sa mère ou son père, et où les parents (père ou mère) recherchent leur enfant mais ne le reconnaissent pas au moment des retrouvailles (*Main Nashe Mein Hoon*, *Parvarish*) ; ou encore celui où l'héroïne amoureuse du héros (ou vice-versa) est contrainte d'en épouser un autre (*Aag*, *Barsaat*, *Aah*, *Bobby*, *Dastan*). Par le biais des situations mélodramatiques, qui sont généralement des situations de tension causées par la jalousie, la perte de l'enfant, la fuite forcée des amoureux, le mélodrame exprime des émotions universelles, accessibles à tous, comme l'amour maternel, ou celui d'un couple amoureux ; il montre également des personnages victimes de

⁷³ En ce qui concerne les éléments structurant le mélodrame, voir les travaux de Peter Brooks, Jacques Goimard, Thomas Elsaesser, Jean-Loup Bourget, Françoise Zamour ou ceux menés par les études féministes (Christine Gledhill, Laura Mulvey) et en philosophie (Stanley Cavell).

leur fragilité intrinsèque – enfants, adolescents, filles sans défense (*Boot Polish, Bobby, Prem Rog*). Les situations mélodramatiques que nous venons d'évoquer constituent, entre autres, des schémas classiques auxquels reviennent sans cesse les auteurs de mélodrames, à l'instar de Raj Kapoor qui en faisait grand usage dans ses films.

Pourquoi le mélodrame de l'incompréhension ?

La question de la ligne de partage entre mélodrame et tragédie s'est souvent posée, étant donné que tous montrent des interventions catastrophiques ou providentielles et que le tragique est souvent côtoyé de près. Comme le rappelle Jacques Goimard, « l'action du mélodrame est fortement structurée » utilisant les principes poétiques hérités de la tragédie classique⁷⁴. Jean-Loup Bourget soutient que le « fatum » mélodramatique est toujours politique ou social sans exclure la possibilité qu'il puisse être métaphysique. Il dit que « le mélodrame est, en quelque sorte, une tragédie qui est consciente de l'existence de la société⁷⁵ ». Peter Brook complète cette définition du mélodrame qui le rapproche de la tragédie classique en expliquant que ses propres conventions, qui consistent généralement en une série de règles virtuelles mais cependant inviolables, qui s'imposent au(x) héros, « fournissent à l'action une structure implacable, une version de la *moira* de la tragédie antique⁷⁶ » ; ces règles sont des règles de fidélité, d'honneur, de loyauté, qui emprisonnent le héros ; le mélodrame est également rythmé par des impératifs temporels : pour parvenir à ses fins, le héros ne dispose que d'un temps limité ; néanmoins, si ces éléments permettent de comparer, dans une certaine mesure, le mélodrame à la tragédie, celui-là se différencie d'elle en ce que les conflits qu'il met en scène opposent l'homme à tout un univers extérieur – d'autres individus, la famille, la société en général –, alors que la tragédie, selon les termes de Robert B. Heilman, traite plutôt des conflits internes auxquels un individu peut être confronté⁷⁷. Jacques Goimard, qui s'est lancé dans la comparaison de certains moments mélodramatiques avec les principes de la tragédie d'Aristote, trouve que certains de ces principes sont très proches du mélodrame, à commencer par la définition du héros idéal

⁷⁴ J. Goimard « Le Mélodrame : le mot et la chose », art. cit., p. 27.

⁷⁵ J.-L. Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, op. cit., p. 11.

⁷⁶ P. Brooks, *L'Imagination Mélodramatique...* op. cit., p. 43. Le terme grec *moira* signifie, entre autres, « destin ».

⁷⁷ « Le mélodrame de l'homme en conflit avec d'autres hommes ou avec le monde, et la tragédie de l'homme en conflit avec lui-même ». Robert B. Heilman, *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, University of Washington Press, Seattle, 1968, p. 296.

tragique qui, pour Aristote, est l'homme proche du spectateur, l'homme moyen⁷⁸. Nous retiendrons de son analyse comparative sa conclusion qui justifie l'intérêt que nous portons à l'incompréhension en tant que phénomène clef du mélodrame :

Le mélodrame [...] diffère de la tragédie en ce qu'il y a des bons et des méchants nettement définis, mais aussi en ce que l'erreur, l'*hamartia* du héros tragique, est remplacée le plus souvent par le *malentendu*. [...] Dans le mélodrame, le méchant ne va pas sans trahison, et la trahison ne va pas sans méprise ; méprise systématique de la société, qui se retourne contre la victime ; *méprise* éventuelle de la victime, qui *parfois* n'identifie pas le traître comme tel et continue à lui vouer les sentiments de la gratitude. Comme dans la comédie, cette méprise est le fait des personnages et non des spectateurs, qui sont invités à adopter une position critique par rapport à ce qui se passe sous leurs yeux ; les catégories du plausible et du contestable fonctionnent à plein rendement. Si la comédie est une modalisation de l'épopée, le mélo drame est une modalisation de la tragédie⁷⁹.

La définition du mélodrame proposée par Jacques Goimard pointe les faits que nous allons passer au crible dans nos analyses : *le malentendu, la méprise, l'incompréhension*. Par ailleurs, dans le sillage de Madhava Prasad qui observe la présence de la figure de « l'amoureux aveugle » [*blind lover*]⁸⁰ dans les films de Kapoor, nous ajoutons à ces notions celle de *l'aveuglement* en tant qu'élément fondamental de l'incompréhension. L'objectif de notre travail est de déterminer ce que la présence de ces éléments dans les films de Kapoor a de particulier, ou plutôt ce qu'elle engendre de particulier : nous voulons montrer que l'usage que l'œuvre kapoorienne fait de ces différents « thèmes » produit un effet qui leur est spécifique. Est-ce parce que ses films forment un cycle voire un sous-genre particulier du mélodrame ? C'est ce que nous pensons, et c'est ce sous-genre que nous appelons « le mélodrame de l'incompréhension ». Notons, d'ores et déjà, que l'élément le plus significatif du mélodrame de l'incompréhension est la figure du héros aveugle ou mutique. Par « figure » nous entendons « personne caractéristique représentée par l'imagination » mais aussi « être ou concept, personnifié, qu'on se représente sous une forme humaine plus ou moins nettement caractérisée⁸¹ ».

⁷⁸ « L'homme qui n'est ni très vertueux ni très juste, et qui tombe dans le malheur non par méchanceté ou par perversion, mais par la suite de quelques erreurs (*hamartia*) ». Aristote, *Poétique*, 1453 a.

⁷⁹ J. Goimard, art. cit., p. 56.

⁸⁰ Prasad suggère de mettre en lumière l'implication de cette figure dans l'idéologie nationale. Étant donné que l'intention de notre recherche est d'analyser l'aveuglement sous ses différents aspects, nous n'écartons pas la piste « nationale » recommandée par Prasad. Madhava Prasad, *Ideology of the Hindi Film: A Historical Construction*, Oxford University Press, Delhi, (1998) 2000.

⁸¹ (<http://www.cnrtl.fr/definition/figure>). Il est également possible de considérer la figure dans le sens que l'entend Philippe Dubois, qui, dans le sillage d'Auerbach, pointe l'articulation dialectique entre le concret et l'abstrait qui caractérise la figure. Ainsi, cette dernière serait « une abstraction de la forme en tant que matière et en même temps une concrétisation de la forme en tant que concept ». Philippe Dubois, « La question des Figures

Le héros aveugle, qui, dans les films de notre corpus, n'est aveugle qu'au sens figuré, est en quelque sorte un révélateur dont la fonction est la même que celle de l'aveugle de Diderot, qui est une « figure heuristique aussi bien de l'activité psychique et sensitive que du statut du monde ainsi saisi⁸² ». Nous verrons comment cette figure se déploie dans le corpus Kapoorien. Nous serons ainsi amenés par la suite à nous demander si elle est présente dans les films d'autres réalisateurs, en dehors du corpus Kapoorien.

Le choix d'un corpus représentatif

Le mélodrame est donc l'espace de prédilection des films de Kapoor, et constitue le cadre dans lequel il peut mettre en scène des situations d'incompréhension. Recourant à des moyens mélodramatiques pour organiser le monde diégétique, le mélodrame Kapoorien multiplie la présence métaphorique du héros aveugle, nous l'avons dit. Celui-ci manifeste sa difficulté ou son impossibilité à communiquer et fait grief à la société de ne pas le comprendre. Inscrivant sa souffrance dans un contexte plus large, le mélodrame, pour emprunter l'expression de Zamour, « s'emploie également à faire éclater les frontières de l'intime, pour inscrire le drame personnel dans le mouvement du monde⁸³ ». Pour amplifier ce phénomène, le héros aveugle Kapoorien revêt les attributs du « simple » ou du « naïf » qui exprime directement ses émotions, étant libéré des conventions ou de l'embarras. Sa simplicité et sa sincérité permettent d'introduire de la légèreté dans les situations les plus graves, survenues, par exemple, à la suite de *malentendus*. Ce qui rend cela possible, c'est le caractère pour ainsi dire « hétéroclite » du mélodrame qui permet l'incursion du comique ou du lyrique dans l'histoire filmique, comme nous le voyons, par exemple, dans les films *Andaz* et *Sangam*.

Au vu de l'ample filmographie de Kapoor, il nous semble nécessaire de limiter notre objet d'étude à un corpus restreint en fonction des critères suivants :

- Les mélodrames qui multiplient les situations d'incompréhension ou de malentendu de façon qu'elles en deviennent des éléments structurels marqués par une réflexion sur

à travers les champs du savoir : Le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach » dans François Aubral, Dominique Château (dir.), *Figure, Figural*, L'Harmattan, Paris, 1999.

⁸² Dans la *Lettre sur les aveugles*, Diderot démontre, à partir d'une expérimentation réelle, que les sens (les yeux) ne suffisent pas pour voir car ils ne sont pas « une source pure de connaissance » : il postule que l'homme doit apprendre à voir et « que la sensibilité est liée à l'esprit, qu'elle s'éduque ». Katia Genel, « La lettre sur les aveugles de Diderot : l'expérience esthétique comme expérience critique », *Le Philosophoire* 3/2003 (n°21), p. 87-112.

⁸³ F. Zamour, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain... op. cit.*, p. 301.

l'incompréhension : il s'agit d'*Aag* [*Le Feu*], 1948, *Andaz* [*Misunderstanding, Style, Mœurs modernes*], 1949, *Sangam* [*Confluent*], 1964, *Mera Naam Joker* [*Je m'appelle Joker*], 1970, *Satyam Shivam Sundaram* [*Vérité, Dieu, Beauté*] 1978 et *Ram Teri Ganga Maili* [*Dieu, ton Gange est pollué*], 1985. Ces films paradigmatiques, tous réalisés et produits par Kapoor, à l'exception d'*Andaz*, réalisé et produit par Mehboob Khan, constituent le corpus primaire.

- Les mélodrames où l'on peut clairement distinguer la présence d'un ou de plusieurs personnages dont l'attitude suscite de l'incompréhension. D'une part, il s'agit des films où Kapoor interprète des artistes incompris : *Neel Kamal* [*Lotus bleu*], 1947 de Kidar Sharma, *Gopinath*, 1948 de Mahesh Kaul, *Jan Pahchan* [*Identité*], 1950 de Jali Mistry / Fali Mistry, *Barsaat* [*La Mousson*], 1949. D'autre part, en feront partie les films qui emploient la figure du vagabond, du gentil naïf, dont la simplicité l'empêche de comprendre le monde dans lequel il vit. Ce personnage, qui cache son véritable visage derrière un masque et agit comme révélateur des maux de la société, apparaît sous différentes formes (vagabond chaplinesque, musicien ambulancier, paysan errant, clown) et dans différents contextes dans les films de Raj Kapoor : *Shree 420* [*Mr. 420*], 1954, *Jagte Raho* [*Dans l'ombre de la nuit*], 1956, *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai* [*Le pays où coule le Gange*], 1960, *Sangam* et *Mera Naam Joker*, mais aussi dans ceux d'autres réalisateurs : *Paapi* [*Le Pécheur*] de Chandulal Shah, 1953, *Anari* [*Idiot*] de Hrishikesh Mukherjee, 1959, *Chhalia* [*Tricheur*] de Manmohan Desai, 1960, *Teesri Kasam* [*Troisième serment*] de Basu Bhattacharya, 1965.
- Les mélodrames qui se construisent autour des notions d'interdit, de tabou, de respect des traditions ou de l'autorité qui génèrent un mur d'incompréhension comme *Andaz*, *Awaara* [*Le Vagabond*], 1951, *Prem Rog* [*Maladie d'amour*], 1982, *Dastan* [*Histoire*] 1950 d'Abdul Rashid Kardar, *Parvarish* [*Éducation*], 1958 de S. Banerjee. Les films *Kanhaiya* 1959 d'Om Prakash et *Sharada*, 1957 de L.V. Prasad, qui ont pour thème la dévotion aveugle, *Dulha Dulhan* [*Fiancé, fiancée*] de Ravindra Dave, 1964, qui développe le thème de l'amnésie et *Main Nashe Mein Hoon* [*Je suis intoxiqué*], 1959, celui de l'illusion, feront également partie de notre corpus de référence.

L'intention de la thèse

L'impulsion de ce travail est venue de la lecture de Stanley Cavell, de ces deux ouvrages, *À la recherche du bonheur* et *La protestation des larmes*, qui apparentent la comédie et le mélodrame en réunissant toutes les spécificités qui permettent de définir un genre particulier du mélodrame : le mélodrame de la femme inconnue. Sa méthode qui consiste à rechercher des points de similarité (psychologiques, sociologiques, philosophiques, culturels) dans les films qui présentent les mêmes caractéristiques formelles (l'importance des dialogues, par exemple) nous inspire une approche analogue pour étudier notre corpus. Si, pour Todorov « tout grand livre établit l'existence de deux genres, la réalité de deux normes : celle du genre qu'il transgresse, qui dominait la littérature antérieure ; et celle du genre qu'il crée⁸⁴ », Cavell exprime la même idée par « un film vient d'autres films⁸⁵ » mettant l'accent sur ce qui est pour lui une biologie du genre :

Mon idée, c'est qu'un genre naît tout armé, d'abord avec un exemple précis (ou une série d'exemples, s'ils sont contemporains) puis développe les conséquences qui lui sont intrinsèques avec d'autres exemples. Si bien qu'un genre, pour dire les choses à ma manière, n'a pas d'histoire, mais une naissance et une logique (ou une biologie). [...] À l'origine de cette question se trouve l'idée qu'un genre est une forme caractérisée par des traits, de la même manière qu'un objet est caractérisé par ses propriétés ; et donc naître tout armé signifie naître en possession de tous ces traits⁸⁶.

Pour Cavell, les comédies du remariage, qu'il étudie, forment un ensemble au sein duquel la même histoire, s'élaborant autour de ce que « la religion considère comme son mythe du mariage, la création de la femme par l'homme – l'histoire de la côte d'Adam⁸⁷ », est sans cesse relayée. Les mélodrames de la femme inconnue, quant à eux, correspondent au revers de

⁸⁴ Toutefois, Todorov différencie les chef-d'œuvres de la littérature de masses qui ne transgressent pas les règles du genre existant mais s'y conforment. « Le roman policier a ses normes ; faire "mieux" qu'elles ne le demandent, c'est en même temps faire "moins bien" : qui veut "embellir" le roman policier, fait de la "littérature", non du roman policier. Le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme. » Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris, 1971, p. 56.

Pour Gérard Genette qui préconise la classification subdivisée de genres en espèce et d'espèces en variétés, les formes transgressées du roman policier (intrigue policière, thriller, policier « réaliste » à la Simenon) sont une réalité comme le fait que « tout genre peut contenir plusieurs genres » en définissant le phénomène comme *archigenre*. Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », dans *Théorie des genres*, Gérard Genette, Tzvetan Todorov (dir.), Éditions du Seuil, Paris, 1986, p. 143.

⁸⁵ Stanley Cavell, *La Projection du monde. La Réflexion sur l'ontologie du cinéma*, traduction Christian Fournier, Éditions Belin, Paris, 1999, p. 32.

⁸⁶ Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Éditions de l'étoile / Cahiers du cinéma, 1993, Paris, p. 30.

⁸⁷ Stanley Cavell, *La protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue*, Éditions Capricci, Paris, 2012, p. 19.

ces comédies, car ils nient le mariage même : « Les mélodrames, dit-il, transcendent plutôt le mariage en tant qu'il est une voie vers la création, vers une intégrité nouvelle ou originale⁸⁸ ». De même, nous constatons l'existence d'un thème récurrent dans le mélodrame kapoorien, celui de l'homme/la femme qui ne comprend pas son monde ou ne voit pas ce qui se passe autour de lui/elle, thème qui répond à celui de la société aveugle, incapable de comprendre les aspirations de son peuple. Par ailleurs, nous remarquons que ces mélodrames reprennent le mythe de l'aveugle voyant et de l'idéaliste incompris. Si le mélodrame a, comme le signale Brooks, « la volonté de tout dire », il existe néanmoins une multitude de situations, dans le mélodrame kapoorien, où la communication entre les personnages est bloquée : les scènes qui traduisent ces situations sont souvent marquées par une forme d'excès, de grandiloquence ou de théâtralité.

Incapacité à communiquer ou impossibilité de la communication, incompréhension et non-compréhension, impression – souvent illusoire – de comprendre, sentiment d'être victime d'un malentendu ou auteur d'un malentendu, tel est le panel d'éléments avec lesquels joue le mélodrame kapoorien. Il existe un ouvrage collectif qui s'est donné pour but de réfléchir sur « l'éventail de formes et de niveaux d'intercompréhension et d'incompréhension ». Dirigé par Marie-Dominique Popelard, cet ouvrage pluridisciplinaire⁸⁹ étudie diverses situations de communication, que ce soit les situations où les interactions entre les personnages se font sans intermédiaire, ou celles qui font intervenir une médiation par des objets esthétiques ; il nous donne une clé supplémentaire pour nos analyses ainsi que les travaux de Freud et de Lacan qui nous accompagnent tout le long des situations équivoques que nous examinerons au cours de notre étude. Les essais de philosophie morale de Vladimir Jankélévitch nous apportent un éclairage sur les malentendus, les méprises et les confusions en tout genre.

Que l'on considère les situations d'incompréhension dans le mélodrame kapoorien comme surprenantes ou ordinaires, obscures ou claires, évitables ou inévitables, nous nous devons de tenir compte du contexte indien et du fait que le mélodrame kapoorien appartient à la culture indienne qui s'appréhende elle-même par le biais des films dont elle est la matrice. Ainsi, outre les ouvrages classiques sur l'esthétique des *rasa* que nous avons évoqués, les

⁸⁸ Stanley Cavell, *La protestation des larmes... op. cit.*, p. 20.

⁸⁹ Marie-Dominique Popelard (dir.), *Moments d'incompréhension. Une approche pragmatique*, Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007.

philosophies indiennes, accessibles par l'intermédiaire des exégètes indiens⁹⁰ ou occidentaux⁹¹, nous permettent de réaliser la différence du sens de certaines notions. C'est le cas de la notion de *soi* qui diffère de sa conception occidentale, ou celle de l'illusion⁹² *maya* avec ses polarités en apparence contradictoires mais, en définitive, complémentaires. Lorsqu'ils s'y intéressent, les historiens du cinéma considèrent les mélodrames de Kapoor à travers le prisme de la nation indienne – qui, selon eux, relèverait plus de l'artefact ou du concept – que de la réalité. Nous suivrons des pistes ouvertes par Jyotika Virdi⁹³ ou celles de Bhaskar Sarkar⁹⁴ qui relève l'importance des figures et métaphores kapooriennes exprimant les blessures subies par la nation indienne au moment où elle devenait indépendante, ainsi que ses difficultés à se reconnaître dans un idéal commun. Nous y ajouterons nos observations sur l'univers de non communication et d'incompréhension qui règne dans les films de Kapoor, ainsi que les non-dits qui entravent les rapports sociaux que Kapoor dénonce dans ses films et sur le pouvoir de la musique qui aide à sortir de soi et à transcender les barrières qui empêchent la communication. Nous l'avons évoqué, la musique, la danse et les chants structurent les films de Kapoor.

La thèse et ses composantes

La thèse examinera l'idée d'incompréhension à travers différentes manifestations et approches, tentant de réconcilier ces principaux objets : la vie et l'œuvre de Kapoor, le mélodrame et la représentation de l'incompréhension. En conséquence, nous avons opté pour une organisation en trois parties, dont la première cherche les causes de l'incompréhension dans l'histoire du cinéma de Kapoor et de sa réception, alors que les trois suivantes tentent d'analyser comment les moments d'incompréhension entrent dans le mélodrame par l'intermédiaire des formes narratives et stylistiques. Ainsi, chaque partie abordera-t-elle un aspect particulier de l'objet *incompréhension* relevant chaque fois d'une sous-problématique

⁹⁰ Swami Nityabodhananda, *Mythes et religions de l'Inde*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2001; Rajendra Prasad, *A Conceptual-Analytic Study of Classical Indian Philosophy of Morals*, PHISPC / Centre for Studies in Civilizations, New Delhi, 2008, etc.

⁹¹ Louis Renou, *L'Inde fondamentale*, Hermann (coll. « Savoir »), Paris, 1978 ; Marc Ballanfat, *Le vocabulaire des philosophies de l'Inde*, Ellipses, Paris, 2003, etc.

⁹² Heinrich Zimmer, *Maya ou le rêve cosmique dans la mythologie hindoue*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1987.

⁹³ Jyotika Virdi, *The Cinematic ImagiNation: Indian Popular Films as Social History*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2003.

⁹⁴ Bhaskar Sarkar, *Mourning the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*, Duke University Press, Durham / Londres, 2009.

qui lui est propre et de celle qu'elle a en commun avec les autres parties (historique, culturelle et esthétique). Il s'agit en effet de sonder en différents points le corpus du mélodrame kapoorien pour établir les principales formes esthétiques attachées à la représentation des situations d'incompréhension. En abordant la problématique à chaque fois sous un angle différent, chacun des chapitres met en avant, au moyen de ses analyses, des phénomènes récurrents qui peuvent concerner plus d'une situation d'incompréhension. De même, la même situation peut être concernée par différents phénomènes qui engendrent l'incompréhension.

La première partie, « Kapoor, un cinéaste incompris », est consacrée au parcours artistique de Kapoor cinéaste et acteur. Étudier sa carrière depuis son apprentissage cinématographique dans les années 1940 jusqu'à son dernier film *Henna*⁹⁵, permet de comprendre non seulement ses inspirations et ses aspirations, mais aussi son ancrage dans le cinéma populaire en Inde. Aussi, ce parcours chronologique permet-il de suivre les déceptions du cinéaste provoquant, chez lui, un sentiment d'incompréhension. Kapoor apparaît alors ballotté entre le désir d'être aimé du public indien et celui d'être reconnu comme auteur de cinéma d'art. Son attitude marquée par le sentiment d'incompréhension transparait aussi bien dans les films qu'il crée et produit qu'à travers les personnages qu'il interprète. Aussi, à travers ce parcours pouvons-nous mesurer ses exigences envers ses collaborateurs et envers lui-même. Réalisateur très entier, il demande une implication extrême de ses troupes, attendant d'elles l'amour et la dévotion, ce qui équivaut pour lui à la *compréhension*. Après les deux premières décennies marquées par un succès grandissant, la seconde période de la carrière de Kapoor commence pour nous après l'échec du film *Mera Naam Joker*, son projet le plus ambitieux et le plus personnel. À partir de ce moment, Kapoor change son approche pour regagner la confiance des spectateurs. Ses films ne sont plus héros-centrés et les éléments autobiographiques deviennent anecdotiques. Dans cette première partie nous étudierons également sa particularité stylistique et les principales formes qu'il utilise dans ses films avant d'interroger la réception de ceux-ci par la critique cinématographique, indienne comme internationale.

La deuxième partie, « Les figures de l'incompréhension dans le mélodrame kapoorien », aborde le phénomène de l'incompréhension par l'intermédiaire de figures emblématiques, qui font écho aux représentations d'aveuglement récurrentes dans le mélodrame indien, aussi bien au théâtre qu'au cinéma. Cette partie posera différentes figures paradigmatiques que ce soit

⁹⁵ Raj Kapoor commence le travail sur *Henna* en 1988 ; après son décès en juin 1988, le film est achevé par son fils Randhir en 1991.

celle du « héros aveugle » ou de l'« héroïne aveugle » avec ses multiples visages, ou celles des personnages emblématiques secondaires mis en évidence dans différentes situations dans les films de notre corpus. Nous verrons comment ces personnages sont pensés textuellement et cinématographiquement pour exprimer leur singularité et la difficulté de comprendre les autres ou de se faire comprendre.

La troisième partie, « Les situations d'incompréhension dans le mélodrame kapoorien », organisée en quatre chapitres, cherche à promouvoir différentes causes d'aveuglement et de malentendu qui forment un système. Si, d'une part, ces causes peuvent être matérielles ou immatérielles et intervenir pour semer le malentendu dans les relations des personnages, elles représentent des éléments d'intrigue importants, agissant, tel un *fatum* ou un *hamartia*, sur le déroulement de l'histoire. Elles peuvent, d'autre part, être le résultat de multiples échanges entre les personnages impliquant une mise en scène particulière suggérant la difficulté voire l'impossibilité pour eux de se comprendre. Nous verrons certains états agissant comme importantes forces motrices du mélodrame de l'incompréhension ayant une influence sur le comportement des personnages. Nous terminerons cette partie consacrée au système causal par une réflexion sur l'esthétique de la mélancolie en examinant les principales figures de style (fondu au noir, clair-obscur) utilisées par Kapoor pour créer une ambiance sombre et dépressive dans ses mélodrames.

Ainsi, ce parcours en trois parties qui nous amène du réalisateur-acteur aux différents personnages et situations dans les films du corpus kapoorien espère-t-il réunir suffisamment d'éléments pour confirmer notre hypothèse que ce corpus « exprime, active ou accepte un système de références commun et implicite⁹⁶ », en référence à la terminologie de Raphaëlle Moine, constituant ainsi un genre particulier de mélodrame⁹⁷ : le mélodrame de l'incompréhension.

⁹⁶ Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2015, p. 18.

⁹⁷ Selon Moine, « le mélodrame ou la comédie n'existent pas à proprement parler comme genre, mais comme *forme*, dont les différentes déclinaisons ou séries constituent au contraire des genres ». *Ibid.*, p. 162.

PREMIÈRE PARTIE :
KAPOOR, UN CINÉASTE INCOMPRIS

Je n'aime pas parler de mon travail sauf à ceux qui comprennent ce que j'essaie de faire.
Raj Kapoor's speaks, p. 75

Le choix de nous concentrer sur la filmographie de Raj Kapoor nous amène à réunir certains aspects historiques de sa carrière, afin de montrer sa place au sein du cinéma populaire en Inde. Nous verrons comment il a su fidéliser ses collaborateurs et créer un formidable réseau d'artistes au sein de cette industrie de Bombay. La séparation de ce parcours historique en deux périodes a pour objectif de mettre en lumière l'évolution du travail de Kapoor. La première période (de 1944 à 1970) est marquée par son ambition de dépasser les limites du cinéma commercial et de l'élever au plus haut niveau. Elle est également affectée par sa course au succès et à la reconnaissance par la profession. L'échec colossal de *Mera Naam Joker*, film qu'il avait conçu comme le plus personnel et le plus artistique, marque une rupture dans l'œuvre de Kapoor qui, par ailleurs, coïncide avec un changement politique dans le pays qui entrainera la transformation du cinéma commercial hindi.

La seconde période de sa carrière commence par un ressaisissement du réalisateur, touché en profondeur par l'échec du film et par le désamour de son public. Créés sur de nouvelles bases, ses films produits et réalisés après 1970 témoignent de son adaptation à l'air du temps et de sa réaffirmation décomplexée en tant que cinéaste du cinéma populaire hindi qui ne cherche qu'à regagner la faveur de son public (1973-1988).

Si l'analyse historique du parcours du réalisateur permet de comprendre les rouages de l'industrie cinématographique de Bombay et les enjeux de la méthode Kapoor (ses choix de collaborateurs, ses stratégies, son implication personnelle dans la vie et le travail du studio), il ne donne pas beaucoup d'indications sur la spécificité de ses films. Sont-ils reconnaissables ? En quoi sont-ils alors différents des autres films du cinéma populaire hindi ? Existe-t-il un univers kapoorien ? Pourquoi le sentiment d'incompréhension accompagne-t-il la carrière de Kapoor réalisateur ? Coïncide-t-il avec le fait que le cinéma populaire hindi avait peiné,

comme le cinéma de Kapoor, à être reconnu par la critique indienne et occidentale ? Dans le chapitre consacré au style de Kapoor, nous développerons certains principes de mise en scène qui permettent de reconnaître sa griffe du créateur ; aussi, poserons-nous la question qui semble préoccuper Kapoor tout le long de sa carrière : comment considérer ses films et son statut de réalisateur-producteur ? Est-il un artiste à part entière ou un producteur habile ayant en tête le profit de son studio ? En quoi la spécificité du cinéma hindi a-t-elle pu être un frein à sa reconnaissance auprès de la critique internationale ? Dans leur ouvrage sur Raj Kapoor, Wimal Dissanayake et Malti Sahai résumant la particularité de cette situation en expliquant le statut du cinéma populaire⁹⁸ en Inde à cette époque : ils insistent sur le fait que le cinéma populaire hindi est une exception culturelle, regardée et appréciée par des millions de spectateurs par jour en déplorant que les spécialistes du cinéma en Inde et en Occident aient longtemps hésité à l'appréhender⁹⁹.

Alors que d'intéressants commentaires sur le cinéma d'art ont été faits, il existe peu de débats sérieux et substantiels sur le cinéma populaire sauf pour le dénigrer comme sentimental, mélodramatique, irréfléchi, artificiel et bête. [...] Dans un sens, comparativement, il est facile de traiter en profondeur le cinéma d'art car les critères de jugement, les normes d'excellence, les outils de recherche, les paramètres des discours et les canons de beauté sont déjà en place, ont été façonnés par les théoriciens et critiques du cinéma occidentaux. Depuis toujours, le cinéma d'art indien, dans l'ensemble, suit la voie du néo-réalisme occidental et nous venons de signaler comment ces films sont appréciés, évalués et expliqués par la critique. La situation du cinéma populaire est considérablement différente. La majorité des critiques de cinéma, aussi bien locaux qu'étrangers, ne savent pas comment l'aborder. La voie la plus facile est de le condamner pour ses idioties et la plupart de critiques s'en tiennent à cela. Cependant, la question du cinéma populaire est bien plus complexe que ce rejet voudrait nous le faire croire¹⁰⁰.

La méthodologie de cette partie, fondée sur une démarche chronologique adaptée à notre propos, fera ressortir les arguments qui nourriront la suite de nos analyses. Les données historiques, techniques et artistiques réunies dans cette partie seront accompagnées par les commentaires de Raj Kapoor, tirés d'articles de la presse indienne ou d'ouvrages biographiques, exprimant sa frustration de ne pas être compris dans sa démarche artistique. Ainsi, au terme de cette étude liminaire qui nous apporte des éléments de compréhension du parcours et des ambitions artistiques de Kapoor, nous pourrons entrer dans le vif du sujet : le mélodrame de l'incompréhension.

⁹⁸ Nous discuterons de la notion de cinéma populaire hindi dans Partie I, « Kapoor artiste ».

⁹⁹ Il convient de rappeler que la situation a bien changé depuis la rédaction de cet ouvrage et que les études sur le cinéma populaire, en France notamment, ont beaucoup évoluées les dernières années.

¹⁰⁰ Wimal Dissanayake, Malti Sahai, *Raj Kapoor's Films, Harmony of Discourses*, Vikas Publishing House, New Delhi, 1988, p. 158.

CHAPITRE I

L'ŒUVRE DE KAPOOR, LA MISE EN CONTEXTE

Parmi tous les réalisateurs et producteurs de Bombay, Raj Kapoor est certainement l'un des plus célèbres et originaux, qu'il s'agisse de son œuvre ou de sa personnalité. Bien que sa biographie constitue un support mineur pour notre thèse, il nous semble opportun de relever un certain nombre d'éléments permettant de comprendre l'organisation de son travail, partagé entre le jeu d'acteur, la réalisation, la production, le montage et la participation à tous les métiers du cinéma lors de la création de ses films. Il s'agit également de souligner la complexité du processus de création ; pour cela, nous reviendrons sur certains moments cruciaux de sa formation artistique. L'approche contextuelle qui caractérise le début de ce travail n'a pas pour ambition de reprendre certains clichés de sa vie ou de son caractère, mais d'envisager la manière dont son parcours, ses expériences et influences ont pu jouer un rôle déterminant dans la formation d'un style, d'une identité visuelle et d'une représentation de l'incompréhension.

Néanmoins, il convient de souligner qu'à la fin des années 1940, le cinéma de Bombay, où le jeune Kapoor atterrit par la force de la destinée et commence à construire son avenir, entre dans une effervescence, inspirée par la liberté et par l'indépendance longtemps désirées. Cet « âge d'or du cinéma indien », qui donne naissance à un nombre de cinéastes et acteurs d'exception, crée un climat de créativité et de concurrence artistiques sans précédent. Dès ses deux premiers films, Raj Kapoor s'inscrit dans cette évolution et participe au mouvement de transformation de l'industrie du cinéma de Bombay. Bien qu'adulé par la profession, par la presse, et, à partir de *Barsaat* (1949) par le public, Kapoor se sent incompris. En effet, déjà

dans son premier film *Aag* (1948), il se positionne comme le représentant d'une génération qui souffre du même malaise que lui : de l'incompréhension. Nous suivrons ce paradoxe dans la carrière de Kapoor, nourri par une ambition sans limites et par un désir d'être le meilleur. Dans ce contexte, le moindre échec au box-office ébranle sa confiance et renforce son sentiment d'incompréhension. Nous reviendrons, dans ce chapitre, sur ses débuts, sur sa double formation au cinéma et au théâtre, puis suivrons la fondation de son studio, l'évolution de sa renommée et de ses succès mais aussi celle de son aveuglement grandissant qui le mènera à l'échec cuisant en 1970 ; la suite de sa carrière, marquée par un certain nombre de changements dans l'organisation de la production et le retrait de Kapoor-acteur de ses propres films, fera l'objet de la seconde partie de cette perspective historique. En se retirant des rôles principaux, il ne signe pas la fin du héros aveugle pour autant. Bien qu'il construise ses films autour des héroïnes, la question de l'aveuglement et de l'incompréhension y reste centrale. La séparation fictive de sa carrière en deux périodes distinctes ne remet pas en question la persistance de sa créativité et de sa façon de faire des films. En effet, le théâtre qui influence profondément l'apprentissage artistique de Kapoor avant de se lancer dans la production et la réalisation de ses films restera une référence solide pour le réalisateur alors que son désir de modernité le pousse vers un autre modèle qui est le cinéma occidental.

Cette première partie permettra également de mettre en lumière certaines spécificités du cinéma kapoorien, qu'il s'agisse d'éléments visuels, du mélodrame en tant que genre, de l'inscription dans le courant du cinéma populaire, ou encore du travail sur la musique du film ou ses séquences musicales. Si le style participe activement à la mise en place de certains motifs et thèmes, il est également co-responsable de la mise en œuvre de sa réflexion sur l'incompréhension. Son originalité qui s'est formée au cours de sa vie consacrée au cinéma conditionne ainsi son intransigeance, justifient alors pleinement l'intérêt que lui porte cette étude.

1) Kapoor acteur-réalisateur (1947-1970)

La variété de son jeu déborde de tout conventionnalisme. Un sens parfait du timing est un autre de ses talents. Cela donne à chaque action qu'il interprète un sens et une amplitude que rien d'autre ne peut égaler. La fragile hésitation avant un mot, le pas mesuré au cours d'une marche pensive ou la pause juste avant une rapide cinglante – ainsi infuse-t-il l'essence même de la scène. Reconnaître qu'il sait même rendre le silence intéressant est probablement le plus grand hommage qu'on puisse lui rendre. C'est paradoxal mais parfaitement vrai [...] La capacité de partager si librement ses émotions avec le public l'a toujours fait aimer. Il aime et le monde aime avec lui ; il s'afflige et c'est un cœur lourd qui ralentit son rythme ; il rit et chaque visage lui répond par un sourire. Il joue, non pas comme un symbole ou comme une allégorie ou comme un héros dans une légende, mais comme un homme ordinaire, pendant une journée de lourd labeur dans un travail qu'il aime.

R. Natrajan, « *Filmfare Prize-winning essays*¹⁰¹ »

Cet éloge du jeu de Kapoor a valu à son auteur le prix du meilleur essai de *Filmfare*. Il survient au moment où le cinéaste a à son crédit plus d'une vingtaine de rôles, dont certains très remarquables par la critique et par le public. En regardant la filmographie de Kapoor acteur, on constate que celle-ci évolue en différentes étapes. Elle commence par de petits rôles dans l'ombre de son père (*Hamari Baat*, *Valmiki*), puis par des rôles de jeunes premiers pour différentes productions de Bombay comme Jagirdar Productions (*Jail Yatra*), Amar Jyoti Pictures Ltd. (*Dil Ki Rani*), Murari Pictures (*Chittor Vijay*), Oriental Pictures (*Neel Kamal*), Natraj Pictures (*Amar Prem*). À partir du moment où il se lance dans la réalisation et la production, sa carrière prend un véritable essor. Ces films sont appréciés autant par le public que par la critique. De plus en plus demandé en tant qu'acteur, il oscille entre ses propres réalisations et celles des autres. Cette évolution a une implication sur son studio R.K. Films & Studios, construit pendant le tournage de son troisième film *Awaara*. Nous remarquons que le studio apparaît dans les génériques des films avec Kapoor-acteur, tournés par d'autres réalisateurs et pour d'autres productions. Ainsi, à partir de la seconde moitié des années 1950 jusqu'à la fin des années 1960, ces films sont partiellement tournés dans son studio R.K.

¹⁰¹ R. Natrajan, « *Filmfare Prize-winning essays* » *Filmfare*, 03/02/1954.

Films & Studios de Chembur ; les génériques montrent que les réalisateurs utilisent non seulement son équipement technique mais aussi les collaborateurs/artistes et techniciens associés au studio. Qu'il s'agisse des compositeurs/directeurs musicaux Shanker-Jaikishen, des poètes/paroliers Shailendra et Hasrat Jaipuri, des scénaristes Inder Raj Anand, Ramanand Sagar, Khwaja Ahmad Abbas, V.P. Sathe, des chanteurs playbacks Lata Mangeshkar, Mukesh Chand, Mohammed Rafi, du directeur artistique M.R. Achrekar, des maquilleurs, chorégraphes, ingénieurs du son, développeurs de film et des autres métiers, tous, à un moment donné, ont migré avec Raj Kapoor chez un autre producteur, le temps d'un film. Mis à part de nombreux avantages pratiques que permet cette coopération, il n'est pas surprenant que les rôles *pour* Kapoor et les films *avec* Kapoor produits dans de telles conditions contiennent des points communs avec ceux créés par Kapoor lui-même. Faits sur mesure pour le Kapoor interprète, ces films se nourrissent également des discours des films Kapooriens, en reprenant des motifs et situations clichés¹⁰². Pour cette raison il nous semble important de suivre cette interaction permanente entre les films de notre corpus qui témoigne de la circulation de thèmes, discours et formes mais aussi de l'évolution de certaines figures. Commençons par les premiers contacts du jeune Kapoor avec le cinéma.

Comprendre le cinéma et se faire comprendre par les pairs

Bien qu'il grandisse dans le milieu du cinéma, mis à part le film où il apparaît comme enfant (*Inquilaab* [Après le tremblement de terre], 1935, Debaki Bose, New Theatres¹⁰³), il doit attendre 1943 pour jouer des petits rôles dans les films *Gauri*¹⁰⁴, *Hamari Baat* [Nos conversations]¹⁰⁵ et *Valmiki*¹⁰⁶ aux côtés de son père. Ses débuts d'acteur sont précédés par une période d'apprentissage, entrant dans le monde du cinéma par la petite porte. Au début des

¹⁰² Dans le film *Paapi* (1953, Chandulal Shah), par exemple, Raj Kapoor fredonne un air de son film *Awaara* et développe « son » discours humaniste sur la laïcité ; dans le film *Chori Chori* (1956, Anant Thakur) le personnage Sagar que joue Raj Kapoor est introduit par le motif musical de son film *Shree 420* « Mera Joota Hai Japani » ; Sagar, journaliste free-lance promulgue également le discours Kapoorien sur l'égalité des hommes.

¹⁰³ Raj Kapoor enfant apparaît dans *Inquilab* où jouent Prithviraj, Durga Khote, Krishna Chandra Dey, Nawab et Kidar Sharma. Selon le biographe Bunny Reuben, Prithviraj, dans les années 1930, pendant son engagement dans les New Theatres, il « prêtait » le jeune Raj à son collègue acteur-réalisateur Gul Hamid pour jouer dans ses films mais il avait oublié dans lesquels. Bunny Reuben, *Raj Kapoor, The fabulous showman: An intimate biography*, Indus NFDC Publication, New Delhi, 1988, p. 43

¹⁰⁴ *Gauri* de Kidar Sharma (Ranjit Movietone), 1943, avec Prithviraj, Shamin, Monica Desai.

¹⁰⁵ *Hamari Baat* de M.I. Dharamsi (Bombay Talkies), 1943, avec Devika Rani, Jairaj, David, Shah Nawaz, Mumtaz Ali, Suraiya etc.

¹⁰⁶ *Valmiki* de Bhalji Pendharkar (Prabhakar Pictures), 1946, avec Prithviraj, Shanta Apte, Neela, Baburao Pendharkar etc.

années 1940, après avoir échoué à l'examen final¹⁰⁷ au lycée, il convainc son père que le seul avenir envisageable pour lui est dans le cinéma. Prithviraj sollicite alors son ami réalisateur et producteur Chandulal Shah pour prendre Raj comme apprenti ; il est admis au studio Ranjit pour faire de petits travaux touchant à tous les métiers du cinéma, sous l'œil bienveillant de Kidar Sharma, puis aux studios Bombay Talkies et Filmistan¹⁰⁸. Voici son parcours raconté par lui-même :

Je possède peu de diplômes mis à part les dix années où j'ai travaillé dur comme assistant balayant, littéralement, les plateaux de tournage et m'occupant de déplacer et ranger le matériel. J'ai travaillé dans chaque département de l'industrie du cinéma, depuis le laboratoire jusqu'au film. [...] J'ai commencé ma carrière en tant que sixième ou septième assistant, machiniste, clapman, ramassant les rushes inutiles dans le laboratoire et apprenant l'utilisation du « gamma plus » (produit employé pour le montage) ; c'est grâce à tout cela que j'ai acquis une formation de base sur les fondements du cinéma¹⁰⁹.

Cette période de formation est très importante car non seulement Kapoor apprend le métier de réalisateur mais constitue son réseau de futurs collaborateurs. Par exemple, dans le film *Dil Ki Rani* (1947), il travaille avec l'opérateur V.N. Reddy qui sera le chef opérateur de son premier film. Pendant le tournage du *Valmiki* (1946), il rencontre l'ingénieur du son Allaudin Khan et le responsable de développement des films Arun Bhatt avec lesquels il travaillera par la suite pendant plus de vingt ans. Kamini Kaushal, sa partenaire dans le film *Jail Yatra* (1947), adaptation des *Misérables*, est l'une de ses héroïnes dans le film *Aag* (1948). En parallèle à l'apprentissage dans différents départements des studios du cinéma, l'expérience de travail dans la structure familiale de Prithvi Theatres complètera autant sa formation personnelle que celle de son réseau artistique¹¹⁰.

La parenthèse théâtrale dans la vie de Raj Kapoor n'est pas négligeable. Dans les années 1940, son père est l'un des acteurs de cinéma les plus connus et appréciés en Inde¹¹¹. Alors

¹⁰⁷ Un équivalent du baccalauréat.

¹⁰⁸ Cette pratique d'apprentissage du métier de cinéaste était très courante à cette période. C'était la seule possibilité de se familiariser avec les différentes techniques de cinéma ; Mehboob Khan, Guru Dutt, V. Shantaram et d'autres grandes figures du cinéma de Bombay ont suivi le même cursus.

¹⁰⁹ Ritu Nanda, *Raj Kapoor: His life and His films*, R.K. Films & Studios / Iskusstvo Publishers, Bombay / Moscou, 1991, p. 46.

¹¹⁰ Pendant cette période (1943-1947), il alterne le travail entre les studios et le théâtre de son père qui l'engage pour un salaire de 201 Rps. Dans Prithvi Theatres, il assume le rôle d'assistant général de tous les départements pour un salaire d'une roupie supérieur que celui de Bombay Talkies qui l'employait à ce moment, en attendant que son père lui propose un rôle dans une de ses pièces. Ritu Nanda, *Raj Kapoor speaks*, Viking, Penguin Books India, New Delhi, 2002, p. 12.

¹¹¹ Lors de son séjour à Calcutta dans les années 1930, Prithviraj Kapoor travaille pour le studio New Theatres ; il interprète les rôles dans les versions hindis des films de réalisateurs bengalis. Ainsi il apparaît dans les films

que sa célébrité bat son plein, la star du cinéma indien se lance dans une nouvelle aventure qui ne fera que accroître sa popularité : en janvier 1944, Prithviraj décide de lancer sa propre compagnie de théâtre. Selon Zohra Segal, son initiative arrive au moment où le théâtre urbain en langues vernaculaires a presque déserté les tréteaux alors que le pays s'avance dans une phase décisive de son histoire.

L'Inde a perdu son riche patrimoine de l'art du théâtre malgré le fait que c'était le seul pays au monde à l'avoir formalisé dans les moindres détails : formation d'artistes, présentation, musique, costumes, écriture du scénario, construction du théâtre et de la scène [...]. À l'exception des traductions et des adaptations des pièces occidentales jouées par des sociétés du théâtre amateur et dans des lycées, ou de l'opéra folklorique dans sa forme brute visible dans des fêtes religieuses, il était presque impossible de voir une présentation théâtrale originale quelque part dans ce pays¹¹².

L'idée de monter son propre théâtre arrive au moment où le pays a soif de culture originale. Par cette initiative, Prithviraj rejoint le mouvement lancé par les intellectuels et les artistes autour du théâtre, désireux de laisser entendre la langue du pays sur des sujets qui les préoccupent. Il crée sa troupe à la suite de la rencontre avec son ami dramaturge parsi Pandit Narayan Prasad « Betaab », employé alors par Ranjit Movietone. Betaab a adapté la célèbre pièce sanscrite *Sakuntala* en hindi mais la production pour laquelle la pièce avait été destinée avait échoué. Prenant cette coïncidence pour un signe, Prithviraj achète les droits et se lance presque immédiatement dans l'organisation pratique de la mise en scène de *Shakuntala*. Il recrute le danseur Satyanarayan et le musicien Shankar Singh (joueur de *tabla*). Il fait venir son ami musicien Ram Ganguly, joueur de sitar, pour écrire la partition de sa pièce. Pour le rôle-titre, il engage Uzra Mumtaz qu'il avait découvert dans la pièce de K.A. Abbas *Zubeida* montée pour l'association the Indian People's Theatre Association (IPTA)¹¹³.

tournés sous la direction de Debaki Bose comme *Rajrani Meera* (1933), *Seeta* (1934), *Inquilab* (1935), *Vidyapati* (1937) ou dans ceux d'autres réalisateurs du studio comme Nitin Bose (*Daku Mansoor*, 1934, *President*, 1937, *Dushman*, 1939) et P.C. Barua (*Manzil*, 1936). À son retour à Bombay, le rôle de *Sikander* dans le film éponyme de Sohrab Modi (1941) confirme sa position d'acteur emblématique de cette période.

¹¹² Zohra Segal, *Stages: The Art and Adventures of Zohra Segal*, Kali for Women, New Delhi, 1997, p. 120-121.

¹¹³ Satyanarayan deviendra l'un des chorégraphes de cinéma les plus demandés. Ganguly écrira la musique du premier film de Raj Kapoor. En 1949, Shanker avec Jaikishen rejoindra l'équipe de Raj Kapoor pour se partager la direction/composition musicale. La sœur d'Uzra Mumtaz Zohra Segal, danseuse classique, partenaire de scène d'Uday Shankar rejoindra la troupe dès la seconde pièce *Deewar*. Les enfants de Prithviraj Shammi, puis Shashi, joueront successivement le rôle de Bharat, fils du roi Dushyanta dans *Shakuntala*.

La première de ce grand classique se tiendra trois mois plus tard, le 9 mars 1944, et le succès sera phénoménal¹¹⁴. Raj est engagé par son père comme régisseur général et contribue, selon son jeune frère Shashi, grandement au succès de la pièce :

On lui [à Raj Kapoor] avait confié la responsabilité de régisseur général ; il s'occupait des costumes, postiches, maquillages, lumières, décors et musique pour *Shakuntala*. Bien qu'il n'eût pas d'expérience dans ces domaines, le jeune Raj [19 ans] se servait de son sens esthétique naturel¹¹⁵.

Si Raj peut compléter directement – sur le terrain – son apprentissage technique dans différents domaines du spectacle vivant, il observe de près le processus de création engagé par son père. Selon Zohra Segal, Prithviraj a été l'auteur ou l'initiateur des pièces jouées par son théâtre pendant seize ans :

À l'exception de *Shakuntala*, toutes les pièces étaient inspirées par Prithviraj, partiellement dictées, parfois écrites et la plupart du temps ajoutées aux dialogues improvisés par Prithviraj. Elles étaient véritablement sa création, un produit de son imagination, dénonçant l'injustice et les maux de son pays d'origine, montrant la voie vers un futur glorieux. Les thèmes des pièces n'étaient pas compliqués, écrits principalement en hindoustani, une combinaison simplifiée de l'hindi et de l'ourdou, compris dans tout le nord de l'Inde, dans un style naturel qui tournait parfois au mélodrame lors des moments culminants de la pièce¹¹⁶.

L'exemple de créativité et de générosité de son père motive le jeune Kapoor dont la seule ambition à l'époque est de réussir à décrocher un rôle de jeune premier au cinéma et de sortir de l'ombre paternel. La relation père/fils – que seuls dix-huit ans séparent – est très complexe. Dissanayake et Sahai soulignent l'extraordinaire engagement social de Prithviraj et son profond humanisme ainsi que son ascendant sur son fils : « Raj Kapoor a été fortement influencé par son père. En effet, son père a eu une influence vitale en formant ses pensées, son imagination et son style de vie¹¹⁷ ». Le jeune Raj (19 ans) se laisse entraîner dans l'entreprise théâtrale de son père profitant de la grande confiance que celui-ci lui témoigne en lui confiant des tâches de responsabilité. Il saisit toute occasion de monter sur scène et se fait remarquer dans les petits rôles qu'il décroche. Dans *Shakuntala*, il joue le rôle de Vidhushaka (rôle comique) mais son premier grand succès sur les planches arrive dans la pièce *Deewar* où il

¹¹⁴ Entre 1944 et 1945, la troupe s'agrandit. Un bon nombre de cousins de Prithviraj rejoignent la troupe : Kamal et Ravinder Kapoor, Premnath, Rajindernath, Sajjan et Mohan Saigal, Nand Kishore Kapoor, Pran Nath Khanna et Viswa Mehra (Mamaji). En seize ans d'existence du Prithvi Theatres (de 1944 à 1960), Prithviraj a pu travailler avec la sœur de Satyajit Ray Satidevi, L.V. Prasad (futur producteur, fondateur de son propre studio de Madras), Sardar Malik, chef d'orchestre, Ramesh Sagal, futur producteur et réalisateur, et autres personnalité du théâtre et du cinéma. Shashi Kapoor, Deepa Gahlot, *Prithviwallahs*, Roli Books, New Delhi, 2004, p. 20-25.

¹¹⁵ Z. Segal, *Stages... op.cit.*, p. 18.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹¹⁷ W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p. 17.

excelle, selon la presse de l'époque¹¹⁸, dans le rôle de servent Ramu ayant droit à une « ovation debout » du public. Sa prestation lui vaut également l'estime de Chandulal Shah, le réalisateur/producteur, fondateur de Ranjit studios qui lui donnera son premier grand rôle dans le film *Neel Kamal*, dirigé par Kidar Sharma¹¹⁹. En 1953, il fait appel à lui pour un rôle double, taillé sur mesure, dans le film *Paapi* (1953). L'apprentissage de Raj ne se limite pas seulement au jeu d'acteur ou à la mise en scène. Participer à la création de *Shakuntala* lui permet de saisir le caractère des personnages, le sens et la poétique de cette pièce classique. La connaissance détaillée de la pièce lui servira de modèle pour ses propres projets plus tard, dont certains comme *Ram Teri Ganga Maili* [Dieu, ton Gange est pollué] de 1985 seront calqués avec fidélité sur elle. Pour le jeune Raj, faire partie de la troupe de son père signifie également entrer dans un univers artistique engagé intellectuellement et politiquement. Prithviraj s'entoure non seulement des membres de sa vaste famille mais également des artistes proches du mouvement de l'IPTA, ayant les mêmes idéaux et portant le même regard critique sur le pays. Ce mouvement commence à rayonner à partir de 1940, à Bombay, autour d'un noyau d'écrivains de talent réunis dans la Progressive Writers' Association, parmi lesquels se trouvent Khwaja Ahmad Abbas, Mulk Raj Anand, Sardar Jaffrey et Rajinder Singh Bedi. L'objectif de l'Indian People Theatre Association (IPTA)¹²⁰ est de « porter la voix des artistes contre les injustices dans le pays commises par ceux qui le dirigent » par l'intermédiaire des chansons, poèmes, danses et pièces de théâtre. Dès les années 1940, Prithviraj Kapoor, personnalité éclairée, devient un membre actif de cette association culturelle dont il sera, à deux reprises, le président. Conscients que le pays vivait des années décisives où se jouait l'avenir de l'Inde, les membres de l'IPTA ont consacré tout leur temps à remplir les missions qu'ils s'étaient données. Selon Zohra Segal, les artistes se produisaient partout, dans les théâtres réguliers mais aussi dans des halls, moins chers à louer, ou dans les rues. Le mouvement s'est rapidement propagé dans différentes villes de l'Inde ainsi que son

¹¹⁸ Baburao Patel, « Prithviraj Gives The World's Best Play ! *Deewar* becomes A Nation's Prayer. » *Filmindia*, mai 1946, p. 53-54

¹¹⁹ Introduit dans le studio New Theatres par Prithviraj, Kidar Sharma y travaille pendant quelques années comme acteur, peintre et compositeur/adaptateur de vers/dialogues pour les versions en hindi des films bengalis. Il a ainsi l'occasion de renvoyer l'ascenseur à son bienfaiteur en confiant à son fils le premier grand rôle.

¹²⁰ Parmi les membres les plus connus de l'IPTA, il convient de mentionner *les comédiens-acteurs de théâtre et cinéma* : Balraj et Damayanti Sahni, Chetan et Uma Anand, Uzra et Hamid Butt, Dina Gandhi, Habib Tanvir, Krishan Dhawan, Safdar Mir, Hima Kesarkodi, Romesh Thapar, Sarju Pandeyu, Shakat Kaifi, David, Mubarak, Shahid Lateef, Shyam, Agha, Sajjan, Khan ; *les écrivains* : Krishan Chander, Ismat Chughtai, Kartar Singh Duggal, Vishvamitter Adil, Balwant Gagri ; *les danseurs* : Shanti, Gul Bardhan, Narendra Sharma, Shanta Gandhi, Debendra Shankar, Sachin Shankar, Prabhat Ganguly ; *les musiciens* : Ravi Shankar, Salil Cowdry, Sachin Dev Barman, Sisir Sovan, Nagen Dey, Jatindranath Goloi, Abani Das Gupta. Z. Segal, *Stages... op. cit.*, p. 122.

idée du théâtre engagé¹²¹. L'énergie de ce vivier artistique et intellectuel marque profondément le jeune Kapoor, constituant une source d'idées et d'idéaux où il puisera son inspiration pendant toute sa vie professionnelle. Il suivra, à sa manière, le modèle de l'engagement artistique et politique de son père Prithviraj. Les pièces du Prithvi Theatres, créées dans l'objectif d'éveiller la conscience du peuple et de lui ouvrir les yeux aveuglés par l'illusion et par la haine de l'autre, auront une influence fondamentale sur Raj Kapoor et sur les thèmes qu'il souhaite défendre dans ses futurs films.

La scène comme source d'idées et d'idéaux

En douze ans d'existence, Prithvi Theatres a créé huit pièces originales. Prithviraj a sillonné le pays avec sa troupe pendant 5 982 jours en jouant dans 2 662 représentations :

Shakuntala (9 March 1944 – total shows 212), *Dewaar* (9 August 1945 – total shows 712), *Pathan* (13 April 1947 – total shows 558), *Ghaddaar* (15 August 1948 – total shows 262), *Ahooti* (30 September 1949 – total shows 339), *Kalakar* (8 September 1951 – total shows 157), *Paisa* (4 September 1953 – total shows 302), *Kisan* (26 Octobre 1956 – total shows 120) : 2662 shows performed in 5982 days¹²².

Prithviraj, auteur, acteur et metteur en scène, était un visionnaire. Ses pièces écrites et mises en scène dans la période de grands bouleversements précédant l'Indépendance de l'Inde s'attaquaient directement à des problèmes de fond. Elles se risquaient à dénoncer l'hypocrisie et l'intolérance et à évoquer les idéaux de justice sociale et d'entente entre les religions. Originaire de Peshawar, aujourd'hui au Pakistan, à la fois nationaliste, idéaliste et défenseur de l'égalité des droits¹²³, il était fortement opposé à l'idée d'une division de l'Inde sur des prétextes religieux. Alors que le cinéma reste discret et rare à ce sujet, le théâtre devient le moyen d'exprimer et de véhiculer les idées et idéaux d'une Inde unie. Exprimant ouvertement son désaccord avec la décision de scinder le pays, il se servait de son charme et de sa notoriété pour protéger son théâtre et ses pièces contre les réactions violentes des fondamentalistes de

¹²¹ L'IPTA était une association à but non lucratif. Si l'elle était orientée à gauche et nombre de ses membres communistes, seule la section culturelle de l'association a été soutenue par le parti communiste. Le comité central s'occupait du planning de l'association et nommait un président et un vice-président pour une période de deux ou trois ans. *Ibid.*, p. 122-124.

¹²² Sh. Kapoor, D. Gahlot, *Prithviallahs*, *op. cit.*, p. 37.

¹²³ Dans sa troupe, tout le monde était traité avec le même égard, tous les métiers y compris les serveurs qui voyageaient avec leurs maîtres lors des tournées en dehors de Bombay. Prithviraj lui-même mangeait les mêmes repas à la même table que sa troupe – un fait inédit en Inde qui respecte la séparation des castes et de la nourriture.

tous bords. Dans ses souvenirs, Zohra Segal souligne la puissance allégorique et prophétique de la pièce *Deewar* [Le Mur]¹²⁴ :

Pendant les têtes à têtes avec les écrivains, Prithviraj présentait ses idées, ses scénarios, son expérience. Les pièces devaient être comprises partout en Inde et les thèmes étaient essentiellement indiens. Son nationalisme ressortait sous forme d'avertissement dans une pièce. *Deewar* fut lancé le 9 août 1945 en pointant l'imminence de la partition de l'Inde. La pièce est une allégorie d'un mur d'hostilité, créé par une *femme fatale* étrangère, entre deux frères qui ont vécu jusqu'alors dans l'harmonie et la confiance complètes. La pièce met en scène les sentiments d'un frère contre l'autre jusqu'à ce qu'ils ne puissent pas supporter de vivre sous le même toit. Leurs querelles quotidiennes atteignent un sommet dans la division de la propriété par un mur. Dans le dernier acte, une révolte de paysans et de femmes du pays fait tomber le mur haï pendant que les deux frères se rendent compte de leur erreur et se réconcilient heureusement, permettant à l'étrangère de rester en tant qu'amie plutôt qu'ennemie¹²⁵.

Selon Madhu Jain, Prithviraj a dû se battre (voire ruser) contre la censure britannique pour que la pièce puisse être jouée. Il va jusqu'à convoquer une réunion avec la Ligue musulmane pour défendre les idéaux de la pièce et organiser une présentation devant les membres du Congrès (Congress Working Committee). Il obtient gain de cause et la sympathie de Sardar Patel du comité du Congrès. Ainsi Patel accorde à Prithviraj et son théâtre non seulement la permission de continuer les tournées avec sa troupe, mais aussi l'exemption d'impôts sur le spectacle [*entertainment tax*]¹²⁶. *Deewar*, comme les pièces suivantes, est un cri contre l'incompréhension, l'ignorance, l'aveuglement et le malentendu qui, sur une petite échelle, celle d'une maison familiale divisée, prédit l'avenir sombre menaçant le pays.

Avec ses collègues dramaturges et écrivains Khwaja Ahmad Abbas, Inder Raj Anand, Lalchand Bilal et Ramanand Sagar, dans les pièces suivantes, Prithviraj développe le thème de l'union nationale s'opposant à l'idée de la Partition du pays. *Pathan*¹²⁷, sa seconde pièce, écrite par Bilal, est un plaidoyer passionné pour l'harmonie des communautés basée sur une histoire d'amitié entre deux familles, musulmane et hindoue¹²⁸. Sa troisième production *Ghaddaar* [le Traître], mise en dialogues par Inder Raj Anand, traite le sujet sensible de la

¹²⁴ *Deewar* a été scénarisé par le dramaturge Inder Raj Anand sur l'idée originale de Prithviraj.

¹²⁵ Z. Segal, *Stages... op. cit.*, p. 128.

¹²⁶ Madhu Jain, *The Kapoor: The First Family of Indian Cinema*, Penguin Books, New Delhi, 2009, p. 34.

¹²⁷ Le terme *Pathan* désigne le groupe des locuteurs du dialecte *Pashto* originaire d'Afghanistan, du Pakistan, et du nord de l'Inde ; si la plupart de pathans sont de religion musulmane comme Dilip Kumar alias Yousuf Khan, les Kapoor sont hindous.

¹²⁸ Prithviraj interprétait le rôle du patriarche musulman Sher Khan qui sacrifie son propre fils pour que le fils de son ami puisse vivre. Étant donné que le fils sacrifié était en alternance l'un de ses fils, Raj ou Shammi, cela a produit un effet considérable sur le public. De nombreux incidents sont liés à cette pièce, comme les intrusions de fondamentalistes hindous dans la salle, les menaces de mort etc. *Ibid.*, p. 34.

lutte des musulmans pour l'indépendance de l'Inde. Le protagoniste Ashraf, opposé à la Partition, est tiraillé entre le Congrès et la Ligue musulmane. Cette dernière le gagne à ses côtés mais au vu des massacres provoqués autour de la nouvelle frontière, il arrive à la conclusion que le Pakistan correspond au désir de quelques leaders politiques, opportunistes, et décide de rester en Inde. La pièce suivante *Ahooti* [Sacrifice], sortie en 1949, est également complexe et subversive. Elle se déroule sur fond d'émeutes provoquées par la Partition et a pour thème l'enlèvement d'une jeune fille hindoue¹²⁹. Sauvée des mains de ses kidnappeurs par un musulman, elle est rejetée non seulement par son fiancé et sa future belle famille, mais aussi par son propre père, joué par Prithviraj. Les trois autres productions – *Kalakar* [L'Artiste], *Paisa* [L'Argent] et *Kisan* [Le Paysan] – reflètent son engagement dans la lutte contre les inégalités et pour les réformes sociales¹³⁰. Il convient de constater que la force de ces pièces est basée sur le fait que les personnages créés par Kapoor père agissent aveuglément et se trouvent dans les situations où la communication est bloquée ou interrompue par un mur d'incompréhension.

Revenons à Raj Kapoor et à son expérience du théâtre avec son père. Dans ses souvenirs, Zohra Segal décrit son travail de direction artistique et souligne que Raj Kapoor prenait cette responsabilité très à cœur : pour la pièce *Pathan*, il est parti à Peshawar pour étudier l'environnement des zones tribales rapportant des bijoux et accessoires ; elle se souvient également qu'il dessinait et redessinait inlassablement les décors, chaque pierre du mur, pour obtenir l'effet désiré d'un vieux mur de pisé d'un fort en ruines. Mais c'est son travail de lumières dont on se souvient le plus :

Les effets de lumières qu'il créa au moment de la montée du rideau, annonçant l'arrivée de l'aube, accompagnés par l'appel à la prière du muezzin, étaient d'une beauté à couper le souffle du fait de leur subtilité. Cette ouverture suscita inmanquablement une vague d'agréable surprise qui se fondait dans les applaudissements du public.¹³¹

¹²⁹ Raj Kapoor, dans son premier film *Aag*, introduira un personnage féminin touché par les émeutes au moment de la Partition de l'Inde en 1947 ; une dizaine d'années plus tard, il aura l'occasion d'interpréter l'un des personnages principaux du film *Chhalia* (1960), dirigé par le jeune Manmohan Desai, inspiré par le thème analogue à *Ahooti*. *Chhalia* avec *Dharmputra* (1961) de Yash Chopra, sera l'un des premiers films qui ont pour thème la Partition de l'Inde et ses conséquences sur une partie de la population indienne, en particulier sur les femmes.

¹³⁰ Prithviraj impose les règles d'égalité dans sa troupe et les assume sans fléchir. Il voyage en troisième classe avec sa troupe alors qu'il a droit, en tant que membre du parlement, au confort de la première ; il partage avec tout le monde les mêmes plats, s'assied à ras du sol, dort dans les dortoirs etc. Z. Segal, *Stages... op. cit.*, p.124-125.

¹³¹ *Ibid.*, p. 133.

Raj Kapoor quitte la compagnie de son père après avoir fondé sa propre maison de production et après la sortie de son premier film dont la gestation s'est déroulée sous le « toit » de Prithvi Theatres¹³². Son premier film porte la marque de cette période. Il est imprégné des idéaux qui ont animé la troupe de son père en y apportant ses propres désirs et rêves. Il bénéficie non seulement du talent des artistes mais aussi du savoir-faire des techniciens de la troupe de Prithviraj. Ainsi les décors sont montés par les techniciens du théâtre, la musique composée et enregistrée avec les musiciens de la troupe et le tournage se déroule en partie dans le Royal Opera House qui accueille depuis 1944 les représentations bombayites du Prithvi Theatres.

Les débuts devant la caméra

Revenons à ses débuts d'acteur. En 1947, en parallèle à son engagement dans Prithvi theatres, sa carrière d'acteur de cinéma commence à prendre son essor. Chandulal Shah et Kidar Sharma, amis de Prithviraj, offrent à Raj le premier grand rôle dans le mélodrame romantique *Neel Kamal* [Lotus bleu]¹³³. Alors que le spectateur se souvient du jeu appuyé de Raj Kapoor au moment de sa gloire, dans ce premier film, son jeu est sobre et exprime naturellement une émotion maîtrisée. Il a pour partenaires Begum Para, actrice et star confirmée (née en 1926), et une toute jeune Madhubala¹³⁴ qui a treize ans au moment du tournage. L'univers visuel de Kidar Sharma, artiste éclectique, réalisateur, mais aussi poète et peintre, impressionne sans aucun doute le jeune Kapoor¹³⁵ et participe à la formation de son goût. L'acteur joue le sculpteur Madhusudan qui doit exécuter un portrait sculpté de la maîtresse des lieux, la princesse Rajkumari, seule survivante de l'attaque du royaume par les insurgés. Dans son film, peuplé de statues de nus féminins, Kidar Sharma rend hommage à l'art plastique et à la sculpture en particulier (planche 1, fig. 2-3). Sa réflexion sur la

¹³² Le terme « toit » est utilisé ici dans le sens figuré car si Prithvi Theatres avait le droit de monter ses productions au Royal Opera House – souvent dans la matinée, en alternance avec les projections de cinéma qui se déroulaient le soir – il n'avait pas vraiment de toit. Bien que sa vocation ait été l'itinérance, Prithviraj rêvait d'avoir un théâtre en « dur ». Son fils Shashi avec sa femme Jeniffer Kendal réalisent ses vœux après sa mort (en 1978) en construisant le Prithvi theatre à Juhu, dans des quartiers huppés du nord de Mumbai.

¹³³ Chandulal Shah en tant que producteur et Kidar Sharma, réalisateur.

¹³⁴ L'actrice Madhubala née Mumtaz Jehan (1933-1969), est considérée comme une des plus belles stars féminines qui ont marqué le cinéma hindi dans les années 1940-1960 (dans le film *Neel Kamal* elle est encore créditée sous son nom de naissance Mumtaz). Elle a travaillé avec Ashok Kumar, Rehman, Pradeep Kumar, Shammi Kapoor, Dilip Kumar, Sunil Dutt and Dev Anand.

¹³⁵ Kapoor dira du film, avec de l'ironie : « Jouer avec elles [Madhubala et Begum Para] j'ai appris, en plusieurs leçons intéressantes, l'art de faire l'amour – par le discours ! Je ne pense qu'aucun de nous ait senti que nous interprétions des scènes d'amour avant de les voir sur l'écran. » B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 160.

dialectique de la beauté extérieure et intérieure qui émerge clairement du film, deviendra, dès ce moment-là, une des préoccupations fondamentales du cinéma de Kapoor. Ce rôle lui convient parfaitement. *Neel Kamal* marque l'univers visuel du futur réalisateur par des images que nous retrouverons plus tard dans ses films, l'image de la femme qui allaite son enfant, par exemple. Ainsi, pour montrer les seins nus et pour échapper à la censure, Kidar Sharma filme une statue. De taille humaine, la statue double représente une femme allongée et un enfant buvant au sein. La séquence a lieu dans un temple où se cache une petite princesse Ganga, échappée à l'attention des bandits. Abandonnée et affamée, elle observe cette effigie aux seins généreux et essaie d'enlever l'enfant du sein pour se mettre à sa place¹³⁶. (planche 1, fig. 5-6) Quarante ans plus tard, Raj Kapoor, utilise ce motif dans son dernier film *Ram Teri Ganga Maili* (1985), au cours d'une séquence qui a lieu dans un train. Son, héroïne s'appelle également Ganga. Pour calmer son enfant affamé, elle l'allaite dans un compartiment du train, face à un passager aveugle. Un long plan moyen laisse apercevoir le sein de l'actrice qui tente de calmer son enfant.

Dans un cinéma qui compose avec les stéréotypes très appréciés des spectateurs, le premier rôle marque souvent son interprète. Il lui colle littéralement à la peau. Le public s'attend à retrouver l'acteur dans les mêmes rôles, avec les mêmes héroïnes et dans les mêmes univers. Raj Kapoor est choisi, par Sharma, pour interpréter un artiste. Sa prestation dans le film lui vaudra d'autres propositions par la suite, malgré l'échec du film. Les réalisateurs font appel à lui pour des rôles de jeunes premiers qui peuvent être artiste-sculpteur (*Jan Pahchan*), musicien-chanteur (*Sargam*, *Sunehre Din*, *Dulha Dulhan*) ou poète (*Dil Ki Rani*, *Gopinath*) mais aussi joueur de *tabla*¹³⁷ (*Parvarish*) ou membre de délégation culturelle (*Sharada*). Kapoor lui-même se met en scène dans le rôle d'artiste-metteur en scène de théâtre dans son premier film *Aag*. Comme dans *Neel Kamal*, ses héroïnes dans les films des autres productions auront souvent des fins tragiques, à l'instar de Madhubala dans le rôle de la princesse Ganga qui se suicide par désespoir amoureux (voir les films *Gopinath*, *Dastan*, *Jan Pahchan*, *Sharada* où l'héroïne meurt ou échappe de justesse à la mort comme dans le film *Banwre Nain*).

¹³⁶ Le montage de champs-contrechamps à la Koulechov suggère que Ganga a soif. La séquence se termine par le plan où Ganga est allongée à côté de la statue, caressant son sein libre (planche 1, fig. 5-6).

¹³⁷ Le *tabla* est un instrument de musique à percussion de l'Inde du Nord, joué également au Pakistan, Bangladesh, Népal et en Afghanistan.

Raj Kapoor sent vite le besoin vital d'échapper au stéréotype du héros mélodramatique. Dès que le scénario et le réalisateur le permettent, il compose ses personnages en leur ajoutant un zeste de légèreté et de comique. Sa stratégie est efficace car, très souvent, on a l'impression que les réalisateurs laissent libre cours à l'interprétation imaginative de Kapoor. Si les personnages que Kapoor interprète peuvent être fantaisistes, légers et drôles, parfois, dans *Sargam*, par exemple, ils semblent déborder et échapper à son propre contrôle et à celui de certains réalisateurs. Kidar Sharma, qui a découvert Raj Kapoor-acteur, souligne ce paradoxe de Kapoor voulant introduire le comique dans ses personnages :

Raj Kapoor a toujours tenté de se projeter comme un comique tandis que je l'ai toujours considéré comme un artiste essentiellement sérieux¹³⁸.

De toute évidence, Kapoor aime se donner en spectacle. Les personnages d'artistes aux allures romantiques et drôles portent en eux le germe du vagabond chaplinesque qu'il interprétera, pour la première fois, en 1951, dans son film *Awaara*. Depuis le rôle de Madhusudan dans *Neel Kamal* il a souvent pour partenaire Madhubala, découverte par Kidar Sharma. Il la retrouve ainsi à quatre reprises. Vers la fin des années 1940, les acteurs-chanteurs continuent à être très demandés¹³⁹ alors que le playback est utilisé depuis une dizaine d'années¹⁴⁰. Le talent musical de Raj Kapoor joue à son avantage car il peut chanter aisément devant un public. Son père rappelle le talent musical de Raj qui avait chanté dans sa pièce de théâtre : « Quand il a joué dans *Deewar*, il chantait ses propres chansons qui ont aussi été enregistrées – mais Dieu seul sait si ces disques ont jamais été diffusés. [...] Des milliers de personnes l'ont entendu chanter dans *Deewar* et c'est toujours un privilège de l'entendre chanter différentes chansons en compagnie de *dholak* (tambour à deux mains) à la maison¹⁴¹ ». Kapoor explique ainsi sa prédisposition pour la musique :

Mon ambition première a été de devenir chef d'orchestre [music director]. J'ai même chanté dans mes premiers films comme *Chichtor*, *Chittor Vijay*, *Jail Yatra* et *Gopinath*¹⁴².

¹³⁸ B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 74.

¹³⁹ Les acteurs-chanteurs emblématiques de cette période sont Kundal Lal Saigal, K.C. Dey, Surayia, etc.

¹⁴⁰ L'utilisation du playback en Inde commence à se généraliser à partir de 1935. Le premier film avec chant enregistré dans le studio est le film bengali *Bhagya Chakra* dirigé par Nitin Bose. *Dhoop Chhaon*, le remake du film en hindi, est le premier film hindi utilisant ce procédé qui libère le tournage des contraintes (emplacement des microphones, silence total, mobilité réduite) ; il est immédiatement adopté par l'industrie.

¹⁴¹ B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 47.

¹⁴² Dans cette déclaration de Kapoor est fait mention du film *Chichtor* qui ne figure dans aucune de ses biographies ni listes de ses films. « Leaves from my Diary », *Filmfare*, 21/06/1957, p. 15.

L'image de l'acteur Kapoor change à partir de ses deux premiers films *Aag* et *Barsaat*. Il est invité à interpréter des rôles romantiques en couple avec Nargis. Ils joueront ensemble dans quinze films au total. Sa prestation dans *Andaz* de Mehboob Khan s'ajoute aux rôles plus graves qui confirment son talent d'acteur. Dans l'article « Star Profile » Kapoor résume ainsi les quelque vingt films dans lesquels il a joué entre 1947 et 1952 :

Pour trouver le financement pour son film [*Awaara*], il a accepté beaucoup de rôles dans des films de qualité douteuse. Mais désormais, il a décidé de sélectionner ses rôles avec plus de discernement afin d'éviter de se trouver enfermé dans des rôles comiques « type » qu'il avait joués jusqu'alors¹⁴³.

L'information que donne Raj Kapoor à la presse n'est pas tout à fait juste. Certes, de 1947 à 1952, il a joué dans une vingtaine de films dont certains représentent un intérêt limité du point de vue du thème, de la mise en scène ou du jeu d'acteur (*Dil Ki Rani*, *Sargam*, *Sunehre Din*, *Amber*, etc.). Par contre, il semble oublier que dans cette période très intense, il travaille avec des réalisateurs expérimentés qui maîtrisent le médium (Mehboob Khan, Kidar Sharma, Abdul Rashid Kardar, K.A. Abbas, etc.) et joue dans des films à thème aboutis sur le plan esthétique. Plus tard, quand il se souviendra de cette période, il dira que le film qui l'a le plus marqué est *Gopinath* (1948) de Mahesh Kaul¹⁴⁴. En effet, force est de constater que ce film se démarque de la production de l'époque prenant pour thème une histoire sombre. Rigoureusement construit et mis en scène, *Gopinath* propose une réflexion sur les conséquences d'un double aveuglement : celui du héros, interprété par Raj Kapoor et celui de l'héroïne (Tripti Mitra, actrice de l'IPTA). Hormis le fait qu'il critique les relations superficielles et intéressées dans l'industrie du cinéma, le film évolue autour de Mohan, garçon fasciné par le monde du cinéma, qui se trouve piégé dans un triangle amoureux aux conséquences tragiques¹⁴⁵. Remarquablement dirigé – le jeu d'acteurs est sobre et réaliste – ce mélodrame fait partie du courant des films à dimension sociale, à la manière de certains films bengali des années 1930 (de Debaki Bose, Nitin Bose, P.C. Barua) ou hindi des années 1940 (de V. Shantaram, K.A. Abbas). De notre point de vue, il s'inscrit dans les films qui ont contribué à la formation du goût et du style du jeune réalisateur Kapoor. Étant le film à thèse

¹⁴³ « Star profile: Turned Off the Stage, Raj Has Risen to Dominate Filmdom », *Filmfare*, 21/03/1952, p. 39

¹⁴⁴ *Gopinath*, œuvre d'une grande maturité, est la première réalisation de Mahesh Kaul.

¹⁴⁵ Le film raconte l'histoire de Mohan (Raj Kapoor), jeune poète, qui souhaite écrire des histoires pour le cinéma. Sa mère (Anwaribai), souffrant d'insuffisance cardiaque, aimerait le voir marié avec Gopi (Tripti Mitra), une jeune villagoise qu'elle héberge. Le frère de Gopi est parti travailler en Afrique en la confiant à la mère de Mohan. Gopi aime Mohan depuis leur enfance, passée ensemble au village. Mohan n'est pas intéressé par elle. Au contraire, il est attiré vers Neela Devi (Latika), une star de cinéma. L'amour dévotionnel de Gopi pour Mohan la conduit à la folie : elle le voit partout mais ne le voit pas quand il se trouve devant elle. Mohan, aveuglé par sa passion pour Neela, « retrouve sa vue » une fois éconduit et humilié par elle.

sur l'aveuglement, il fait partie des films formant le cycle – si ce n'est pas le genre – du mélodrame de l'incompréhension comme nous le verrons dans les parties suivantes de notre étude.

Passage à l'acte

Le premier film de Raj Kapoor occupe une place importante dans notre corpus pour différentes raisons : d'une part, dans *Aag*, Kapoor met en place son système de valeurs idéologiques et spirituelles¹⁴⁶, son concept du mélodrame et son style cinématographique. D'autre part, dès son premier film, Kapoor introduit un personnage paradigmatique – artiste aveuglé par l'idéal de la beauté absolue, obsédé par l'émotion esthétique pure. Mis en scène dans des situations qui initient le questionnement sur l'incompréhension, le héros aveugle devient le relais du réalisateur permettant de réagir face aux interprétations contradictoires et aux malentendus. Par ailleurs, Kapoor est fortement marqué par deux esthétiques, celles du théâtre et du cinéma, les deux arts étant présents dans la vie du jeune Raj. Le cinéaste-acteur témoigne souvent son attachement au théâtre :

Je préférerais toujours les planches à l'écran [...]. Rien ne peut égaler la sensation de la scène, du jeu pendant trois bonnes heures devant un public, réagissant à ses applaudissements et à ses sifflets ! L'écran diffère l'action. On ne sait pas ce que vous avez fait jusqu'à ce que le montage mette tout ensemble et seulement à ce moment-là vous pouvez réaliser que, finalement, le résultat n'est pas si génial [*not so hot*]¹⁴⁷.

Son expérience au théâtre, où il occupe les postes de régisseur général, de directeur artistique et d'acteur, complète sa formation de réalisateur. Cette influence est du même ordre que celle des studios de cinéma où il a commencé à travailler comme apprenti, puis comme jeune premier. C'est la période où il se forme aux métiers du cinéma et commence à s'approprier des éléments du langage cinématographique. Suivant la trace de son père Prithviraj, le jeune réalisateur mobilise tous ses efforts pour réaliser son idéal artistique mettant au défi l'industrie de Bombay et son père, comme le suggèrent certains auteurs¹⁴⁸. Il

¹⁴⁶ Bien que Kapoor revendique son ignorance et se positionne comme non-intellectuel, il s'appuie sur la culture spirituelle hindoue populaire, à forte dose mythologique et cosmogonique.

¹⁴⁷ « A Starry Flashback. Raj Kapoor », *Filmfare*, 15/04/1955, p. 11.

¹⁴⁸ Voir Zeenat Saleh, « *Kal Aaj aur Kal* ou la dynastie ininterrompue des Kapoor », dans Christophe Damour, Christian Gutleben, Hélène Valmary, Christian Viviani (dir.), *Généalogies de l'acteur au Cinéma. Echos, influences, migrations*, L'Harmattan, Paris, 2011, p. 71-83, ou Mihir Bose, « The Great Indian Showman » dans *Bollywood: A History*, Tempus, Gloucestershire, 2006, p. 172-189.

s'empare du médium pour en faire sa tribune et pour exposer ses convictions ; il s'en sert également pour exprimer ses tourments artistiques, ses états d'âme et ses désirs.

Dans *Aag*, il [Kapoor] était intensément introverti, consumé par sa propre conflagration émotionnelle ; l'artiste solitaire qui souffre, condamné éternellement à une vie de non-communication et d'incompréhension¹⁴⁹.

Selon les biographes, l'idée de réaliser et de produire son propre film est venue à Raj Kapoor au cours de l'année 1946¹⁵⁰. En avril 1947, il séjourne à Nagpur (État du Maharashtra) avec la troupe de Prithvi Theatres qui y donne plusieurs représentations de la pièce *Pathan*. Pendant ce séjour d'une semaine, il écrit le synopsis de son film en se servant de ses propres expériences, bouleversements émotionnels et déceptions amoureuses¹⁵¹. De retour à Bombay, il demande à Inder Raj Anand, scénariste expérimenté, membre de l'IPTA et dramaturge attitré de Prithvi Theatres, de mettre en forme le scénario et d'écrire les dialogues. À l'avenir, plusieurs films de sa filmographie seront écrits à deux ou plusieurs mains sur l'idée originale de Kapoor¹⁵² sans qu'il apparaisse dans le générique comme scénariste. Il est généralement crédité comme acteur, réalisateur et producteur et, à partir du film *Sangam*, comme monteur. Dans le générique d'*Aag*, le carton « Histoire, scénario et dialogues » indique le nom « Inder Raj », une abréviation du nom Inder Raj Anand faisant ainsi allusion à l'association des prénoms d'Anand et de Kapoor. Quant au reste de son équipe, il trouve ses futurs collaborateurs dans la troupe de théâtre de son père ; tous aussi jeunes que lui, partagent son enthousiasme et son envie de créer une œuvre cinématographique différente, de se démarquer et de se faire remarquer dans l'industrie en tant que « nouvelle génération » d'artistes. Dans la troupe de Prithviraj, la majorité de ses collaborateurs sont issus de l'association IPTA. La grande famille des Kapoor fournit également des talents qui viennent rejoindre Prithviraj dans son théâtre, à l'instar de l'oncle maternel de Raj Vishwa Mehra (19 ans), producteur et acteur, ou Prem Nath, acteur, beau frère de Raj. Parmi les jeunes artistes qui accompagnent Raj dans la création de son premier film il y a Mukesh (chanteur playback, 24 ans), Babubhai Thakkar (monteur, 22 ou 23 ans), Arun Bhatt (responsable du développement de la pellicule dans le Famous Cine Laboratory à Tardeo, 23 ans), Allaudin Khan Qureshi (ingénieur du son), seul

¹⁴⁹ B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁰ L'année 1946 est également l'année du mariage de Raj Kapoor avec Krishna Malhotra, épouse choisie par ses parents. Krishna est une cousine éloignée du côté paternel (son père était l'oncle maternel de Prithviraj), sœur de Rajendra Nath, Premnath et Narendra Nath ; ces « cousins de Raj » deviennent acteurs d'abord au Prithvi Theatres, puis au cinéma. Raj Kapoor confie le rôle de Rajan à Prem Nath dans son film *Aag*.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵² *Barsaat, Sangam, Bobby, Mera Naam Joker, Satyam Sivam Sundaram, Prem Rog, Ram Teri Ganga Maili.*

V.N. Reddy, cameraman, est un peu plus âgé (28-29 ans). Nargis, la troisième héroïne du film, star confirmée du cinéma et future partenaire de Raj (ils se partageront l'écran pendant presque une décennie) a 18 ans en 1947.

Les premiers plans du film sont tournés le 6 juillet 1947. Une année plus tard, presque jour pour jour, en juillet 1948, le film sort à Shimla, distribué par East Punjab distributor. En 1948, la revue corporatiste *Filmindia* consacre régulièrement à *Aag* de l'espace publicitaire (plusieurs « unes » et des annonces pleine page), des dépêches du tournage et des portraits de vedettes du film¹⁵³. Dans le numéro de novembre, après la sortie d'*Aag* au Royal Opera House de Bombay, le 10 septembre 1948, Baburao Patel écrit une critique dithyrambique du film :

Le garçon a dépassé tous les grands producteurs aux cheveux gris qui se prennent pour les grands dévots du cinéma d'art vantant leurs productions à « intention » alors que celles-ci n'ont ni intention ni valeur artistiques. Raj Kapoor nous promet un brillant avenir si seulement il peut éviter la voie de ces vieux chiens. Nous prions pour qu'il ne la prenne pas car la production cinématographique reste une profession dégénérée en Inde, au milieu des bâtards galeux qui infectent tout dans un périmètre de 100 miles¹⁵⁴.

Alors que le film sera apprécié par la critique, Raj Kapoor aura du mal à trouver des distributeurs. À part celui d'East Punjab qui achète les droits pour une somme dérisoire, seul le distributeur Babubhai Mehta de Bombay apprécie le film et demande de l'avoir à tout prix, quel que soit son succès au box-office. Des années après, reconnu par la profession, Kapoor travaillera avec le même distributeur¹⁵⁵ qui fera partie de sa tribu de fidèles collaborateurs dont certains sont recrutés dès son premier film¹⁵⁶.

Pour Raj Kapoor, *Aag* occupe dans sa filmographie une place à part, non seulement à cause des problèmes financiers¹⁵⁷ ou matériels qu'il doit résoudre sur le champ pour que le

¹⁵³ Force est de constater que Raj Kapoor comprend dès le début de sa carrière de réalisateur-producteur l'importance de la visibilité de ses films, de son logo et de sa persona. Cet investissement s'avère payant car la critique de son film, rédigée par le propriétaire et rédacteur en chef du magazine Baburao Patel, dépasse toute attente alors que le même critique, selon Shashi Kapoor, n'apprécie pas son père Prithviraj et est réputé écrire des critiques incendiaires. Voir Sh. Kapoor, D. Gahlot, *Prithvivalahs*, *op. cit.*

Voir également la critique dans Baburao Patel, « *Neel Kamal*, Boring Pseudo-intellectual Confusion ! Picture Gives Mighty Headache ! » *Filmindia*, Octobre 1947, p. 63-64.

¹⁵⁴ Baburao Patel, « Raj Kapoor Scores Personal Triumph In *Aag* ! », *Filmindia*, Novembre 1948, p. 47.

¹⁵⁵ Kapoor travaille avec Babubhai Mehta jusqu'à 1970. Le distributeur décède l'année de la sortie de son film *Mera Naam Joker*.

¹⁵⁶ B. Reuben, *Raj Kapoor...op. cit.*, p. 57.

¹⁵⁷ « Je n'oublierai jamais *Aag*, car c'est une histoire de la jeunesse consumée par le désir d'une vie meilleure, plus intense. C'est l'histoire de ceux qui ont traversé ma propre vie comme des ombres, donnant quelque chose, prenant quelque chose... Il n'y avait jamais assez d'argent, c'était une bataille continue depuis *muhurat* [le plan inaugural] jusqu'au jour de la sortie du film. J'ai hypothéqué ma voiture. J'ai même emprunté de l'argent à mon

tournage puisse avoir lieu (comme la pénurie de pellicule vierge, par exemple, travailler, tout au début, dans sa voiture qui lui sert de bureau). Dans ses déclarations, il apprécie *Aag* pour sa sincérité, son audace et sa force de conviction qui en font un film inoubliable pour son créateur :

Aag se fait alors. Il personnifie la soif de la jeunesse d'aimer et de vivre plus intensément. C'est un nouvel appel très fort qui donna naissance à une nouvelle vivacité, une nouvelle tradition. Regardant en arrière, il est plus facile de comprendre pourquoi. Il y avait de la vérité au fond de ces jeunes. Cette intime conviction se reflétait sur le celluloïd. Ils ont montré une nouvelle voie d'expression. Ils étaient vigoureux et violents ; ils symbolisaient les envies et désirs refoulés de cette jeunesse qui n'osait pas les exprimer¹⁵⁸.

Bunny Reuben, biographe de Kapoor, laisse entendre que la version autorisée par la censure serait en fait une version incomplète et qu'en 1987, où Raj Kapoor a tiré une nouvelle copie¹⁵⁹ pour le festival de films de Moscou, le film est passé au tamis de la censure à nouveau. La première intervention de la censure dirigée (en 1948) par le Premier ministre du Maharashtra Morarji Desai (qui a été ensuite brièvement premier ministre de l'Inde) a exigé la suppression de plusieurs scènes romantiques entre Nargis et Raj Kapoor¹⁶⁰. La réduction du film expliquerait le léger décalage entre le propos de Raj Kapoor, disant qu'il cherchait à montrer une « nouvelle façon d'aimer » à l'écran, et la réalité vue sur la pellicule. S'il y a beaucoup d'intensité dans les rapports entre les protagonistes, en effet, leur relation ne dépasse pas les limites de la décence : ils ne se touchent presque pas alors que Kapoor prétend avoir mis en scène « l'amour plus vrai et plus audacieux » que celui montré à l'écran par ses pairs. Le destin des chutes imposées par la censure est probablement le même que celui des rushes¹⁶¹. Il est donc impossible d'imaginer la représentation de la relation amoureuse entre Kewal et Nimmi (Raj et Nargis) avant l'intervention de la censure. Les coups de ciseaux n'ont pas altéré l'essentiel du film organisé autour du personnage principal qui raconte à sa jeune épouse l'histoire de sa vie et de ses amours. Son récit se résume en trois flashbacks, en trois rencontres avec ses héroïnes, en trois périodes allant de l'enfance au présent diégétique.

vieux serviteur Dwarka pour payer le thé et le repas à mon équipe. » R. Nanda, *Raj Kapoor... op. cit.*, 1991, p. 64.

¹⁵⁸ *Filmfare* 13/02/1959 « Romantic scenes, is it necessary to be in love? » par Raj Kapoor.

¹⁵⁹ La copie numérique d'*Aag* commercialisée par Yash Raj Films Home Entertainment correspond à la copie 35 mm, tirée en mars 1987.

¹⁶⁰ B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 56.

¹⁶¹ Selon Vishwa Mehra, collaborateur de Raj Kapoor et détenteur de la mémoire du studio, Raj Kapoor n'a jamais gardé des rushes, faute de place dans le studio.

Dès son premier film, Kapoor, qui n'a que vingt-trois ans pendant le tournage, sait exactement quel cinéma il veut faire et se donne tous les moyens pour le faire. Son casting est ambitieux avec trois grandes stars féminines de l'époque, Kamini Kaushal, Sultana Nigar et Nargis. Ayant obtenu l'accord de Nargis, Raj Kapoor retravaille le scénario et augmente la troisième partie du film pour donner à son rôle plus d'espace et de caractère. Bien que Nargis soit une star confirmée¹⁶², elle sort de cette première collaboration avec Raj Kapoor dotée d'une nouvelle image d'actrice. Encouragée par cette réussite et désireuse de travailler sur des films qui correspondent à la jeunesse indienne et à son temps, elle s'engage dans une collaboration très intense avec le studio R.K. Films. Nargis deviendra l'associée et la collaboratrice proche de Raj Kapoor, participant de près à la création des films du studio. Selon T.S. George, dès la construction du studio, un bureau a été prévu pour Nargis. Si elle intervenait régulièrement dans le processus de création des films, son engagement était non seulement artistique mais aussi financier¹⁶³.

Aag sera remarqué non seulement pour sa jeunesse et sa sincérité mais aussi pour la maturité du réalisateur et pour sa connaissance du médium filmique. De toute évidence, le réalisateur cherche à créer un mélodrame un peu sombre et mélancolique en se dotant d'une solide structure narrative basée sur des éléments tirés de sa vie. Sa compréhension du langage cinématographique apparaît, entre autres, dans les scènes d'amour ou dans la mise en scène de l'incendie du théâtre, au moment du climax. Son travail du clair-obscur dans *Aag* et l'utilisation de la profondeur du champ lui valent des comparaisons avec Orson Welles. Kapoor lui-même revendique cette filiation :

Pendant le tournage de *Barsaat*, j'ai été influencé par le travail de caméra d'Orson Welles. *Aag* avait la lumière très discrète. Le contraste entre le noir et le blanc était très vif. Je voulais que mon caméraman me fasse des effets de noir et gris. Mais à cette époque, personne n'a aimé mon éclairage clair-obscur. À l'époque, les images claires (lumineuses) étaient en vogue¹⁶⁴.

L'influence du théâtre est tangible non seulement dans le jeu des comédiens, en particulier dans les séquences déclamatoires et pathétiques, mais aussi dans toutes celles qui montrent différentes formes de théâtre (itinérant, amateur, professionnel).

¹⁶² En 1947, Nargis était une star confirmée du cinéma hindi, recherchée par les réalisateurs et appréciée par le public. Elle a été découverte par Mehboob Khan en 1943 qui lui a offert plusieurs beaux rôles (dans *Taqdeer* en 1943 et *Humayun* en 1945) avant qu'elle ne devienne l'égérie et l'associée des R.K. Films & Studios. La proposition du rôle-titre dans le film *Mother India* de Mehboob Khan précipite la rupture de Nargis avec R.K. Films & Studios et Raj Kapoor en 1956.

¹⁶³ T.S. George, *The Life and Time of Nargis*, East West Books Madras, Chennai, 2007.

¹⁶⁴ R. Nanda, *Raj Kapoor's speaks*, op. cit., p. 90.

Saisir l'atout de la musique

L'année 1949 est une année décisive. Moins d'un an après la sortie peu remarquée d'*Aag*, le succès de *Barsaat* dépasse toutes les attentes. L'affiche du film¹⁶⁵ tirée d'une scène romantique entre les principaux protagonistes du film, Raj Kapoor et Nargis¹⁶⁶, est reçue, à travers l'Inde, comme l'icône de l'amour romantique. Elle servira de modèle pour le logo de la société de production R.K. Films & Studios, apparaissant avant le générique dès le film suivant *Awaara*.

Que s'est-il passé pour que le public apprécie autant le film ? Une des raisons principales du succès a été indéniablement le changement radical du traitement musical du film. Alors que le contrat avec Ram Ganguly, auteur de la musique d'*Aag*, vient d'être signé, deux musiciens de l'orchestre proposent à Kapoor un nouveau style de musique et de nouveaux arrangements inspirés par la musique occidentale. Leurs idées musicales séduisent immédiatement le réalisateur. Il s'agit de Shanker, jeune joueur de *tabla* de Hyderabad, et de Jaikishen, joueur d'harmonium d'Ahmedabad¹⁶⁷. Au départ, les mélodies de Shanker et Jaikishen sont enregistrées partiellement par Ganguly, puis Kapoor rompt le contrat avec ce dernier et les noms Shanker-Jaikishen figurent désormais sur le générique comme auteurs de la musique du film (composition, orchestration et direction musicale). Les musiciens qui s'entendent parfaitement avec le réalisateur, participent activement à la création de l'identité sonore des films de Kapoor et des personnages qu'il interprète. Un autre atout est le choix des chanteurs playback. Shanker et Jaikishen, lors d'un enregistrement au studio His Master Voice (HMV) découvrent la voix de Lata Mangeshkar, qui se lance tout juste dans la carrière de chanteuse au cinéma après avoir fait quelques apparitions sur l'écran en tant qu'actrice. En 1949, Lata Mangeshkar gagne une véritable célébrité grâce à All India Radio qui a diffusé la chanson « Aayega, aayega... aanevala aayega » que Lata a enregistrée pour le film *Mahal*, de

¹⁶⁵ L'affiche du film a été réalisée par le studio S.M. Pandit, établi à Bombay depuis 1944. Le studio a travaillé pour *Filmindia* et pour certains studios (Prabhat, V. Shantaram, Sohrab Modi), dont R.K. Films & Studios. Kajri Jain, *Gods in the Bazaar: The Economies of Indian Calendar Art*, Duke University Press, Durham / London, 2007, p. 153 (planche 2).

¹⁶⁶ Cette image montre Raj Kapoor qui, tenant dans une main le violon, enlace de l'autre Nargis. À propos du logo, V.P. Sathe, scénariste d'*Awaara*, se souvient que lors d'un voyage à Pune avec Kapoor, ils sont tombés sur une statue de Ganesh tenant le violon dans une main. Cette statue lui a donné l'idée du logo pour son studio. W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p. 30.

¹⁶⁷ Les noms de scène Shanker-Jaikishen sont la contraction des deux noms respectifs Shankarsingh Raghuwanshi et Jaikishen Dayabhai Panchal.

Kamal Amrohi. Selon Nasreen Muni Kabir, dans ces temps, les chanteurs playback n'étaient pas crédités sur les pochettes des disques, probablement pour cacher que les acteurs ne chantaient pas leurs chansons :

Quand le 78 tours avec la chanson « Aayega, aayega... » est sorti, la chanson a été attribuée au personnage de Kamini interprété par Madhubala. Face à les demandes croissantes du public, la marque HMV a été obligée d'annoncer aux auditeurs de la radio que la chanteuse était une jeune femme qui s'appelait Lata Mangeshkar¹⁶⁸.

Pour *Barsaat*, Lata enregistre huit chansons en solo et deux en duo avec Mukesh. Raj Kapoor est séduit par sa voix et Lata devient l'égérie du studio, entretenant une relation de travail privilégiée avec le cinéaste pendant de longues années. Mukesh, « la » voix de Kapoor¹⁶⁹, occupera également une place très importante dans la vie de Kapoor. Depuis le premier enregistrement playback de la chanson « Zinda hoon is tarhaan ki game zindagi nahin » [Je suis en vie mais sans vie] pour *Aag*, Kapoor trouve dans la voix de Mukesh « son âme » comme il aimait à le dire jusqu'à sa mort en 1976. Quand il a rencontré pour la première fois Mukesh, le chanteur était déjà célèbre grâce à la chanson « Dil jalta hai to jalne de » enregistrée pour le film *Pehli Nazar* (1946) et interprétée à la manière du célèbre K.L. Saigal. À ce moment-là, Kapoor était connu non pas pour ses films mais comme fils de Prithviraj. Avec Mukesh, qui incarnera sa voix, Lata Mangeshkar, Mohammed Rafi et les musiciens Shanker-Jaikishen, les films de R.K. Films & Studios bénéficient d'une équipe musicale extrêmement compétitive, assurant, en grande partie, le succès de ses films. Mais revenons à *Barsaat*, qui a également le mérite d'être le premier film dans l'histoire du cinéma de Bombay qui affiche les noms des chanteurs playback sur le générique et reconnaît ainsi leur part indispensable à la réussite d'un film. Kobita Sarkar¹⁷⁰, critique du cinéma de renom, dans son article publié le 2 octobre 1960 dans *Madhuri*, souligne l'impact de la musique du film sur les spectateurs des années après la sortie :

¹⁶⁸ Nasreen Muni Kabir, « Palace Of Delusion, Kamal Amrohi's *Mahal* is our first reincarnation thriller » *Outlook*, 4 juin 2012. Rappelons que la même année, Lata enregistre cinq chansons pour le film *Andaz* de Mehboob Khan. Dans *Barsaat* (dix chansons au total) elle est pour la première fois créditée dans le générique comme chanteur-playback.

¹⁶⁹ On oublie souvent de rappeler que la voie de Mukesh n'était pas adaptée aux performances exigées par les partitions classiques (les glissements et envolées vocales) et que « la voix de Kapoor » est de temps en temps complétée par celle de Mohammed Rafi et Manna Day.

¹⁷⁰ En 1960, les *Cahiers du Cinéma* publient l'article de Kobita Sarkar « Quelques aspects du cinéma indien ». *Cahiers du cinéma*, n°110, août 1960, p. 12-18.

Nostalgiquement, bien que [*Barsaat*] soit considéré, encore aujourd'hui, comme l'un des films romantiques les plus banals, ses chants, deux décennies plus tard, continuent de consoler l'homme de la rue de ses frustrations et tristesse¹⁷¹.

Le tournage de *Barsaat* débute en octobre 1948. En cette période, Raj Kapoor loue son premier bureau, au premier étage du bâtiment de Famous Studio à Mahalakshmi (Bombay). Il est obligé également d'acheter sa propre caméra car celle qu'il avait louée pour le caméraman Jal Mistry a cessé de fonctionner pendant le tournage des extérieurs, à Mahabaleshwar. Il s'offre sa propre Mitchell en août 1949 pour terminer le tournage. Le film sort le 30 septembre 1949, neuf mois seulement après le *muhurat*, le lancement officiel du tournage¹⁷². Il s'agit d'un temps record étant donné que Kapoor travaille en même temps comme acteur pour le film *Andaz* de Mehboob Khan. Le film sur le malentendu aux conséquences tragiques réalisé par Khan laisse une profonde empreinte dans son esprit. Immédiatement après la sortie du film, il souhaite retravailler le même sujet, avec la même équipe, Dilip Kumar et Nargis. Le projet existe alors sous le nom de *Gharonda*¹⁷³ et bien que réalisé une quinzaine d'années plus tard, son thème du malentendu qui s'installe entre les personnages principaux et de l'incompréhension que celui-ci engendre, traversera, sous différents aspects, son œuvre filmique. D'ailleurs, si son premier film interroge déjà l'incompréhension entre générations et celle des artistes et des pragmatiques, son second, mettant en opposition la pureté du village et l'impureté de la ville, montre l'incompréhension qui existe entre ces deux mondes – ces deux cultures distinctes. Pour exprimer cette dialectique, Kapoor a besoin d'enrichir l'expression formelle de ses films. Le changement d'opérateur s'impose alors. Shashi Kapoor rappelle que certaines prises dans *Aag* étaient faites par des courtes focales (grands angles) mais que le caméraman V.N. Reddy était réticent à utiliser ce genre d'optique, ne supportant pas que certaines parties de décors comme piliers ou colonnes soient déformées. Pour cette raison Raj Kapoor fait appel à Jal Mistry¹⁷⁴. Bien qu'il partage les mêmes affinités esthétiques avec Mistry, cette coopération ne se prolonge pas après *Barsaat*. Selon Nasreen Muni Kabir, Jal Mistry refuse de signer le contrat de fidélité avec R.K. Films car il préfère travailler en free-lance pour différentes productions. Pendant le tournage de *Jan Pahchan* de Fali Mistry dont Jal Mistry est le chef opérateur et

¹⁷¹ B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 75.

¹⁷² *Barsaat* sort quelques mois après *Andaz* et s'installe à la tête du box-office occupée jusqu'alors par ce dernier.

¹⁷³ Dilip Kumar refuse plusieurs fois son offre bien qu'il soit très proche de Raj Kapoor. Le projet sera réalisé une quinzaine d'années plus tard, avec un nouveau casting – Vyjayanthimala remplaçant Nargis et Rajendra Kumar au lieu de Dilip Kumar – sous le titre *Sangam*.

¹⁷⁴ M. Jain, *The Kapoors... op. cit.*, p. 98.

réalisateur, Kapoor rencontre Radhu Karmakar, opérateur qui travaillait alors avec le réalisateur Nitin Bose. La qualité du clair-obscur dans les scènes de nuit dans *Milan* tournées par Karmakar rassurent Kapoor qui lui propose de devenir le chef opérateur de son studio pour 2000 Rs par mois ce qui, selon les mots de Karmakar, était une belle somme à l'époque¹⁷⁵. L'arrivée de Radhu Karmakar dans l'équipe de R.K. Films lors du tournage d'*Awaara* marque le début d'une très longue coopération. Raj Kapoor trouve en lui l'opérateur qui partage sa vision et aime s'adapter aux nouvelles techniques, devenant son troisième œil (ou quatrième avec sa caméra). Ils travailleront ensemble pendant plus de quarante ans. Tous les films réalisés par Kapoor sont désormais filmés par Karmakar. *Barsaat* inaugure une autre collaboration de longue durée avec le monteur G.G. Mayekar. Bien que pendant son apprentissage¹⁷⁶ dans les années 1940, Kapoor s'intéresse de près au montage auprès des monteurs expérimentés, il apparaît pour la première fois sur le générique comme monteur du film *Sangam*, en 1964. La coopération avec Mayekar s'avère aussi fructueuse que persistante comme celle avec Karmakar et d'autres collaborateurs. Certaines amitiés datent du Prithvi Theatress comme celle qui le lie à Indar Raj Anand, scénariste d'*Aag*, d'*Aah* et de *Sangam*, à Ramanand Sagar¹⁷⁷, scénariste de *Barsaat*. Nous verrons, par la suite, que si Kapoor reste fidèle aux anciens collaborateurs qu'il avait croisés dans son parcours artistique c'est par les idées partagées. Ainsi, si Kapoor revient souvent dans ses films sur la question de fidélité et d'amitié, il en fait également un principe dans le fonctionnement de son studio.

Sabine Charrin considère la stratégie de Kapoor de recruter ses collaborateurs dans la compagnie théâtrale de son père comme un atout majeur pour la viabilité du studio. Elle n'y voit pas seulement l'opportunité pour Kapoor de s'entourer d'artistes passionnés et compétents, qui ont fait leurs preuves sur les planches, elle pointe en particulier l'avantage que représente un tel choix pour l'organisation du studio :

Ces hommes, en raison de leur appartenance à une compagnie de théâtre, ont une mentalité différente de celle du cinéma : dans l'industrie cinématographique, le prestige tient au nom de l'entreprise pour

¹⁷⁵ Nasreen Munni Kabir, *The Dialogue of Raj Kapoor's Classic... op. cit.*, p. XII.

¹⁷⁶ Selon Madhu Jain, Kapoor apprend le métier de monteur au studio Murari Pictures, à côté de Babubhai Takar. À ce moment, il partage son temps entre Prithvi Theatres, dans la journée, et le studio, dans la nuit. Entre deux balayages du sol de la salle du montage, il passe des heures à regarder le travail de Babubhai. Il confie à son maître le montage de son premier film *Aag*. *Ibid*, p. 95.

¹⁷⁷ Ramanand Sagar écrira le scénario de *Jan Pahchan* (1950) pour le réalisateur Fali Mistry, reprenant le thème de l'artiste incompris, aveuglé par son art, avec Raj Kapoor et Nargis. À partir de 1953 il deviendra également réalisateur et mènera une impressionnante carrière comme scénariste, réalisateur et producteur, au cinéma et à la télévision. Il sera l'auteur (scénariste, réalisateur, producteur) d'un énorme succès populaire : la série de télévision *Ramayana*, en 1987.

laquelle on travaille (la Bombay Talkies, la Prabhat, etc.) ; dans le milieu du théâtre, au contraire, le prestige tient au nom de la personnalité qui dirige la compagnie ; dans les studios, on est un employé, au théâtre, on est collaborateur. Ce subtil glissement de l'entreprise vers l'individu et du statut d'employé vers celui de collaborateur fonde l'esprit de troupe¹⁷⁸.

Cet esprit de troupe, appliqué selon le modèle de son père, prônant que le succès du film est l'affaire de chacun, permet à Kapoor de revaloriser le travail de chacun et responsabiliser tout le monde dans le studio. Tous les postes deviennent importants qu'il s'agisse des scénaristes ou des machinistes, des électriciens ou des secrétaires, Kapoor fait rayonner autour de lui des talents qui lui sont dévoués et dont l'intérêt est le prestige et le succès du studio. Selon Charrin, c'est cette particularité qui permet de maintenir le studio au moment où la plupart des studios doivent fermer car le système était devenu trop lourd financièrement : « C'est grâce à ce solide esprit de troupe que le jeune producteur peut restaurer un système auquel ses contemporains doivent, à contrecœur, renoncer : celui des salariés au mois¹⁷⁹ ». Bien que la situation des salariés soit financièrement moins avantageuse que celles des freelances, elle offre la sécurité de l'emploi¹⁸⁰. Ainsi, le même principe d'amitié masculine *dosti*, célébrée dans ses films, lie Kapoor à ses collaborateurs masculins, en les impliquant dans ses réflexions, ses doutes et ses exigences, les rendant « prisonniers » de son univers et de ses créations.

Le succès de *Barsaat* permet à Kapoor de viser haut. Le fait de jouer dans six films pour différentes productions qui sortent en 1950¹⁸¹ représente pour lui un revenu suffisant pour réaliser son prochain film tout en construisant le studio. Cependant, il lui faut un scénario. En 1949, il se trouve au bon moment¹⁸² en compagnie de K.A. Abbas et V.P. Sathe qui viennent d'écrire le scénario d'*Awaara* pour Mehboob Khan. Il est immédiatement séduit par le thème de leur texte qui invite à réfléchir sur l'inégalité des chances à la naissance, sur l'influence de

¹⁷⁸ S. Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990... op. cit.*, p. 37.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 37-38.

¹⁸⁰ Raj Kapoor encourage ses collaborateurs à travailler, à leurs heures perdues, pour d'autres productions, en particulier pour les films où il joue et qui sont en partie tournés dans son studio. Par ailleurs, Charrin souligne l'engagement de Kapoor de verser les salaires à ses collaborateurs quelle que soit la situation financière du studio : « Il s'engage à ne pas avoir recours au licenciement, même en cas de difficultés financières (promesse tenue en 1956, puis en 1971, lors des difficultés financières du studio R.K.) » *Ibid.*, p. 39.

¹⁸¹ *Sargam, Pyaar, Jan Pahchan, Dastan, Banwre Nain, Banwra.*

¹⁸² S.K. Ojha, qui vient de réaliser le film *Aadhi Raat*, d'après le scénario d'Abbas et Sathe, introduit Raj Kapoor à Abbas au moment où Mehboob Khan refuse le scénario car le scénariste n'approuve pas son choix de confier le rôle du héros à Dilip Kumar.

l'éducation sur le destin et sur l'aveuglement au nom de principes et de la Tradition¹⁸³. Il réussit à obtenir le scénario à condition de convaincre son père Prithviraj de jouer l'un des rôles clés du film¹⁸⁴. Dans ce casting de famille, il y a non seulement le père Prithviraj, le grand-père de Raj D. Bashsher Nath, son petit frère Shashi et Nargis, son associée, mais aussi d'autres cousins et parrains¹⁸⁵.

Après huit mois d'intense pré-production, le tournage d'*Awaara* commence le jour de l'anniversaire de Raj Kapoor, le 14 décembre 1949, dans les studios Rang Mahal Studios à Dadar (Bombay), puis se poursuit dans les studios de Chembur, Shrikant Studios et Jagruti Studios, avant d'inaugurer le nouveau plateau de tournage de son propre studio que Kapoor construit en même temps.

R.K. Films & Studios : comprendre son public et ses désirs

En septembre 1950, Kapoor achète un terrain à Chembur et commence la construction d'un plateau de tournage trois fois plus grand que celui qui existe déjà sur le terrain, puis envisage d'en construire deux autres pour mener plusieurs productions à la fois¹⁸⁶. Étant donné que la production de son film *Awaara* est en cours, il tourne sur les plateaux du studio Shrikant, contigu à son futur studio. Il termine le tournage d'*Awaara* dans son propre studio avant que les travaux ne soient complètement achevés. Il y filme la séquence du rêve. La même année, il investit dans un équipement d'enregistrement sonore qu'il installe dans son studio et engage l'ingénieur du son Allaudin comme collaborateur permanent.

¹⁸³ Le terme « tradition », avec T majuscule, signifie, pour nous, les conventions traditionnelles imposées par la société indienne.

¹⁸⁴ Abbas raconte qu'après avoir fait une lecture devant Prithviraj, celui-ci lui demande avec distance : « Je suppose que tu veux que je joue le père du héros » sur quoi Abbas lui répondit « Prithviji, vous n'êtes pas le père du héros, vous êtes le héros et Raj est votre fils ». Interview avec Nakul Bhagvat, *Movie*, Mars 1985, cité également dans R. Nanda, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 66.

¹⁸⁵ Prem Nath, qui a joué dans les deux premiers films de Kapoor *Aag* et *Barsaat*, fait une apparition amicale dans *Awaara* (sans être crédité dans le générique), dans la séquence musicale « Naiya Teri Manjhdhar » [Your boat is caught in mid-stream, Ton bateau est pris au milieu du courant] chantée par Mohammed Rafi sur les paroles de Shailendra (planche 13). Vishwa Mehra, oncle maternel de Kapoor, est responsable de la production exécutive.

¹⁸⁶ Selon Sabine Charrin, Kapoor achète un terrain de 4 acres (1 acre vaut en Inde environs 4000 mètres carrés) au propriétaire des Shrikant studios de Chembur ; l'achat du terrain s'élève à 200 000 Rs qu'il emprunte entièrement. Pour construire le plateau de tournage principal, il fait un autre emprunt de 200 000 Rs. Loin de la côte-ouest de Bombay, de Dadar et Mahalakshmi, où se situe la majorité des studios Bollywood, les prix de terrains à Chembur, banlieue est de Bombay, sont beaucoup moins chers. S. Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990... op. cit.*, p. 31.

L'ambition de créer un grand film incite Raj Kapoor à mettre de son côté tous les atouts investissant dans le matériel mais aussi dans le savoir-faire humain. Aussi, pour parfaire la technique de prise de vue et pour obtenir l'effet de profondeur de champ désiré, invite-t-il M.R. Achrekar, peintre, doué en lithographie, photographie et dessin, à rejoindre son équipe comme directeur artistique. Une fois de plus, il fait un excellent choix. Si jusqu'alors, Achrekar n'a travaillé que sur deux films¹⁸⁷ avant de rejoindre R.K. Films, il se révèle être un véritable atout pour le film en donnant une nouvelle identité visuelle à *Awaara*. Les décors, aussi bien les intérieurs (de palais ou de bidonvilles), que les extérieurs (réels ou en studios), permettent d'asseoir le film sur une base solide rendant harmonieux le passage entre le réel (extérieurs) et l'artificiel (studio). Comparé à Perry Ferguson qui secondait Orson Welles dans ses recherches d'effets visuels, son apport au film est majeur et ses décors « époustouflants » apportent du caractère et de l'élégance à *Awaara* élevant la direction artistique à des niveaux inégalés dans le cinéma indien¹⁸⁸. Voici comment Kapoor résume la spécificité de son troisième film considéré par beaucoup comme l'un des plus aboutis de sa carrière :

Awara est arrivé à une époque où les films étaient d'une toute autre nature. Nous avions encore des réminiscences de la domination impériale britannique et nous voulions un nouvel ordre social. J'ai cherché à créer un équilibre entre le spectacle et ce que j'avais à dire aux gens. *Awara* avait tout. Il avait le thème de ségrégation sociale. Il avait la plus formidable histoire d'amour et de jeunesse emballée dans la pauvreté léguée par cette époque de postindépendance. [...] Ce changement que voulait le peuple, il l'a vu dans l'esprit de ce jeune homme qui était vagabond, *Awara*¹⁸⁹.

Si *Awaara* répond au désir de changement en créant un anti-héros attachant et ose la critique du système qui laisse les jeunes au bord de route, il ne transgresse pas le cadre conventionnel de la société indienne traditionnelle ni le *happy end* attendu. Le vagabond est le rejeton d'un juge, représentant de la classe supérieure. Bien qu'il ait été abandonné par son père à la naissance et ait un passé de délinquant chargé, ait le droit à la repentance et à la promesse d'une vie meilleure. Outre les éléments traditionnels du mélodrame bien organisés, riches en péripéties et en émotions fortes qui en font un film d'exception, un second fil de lecture se profile mettant l'accent sur le chaos de relations apparent, tissé des malentendu et de confusions. La question de l'aveuglement reste centrale dans le mélodrame, poussée au paroxysme par le personnage du juge Raghunath et, dans un autre registre, par celui de sa femme Leela. La modernité du style et du ton, la musique attrayante et la mise en images

¹⁸⁷ *Shahjehan* de A.R. Kardar, 1946 et *Naujawan* de Mahesh Kaul, 1951.

¹⁸⁸ N.M. Kabir, *The Dialogue of Raj Kapoor's Classic... op. cit.*, p. XII.

¹⁸⁹ R. Nanda, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 67.

inventive font qu'*Awaara* fait partie des films les plus appréciés par le public indien, et dont la popularité a dépassé les frontières avec une grande rapidité. Le film est très bien reçu au Proche Orient, en Chine, en Asie du Sud et en Union soviétique. Il représente un tournant dans la carrière de Kapoor en lui procurant une stature internationale et le propulse en tête des cinéastes indiens. La séquence du rêve [*dream sequence*]¹⁹⁰ tirée du film est sélectionnée en ouverture du premier Festival International des Films en Inde qui se déroule en 1952, en deux lieux, à Delhi et à Bombay. Cette séquence de dix minutes, mise en scène dans de nombreux décors sur trois thèmes musicaux, impressionne aussi bien le public que les professionnels car elle ouvre la voie à l'imagination et à la créativité artistiques jusqu'à présent non exploitées de telle manière. Arrêtons-nous un moment sur cette *Dream sequence* qui a fait couler pas mal d'encre depuis la sortie du film. Composée de trois parties et de trois motifs musicaux différents¹⁹¹, cette séquence de dix minutes, a été réalisée en treize décors différents conçus par M.R. Achrekar. Pour réaliser cette séquence, Kapoor se lance dans la construction de son propre studio, nous l'avons vu. Elle nécessite également une recherche de solutions techniques pour obtenir des effets, jusqu'alors, inédits dans la production des films en Inde. Beaucoup d'essais ont été faits pour rendre l'effet de nuages, le plus blanc et épais possible. Radhu Karmakar, chef opérateur de R.K. Films & Studios, raconte :

Heureusement, j'avais un ami chimiste employé chez Bengal Chemical qui a suggéré d'utiliser le dioxyde de carbone solidifié et la glace. Nous l'avons testé et trouvé que cela produisait le meilleur effet... même moi, j'étais surpris par la superbe perfection de la séquence entière¹⁹².

Si la séquence du rêve-cauchemar était prévue dans le scénario de Khwaja Ahmad Abbas¹⁹³, la progression des scènes et la succession des plans se dessinaient dans le studio au jour le jour, selon Vishwa Mehra¹⁹⁴, dans un esprit de création collective. Cette séquence du rêve intervient dans la narration au moment où Raj (Kapoor) commence à être de plus en plus fasciné par Rita (Nargis), et se détache de son *guru*¹⁹⁵ Jagga, le criminel.

¹⁹⁰ Voir planches 7-11 avec la sélection de photogrammes de différents décors de la « Dream Sequence ».

¹⁹¹ « Tere Bina Aag Yeh Chandni » [Sans toi la lune est comme le feu], « Zindagi ye nahin » [Ce n'est pas la vie], « Ghar Aaya Mera Pardesi » [Mon amoureux est revenu chez moi].

¹⁹² Radhu Karmakar, *The Painter of the Lights*, Prafulla, Delhi, 2005, cité dans N.M. Kabir, *The Dialogue of Raj Kapoor's Classic... op. cit.*, p. XIV-XV.

¹⁹³ Voir l'article K.A. Abbas, « *Awara*, The Triumph of a Tramp », *Movie*, March 1985, p. 98

¹⁹⁴ Dans l'entretien avec l'auteure du 11 août 2014.

¹⁹⁵ Un tuteur.

Avant le succès colossal du film en Union Soviétique, en Inde, à la sortie du film en décembre 1951, le jour de l'anniversaire de Kapoor, la réception d'*Awaara* par la critique est assez mitigée de même que celle du public selon Bunny Reuben¹⁹⁶. En effet, le spectateur indien découvre, dans *Awaara*, une remise en question des valeurs jusqu'alors inébranlables comme celle de l'autorité parentale. Kapoor se doit alors de répondre aux professionnels du cinéma qui trouvent sa mise en scène excessive, et le fait par le biais de *Filmfare*, sa tribune habituelle : « Ils disent que j'ai gaspillé de l'argent – ils auraient peut-être aimé que je fasse un film médiocre. Ils critiquent l'histoire d'*Awaara* – ils auraient probablement préféré un triangle amoureux habituel¹⁹⁷ ». Cependant, le fait est que le public indien ne résiste pas longtemps à l'attrait d'*Awaara* qui devient le film phare dès les premiers mois de son exploitation en 1952. Nous trouvons ce constat dans l'article publié dans les *Cahiers du Cinéma* la même année. Il est issu de la plume d'Albert Béguin, par ailleurs directeur de la revue *Esprit*. Le journaliste qui trouve que dans le film il y a trop de longueur, de conventions, de délire pathétique et de sensualité « à faire interdire le film au moins de seize ans » mêlés à du pur Brooklyn, remarque que ce film inonde le marché indien qu'il est impossible de voir autre chose. Il termine son propos par une critique sévère :

Un seul principe semble présider à cet art : épuiser tous les genres, faire alterner tous les styles, n'omettre rien de ce que le public a jamais pu voir au cinéma et désire probablement retrouver. Et le public se montre content. Mais l'Inde, cependant, n'a rien exprimé ni de son âme profonde, ni de son terrible drame présent, ni de cette beauté humaine qui rend plus déchirante encore son effroyable misère. Ce « réalisme » ignore toute réalité autant que tout art, des véritables problèmes sociaux, tels qu'ils se posent dans l'Inde. La pauvreté d'un art trahit ici un mensonge profitable¹⁹⁸.

Au moment de sa présentation au festival de Cannes en 1953, le film passe presque inaperçu suscitant un intérêt mitigé des critiques du cinéma¹⁹⁹. Cette incompréhension venant de l'Occident marque le réalisateur qui ne comprend pas ce rejet alors que partout à l'Est, il est reçu avec enthousiasme. Tardivement, en 1985, après qu'il soit devenu un

¹⁹⁶ B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*

¹⁹⁷ *Filmfare*, 21/03/1952, p. 39 « Star profile: Turned Off the Stage, Raj Has Risen to Dominate Filmdom ».

¹⁹⁸ *Cahiers du Cinéma* n°10, mars 1952, p. 48.

¹⁹⁹ Dans son compte-rendu du Festival de Cannes, « L'Espagne marque des points » publié dans *le Monde* du 27/04/1953, Jean de Baroncelli dans son article donne son impression sur *Awaara* : « *Awaara*, film indien, mériterait une longue chronique à cause des réflexions qu'il suscite. Sa réalisation a duré deux ans et a coûté un million de dollars. 70 000 mètres de pellicule ont été impressionnées pour le mener à bien. D'ores et déjà son succès aux Indes est prodigieux. Un tel effort et une telle réussite retiennent l'attention. [...] Voilà donc ce que les héritiers d'une civilisation les plus originales du globe considèrent comme un de leurs chefs-d'œuvre ! Je suis sorti de ce film abasourdi, déconcerté, atterré surtout, comme si j'avais vu un signe de malédiction frapper l'art que nous aimons. C'est Raj Kapoor qui a produit, mis en scène et interprété *Awaara*. Ses talents d'animateur et d'acteur sont incontestables. Nargis, qui signifie fleur blanche, est sa ravissante partenaire ».

classique de l'âge d'or du cinéma indien, *Awaara* reçoit une seconde chance dans l'article « Raj Kapoor et le mythe du vagabond » rédigé par André Tournes :

Awaara est un mélodrame parfait où l'on retrouve tous les motifs traditionnels ; drame d'une femme enlevée par un brigand et répudié par son mari, malheur de son enfant envoyé en prison pour avoir volé un pain et qui deviendra voleur et assassin ; amours enfantines entre l'enfant pauvre et la petite fille riche qu'il retrouvera grâce à un portrait d'elle enfant. Le film commence par la jeunesse de la mère, se poursuit avec les aventures du fils et le dénouement heureux voit se reconstituer la famille et vaincre l'amour²⁰⁰.

Comme le souligne Tournes dans son article, c'est un mélodrame aux rebondissements multiples qui alterne romance et film noir, rire et émotion. Inscrite dans le climat social difficile de l'Inde postcoloniale, l'histoire du film s'intéresse à la problématique de l'hérédité et de la détermination de l'homme par la naissance, et à l'influence de l'environnement social sur l'homme²⁰¹.

Si Kapoor-réalisateur peut être comblé par la réception chaleureuse de son film en Inde et à l'étranger, le succès d'*Awaara* rassure Kapoor-producteur qui commence à penser grand : produire plusieurs films en même temps en confiant la réalisation à ses assistants. Il annonce un chantier de films à faire parmi lesquels *Boot Polish* (Prakash Arora), *Aah* (Raja Nawathe), *Ajanta*, *Babu* (Biren Tripathi) et un film sur Tensing Norkay, le sherpa de l'ascension du Mont Everest en 1951. Certains seront terminés, d'autres abandonnés en cours de route ou jamais commencés.

Le projet de réaliser *Ajanta*, une fresque historique de l'époque du règne d'Ashoka, empereur bouddhiste, préoccupera Kapoor pendant plus d'une décennie. Il envisage de tourner le film en Technicolor à l'instar de la fresque historique de Mehboob Khan *Aan*. Le projet initial sera réécrit par Arjun Dev Rashk, scénariste de R.K. Films²⁰² en alternance avec K.A. Abbas. La réunion de la société World Buddhist Society à Sanchi²⁰³ permet à Kapoor de discuter avec les responsables bouddhistes sur l'intégration d'un épisode de la vie de Buddha dans l'*Ajanta*. Il assiste également à la cérémonie de réintroduction de reliques de Buddha dans la Sanchi Stupa pour se familiariser avec la culture bouddhiste. Au départ, il envisage de

²⁰⁰ *Jeune Cinéma*, n°169, septembre 1985, p. 5-7.

²⁰¹ Nasreen Muni Kabir explique que la thèse du film, écrite par Abbas et Sathe, était inspirée par celle impliquant l'oncle d'Abbas, un magistrat [*Session Juge*], qui croyait que l'honnêteté et la décence étaient des qualités héréditaires jusqu'à ce que son fils soit présenté devant la justice pour vol. N.M. Kabir, *The Dialogue of Raj Kapoor's Classic... op. cit.*, p. X.

²⁰² *Filmfare*, 11/07/1952.

²⁰³ *Filmfare*, 12/12/1952.

confier le rôle de la cruelle reine aux tendances meurtrières, originaire du Sud de l'Inde, à Nargis et le film est plus ou moins conçu pour elle. Son directeur artistique M.R. Achrekar réalise plusieurs maquettes de décors du film. Après la rupture avec Nargis, Kapoor pense à Vyjayanthimala, en intégrant dans le film des séquences de *Bharata natyam*, la danse dont Vyjayanthimala est l'une des brillantes interprètes. En 1955, après avoir découvert le travail de Satyajit Ray, *Pather Panchali*, Kapoor propose à Ray de diriger ce projet. Ray décline cette proposition ainsi que toute autre collaboration avec le R.K. Films & Studios.

Selon Sabine Charrin, la décision de mener de front différents types de production en même temps, inspirée par l'exemple de fonctionnement des grands studios comme Ranjit ou Bombay Talkies et celui des producteurs-cinéastes indépendants, vise à trouver un moyen entre mono et multi-production pour « concilier ses contraintes économiques et ses désirs artistiques²⁰⁴ ». La répartition des projets entre les films à petit budget et les projets ambitieux et coûteux²⁰⁵ permet une plus grande rentabilité, notamment du travail de ses employés, et un meilleur équilibre budgétaire. Outre le calcul financier, la multi-production donne l'occasion aux assistants de Raj Kapoor de passer à la réalisation.

Le premier film réalisé par un assistant – Raja Nawathe – sous la bannière du studio R.K. Films est *Aah*. L'histoire du film abandonne les problèmes sociaux qui ont fait le succès et la recette d'*Awaara* en se limitant aux relations personnelles, dans un cadre mélodramatique. Le scénario d'*Aah*, écrit par Inder Raj Anand, utilise non seulement les éléments structurants comme la confusion des identités, le malentendu, l'incompréhension de la réalité, le secret et le pacte entre le héros et son ami mais aussi la souffrance de l'héroïne et le sacrifice du héros. La fin tragique du film, plus qu'inspirée par la fin du *Devdas*, s'avère être un très mauvais choix car le film sera un échec en salles. Le public ne reconnaît pas Raj en héros tragique. Ni la présence du couple romantique, Nargis et Raj Kapoor, qui devait être une valeur sûre, ne suffit pas à enthousiasmer le public. Après une semaine d'exploitation en salles, Raj Kapoor retire le film de la distribution pour le modifier. Il décide de remonter la fin et de compléter des plans manquants par un tournage supplémentaire. Mais même cette intervention du producteur ne pourra pas changer le destin du film, condamné à rester un échec commercial

²⁰⁴ S. Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990... op. cit.*, p. 66.

²⁰⁵ « Il existe trois catégories de film : les films A sont des films avec plusieurs têtes d'affiche, un tournage assez long et plusieurs effets spéciaux ; les films B sont des films avec des acteurs de moindre renommée, un tournage en studios avec peu de décors ; enfin les films C sont produits sans stars, dans un décor unique et leur tournage est très court. En 1950, les budgets sont les suivants : pour un film A, entre 400 000 et 500 000 Rs ; pour un film B, entre 200 000 et 300 000 Rs et pour un film C, entre 100 000 et 150 000 Rs. » Pour comparaison, la production de *Shree 420* (1955) a été budgétée à 2,5 millions de roupies. *Ibid.*

de la production R.K. Films²⁰⁶. Ce premier échec a pour conséquence que la réalisation du film suivant, *Boot Polish*, confiée à Prakash Arora, est surveillée de près par Raj Kapoor qui décide de re-tourner plusieurs séquences du film jusqu'à être sûr du résultat. D'ailleurs, les historiens du cinéma attribuent ouvertement la paternité du film à Raj Kapoor ainsi que certains autres du studio dont la réalisation avait été confiée aux assistants²⁰⁷, tant ils sont imprégnés de son style.

Influencé par la découverte du cinéma néoréaliste italien lors du premier festival international des films en Inde, en 1952, Raj Kapoor imagine *Boot Polish* comme un film réaliste, à la manière de Sica (*Le Voleur de bicyclette* et *Sciuscià*), avec des enfants, sans vedettes ni éléments romantiques, montrant la vie des démunis de Bombay. Au départ, pensé pour être inscrit dans le sillage de films « réalistes²⁰⁸ » et séduire les marchés occidentaux, le scénario de *Boot Polish* ne prévoit pas de séquences musicales. Après l'échec d'*Aah*, cette stratégie risque d'exclure le film du marché local. Kapoor décide alors d'ajouter progressivement le nombre habituel de six séquences musicales. Le film a pour décors les bidonvilles de Bombay et les alentours de la gare de chemin de fer Victoria Terminus²⁰⁹ avec la foule qui anime habituellement ces lieux. Dans l'article publié par *Filmfare* suite à la remise des prix *Filmfare Awards* (*Boot Polish* a emporté le prix du meilleur film en 1954), le cameraman Tara Dutt qui vient de rejoindre les équipes de R.K. Films & Studios, raconte les obstacles que les techniciens ont dû dépasser pendant le tournage qui a duré presque un an. Il insiste également sur le fait que Kapoor-producteur a encouragé l'équipe à expérimenter et à trouver des idées nouvelles pour effectuer des prises originales. Une partie des plans a été tournée la nuit ce qui demandait une bonne dose d'imagination de la part du chef opérateur :

Je me souviens d'impressionnantes nuits passées à la Victoria Terminus où je devais créer une ambiance de soir avec quelques éclairages [*arc lamps*] à notre disposition. Avec ces lumières, nous devions changer la nuit totale en ambiance de soir et s'arranger pour que la caméra puisse enregistrer une scène d'apparence réelle. Les scènes finales qui se déroulent dans le hall et sur les quais de la gare

²⁰⁶ L'échec du film n'a pas d'incidence sur la popularité des séquences musicales composées par Shanker-Jaikishen et interprétées par Lata et Mukesh. Faisant partie des plus grands hits du studio, les chansons d'*Aah* connaissent une longue carrière grâce aux diffusions radiophoniques de All India Radio, apportant un revenu conséquent au studio et aux interprètes.

²⁰⁷ Voir K. Moti Gokulsing et Wimal Dissanayake, *From Aan to Lagaan and Beyond: A Guide to the study of Indian Cinema*, Trentham Books, Londres, 2012, p. 98. Les auteurs attribuent à Kapoor la direction de quatorze films, alors qu'il est crédité comme réalisateur sur les génériques des dix films seulement.

²⁰⁸ Le seul réalisateur qui prend le risque de tourner un film sans séquences musicales est K.A. Abbas en 1954, le film *Munna* [*L'Enfant perdu*] qui sera présenté par Abbas à Londres et à Gottwaldov, au festival des films pour enfants.

²⁰⁹ En 1996, la gare Victoria Terminus est renommée en Chhatrapati Shivaji Terminus.

ont présenté un problème particulier ; dans un sens, c'était le plus grand « décor » que le caméraman était censé montrer et nous devions le faire alors que nous disposions de si peu de matériel pour cela²¹⁰.

Le film est présenté au festival de Cannes de 1955 sous le titre *Les Petits Cireurs* ; l'actrice du film, mademoiselle Baby Naaz qui n'a que sept ans au moment du tournage, reçoit une récompense pour sa performance : une mention particulière du jury. Jean de Baroncelli dans son article pour *Le Monde* apprécie *Boot Polish* avec quelques réserves quant à l'œuvre de Raj Kapoor dans son ensemble :

L'envoi indien intitulé *Boot Polish (Les Petits Cireurs)* pourrait fort bien figurer au palmarès. Le producteur de cet ouvrage, Raj Kapoor, occupe une place prépondérante dans l'industrie cinématographique de son pays. Cette place, il la doit à toute une série de films populaires à grand spectacle, d'une valeur artistique médiocre. [...] Le thème de *Boot Polish*, particulièrement émouvant et grave, est en effet celui de la mendicité des enfants aux Indes. J'ignore si l'optimisme de Kapoor a été confirmé. Mais le film a remporté ici un évident succès d'estime²¹¹.

Si la qualité de la direction des enfants est attribuée à Raj Kapoor, comparée à celle qu'il réserve d'habitude à ses héroïnes, celle de la photographie est reconnue par les professionnels par l'attribution du prix de la meilleure photographie, lors des *Filmfare Awards*. Tara Dutt explique comment il a procédé pour obtenir l'effet naturel sur les visages des enfants :

Il s'agissait de l'histoire d'un monde d'adultes vue par les yeux de deux enfants. Cela veut dire que j'ai dû filmer les images dans un style simple, facile et presque brut, sans subtilités et manipulations typiques d'une approche des adultes. J'ai dû enregistrer, minutieusement et en détail, les magnifiques expressions d'innocence sur leurs visages qui demandaient autant de soin et de compréhension que des visages d'adultes²¹².

Dans le dossier de presse fait pour le festival de Cannes, le film est présenté comme un défi personnel de Raj Kapoor qui a mobilisé toute son énergie (lors du montage / remontage / visionnage, ajout de scènes et de musique) pour contredire l'avis de la critique indienne qui condamnait le film à l'échec au box-office faute de vedettes et d'histoire romantique. C'est l'échec d'*Aah*, sorti en mai 1953, qui a mobilisé l'énergie de Kapoor pour en éviter un second.

Du succès de ce film dépendait sa propre réputation, la stabilité de l'institution qu'il avait fondée et l'avenir du film d'avant-garde dans ce pays. Jusqu'à présent, même le film réaliste indien avait été un

²¹⁰ Tara Dutt, « The Third Eye », *Filmfare* 18/03/1955, p. 45.

²¹¹ Jean de Baroncelli, « L'Inde, le Brésil, l'U.S.S.S et la Grande Bretagne présentent des œuvres diversement appréciées », *Le Monde*, 07/05/1955.

²¹² Tara Dutt, art. cit., *Filmfare* 18/03/1955, p. 45

échec commercial. Si *Boot Polish* échouait cela signifierait la fin de toute tentative d'apporter un peu de fraîcheur dans l'atmosphère trouble du cinéma indien²¹³.

Ce qui est frappant dans ce dossier de presse et dans les déclarations de Kapoor à la presse indienne au milieu des années 1950, c'est son identification à l'industrie du cinéma comme si le succès de celle-ci dépendait de ses films. De même, dans un des dossiers de presse, il présente son studio « le plus grand et le plus moderne de Bombay²¹⁴ » comme s'il était le centre du monde cinématographique de Bombay et Raj Kapoor le producteur le plus important sur lequel reposait l'avenir de l'industrie. Le dossier de presse de *Boot Polish* se termine par cette phrase : « C'est ainsi que naquit un grand film, produit non seulement du génie mais du travail acharné et de la volonté de Raj Kapoor, le plus grand producteur de films indiens²¹⁵ ». À l'évidence, Kapoor désire être apprécié par la critique internationale en tant que producteur-réalisateur de films d'avant-garde. Bien que crédité comme réalisateur de *Boot Polish*, le rôle et la liberté d'action de Prakash Arora lors de la réalisation du film ne sont pas clairement définis²¹⁶. Malgré l'indéniable succès de *Boot Polish* sur le marché local, Kapoor arrête le projet *Babu* qui devait être réalisé par son assistant Biren Tripathi²¹⁷ et concentre tous ses moyens pour la réalisation de *Shree 420*.

Les années 1950 sont des années où Kapoor consolide sa position de réalisateur-producteur-acteur vedette au sein de l'industrie de Bombay. Le succès international d'*Awaara* lui donne des moyens et des arguments pour se positionner en tête de ligne. Il agit sur tous les fronts, engagé dans les actions culturelles du gouvernement, fait partie des délégations culturelles aux États-Unis²¹⁸, en Union soviétique en passant par l'Europe (la Suisse)²¹⁹ et dans

²¹³ Bibliothèque du film, Cinémathèque française, côte Sadoul312-B22

²¹⁴ Cette déclaration paraît dans le dossier de presse d'*Awaara*, qui a accompagné le film au festival de Cannes en 1953. Bibliothèque du film, Cinémathèque française, côte FIFR90-B15.

²¹⁵ Bibliothèque du film, Cinémathèque française, côte Sadoul312-B22.

²¹⁶ La carrière de réalisateur s'arrête pour Prakash Arora. Après *Boot Polish*, il ne fera plus d'autres films.

²¹⁷ Tripathi quitte R.K. Films déçu. Il devient l'assistant de Hrishikesh Mukherjee, réalisateur qui a fait ses débuts comme opérateur et monteur dans New Theatres studio à Calcutta (sous la direction de B.N. Sircar).

²¹⁸ Lors de l'Indian International Film Festival aux USA en 1952, la délégation indienne (Raj Kapoor, David, Nargis, Gohar, Bina, Arundhati Mukherji, Chandulal Shah, responsable de la délégation) a visité Columbia Studios, rencontré Jack L. Warner (prod. Warner Brothers Studios), Gabriel Pascal, réalisateur et scénariste, George Sydney, président de Screen Director's Guild ; la délégation a visité également Los Angeles Memorial Coliseum (un match de football), rencontré Ronald Reagan, William Lundigan et George Murphy, Dany Kaye, Frank Capra et le président Truman à Washington. R. Nanda, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 152-155 ; une seconde délégation culturelle d'une soixantaine de personnes, dont Kapoor, est allée aux USA en 1955.

²¹⁹ En 1954, une première délégation indienne (Raj Kapoor, Vijay Bhatt, Hrishikesh Mukherjee, Dev Anand, Bimal Roy, P.T. Jani et Nargis) se rend à Moscou, au Festival du cinéma indien. Elle fait une halte en Suisse (canton de Vevey), à la villa de Charles Chaplin, avant de reprendre l'avion pour Moscou. *Filmfare* 15/10/1954.

d'autres pays comme la Chine, le Proche Orient et, notamment, l'Iran où il reçoit en 1959 de l'Université de Teheran le titre honorifique un « Doctorate of Cinematography »²²⁰. Il représente la profession (préside la guilde des producteurs) et organise des actions de solidarité²²¹. Il est également très demandé en tant qu'acteur. Entre 1950 et 1965, il joue le rôle principal dans plus de vingt-cinq films hors ses propres réalisations.

La première moitié des années 1950 n'est pas remarquable uniquement par la montée de la popularité et du prestige de Raj Kapoor. En mars 1952 est lancé *Filmfare* magazine qui accroît la visibilité des représentants de l'industrie du cinéma dans le pays et, à partir de l'année suivante, 1953, lance la soirée Filmfare Awards, à l'instar de l'Academy Awards aux USA. Le trophée créé pour les lauréats de *Filmfare Awards* a la forme d'une femme avec un bras levé et s'appelle « Clare » d'après le critique du cinéma du *The Times of India* Clare Mendonca.

C'est la période où le cinéma de Bombay est dominé par les réalisateurs-producteurs-acteurs comme Mehboob Khan, Bimal Roy²²², K.A. Abbas, Guru Dutt²²³, Dev Anand et ses frères²²⁴, V. Shantaram, etc. En 1952 sort le *Fleuve* de Renoir, dont le tournage permettait à de nombreux techniciens et artistes indiens de se former aux côtés du célèbre réalisateur français. Mehboob Khan, réalisateur-producteur à la pointe du progrès, est le premier réalisateur indien à utiliser le technicolor²²⁵ pour son film *Aan* (1951) et obtient d'être distribué en Europe et en Amérique. Pour la projection de son film *Amar* (1954), Khan importe de l'Angleterre un écran large qu'il fait installer au cinéma Liberty²²⁶. Un événement va cependant tempérer ces

²²⁰ B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 106.

²²¹ En 1954, membre du comité d'organisation du Cine Artists Flood Relief Day, Raj Kapoor participe à la mobilisation des stars du cinéma pour aider les victimes d'inondations. D'autres actions de solidarité ont lieu au cours des années 1950.

²²² En 1950, Bimal Roy quitte Calcutta et s'installe à Bombay avec son équipe (Hrishikesh Mukherjee, monteur, Nabendu Ghosh, scénariste, Kamal Bose, chef opérateur etc.). Entre 1950 et 1955, il crée plusieurs grands succès du cinéma comme *Do Bigha Zamin* (1953), *Parineeta* (1953), *Biraj Bahu* (1954), *Devdas* (1955). *Do Bigha Zamin* est présenté en compétition au Festival de Cannes 1954 et obtient le Prix international.

²²³ Guru Dutt réalise et joue dans les films *Baazi* (1951), *Jaal* (1952), *Baaz* (1953), *Aar Paar* (1954) et *Mr. & Mrs. '55* (1955). Bien que la réalisation des films *Chaudhvin Ka Chand* (1960) et *Sahib Bibi Aur Ghulam* (1962), soit attribuée, successivement, à M. Sadiq et Abrar Alvi, les films portent la signature de Guru Dutt, producteur.

²²⁴ Dev Anand, avec Chetan Anand, crée son studio Navketan en 1949. En 1954, il sort *Taxi Driver*, réalisé par Chetan et produit par Dev Anand et en 1955, *C.I.D.* de Raj Khosla avec Dev Anand et Waheeda Rehman. Les deux sont de grands succès au box-office.

²²⁵ Le film était tourné en 16 mm Gevacolor, puis gonflé en 35 mm Technicolor.

²²⁶ Depuis la fin des années 1940 et le succès d'*Andaz*, Mehboob Khan fait partie des réalisateurs et producteurs de Bombay les plus importants. Son film *Aan* a été distribué en Occident sous différents titres (la version française sort sous le titre *Mangala, fille des Indes*, la version anglaise comme *The Savage Princess*).

motifs de satisfaction : la qualité, l'accueil et le succès en Occident du film *Pather Panchali* de Satyajit Ray en 1955 surpassent de loin les espoirs de reconnaissance de l'industrie cinématographique de Bombay et plonge Raj Kapoor dans le doute malgré le succès populaire de ses films.

En 1955, deux ans après *Aah*, le dernier film de sa récente production où Kapoor interprète le héros, celui-ci sort le film *Shree 420*, issu de la seconde coopération avec K.A. Abbas et V.P. Sathe qui a été à l'origine de la réussite d'*Awaara*. Le public y retrouve les éléments et motifs qu'il appréciait dans les précédents mélodrames de Kapoor et qui font l'originalité de cette critique sociale et politique sur fond de comédie romantique : des personnages attachants, l'intensité des émotions, l'humour et nombre de chansons entraînantes. L'histoire compliquée multiplie les événements mélodramatiques : les oppositions manichéennes entre la vertu et la décadence, entre l'honnêteté et la tromperie, la dérive vers le mal d'un homme faible moralement, la victoire de l'amour sur le mal, le mensonge et l'illusion. L'atout essentiel du film est le personnage du vagabond qui est devenu, depuis *Awaara*, le personnage chaplinesque par excellence. Les séquences musicales sont la véritable colonne vertébrale du film développant non seulement le portrait du personnage principal mais aussi ceux d'autres personnages. En se fondant dans la diégèse, elles créent un espace irréel qui interpelle l'imaginaire du spectateur.

Ces séquences sont devenues de véritables images cultes à l'instar du duo lyrique « Pyar Hua Ikrar Hua » [« Nous nous aimons, nous savons que c'est une passion... »] chanté par Manna Dey et Lata Mangeshkar. David Dessert remarque que « c'est l'unique duo dans le film ce qui est plutôt atypique pour les séquences musicales des films hindi qui comptent fortement sur les duos d'amour pour aider à solidifier le couple²²⁷ ». En effet, un autre duo, « Ichak Dana Beechak Dana » [Une petite graine, deux petites graines...], interprété par Kapoor/Mukesh et Nargis/Lata, se passe pendant le cours du hindi. Vidhya (Nargis) enseigne la reproduction dans la nature à ses élèves. C'est un duo comique, inspiré par une séquence similaire mise en scène par Frank Capra dans les *Lost Horizon*²²⁸. L'originalité de « Pyar Hua... » est qu'au lieu de chercher un cadre bucolique – un cadre romantique récurrent – et de réaliser la séquence avec l'appui de la végétation en fleurs, Kapoor crée la séquence

²²⁷ David Dessert, « *Shree 420*, Raj Kapoor, 1955 » dans Lalitha Gopalan (dir.), *The Cinema of India*, Wallflowers Press / Columbia University, New York, 2009, p. 101

²²⁸ *Les Horizons perdus*, 1937, avec Ronald Colman dans le rôle de Robert Conway et Jane Wyatt dans le rôle de Sondra.

entièrement dans le studio, dans un décor impressionnant qui comprend une échoppe de thé, trois rues de Bombay, jouant avec la perspective renforcée (planche 5) réalisée par M.R. Achrekar²²⁹ (planche 4).

La pluie commence à tomber, Raj et Vidya s'approchent l'un de l'autre sous un parapluie dans une ambiance hautement sensuelle. La caméra cadre l'ensemble des visages de Vidya (de face, à droite du cadre) et de Raj (de profil) exprimant leur désir de s'embrasser. Le visage de Raj s'approche de celui de Vidya qui ferme les yeux. La musique monte, le visage de Vidya s'approche de plus en plus de celui de Raj, puis elle ouvre les yeux et tourne la tête pour éviter le baiser. Raj commence à chanter leur amour romantique, en alternance avec Vidya, maintenant subtilement le contact par les mains.

L'effet de perspective est particulièrement visible quand Raju et Vidya marchent sous la pluie dans un faubourg de Bombay à la tombée de nuit. La profondeur de l'espace est obtenue par les décors dont la taille diminue en convergeant vers le point de fuite. Les véhicules qui bougent au fond de l'espace sont des voitures miniaturisées.

Le baiser étant banni des écrans par la censure, l'amour physique est suggéré par la musique et le duo des amoureux devient la séquence type indispensable dans un mélodrame romantique.

Il devient désormais la norme que Nargis fait l'amour à Raj Kapoor à travers les tendres mélodies chantées par Lata. Les trois [Nargis, Raj, Lata] atteignent de nouvelles hauteurs grâce à la vision de Raj Kapoor appuyée sur l'imagination et la virtuosité technique pour enregistrer les chants de *Shree 420*. Maintenant, les deux, Lata et Shanker-Jaikishen, comprenaient intuitivement les nuances d'expression dont Raj Kapoor avait besoin. L'aboutissement ainsi devient encore plus frais dans l'enregistrement de « Pyaar hua ikraar hua » par Lata – Manna Dey et « Ramaiyaa vastavaiyya » par Lata – Rafi – Mukesh [que dans les premiers films de Raj Kapoor]²³⁰.

Si, dans *Shree 420*, la ville est peinte dans des tons sombres, comme un lieu de débauche, de trahison et de fraude, elle apparaît également comme celui de la fraternité et de la solidarité entre les démunis qui partagent l'espace de survie à ciel ouvert, sur le trottoir. La popularité du film et du personnage chaplinesque encourage Kapoor à se lancer dans une nouvelle création en développant l'idée d'un vagabond complètement indianisé. Inspiré par le scénario

²²⁹ Nasreen Muni Kabir, lors d'un entretien particulier avec l'auteur, signale une autre astuce technique utilisée lors du tournage de cette séquence. Selon elle, pour que la pluie artificielle soit bien visible, l'eau a été mélangé avec du lait créant un effet graphique à l'image.

²³⁰ Raju Bharatan, *Lata Mangeshkar: A Biography*, UBS Publishers Distributors, New Delhi, 1995, p. 104.

écrit par le trio K.A. Abbas, Shambhu Mitra²³¹ et Amit Moitra, les deux derniers étant d'éminentes personnalités du cinéma et du théâtre bengali, il leur confie également la réalisation du film. L'histoire du film *Jagte Raho* [Restez éveillés]²³² est la course poursuite d'un malheureux sans-abri qui, en cherchant à boire dans une fontaine publique, est pris pour un voleur et poursuivi par les habitants d'un immeuble bourgeois de Calcutta. La course se déroule durant une seule nuit, dans un lieu unique²³³. Kapoor, transformé en paysan migrant qui atterrit en grande ville dont il ne comprend pas le fonctionnement, fait preuve d'un jeu d'acteur accompli, étant à l'image durant plus de deux heures sans pratiquement dire un mot. L'intrigue est construite en utilisant une multitude de moments d'incompréhension, de méprise, de confusion d'identités et de malentendus. Le film dénonce l'hypocrisie du monde urbain et l'incompréhension qui sépare le monde urbain et le monde rural, le monde du vice et le monde de l'innocence. L'excellence du jeu lui vaut le prix du mérite national et le film est récompensé par le globe de cristal, le grand prix du Festival de Karlovy Vary en 1957. Dans l'article « The Grand Prix and After », Kapoor évoque ses souvenirs de Karlovy Vary, en particulier ceux concernant la réception de son film :

Pendant le Festival, Georges Sadoul, l'éminent critique français, âgé mais encore observateur, s'asseyait d'habitude à une table voisine et me regardait. Puis, à un moment, il m'a demandé : « Avez-vous vu les films de René Clair, de Sica, Jean Renoir et Chaplin ? » Je n'ai vu que trois films de Chaplin – *La Ruée vers l'or*, *Les Temps modernes* et *Monsieur Verdoux* ; deux de De Sica – *Miracle à Milan* et *Le Voleur de Bicyclette* ; et aucun des autres. Il a été étonné ; en fait, il pensait que mes films avaient été inspirés par les leurs ; il était content que même en Inde on puisse faire de bons films²³⁴.

Alors que son art vient d'être reconnu à l'étranger, en Inde, le film ne marche pas. Si le spectateur indien n'apprécie pas Raj Kapoor sans glamour, habillé en haillons et sans moustache, il ne se reconnaît pas non plus dans l'image du migrant rural que le film propose.

²³¹ Sombhu (ou Shambhu) Mitra (1915-1997) est une personnalité du théâtre et du cinéma, acteur, réalisateur, scénariste, l'un des fondateurs de l'association IPTA et fondateur de la troupe de théâtre bengalie Bohurupee theatre group à Calcutta (Kolkata) en 1948. En 1946, il participe à la création du film d'IPTA, réalisé par K.A. Abbas *Dharti Ke Lal* (*Les Enfants de la terre*).

²³² Dans la perspective d'acquérir de nouveaux marchés locaux, Raj Kapoor décide de produire une version bengalie du film sous le titre *Ek Bin Ratre* où il rejoue son rôle en compagnie de quelques acteurs bengalis. Étant donné que la version bengalie n'est pas mieux reçue au Bengale qu'ailleurs, Kapoor abandonne cette stratégie d'expansion dans les régions de l'Inde.

²³³ Privé d'une histoire d'amour et des relations fortes entre les personnages, le film est plus un film-poursuite à la René Clair et son *Un Chapeau de paille d'Italie* qu'un mélodrame.

²³⁴ Raj Kapoor, « The Grand Prix and After », *Filmfare*, 29 septembre 1957, p. 29.

Rupture et incompréhension

Les années qui suivent après le succès de *Shree 420* sont des années difficiles pour Kapoor et son studio. La collaboration avec Nargis vient de prendre fin. Le dernier plan qu'elle tourne pour R.K. Films & Studios est le dernier plan de *Jagte Raho*, où elle apparaît telle une muse, à l'aube, chantant une prière et offrant à boire au pauvre paysan assoiffé. Leurs différends se cristallisent lors du tournage du *Chori Chori*²³⁵ d'Anant Thakur en 1955, dernier film où ils apparaissent ensemble en tant que couple romantique. La même année, Nargis refuse de jouer le rôle de femme âgée dans un de des projets de R.K. Films & Studios basé sur le scénario de Rajinder Singh Bedi²³⁶ et signe avec Mehboob Khan le rôle-titre de *Mother India*, sans en informer Kapoor. Possessif avec sa *leading lady* (l'héroïne de ses films) Kapoor vit très mal cette situation²³⁷. Il perd non seulement sa partenaire à l'écran mais aussi son associée qui, pendant une dizaine d'années, était très impliquée dans la vie du studio, artistiquement et financièrement, nous l'avons déjà évoqué. De surcroît, il voit que ses films sociaux conçus pour séduire la critique occidentale et locale, *Jagte Raho* et *Ab Dili Dur Nahin* [Maintenant, Delhi n'est pas loin], d'Amar Kumar, 1957²³⁸ ne marchent pas alors que *Mother India* (1957) triomphe sur le marché local et, en plus, est le premier film indien nominé à l'Oscar du meilleur film étranger. Son succès confirme Mehboob Khan comme réalisateur et producteur majeur du pays. Le cas de Satyajit Ray, dont les films reçoivent un accueil enthousiaste en Occident, est un peu différent car il ne fait pas partie de l'industrie de Bombay. Si ses films sont relativement peu vus en Inde, il est admiré et apprécié par la profession. Kapoor, dont le parcours cinématographique a été, jusqu'alors, sans faute, semble

²³⁵ Le film *Chori Chori* [À la dérobée] de 1956 est l'un des remakes indiens le mieux réussi de l'oscarisé *New York Miami, It Happend One Night*, de Frank Capra (1934).

²³⁶ Bedi récupère son scénario et le réalise, en 1973, sous le titre *Phagun* avec Dharmendra, Waheeda Rehman et Jaya Bhaduri.

²³⁷ Nargis a été approchée par Mehboob Khan en 1950-51 pour jouer la princesse Rajshree dans *Aan*. Elle refuse à cause de son engagement envers R.K. Films. Khan confie alors ce rôle à Nadira, l'actrice d'origine juive, interprète de seconds rôles, souvent négatifs.

²³⁸ *Ab Dili Dur Nahin* [Maintenant, Delhi n'est pas loin] a été conçu comme un film à petit budget, sans vedettes, avec enfants. Son attrait majeur consistait en la présence de Nehru, dans son propre rôle. La participation de vrai Nehru devenue impossible, Kapoor a dû opter pour un sosie. C'est l'un des films de Kapoor qui est à la limite du film de propagande tant il multiplie des allusions à la personnalité et la politique de Nehru, inspirant espoir et progrès. Par exemple, l'un des personnages (Ghasita) dit à l'adresse du premier ministre : « Il protège tout le monde. Qui d'autre pourrait entendre notre appel ? » Le même personnage prépare son plaidoyer devant Nehru et commence par : « Malgré votre présence comme gardien de la justice, l'injustice s'est produite envers cet enfant » etc. Par ailleurs, le chant « Jaye Kahan Gaye Wo Din » d'*Ab Dili Dur Nahin* devient le thème musical principal de *Mera Naam Joker*.

être préoccupé par le positionnement artistique de ses films et par le choix de faire soit des films populaires pour le grand public soit des films d'art, sociaux et réalistes, pour l'élite cinéphile indienne ou occidentale. Au retour de Karlovy Vary, il rédige un long compte rendu pour *Filmfare* où il s'efforce d'expliquer pourquoi les films indiens réalisés à partir des formules traditionnelles avec danses, chants et musique ne peuvent pas réussir en Occident :

Le film indien typique qui apporte de l'argent dans ce pays (s'il a du succès – ce qui n'est pas le cas de tous les films) n'est pas le genre de film qui est apprécié à l'étranger. Pour gagner le marché étranger, les nouveaux marchés « outremers », nos films doivent être différents en tout : en thème, en valeur artistique et en tant qu'images animées [*motion pictures*]. Si vous créez un film en suivant ces critères, vous prenez le risque de vous trouver avec, sur les bras, un film qui ne marche pas pour le marché indien. C'est encore ce marché qui vous donne le retour immédiat dont vous avez besoin pour continuer à exister²³⁹.

Le succès du *Mother India* contredit l'observation de Kapoor, inspirée, entre autres, par le succès du *Pather Panchali* de Satyajit Ray en France et aux États-Unis. En effet, le film de Ray se trouve aux antipodes des films populaires de Bombay et correspond mieux à la sensibilité du public occidental. Pourtant, bien que réalisé « sur des milliers de mètres de pellicule, avec de nombreux chants et danses, avec des stars, du comique, de la romance, de la musique, des gags et de la tragédie²⁴⁰ », *Mother India* est reçu positivement aussi bien par la critique étrangère que par le public local.

Si Kapoor réalisateur vit une profonde dépression due à « la blessure de son grand égo », selon son biographe Benny Reuben²⁴¹ et pour des raisons que nous venons d'évoquer, il est au faite de sa popularité comme acteur.

« The Much Misunderstood Man » [Le grand incompris]

En juin 1961, dans *Filmfare*, sort l'article intitulé « Le grand incompris » en réponse à tous ceux qui disaient de Kapoor « qu'il était fini²⁴² ». Pourquoi cet article paraît-il alors que son *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai* triomphe à travers l'Inde ? Pourquoi cette nécessité de se positionner comme un incompris ? Incompris pourquoi et par qui ? Dans la seconde moitié des années 1950, Kapoor tourne une dizaine de films à succès sous la direction d'autres

²³⁹ Raj Kapoor, « The Grand Prix and After », *Filmfare*, 29/09/1957, p. 29.

²⁴⁰ Kapoor définit ainsi la « formule des films populaires » indiens dans son article « The Grand Prix and After ». Il ajoute : « ainsi le film indien devient-il une chose aux contours pétrifiés ». *Ibid.*

²⁴¹ B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 120-121.

²⁴² « The Much Misunderstood Man », *Filmfare*, 02/06/1961, p. 6-9 ; l'article est signé « by a friend » [par un ami].

réalisateurs (*Chori Chori, Sharada, Parvarish, Phir Subah Hogi, Char Dil Char Rahen, Kanhaiya, Anari, Main Nash Mein Hoon, Do Ustad*). Selon Sabine Charrin, concernant les cachets d'acteur de Raj Kapoor, il n'existe presque aucune information :

Étant donné le système de marché noir [...], il est probable que Raj Kapoor n'ait pas dérogé à la règle, ce qui expliquerait qu'aucun document sur cette carrière ne subsiste aujourd'hui. Le seul indice sur le montant de ces cachets est donné par Vishwa Mehra qui estime qu'à la fin des années cinquante, Raj Kapoor touche entre un et deux millions de roupies par film²⁴³.

Si jusqu'à 1956 sa partenaire principale était Nargis et ces films profitaient de l'« alchimie » du couple romantique qu'il formait avec elle²⁴⁴, les films avec de nouvelles partenaires (Meena Kumari, Nutan, Mala Sinha, etc.) ne sont pas moins appréciés par le public. Kapoor continue à être demandé pour interpréter des jeunes premiers foncièrement bons et justes. Ces rôles consolident aussi bien la présence de Kapoor à l'écran que celle du phénomène d'aveuglement et d'incompréhension qu'il développe dans ses propres films. En revanche, il n'hésite pas à minimiser ces coopérations :

Avant d'être prêt pour mon film suivant, je suis content de travailler pour d'autres producteurs comme artiste dans leurs films ce que je fais en ce moment. « Levez vos bras », dit le réalisateur, et je lève mes bras. « Faites des mimiques », dit-il et j'en fais. Je me satisfais de le faire pour le moment²⁴⁵.

Ce n'est pas la première fois que Kapoor parle de ses prestations pour d'autres réalisateurs avec dédain. Pourtant, son jeu dans certains de ces rôles comme dans les films *Sharda*²⁴⁶, *Kanhaiya* ou *Anari* dépasse largement le jeu mécanique qu'il décrit dans *Filmfare*. Au contraire, en acceptant des rôles écrits sur mesure, Kapoor amplifie le rayonnement de ses discours, déjà dits dans ses propres films ou dans la vie. Ainsi, ces nouveaux rôles sont-ils composés par des traits liés à sa *persona* et aux personnages similaires, déjà interprétés. Le personnage de *simplet*, gentil nigaud qui ne comprend pas tout mais est animé du sens de la justice, continue à vivre en dehors du giron de R.K. Films & Studios. Il arrive qu'il soit parfois difficile de faire la différence entre un film créé dans le studio, par Kapoor et son équipe, et un autre, avec Kapoor. C'est le cas, par exemple, d'*Anari* dirigé par Hrishikesh Mukherjee,

²⁴³ S. Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990... op. cit.*, p. 57.

²⁴⁴ Kapoor a pour partenaire Nargis dans les films *Bewafa, Anhonee, Amber, Ashiana, Dhoon, Paapi, Chori Chori*.

²⁴⁵ Raj Kapoor, « Likes and Dislikes », *Filmfare* 15/08/1958.

²⁴⁶ *Sharda* se trouve en ballottage avec *Mother India* et *Naya Daur* (B.R. Chopra) au 5^e *Filmfare Awards* (1958) pour plusieurs nominations, notamment celle de la meilleure actrice. Nargis emporte le prix sur Meena Kumari et Vyjayanthimala ainsi que Mehboob Khan gagne le prix du meilleur film et de la meilleure réalisation. Dilip Kumar décroche le prix du meilleur acteur.

d'après le scénario d'Inder Raj Anand, scénariste attitré de R.K. Films qui reprend les éléments familiers des films de Kapoor. La parenté d'*Anari* [*Simplet* ou *Idiot*] est ainsi assurée non seulement par le principal protagoniste et le type de personnage comme l'indique le titre du film, mais aussi par le scénariste de Kapoor et les acteurs qui travaillent habituellement avec lui (comme Lalita Pawar, Motilal, Vishwa Mehra, etc.). Même la musique vient du même vivier. Mukherjee confie la composition et la direction musicale à Dattaram, longtemps assistant de Shanker-Jaikishen et compositeur de la musique de *Ab Dili Dur Nahin*, et les paroles des chansons aux poètes Shailendra et Hasrat Jaipuri. Si son ami K.A. Abbas²⁴⁷ propose à Kapoor un rôle dans son film, celui-ci peut être sûr qu'il bénéficiera d'un rôle qui mettra en avant les traits de caractère habituels du personnage kapoorien par excellence : la bonté et l'innocence, l'amour du prochain, le désir d'égalité entre les gens. Dans le film *Char Dil Char Rahen* [Quatre cœurs, quatre chemins], Kapoor joue un jeune brahman qui est parti en ville faire des études et à son retour au village tombe amoureux de son amie d'enfance. Le village entier s'oppose violemment à cette relation car la fille est une hors caste, une intouchable. Dans ce film « choral » à fort message social et politique, quatre couples hétérogènes des quatre coins de l'Inde se forment, contre les conventions sociales et traditionnelles. À l'instar du couple de Raj Kapoor et Meena Kumari, tous les autres protagonistes se retrouvent à la jonction d'une vieille route pour en construire une nouvelle ensemble.

Cette synergie entre Kapoor, sa *persona* et les productions extérieures semble profiter de la réflexion sur l'incompréhension et ses différentes manifestations dans les mélodrames réalisés en dehors de sa maison de production. Les exemples frappants en sont les films *Sharda* et *Kanhaiya* qui déplacent la problématique de l'aveuglement dans des situations inédites, renouant avec la tradition des films mystiques et dévotionnels indiens.

Force est de constater que dans les deux décennies considérées aujourd'hui comme l'« âge d'or » du cinéma indien (1950 et 1960), un film avec Kapoor dans le rôle du héros est un investissement sûr. Adapter un nouveau personnage à ceux qui ont marché au box-office et reprendre les discours qui touchent le public est une pratique courante. Adapter un fait divers

²⁴⁷ Abbas a écrit plus d'une vingtaine de scénarios, a réalisé une vingtaine de films et une dizaine de films documentaires. Certains films ont été produits par sa maison de production Naya Sansar [Nouveau Monde] dont le nom fut emprunté au premier scénario qu'il a écrit pour Bombay Talkie en 1941. Il commence sa carrière de réalisateur et producteur par le film *Dharti Ke Lal* [*Les enfants de la terre*], coécrit avec Bijon Bhattacharya et coproduit par l'IPTA en 1946. Il écrit six scénarios pour Kapoor (*Awaara*, *Shree 420*, *Jagte Raho*, *Mera Naam Joker*, *Bobby*, *Henna*) et Kapoor joue dans deux de ses films *Anhonee* (1952) et *Char Dil Char Rahen* (1959).

qui touche la star au moment du tournage ou le citer dans le film se fait aussi très souvent. Ainsi, alors qu'il est de notoriété publique que Kapoor traverse une période difficile dans sa vie et boit, les producteurs lui proposent des rôles de jeunes premiers avec un trait de caractère nouveau : le penchant pour l'alcool. Il est possible que la nouvelle adaptation de *Devdas* qui sort au moment où Kapoor commence à boire (1955, Bimal Roy), relance également l'intérêt pour les héros qui s'adonnent à l'alcool pour différentes raisons. Traditionnellement, le cinéma populaire réserve ce travers aux vilains ou aux personnages secondaires d'origines modestes²⁴⁸. *Devdas*, très apprécié du public, fait l'exception. Il s'intoxique non seulement pour oublier la rupture avec son aimée mais aussi celle avec les siens qui ne le comprennent pas. C'est un film qui occupe une place particulière dans l'histoire du cinéma indien. Le destin tragique du héros en mal de vivre, déraciné et incompris est sans cesse repris et renouvelé par les cinéastes²⁴⁹. L'amour romantique qui consume le héros jusqu'au dernier souffle est l'un des leitmotifs des films de Kapoor. Si Kapoor réalisateur construit ses personnages masculins sur le modèle devdasien (*Aag, Aah, Barsaat*), Kapoor acteur est invité à interpréter les héros romantiques autodestructeurs pour le compte d'autres productions et directeurs. Le fléau de l'alcool frappe nombre de personnalités du cinéma indien, à l'instar de P.C. Barua et de K.L. Saigal, les interprètes de *Devdas* en 1935²⁵⁰ qui étaient dépendants de la même façon que le héros du film et qui en sont morts²⁵¹. Vers la fin des années 1950, alors qu'il essaie de supporter les échecs de ses deux films et la rupture avec Nargis avec l'aide de l'alcool, Kapoor jouera dans plusieurs films qui traitent le thème de l'amour impossible où le héros ne trouvant d'autres solutions à son problème, noie ses espoirs dans la boisson (*Sharda, Main Nashe Mein Hoon*). Tous ces personnages, comme Kanhaiya dans le film éponyme d'Om Prakash, simple villageois, qui est tombé dans l'alcool quand il était jeune, sortiront de leur dépendance grâce à l'amour ou le sacrifice.

²⁴⁸ Voir, par exemple, *Boot Polish*, où le protecteur de Bholu et Belu, oncle John (interprété par David), boit et fait de la contrebande d'alcool. Dans *Ab Dili Dur Nahin* c'est le père de Rattan, Hariram (Motilal) qui devient alcoolique à la suite de mort de sa femme ; aussi bien Hariram qu'oncle John se trouvent en prison à cause de la boisson.

²⁴⁹ Depuis la première adaptation du *Devdas* en 1928 par Naresh Mitra, le film en a connu une quinzaine d'autres, dont les plus célèbres sont celles de P. C. Barua (1935), de Bimal Roy (1955), de S. L. Bhansali (2002) et d'A. Kashyap (2009).

²⁵⁰ Barua était non seulement interprète de *Devdas* dans la version bengalie mais aussi le réalisateur des deux versions, bengalie et hindi.

²⁵¹ La malédiction de la dépendance frappe également les actrices comme Meena Kumari ou Madhubala qui décèdent à la suite du cancer du foie.

Nous avons évoqué le fragile équilibre entre les films « phare » de Kapoor et ceux à petit budget. Il convient d'ajouter que pour financer ces films, la production de Kapoor trouve des ressources dans ses cachets, quand il joue pour d'autres réalisateurs, et dans la location du studio de R.K. Films à des producteurs extérieurs. Ces films (*Sharada*, *Main Nashe Main Hoon*, *Chhalia*, *Shriman Satyawadi*, etc.) sont tournés en partie sur les plateaux de R.K. Films & Studios et bénéficient non seulement du lieu et du matériel mais aussi du savoir faire des techniciens. Quatre ans après *Shree 420*, Kapoor mise sur le projet *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*²⁵² et sur les formules à succès pour garantir la réussite du film. Il a besoin de sortir un film qui touche le public le plus large possible. Cela ne l'empêche pas de faire une déclaration à la presse soutenant que son prochain film sera différent de ce qu'il a pu faire jusqu'au présent :

Mon prochain film ne sera pas un film à « formule ». Je suis fatigué par les thèmes habituels, par les écrivains habituels, par les mélodrames, musique et romance insignifiants et les mises en scènes stéréotypées. Quelqu'un dans l'industrie doit se jeter à l'eau, se positionner comme leader, abandonner des formules et faire des films qui sortent des sentiers battus. Je ne vois pas pourquoi je ne pourrais pas être celui-là²⁵³.

Le film en question démentit largement les promesses de changement de style déclarées par Kapoor. *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai* [Le Pays où coule le Gange] est un mélodrame classique qui utilise les formules qui ont été à l'origine du succès des films précédents : un héros naïf et attachant, une belle héroïne, des personnages manichéens mais aussi enfants, vieillards, neuf séquences musicales énergiques avec des chants captivants et l'indispensable romance. En outre, composé autour d'une histoire à rebondissements dans un univers de bandits inspiré par des faits réels, le film renoue avec un thème très populaire²⁵⁴ au moment de la recrudescence du banditisme en Inde.

Le scénario d'Arjun Dev Rashk est inspiré par l'histoire de l'instituteur Shankar Maharaj, disciple de la non violence gandhienne du temps où Gandhi vivait dans Sabarmati Ashram. Sur la demande de Gandhi, il part vivre dans l'une des tribus répertoriées par l'administration

²⁵² Selon Bakshi, le titre du film a été inspiré par le roman de Mikhaïl Aleksandrovitch Choukhov *Le Don paisible*. Rajni Bakshi, « Raj Kapoor: From *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai* to *Ram Teri Ganga Maili* » dans Ashish Nandy (dir.), *Indian Popular Cinema, The Secret Politics of our Desires: Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*, Oxford University Press, Delhi, 1998, p. 93-111.

²⁵³ Raj Kapoor, art. cit., *Filmfare* 15/08/1958.

²⁵⁴ Les films d'action avec bandits inspirés par les prouesses de Douglas Fairbanks étaient très populaires dans les années de 1920 à 1940, en particulier ceux avec de vaillantes héroïnes comme Fearless Nadia, Mis Padma, Durga Khote etc. A ce sujet voir Valentina Vitali, *Hindi Action Cinema: Industries, Narratives, Bodies*, Oxford University Press, New Delhi, 2008.

britannique comme *crime tribe* composé des bandits ou *thugs* dans la vallée de Chambal²⁵⁵. Shankar Maharaj, le modèle de Raju, part alors avec son drap, une lampe et un sac en tissu *jhola* et s'installe pour quatre ans au sein d'une tribu de bandits où il s'occupe de l'école et dispense des soins homéopathiques. Avec l'aide de Gandhi, il réussit à obtenir des terrains pour les habitants de la tribu pour qu'ils puissent abandonner le banditisme et vivre de leur travail. Selon Rajni Bakshi, deux personnalités gandhiennes, Jayaprakash Narayan et Vinobha Bhanve, décident en ces temps-là de rester à l'écart du pouvoir et de convaincre les bandits les plus redoutés du centre de l'Inde de se rendre et d'intégrer la société²⁵⁶. Alors que les films de Kapoor marchent très bien en Union Soviétique, *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai* est le seul qui ne reçoit pas de visa de sortie²⁵⁷.

Le thème du banditisme sera repris par d'autres producteurs²⁵⁸. Pour assurer le succès du film, Kapoor choisit pour héroïne un relativement nouveau visage dans le cinéma hindi : Padmini²⁵⁹. Star du cinéma tamoul et excellente danseuse, Padmini apportera de l'énergie dans le film, de pair avec la sœur de Madhubala, Chanchal, dans le second rôle féminin (amie de l'héroïne et amoureuse du bandit Raaka). Toutes les deux, mèneront brillamment un nombre de duos dansés. Le rôle de vilain Raaka est offert à Pran. Après le rôle du docteur Kailash dans *Aah*, inhabituel dans la carrière de Pran car il s'agit d'un personnage positif, ami fidèle et aimant du héros, Kapoor lui propose un autre rôle intéressant : interpréter Raaka, bandit redoutable, dur mais sensible. Cela permet à Pran à nouveau de sortir des rôles de méchants stéréotypés :

Dans les films hindi, le méchant doit être dur mais je ne pense pas que dans tous mes rôles j'étais un « dur », même quand j'ai joué le méchant. Prenez Raaka dans *Jish Desh*... Il met à feu des villages et

²⁵⁵ Selon Martine van Woerkens, dans l'Inde coloniale sévissaient des bandes des *Thugs*, insaisissables assassins aux motivations religieuses – ils étaient les dévots de la déesse Kali –, qui tyrannisaient le peuple. Pour plus d'informations sur l'histoire du banditisme des *thugs* en Inde voir Martine van Woerkens, *Le Voyageur étranglé*, Albin Michel, Paris, 1995.

²⁵⁶ R. Bakshi, art.cit., dans A. Nandy (dir.), *Indian Popular Cinema... op. cit.*, p. 109-110.

²⁵⁷ Si Bakshi ne donne pas d'explication pour ce barrage inattendu, il est aisé d'imaginer que la censure soviétique a pu juger le film qui donne aux criminels la chance de se repentir comme trop subversif par rapport aux pratiques staliniennes pas encore oubliées. *Ibid.*, p. 93-111.

²⁵⁸ Voir, par exemple : *Ganga Jamuna* (1961) de Nitin Bose, *Mujhe Jeene Do* (1963) de Sunil Dutt, *Khote Sikkay* (1973) de Narendra Bedi, *Mera Gaon Mera Desh* (1971) et *Kuchhe Dhaage* (1973) de Raj Khosla, *Sholay* (1975) de Ramesh Sippy et *Ganga Ki Saugandh* (1978) de Sultan Ahmed, les deux avec Amitabh Bachchan et Amjad Khan.

²⁵⁹ Padmini, danseuse de *Bharata Natyam*, forme, avec ses sœurs Ragini et Lalitha, le célèbre trio *Trivancore sisters*. Sa carrière cinématographique commence dans le film *Kalpana* d'Uday Shankar, en 1948. Avant de rencontrer Raj Kapoor, lors du festival du film international de Moscou en 1957, elle se produit principalement dans les films tamouls, souvent en compagnie de ses sœurs.

tue des gens, mais, à la fin, il baisse son arme pour la fille qu'il avait aimée et perdue. Je voudrais dire de lui qu'il était l'un des amoureux des plus inoubliables du monde, pas un méchant²⁶⁰.

Selon Reuben, les échecs de ses films *Jagte Raho* et *Ab Dili...* en plus de la rupture avec Nargis, plongèrent Kapoor dans une dépression accompagnée d'une chute de confiance en soi. Selon T.J.S. Georges, le départ de Nargis crée un véritable vide emportant avec elle l'esprit, l'authenticité et l'inspiration du studio²⁶¹. La dépression de Kapoor peut expliquer pourquoi il confie la direction du film à son chef opérateur Radhu Karmakar et la photographie à son second opérateur Tara Dutt mais il y a autre chose : si entre 1957 et 1960 Kapoor accepte de jouer dans huit films pour différentes productions, il est fort probable qu'il confie la direction à Karmakar à cause de son emploi du temps chargé qui l'empêche d'être complètement présent pour diriger son propre film. La réalisation du film bénéficie d'un travail remarquable du chef décorateur M.R. Achrekar. Celui-ci, avec la coopération de A. Rangaraj qui peint les toiles du fond, arrive à reconstituer, sur plusieurs plateaux, à l'aide d'un trompe l'œil, les décors naturels d'un milieu rocheux de la vallée de Chambal et des grottes où s'abritaient les brigands, permettant de tourner en grande partie dans les studios de R.K. Films. Achrekar est également responsable du contrôle de la production, c'est-à-dire d'assurer la continuité visuelle du film. Cette fonction dans les films de Kapoor sera la sienne jusqu'en 1978, dans *Satyam Shivam Sundaram*.

Dans *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*, Kapoor compose une nouvelle variante du « petit homme » chaplinesque qui se sert de la musique pour convaincre les gens : son personnage qui prend modèle sur le personnage vrai (Shankar Maharaj) est un musicien ambulant, joueur de *daf* (un tambour plat d'origine iranienne). Raju est un orphelin, naïf et étranger à la communauté des urbains mais également à celle des brigands où il se trouvera introduit à la suite d'un malentendu. Son bon cœur compense son manque de discernement et sa candeur le sauve de situations hasardeuses. Dissanayake et Sahai pointent la force qu'exerce la sincérité du personnage sur son environnement et, notamment, sur les bandits :

La noblesse de son caractère est tellement envahissante et contagieuse qu'elle devient un puissant catalyseur qui les mène sur le chemin de la réforme. Les spectateurs peuvent rire de la simplicité de Raju mais, finalement, ils respectent la sincérité de son intention. Cette sincérité devient bien plus

²⁶⁰ Bunny Reuben, ... *and Pran, a Biography*, Harper Collins Publishers India, New Delhi, 2005, p. 193. L'impressionnante filmographie de Pran (environ 300 films) ne contient que quelques rôles de caractère, dont celui du film *Aah*.

²⁶¹ T.J.S. George, *The Life and Time of Nargis*, *op. cit.*, p. 117.

poignante car elle émerge des profondeurs d'une âme extrêmement simple. Le film cherche à concilier sincérité, simplicité, populisme et idéalisme²⁶².

Le fait que l'histoire de *Jish Desh...* se situe dans une communauté qui vit en dehors de la société conventionnelle, avec ses propres règles de hiérarchie et ses normes de comportement, permet d'accorder plus de liberté de mouvement aux femmes que la société traditionnelle. Ainsi Kammo, la fille du Sardar (chef des brigands), élevée comme un garçon manqué, se permet de fréquenter Raju à tout moment de la journée ou de la nuit, de le séduire et lui déclarer ses sentiments. C'est la première fois que Kapoor intègre dans son film des allusions sexuelles et des propos ambigus mettant dans l'embarras le héros dont la naïveté ne lui permet pas de comprendre immédiatement le double sens. Il change également la façon de filmer les femmes, en particulier son héroïne Kammo (Padmini). La caméra embrasse littéralement le corps de l'actrice/des actrices, vêtue(s) dans un *sari* collés au corps, sans bustier, dansant, sautant et nageant dans l'eau d'un étang ou prenant la douche sous une cascade²⁶³. Cette nouvelle stratégie apportera immédiatement le résultat espéré : la réception du public est fulgurante et propulse Kapoor à nouveau parmi les réalisateurs le plus populaires de l'industrie de Bombay²⁶⁴. La popularité du film est en grande partie due aux séquences musicales dynamiques avec des mises en scène originales, particulièrement nombreuses (neuf au total). Dans la séquence « Hum Bhi Hain, Tum Bhi Ho », il crée une ambiance de cirque populaire. Elle est chantée par Raaka (Mukesh) et chorégraphiée comme un spectacle de cirque avec des sauts à travers des cercles de feu et une acrobatie sur des chevaux en pleine course. Nous sommes vers la fin de la décennie 1950 et l'ambiance de cirque séduit Kapoor bien avant que le cirque tchécoslovaque (Československý státní cirkus) ne s'installe, avec son spectacle, à Bombay pour plusieurs mois en 1960. Déjà, revenant triomphant du Festival Karlovy Vary, il parle de son projet monumental qui aurait pour héros un clown. Raj Kapoor

²⁶² W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p. 62.

²⁶³ Voir l'impressionnante séquence musicale « Ho Maine Pyar Kiya » [Je suis amoureuse] où l'actrice Padmini danse dans l'eau avec un groupe de filles (planche 90) ; la séquence fait allusion aux batifollages de Radha et Krishna avec des vachères (des *gopis*) au bord de Yamuna (à Vrindavan) décrites dans *Gitagovinda* ou *Bhagavata Purana*.

²⁶⁴ Le succès du film au box-office est confirmé par un triomphe, en 1961, lors de la neuvième distribution des *Filmfare awards*. *Jish Desh* reçoit le prix du meilleur film, Raj Kapoor celui du meilleur interprète masculin (son second prix après celui dans *Anari*, l'année précédente), G.G. Mayekar le prix du meilleur montage (son second après celui pour *Shree 420*) et M.R. Achrekar pour la direction artistique. Dans l'ensemble, cette année-là, le film *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai* emporte quatre trophées soit une de plus que le second film le plus apprécié *Gunga Jumna* (avec Dilip Kumar) à qui est décerné le prix du meilleur rôle féminin pour Vyjayanthimala, des meilleurs dialogues pour Wajahat Mirza et de la meilleure photographie pour V. Babasaheb). Le film de Guru Dutt *Chaudhvin Ka Chand* reçoit le prix de la meilleure poésie (paroles de chanson) pour Sakeel Badayuni et le meilleur chant en playback pour Mohammed Rafi.

visite plusieurs fois le cirque et s'essaie, avec les artistes tchèques, à quelques tours de jonglage, selon le correspondant du magazine *Kino* Petr Poustka. Ses exploits étaient filmés par le cameraman Ivan Frič dans le cadre d'un film documentaire sur le cirque tchécoslovaque en tournée en Inde²⁶⁵.

Personnage incompris par excellence, le clown porte un masque souriant pour cacher ses vrais sentiments. Kapoor s'identifie de plus en plus au caractère duel du clown, à sa solitude et à la profondeur de son âme : depuis le début des années 1960, il songe sérieusement à se lancer dans un film en hommage au cirque et confie à K.A. Abbas la rédaction du scénario. Il devra attendre cinq longues années avant de commencer la production de son projet le plus ambitieux *Mera Naam Joker*, qui verra le jour en 1970. Pendant ce temps-là, il ne reste pas les bras croisés et continue de jouer dans les films pour différentes productions (sept film au total entre 1960 et 1964)²⁶⁶ tout en travaillant sur la production et la réalisation de son prochain film, *Sangam*.

Les rôles que les producteurs proposent à Kapoor dans cette période sont pensés pour lui dans le sillage des films précédents respectant la continuité des caractères et des discours. Dans *Chhalia* [*The Deceiver*, Le Trompeur]²⁶⁷ réalisé par Manmohan Desai et produit par son frère Subhash Desai, il interprète un marginal, juste et intègre, sans attaches et sans toit, sans appartenance à aucune communauté prenant soin d'une jeune femme, qui, à la suite du déchirement du pays né de la Partition, est rejetée par sa propre famille et celle de son époux. Le conflit hindou-musulman à travers les comportements des parents et des beaux parents est tout simplement incompréhensible et insoutenable non seulement pour Chhalia (Raj Kapoor) mais aussi pour le spectateur. *Chhalia* est l'un des rares films de cette période qui s'attaque à l'histoire récente de l'Inde et au trauma que l'Inde a vécu et continue à vivre à cause de la Partition. Par ailleurs, le secret de l'héroïne laisse Chhalia dans l'incompréhension et des fausses illusions. Un autre film qui invite Kapoor à interpréter un personnage Kapoorien et

²⁶⁵ *Kino*, vol. XV., 24 mars 1960, p. 98.

²⁶⁶ 1960 : *Chhalia* avec Nutan, 1960 : *Shriman Satyawadi* avec Shakila, 1961 : *Nazrana* [Cadeau] avec Vyjayanthimala, 1962 : *Aashiq* [Amour] avec Padmini, Nanda, 1963 : *Ek Dil Sao Afsane* avec Waheeda Rehman, 1963 : *Dil Hi To Hai* avec Nutan, 1964 : *Dulha, Dulhan* [Fiancé, fiancée] avec Sadhana.

²⁶⁷ Manmohan Desai raconte les circonstances de réalisation de son premier film alors qu'il n'avait que 22 ans. Il a demandé à son frère-producteur d'avoir Raj Kapoor et Nutan pour les rôles principaux. Kapoor accepte sous condition de changer le réalisateur si Manmohan n'est pas à la hauteur : « Heureusement, mon frère ne m'a pas dit que j'étais à l'essai. J'aurais été nerveux. Au lieu de cela, j'ai tourné avec une grande confiance. J'aime toujours le chant titre "Chhalia", un très joli chant. Après l'avoir tourné, Raj Kapoor était très content. Il a dit : "Ça y est, tu es dedans" ». Réalisé en 1960, le film a été très bien reçu par la presse mais vite écrasé par la super production *Mughal-E-Azam* de Kamuddin Asif, attendue depuis très longtemps et sortie peu après *Chhalia*. Connie Haham, *Manmohan Desai's Films: Enchantment of the mind*, Lotus Collection Roli Books, New Delhi, 2006, p. 10.

s'intéresse à la problématique de l'incompréhension due à l'amnésie est *Dulha Dulhan* de Ravindra Dave (1964). Raj Kapoor joue un musicien-chanteur de l'All India Radio, pauvre et généreux. Raju, son personnage, laisse entrer dans sa vie, à la suite d'un malentendu, une belle jeune femme sans identité (Sadhana). Il l'épouse et vit heureusement avec elle et son ami Bansi (Agha) jusqu'au jour où elle disparaît mystérieusement. Il arrive à la retrouver mais doit se heurter à un mur d'incompréhension : son épouse ne le reconnaît pas.

Si depuis la fin des années 1950 et le début de la nouvelle décennie les films que Kapoor produit et dans lesquels il joue sont de véritables succès, nous l'avons vu, pourquoi se fait-il présenter sur les pages de *Filmfare* comme un incompris ? Est-ce une stratégie d'identification de l'acteur – réalisateur / producteur au héros incompris pour souligner la particularité des personnages que Kapoor interprète ? Force est de constater, que ce n'est pas la première fois que Kapoor se présente en tant qu'incompris devant la presse et qu'il invite à la confusion en se projetant dans la vie de son personnage. Cette dynamique encouragée par la succession de films à succès avec Kapoor interprète aboutit, en 1964, à la production d'un film de grand format²⁶⁸ (plus de trois heures, deux entractes) où il interprète un héros qui est incapable de voir la réalité autour de lui. Le scénario inspiré par l'*Andaz* de Mehboob Khan, attendait la réalisation sous le titre original *Gharonda* [Le nid], pensé et écrit par Inder Raj Anand dès la sortie d'*Andaz*. En renommant le film en *Sangam* [Confluent] Kapoor revient vers le symbole du fleuve Gange, encensé dans *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*, son précédent blockbuster. Le film s'appuie sur un casting prestigieux²⁶⁹ et sur les formules à succès dont l'équipe de Kapoor a le secret.

La réception de ce premier film en technicolor par le public est à la hauteur de l'investissement et des attentes de la production²⁷⁰ en consolidant la position de Kapoor comme réalisateur influent à la tête de l'industrie. L'année 1964 est une année qui clôtüre la période de la gouvernance de Nehru, l'inspirateur de l'Inde séculaire et autonome, en marche vers la modernité, mort le 27 mai. C'est également l'année où disparaît Guru Dutt. Aussi, selon Suddhabrata Sengupta, le passage à la couleur et aux nouvelles esthétiques, serait la fin

²⁶⁸ Produit par R.K. Films & Studios.

²⁶⁹ Le rôle de Gopal Varma est confié à Rajendra Kumar, un ami très proche de Raj Kapoor ; Radha est interprétée par Vyjayanthimala, l'actrice qui est au faite de sa gloire à cette période.

²⁷⁰ Selon Reuben le coût de la production a atteint des sommes faramineuses, largement amorti par les recettes de l'étranger. Si le film a été vendu pour cent mille livres sterling à un distributeur outre-mer, seuls deux cinémas de Teheran ont rapporté autant en bénéfice du film qui a occupé simultanément les deux écrans pendant plusieurs années [*silver jubilee*]. B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 154.

de la période de l'Âge d'or du cinéma indien, la fin des studios et, par conséquent, la fin du travail d'équipe qui assiste à tout le processus de création :

où acteurs, réalisateurs, techniciens et personnel de production faisaient partie intégrante du tournage. Tout le monde se connaissait, respectait les talents professionnels de chacun. Chaque membre de l'équipe consacrait du temps à passer régulièrement avec les autres. Dès lors que le système du studio est tombé, les films deviennent des véhicules pour les stars et l'importance de l'équipe diminue²⁷¹.

Le changement d'ère ressenti par Guru Dutt a été l'un des facteurs qui ont poussé le réalisateur de *Kaagaz Ke Phool* au suicide. Rajni Bakshi constate que dès lors que la couleur est entrée dans le cinéma hindi, les séquences musicales romantiques se déplacent dans de luxuriants jardins où les héros et héroïnes peuvent se pavaner entre les massifs fleuris et changer du costume à chaque plan. Il cite le rédacteur en chef de *Filmfare* : « La couleur les [réalisateurs de films hindi] a fait venir à l'extérieur, pas à l'intérieur²⁷² ». Kapoor qui ne peut pas envisager le travail sur un film autrement que dans un travail collectif, s'accroche, persiste mais s'adapte aux changements pour maintenir son système en vie. *Sangam* représente ce changement, le passage de l'intérieur vers l'extérieur, cherchant des décors spectaculaires et ouvrant la voie vers l'étranger.

Retour de la faveur du public indien : *Sangam* [Confluent], 1964

En tous les cas, cette magnifique histoire d'amour, de malentendu, de séparation, de sacrifice, de rejet et de découragement soutenue par un remarquable spectacle et une mélodieuse musique a tout simplement enchanté les spectateurs. Les salles de cinéma de plusieurs petits centres, ont été témoins, pour la première fois, des séances vendues en avance pour ce film²⁷³.

Sangam n'est ni un blockbuster « extraordinairement long, un spectacle aux couleurs somptueuses, avec décors étonnants, jolie parade d'excellents vedettes et histoire à la plus large portée possible bien assaisonnée de sexe et de romance », ni une simple histoire de deux amis qui « bien qu'il s'agisse d'hommes responsables, agissent avec l'irrationalité car ils croient que leur amitié est plus sacrée que leur amour ce qui les autorise à jouer avec la vie de la femme qu'ils adorent²⁷⁴ ». Il est bien sûr tout cela et bien plus également, comme en

²⁷¹ Sudhabrata Sengupta, « Reflected Reading in Available Light : Cameramen in the Shadow of Hindi Cinema », dans R. Kaur, A.J. Sinha (dir.), *Bollyworld... op. cit.*, p. 129.

²⁷² Rajni Bakshi, art. cit., dans A. Nandy (dir.), *Indian Popular Cinema... op. cit.*, p. 117.

²⁷³ Miglani, Spectrum, *The Tribune*, 28/05/2006.

²⁷⁴ *Filmfare*, 10/07/1964, p. 39.

témoigne Surendra Miglani dans son article « *Sangam Revisited* » écrit en hommage à Kapoor en 2006 :

L'impact et la popularité du film ont été tellement forts que durant des années les réalisateurs s'emparaient même des titres de ses chansons (*Mere Sanam, Bol Radha Bol, Radha ka Sangam, Har Dil Jo Pyar Karega*, etc.). Et s'il y a des hôtels Sangam, restaurants Sangam ou cinémas Sangam près de chez vous, ne vous fatiguez pas trop la cervelle pour découvrir pourquoi ces propriétaires ont choisi ce nom !²⁷⁵

Nous avons déjà signalé à plusieurs reprises que le scénario de *Sangam* est inspiré par le film *Andaz* (Mehboob Khan, 1949) où Raj Kapoor jouait l'un des rôles principaux (le mari) à côté de Nargis (la femme) et Dilip Kumar (l'amant). *Sangam* est construit comme l'antithèse d'*Andaz* dans la mesure où c'est l'amitié masculine qui met à l'épreuve l'amour de deux hommes pour une femme. Traduit comme « mœurs modernes » ou « malentendu » [*moderne gesture, misunderstanding*], *Andaz* critique les rapports libéraux homme-femme hors mariage jugés en décalage avec la société traditionnelle indienne. La femme, au centre de l'intérêt des deux hommes, paye le prix fort à cause de son comportement « moderne », occidentalisé, incompatible avec la société dans laquelle elle vit : désirer une relation avec un autre homme alors qu'elle est mariée²⁷⁶ (planche 54). Vingt ans plus tard, les rapports hommes-femmes n'ont pas changé : dans un monde à la dominance masculine, le désir et la parole de la femme ne sont toujours pas entendus.

Avec *Sangam*, Kapoor marque une rupture : c'est son premier film en couleur, le premier réalisé en partie à l'étranger et le premier nécessitant l'utilisation des effets spéciaux²⁷⁷ ; c'est la première fois que Kapoor signe non seulement la direction, la production, le jeu d'acteur mais aussi le montage du film entièrement développé et tiré à Londres, chez Technicolor Limited²⁷⁸. La postproduction (mixage, étalonnage) est réalisée également à Londres. Il fait un choix judicieux d'engager Vijayamantila dans le rôle de l'héroïne bénéficiant de sa grande

²⁷⁵ Miglani, art. cit., *The Tribune*, 28/05/2006.

²⁷⁶ La prise de position en faveur de la tradition par Mehboob Khan est assez surprenante de la part d'un gauchiste progressiste (le logo de sa société Mehboob Productions reprend le logo du parti communiste avec marteau et faucille.). Khan, bien que musulman, fait partie de ces personnalités éclairées engagées dans la construction d'un pays séculaire suivant l'idéal de Nehru. Ici, en critiquant la modernité des mœurs, il semble adopter le concept de la femme indienne, dans le sillage de Vivekananda : « Toute tentative de moderniser les femmes, si elle doit les éloigner de l'idéal de Sita, est vouée à l'échec. Les femmes de l'Inde doivent grandir et se développer sur les traces de Sita. On ne peut pas envisager d'autre façon ». Vivekananda, *Œuvres complètes, III*, cité dans Lilian Jenkins, *Mâ, l'Inde au féminin*, Mercure de France, Paris, 1986, p. 350.

²⁷⁷ Les effets spéciaux ont été réalisés au Bowir Films à Londres.

²⁷⁸ Selon le biographe Reuben, Kapoor a passé trois mois à Londres pour assurer la postproduction et le tirage des copies. B. Reuben, *Raj Kapoor... op.cit.*, p. 156.

popularité. Le tournage se déroule dans une situation politique tendue à cause de l'attaque militaire du territoire indien par la Chine. En 1962, l'invasion chinoise de l'Inde du nord-est expose les faiblesses militaires de l'Inde face à l'armée ennemie qui pénétra jusque dans l'Assam, exacerbant les critiques vis-à-vis de Nehru. Le premier ministre est alors forcé de limoger son ministre de la défense Krishna Menon, et d'accepter l'aide militaire des États-Unis. La santé de Nehru se dégrade, l'obligeant à une convalescence de plusieurs mois au Cachemire en 1963. À son retour en mai 1964, Nehru est à nouveau malade, puis victime d'une crise cardiaque. Il meurt tôt le matin du 27 mai 1964²⁷⁹.

Si *Sangam* est un très grand succès commercial et affirme la position dominante de Kapoor²⁸⁰, de sa maison de production et de son studio, c'est grâce à l'implication absolue de Kapoor : il est omniprésent non seulement à l'image mais aussi « derrière » l'image comme réalisateur, coscénariste, monteur et producteur. Ses relations privilégiées avec Nehru et sa célébrité en Inde lui permettent d'obtenir des autorisations de tournage dans des endroits stratégiques (aéroport militaire à Poone, camps militaire au Ladakh dans l'Himalaya, parade militaire de Delhi). Grâce au succès commercial de ses films en dehors des frontières indiennes (les films apportent des devises au moment où les échanges commerciaux avec les pays étrangers sont rares), il peut avoir facilement des visas et des devises étrangères pour son équipe de tournage. Grâce à cette situation exceptionnelle de sa carrière, porté par son public, il croit pouvoir tout faire. Avec son prochain film *Mera Naam Joker*, il se lance dans un projet gigantesque perdant le sens du réel qui était sa marque de fabrique²⁸¹. Alors que *Sangam* traite la problématique de l'aveuglement du héros et des conséquences dramatiques de l'aveuglement, son succès aveugle le producteur qui perd le contrôle sur le réalisateur et *vice versa*.

À la première du film le 18 juin 1964 à New Delhi, Raj Kapoor déclare que « *Sangam* était le premier des films les plus importants et les meilleurs qu'il souhaitait réaliser à l'avenir²⁸² ». Il ne mentionne pas son projet fétiche *Mera Naam Joker* dont le scénario est

²⁷⁹ Nehru sera incinéré selon des rites hindous sur les berges du fleuve Yamuna, à l'endroit de son confluent avec Gange. La cérémonie, comme ce fut le cas à la mort de Gandhi, fait venir des centaines de milliers d'Indiens en deuil, rassemblés dans les rues de Delhi pour tous ceux qui ne pouvaient plus approcher le lieu d'incinération.

²⁸⁰ En Inde, le film a été de 1964 à 1969, en tête du box-office, en tant que le plus grand succès commercial dans l'histoire du cinéma indien de ces temps.

²⁸¹ Sur l'équilibre entre la réalisation artistique et la production (gestion financière) de Kapoor dans la première période de son studio voir S. Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990... op. cit.*

²⁸² *Filmfare* 10/07/1964, p.13.

encore en n-ième réécriture²⁸³ mais il est évident qu'il pense à celui-ci. À cause de la préparation compliquée de son « méga opus », Kapoor-acteur a besoin de tourner pour alimenter les caisses du studio. Mais, à partir de 1965, les propositions se font plus rares. Kapoor vient de dépasser la quarantaine et son visage porte de plus en plus de marques de fatigue. Les quelques projets de films qui misent sur la présence de Kapoor, réalisés après 1965, sont des comédies qui exploitent le mythe du petit homme naïf et juste. Tous sont conçus et réalisés par les amis de Raj Kapoor, comme *Diwana* (1967) et *Sapnon Ka Saudakar* [Marchand de rêves] (1968) de Mahesh Kaul, auteur du remarquable *Gopinath*. Le film *Around the World*²⁸⁴ (1968), produit et dirigé par Pachhi, frère de l'acteur Om Prakash, en est un autre exemple qui montre que Raj Kapoor, malgré tous ses efforts de toucher le spectateur par son jeu habituel, manque de conviction et témoigne que son temps de jeune premier est révolu. La seule exception est le film *Teesri Kasam* [Troisième promesse], conçu et produit par Shailendra (Shankardas Kesarilal Shailendra), poète attitré du studio R.K. Films & Studios, qui commence à travailler sur ce projet dès 1961²⁸⁵. Shailendra offre à Kapoor l'un de ses plus beaux rôles, conçu dans la continuité de petits bonshommes simples et naïfs, dont la pureté l'empêche de comprendre les vicissitudes de la vie et que l'amour rend aveugle. *Teesri Kasam* propose un regard inhabituel sur la société rurale en Inde à travers l'histoire d'un brave cocher, conducteur de charrette tirée par deux bœufs, qui tombe amoureux d'une danseuse de *nautanki*²⁸⁶. Tourné en partie dans la région de Madhya Pradesh, à Bina près de Bhopal, le film montre la précarité de la vie d'artistes – danseuses – qui se produisent dans ce genre du spectacle. Basu Bhattacharya qui privilégie la mise en scène dans des décors naturels, proche du réel, réussit à diriger Raj Kapoor de façon qu'il rende sa meilleure interprétation depuis *Jagte Raho*, dépouillée de toute théâtralité, artifice sur lequel Kapoor repose habituellement son jeu. Bien que le film soit applaudi par la critique et reçoive le prix du meilleur film lors des National Awards 1967, commercialement, c'est un échec. Le public

²⁸³ K.A. Abbas dans son article publié dans *Filmfare* le 4/12/1970 précise que la première version du scénario de près de deux cent pages a été remise en mains propres à Kapoor le 24 octobre 1961.

²⁸⁴ Le thème du film est basé sur l'idée de faire un voyage autour du monde avec seulement huit dollars dans la poche.

²⁸⁵ Basé sur le roman *Maare Gaye Gulfam* de l'écrivain hindi Phanishwarnath Renu, qui est également auteur des dialogues du film, le scénario de *Teesri Kasam* est écrit par Nabendu Ghosh. Shailendra confie la réalisation du film à Basu Bhattacharya, ancien assistant de réalisateur Bimal Roy et la caméra à Subrata Mitra, chef opérateur de Satyajit Ray (la *Trilogie d'Apu*).

²⁸⁶ *Nautanki* est une forme du théâtre populaire (folklorique) avec les chants, la musique et la danse. *Nautanki* puise les thèmes de ses spectacles dans la mythologie, l'histoire des héros locaux ou les contes populaires romantiques. Avant l'arrivée du cinématographe, *nautanki* a été la forme culturelle la plus répandue dans les villes et villages du Nord de l'Inde.

n'apprécie pas que le personnage de Hiralal (Kapoor) soit un paysan démuné de tout glamour²⁸⁷ et que le film ne se termine pas par un *happy-end*. La longue et difficile production du film, puis son échec contribuent à la détérioration de la santé de Shailendra qui est mort peu après la sortie du film, le jour de l'anniversaire de Kapoor, 14 décembre 1966. Bien que désapprouvé par le public, *Teesri Kasam*, film exceptionnel dans la carrière de Kapoor, représente la continuité du « petit homme » menée à son paroxysme. La disparition de Shailendra affecte profondément Raj Kapoor, ses collaborateurs proches et nombre de collègues dans l'industrie²⁸⁸.

La diminution des engagements de Kapoor à l'extérieur du studio veut dire la réduction des entrées financières qui alimentaient ses caisses jusqu'alors. Reuben cite la remarque de Babubhai Mehta (l'un des premiers distributeurs des films de Kapoor) qui souligne le fragile équilibre entre la direction et la production :

Aussi longtemps que Raj Kapoor maintiendra sa présence sur le marché en tant qu'acteur il sera capable de produire les films selon son habitude. Dès lors qu'il perd ce marché il sera dans l'extrême difficulté de continuer la production comme il l'a fait jusqu'alors²⁸⁹.

Mehta voit juste. C'est effectivement ce qui s'est produit vers la seconde moitié des années 1960 où Kapoor commence à réaliser *Mera Naam Joker*. Pour la première fois, étant donné la longue production du film (six ans), il sera obligé de chercher l'argent chez des banquiers.

L'aveuglement de Kapoor et le mélodrame triste d'un clown incompris

La réussite de *Sangam* encourage Kapoor à se lancer, sans compter, dans son onzième film inspiré par la vie et l'esthétique du cirque, en gestation depuis le début de la décennie. Il souhaite offrir à son public, à la manière de *Limelight* [*Les feux de la rampe*]²⁹⁰ de Charlie Chaplin, un film « plus grand que la vie » [*larger than life*] comme il dit souvent pour

²⁸⁷ Le film *Char Dil Char Rahen* [Quatre cœurs, quatre chemins] de K.A. Abbas subit le même sort au box-office. Malgré le casting de stars exceptionnel (Raj et Shammi Kapoor, Meena Kumari, Nimmi), le film n'est pas bien reçu par le public qui n'apprécie pas la transformation des stars en simples ouvriers qui, pelles et pioches à la main construisent une route.

²⁸⁸ Ashraf Aziz, *Light of the Universe: Essays on Hindustani Film music*, Three Essays Collective, New Delhi, 2003, p. 38.

²⁸⁹ B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 171

²⁹⁰ Lors du tournage parisien de *Sangam* en 1961, Raj Kapoor se laisse filmer sur les Champs Élysées devant le cinéma UGC George V qui affiche une nouvelle sortie de *Limelight* parisienne en même temps que celle de *West Side Story*. Ce plan ne figure pas dans la version remontée pour l'Occident avec sous-titres en français.

terminer les aventures du vagabond qu'il avait créé en s'inspirant du célèbre Charlot. Pour le film qui devait être le point d'orgue de sa carrière, Raj Kapoor réunit tous les éléments et formules qui jusqu'alors participaient à la réussite et la popularité des films du studio : histoire attachante, partiellement autobiographique, musique entraînante, images spectaculaires, de belles héroïnes et Raju, Raj Kapoor en rôle-titre. L'histoire se déroule en trois temps : un vieux clown, Raju, invite trois femmes qui ont marqué sa vie à son dernier spectacle et ses adieux à la scène et au cirque. Les flashbacks révèlent les moments de la vie du clown marqués par l'amour et la séparation avec ces trois femmes. À la fin du dernier flashback, le film revient à la « réalité » diégétique : Raju danse et chante devant son public et le film se termine par une ovation debout qui redonne au clown le goût de la vie²⁹¹.

Près d'une décennie de travail de préparations, de réécritures, de tournages compliqués et de nombreuses modifications sur la table de montage sont nécessaires pour que le film voie le jour. *Mera Naam Joker* sort le 18 décembre 1970. Bien que réalisé avec les mêmes équipes, dans le même esprit et selon les mêmes méthodes que les autres films à succès de R.K. Films & Studios, le film est un échec monumental au box-office. Même en Union Soviétique, alors que le film est conçu en partie comme hommage à l'amitié indo-soviétique engageant une coproduction compliquée avec la participation d'acteurs et d'artistes de cirque russes, la réception du film est mitigée. Cet échec affecte profondément Raj Kapoor, non seulement moralement mais aussi financièrement²⁹².

Mera Naam Joker est un monument qui occupe une place particulière dans l'ensemble de la production des films de Kapoor. Il semblerait que l'incompréhension qui, jusqu'au présent, servait de matière à réflexion et ne concernait que les personnages diégétiques, s'était déplacée dans le domaine extra diégétique en affectant Raj Kapoor, ses collaborateurs et son public : l'incompréhension qui était l'objet de ses films et correspondait au sentiment de sa génération est devenue la préoccupation personnelle de Kapoor. Le fait que Kapoor se trouve

²⁹¹ Raj Kapoor voue à Charlie Chaplin une très grande admiration. En 1954, grâce à l'un des voyages avec la délégation culturelle indienne, il l'a rencontré à Vevey où il venait de s'installer avec sa femme Oona. (*Filmfare* du 26/11/1954, p. 35) Dev Anand décrit l'émotion de Raj Kapoor au départ de Vevey : « Les trois heures passées dans l'intimité de "Charlie" ont été aussi riches que la lecture de toutes ses biographies écrites dans le monde entier. Le baiser d'adieu qu'il nous a soufflé quand il nous a vu rassemblés devant la porte de sa villa, restait avec nous pendant le reste de notre voyage. [...] Nous entendions Raj Kapoor, sorti par la fenêtre du bus, crier encore et encore : « Au revoir petit ami, au revoir petit ami, au revoir petit ami ». Dev Anand, *Romancing with Life: An Autobiography*, Penguin Books, New Delhi, 2011, p. 145-146.

²⁹² « Les Studios R.K. se retrouvent à la tête d'une dette de 67 millions de roupies et les distributeurs remettent en cause leur confiance en Raj Kapoor, qui leur avait promis le plus grand succès du box-office ». S. Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990... op. cit.*, p. 102.

incompris en tant qu'artiste s'infiltrer dans le film et la complaisance et apitoiement sur soi contaminent celui-ci. Si le film souffre à cause de certaines incohérences du scénario, il contient également des fraîcheurs esthétiques car Raj Kapoor, passionné par l'évolution de la technique cinématographique, y concentre son savoir-faire. Il introduit de nouvelles possibilités de prise de vue et de montage comme le *flicker*, par exemple. Kapoor reste très attaché à ce film comme il le dit dans ses mémoires, publiées par sa fille Ritu Nanda :

Travailler avec Abbas *sahib* [adjectif respectueux] a toujours été une stimulante expérience intellectuelle. Les longues années où nous travaillions et pensions ensemble sur les mêmes longueurs d'ondes ont culminé dans *Mera Naam Joker*. Le Joker symbolise toute ma philosophie de vie, d'amour et d'accomplissement²⁹³.

Comment expliquer le désamour massif du public qui suit avec fidélité et enthousiasme la carrière de Raj Kapoor jusqu'alors ? Le biographe Bunny Reuben expose longuement les choix de Kapoor réalisateur et producteur qui ont affaibli le film, en particulier la longueur et le manque de construction rigoureuse du film²⁹⁴. Nombreux sont les critiques qui pensent que le public a rejeté l'acteur Raj Kapoor, trop âgé pour jouer des rôles de jeunes naïfs. D'autres, comme Simi Garewal, pensent que le public s'attendait à une comédie alors que le film est un mélodrame triste et complaisant. Dissanayake et Sahai évoquent la confusion d'objectifs du film qui hésite entre l'autobiographie et la fiction²⁹⁵. Sabine Charrin propose une explication selon laquelle Raj Kapoor, bien qu'apprécié par le public et lauréat de quelques prix décernés en Inde et à l'étranger, souffrait de la non-reconnaissance par la profession en tant qu'auteur. *Mera Naam Joker* devait être une œuvre personnelle et le propulser dans le domaine des films d'art. Pour parvenir à cette ambition, Kapoor oublie tous les principes et limites qu'il s'était fixés en tant que producteur ce qui l'a mené inévitablement à l'échec :

Il veut faire de ce onzième film, l'ultime opus des aventures de son vagabond, sorte de condensé testamentaire du style qui a donné tant de succès à ses studios. Et c'est précisément ce désir qui est à l'origine de l'échec du film : en voulant s'affirmer comme auteur, Raj Kapoor met en retrait son rôle de producteur et son attention au spectateur, qui étaient les deux facteurs essentiels de sa réussite. Désormais obsédé par l'élaboration de son œuvre, Raj Kapoor ignore toute prérogative et se heurte

²⁹³ Ritu Nanda, *Raj Kapoor speaks*, Viking by Penguin Books India, New Delhi, 2002, p. 89.

²⁹⁴ Dans le chapitre « *Mera Naam Joker... the Circus chapter* » Reuben critique en particulier la troisième partie du film, tournée en premier, avec l'actrice Padmini. Il déplore que le film qui a été pensé comme un film drôle et plein d'esprit diffusé par le clown devient, malgré nombre d'interventions et changements au cours de la production « lugubrious and weepy » [lugubre et mélo]. B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 189-191.

²⁹⁵ « Bien que le film ait été pensé comme une autobiographie légèrement voilée, Raj Kapoor ne savait pas exactement jusqu'à quel point le film devait refléter sa propre vie, et comment et quand l'histoire inventée devait prendre dessus ». W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p. 73.

bientôt à d'inextricables problèmes économiques et artistiques qui transforment le succès attendu en échec cinglant²⁹⁶.

Dès le début du projet, Raj Kapoor mise sur ses collaborateurs les plus proches, avec lesquels il avait construit ses plus grands succès. Il confie l'écriture du scénario à K.A. Abbas, les dialogues à V.P. Sathe, la musique à Shanker-Jaikishen, les paroles des chansons aux poètes Shailendra-Hasrat Jaipuri, la photographie à Radhu Karmakar, la direction artistique à M.R. Acherkar, le son à Allaudin... Il recommence la collaboration avec Padmini, son héroïne de *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*, devenue une très grande vedette et introduit un nouveau visage : Ksenia Ryabinkina (créditée également comme Kseina Rabiankina), ballerine du Bolchoï théâtre de Moscou. Simi Garewal, petite étoile montante qui a à son crédit quelques rôles intéressants (dans le film de Mehboob Khan *The Son of India*, en 1962, par exemple) complète le casting des trois héroïnes. Pour les personnages masculins secondaires il s'entoure de Rajendra Kumar, la covedette de *Sangam*, puis de Manoj Kumar et de Dharmendra, jeunes acteurs en vogue, de la génération des héros populaires des années 1960. Son fils Rishi interprétera Raju le Joker adolescent. Raj Kapoor fait également appel à ses collègues Om Prakash, Agha et Rajendranath pour le numéro comique dans le prologue. Si la coproduction avec l'Union Soviétique et la présence d'un nombre important d'artistes et d'animaux russes constituent l'originalité du film, cela multiplie également les difficultés pour la production et la réalisation. Sabine Charrin, lors d'une interview avec Vishwa Mehra, obtient des informations intéressantes concernant le casting qui permettent de mesurer la longue et périlleuse entreprise qu'a été *Mera Naam Joker* :

Il [Kapoor] veut une distribution indo-russe, pour sceller cette relation d'admiration qui le lie au peuple russe et dit concevoir son film comme « hommage à l'amitié russo-indienne ». C'est aussi, selon Vishwa Mehra, une façon de faire monter le prix des droits pour l'Union Soviétique. Raj Kapoor part donc là-bas, pour y trouver une partie de son casting. Il engage le célèbre clown russe Karandash qui le doublera pour plusieurs scènes de cirque. Mais Raj Kapoor ne parvient pas à trouver la trapéziste soviétique qui sera l'héroïne de la deuxième partie du film : le Ministère de l'information organise pour lui plusieurs séances d'audition, en vain. Sur le point d'abandonner, Raj Kapoor se décide pour une coryphée du Soviet Ballet, lors d'une soirée officielle organisée en son honneur. Ce choix est différé par l'État indien, qui comme il l'avait fait pour *Sangam*, taxe lourdement Raj Kapoor. L'État soviétique ne se montre pas plus coopératif, puisqu'il n'accorde à la jeune danseuse qu'un visa de quinze jours. Raj Kapoor obtient quinze jours supplémentaires : elle arrive sur le tournage avec le cirque russe dont la recherche a été, elle aussi, longue et difficile, accentuée par de difficiles tractations avec le gouvernement²⁹⁷.

²⁹⁶ S. Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990... op. cit.*, p. 104.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 106.

Une des erreurs stratégiques du casting a été le choix du personnage principal. Kapoor voulait non seulement rendre hommage à Chaplin, son grand inspirateur, mais aussi compléter la série des films avec le personnage du vagabond, petit homme naïf et sincère, qui a tant touché l'Inde et bien d'autres pays, y compris l'Union Soviétique. Aussi, le ton autobiographique du film fait que Raj Kapoor producteur-réalisateur ne peut envisager personne d'autre pour le rôle-titre. Ce qui était une bonne idée en 1961, où Kapoor reçoit la première version du scénario et n'a que trente-sept ans, s'avère être une erreur au moment du tournage où il dépasse la quarantaine. Comme le dit Sabine Charrin « le spectateur ne s'y trompe pas²⁹⁸ ». Il ne s'identifie ni au personnage, passé de mode, ni à son acteur, trop âgé pour le rôle du jeune premier.

Les difficultés de casting ne s'arrêtent pas là. La disparition de Shailendra, poète et parolier des chansons de Kapoor depuis son second film *Barsaat*²⁹⁹ plonge Kapoor dans une impasse. À défaut d'une vision claire, il n'arrive pas à travailler efficacement sur les chansons et les séquences musicales avec ses compositeurs-paroliers, qui remplacent le poète disparu. Alors que le tournage commence le 14 décembre 1965, les séquences musicales qui rythment et structurent d'habitudes les films de Kapoor flottent. Le réalisateur qui s'était vanté de son efficacité lors des tournages³⁰⁰, n'arrive pas à tenir les délais ; le concept du film n'est toujours pas clairement défini, oscillant entre la comédie et le mélodrame. En outre, Kapoor doit se faire à l'idée que pour la première fois depuis *Aag*, à cause d'un différend financier³⁰¹, il devra se passer de Lata Mangeshkar qui avait toujours prêté sa voix cristalline à ses héroïnes. Asha Bhosle, la sœur de Lata qui sera engagée pour la remplacer, n'a ni la voix aussi pure ni la complicité artistique avec Kapoor comme l'avait sa sœur. Il en résulte que le nombre de couplets féminins est réduit à deux au lieu de cinq à six habituels.

Le tournage commencera par le troisième chapitre avec Meena (Padmini), puis ce sera le tour du premier chapitre avec Mary (Simi Garewal), et se termine par le second avec Marina (Ksenia). Les retards de tournage s'accumulent à cause de l'arrivée tardive du Soviet State Circus qui doit d'une part respecter ses engagements et ses tournées, et, d'autre part, est

²⁹⁸ S. Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990... op. cit.*, p. 107

²⁹⁹ Shailendra disparaît à l'âge de 43 ans (14 décembre 1966), profondément affecté par la faillite du film *Teesri Kasam* (1966, de Basu Bhattacharya) avec Raj Kapoor et Waheeda Rehman, dont il a été le producteur.

³⁰⁰ Voir la déclaration de Kapoor dans *Filmfare*, 06/03/1953, p. 16 « As I see Myself ».

³⁰¹ Lata Mangeshkar s'est rendue compte que Kapoor-producteur a « oublié » de honorer son travail sur les films précédents.

retenu en URSS à cause des difficultés venant de l'État soviétique³⁰². Le projet initial de six chapitres avec six héroïnes et d'un méga-format de six heures est réduit par le réalisateur-monteur à quatre heures sur trois épisodes et avec trois héroïnes seulement dans l'espoir de tourner la suite après la sortie du premier volet. Les rushes inutilisés, les parties tournées mais élaguées au cours des remontages, la première version originale longue... rien de ces matériaux témoins n'a survécu, selon la déclaration de Randhir Kapoor, faite à Sabine Charrin en 1993³⁰³. La reconstitution du projet initial étant impossible, intéressons-nous à la version définitive, validée par Kapoor en 1980³⁰⁴. Le scénario de cette version, qui contient quelques séquences élaguées au montage, existe sous forme d'un roman publié en 1970 par K.A. Abbas.

Les trois premiers épisodes – Kapoor espérait qu'après la sortie de la première partie du film il pourrait tourner la seconde quel que soit le succès du film³⁰⁵ – exploitent les expériences du jeune Raju, l'accomplissement artistique de Raju adulte puis la déception amoureuse avec sa partenaire qui l'utilise pour sa propre ascension. Habilement écrit, le premier épisode est consacré à Raju adolescent, qui découvre le premier amour, bénéficie d'une rencontre fondamentale avec un couple d'adultes exceptionnels qui contribue à la formation de son identité et de ses valeurs qui le conduiront pendant le reste de sa vie. Ce thème était inhabituel dans le cinéma indien. Jusqu'alors, personne n'a fait de film sur l'amour d'un adolescent pour l'adulte. La seconde partie raconte l'amour, l'émancipation et le succès de Raju dans un grand cirque international ; la troisième partie montre un nouveau départ de Raju, un nouvel amour qui se termine par une désillusion de l'amour, de la vie et du monde. Alors que dans le premier volet c'est son fils Rishi qui interprète Raju adolescent, dans le reste du film c'est Raj Kapoor qui se met en scène en tant que personnage de clown

³⁰² Le Soviet State Circus, attendu pour le tournage en été 1968, n'arrivera en Inde qu'en janvier 1969. Entre temps, certaines scènes sont tournées dans un cirque indien, Gemini Circus, de décembre 1968 à la mi-janvier 1969.

³⁰³ Vingt ans après le séjour de Sabine Charrin dans le studio R.K. Films, l'auteure a pu accéder à la salle de conservation et étudier la liste des films stockés. Le constat est le même : il n'y a pas de trace de rushes, de versions de travail ou de chutes des remontages successifs. Seule originalité sont deux bobines de 16 mm tournés par Raj Kapoor lors de ses visites de l'URSS. Annexe n°3.

Selon IMDb, le film *Mera Naam Joker* mesure 6989,50 mètres (4h15). Le DVD de Yash Raj Films Home Entertainment pour l'international dure 3h53 (3h44 avec la vitesse de l'enregistrement sur le système PAL), pendant que le DVD pour l'Inde édité par Shemaroo Entertainment a été abrégé à 3h04 minutes. *Mera Naam Joker* est le second film hindi dans l'histoire du cinéma indien, après *Sangam* (1964), à avoir deux entractes.

³⁰⁴ Certificat n° 95190, longueur 6989,50 m, version DVD de 3h44.

³⁰⁵ À aucun moment, Raj Kapoor n'ait envisagé que l'échec du film serait aussi colossal. Tourner la suite du film a été tout simplement impossible.

incompris. Le concept envisagé par Raj Kapoor est fondé sur le présupposé que le clown est un personnage que personne ne peut comprendre car il ne peut pas montrer son vrai visage. Son destin est de sourire et faire rire alors que son cœur est triste et doit surmonter des situations de l'extrême tristesse (les ruptures, les séparations, la mort de sa mère). Alors qu'il donne son cœur et se donne aux femmes qu'il aime (le don de soi est symbolisé par la figurine de clown), il finit par être abandonné.

Le film commence par un prologue en trois parties – trois invitations au dernier spectacle du clown Raju. Les invitations partent dans des directions différentes, accompagnées de trois marionnettes de clown : chez Mary et David, les maîtres d'école qu'il a fréquentés quand il était adolescent ; chez Marina, trapéziste russe qui vit à Moscou (filmée pendant le défilé du 9 mai) ; chez Meena et Kumar, stars du cinéma. Chacune des destinataires embrasse avec affection la petite marionnette. Tout le monde se retrouve à Bombay, au premier rang d'un grand cirque où Mahender (Dharmenda), maître de manège, présente Raju, célèbre clown qui chante. Raju est introduit comme l'homme au plus grand cœur du monde qui doit être opéré à cœur ouvert et la saynète qui suit montre l'opération pendant laquelle un grand cœur en plastique est dégagé du corps de Raju. Il deviendra de plus en plus grand. Raju danse et chante, puis il lance ce grand cœur dans l'air. Le cœur tombe et éclate en mille morceaux qui réfléchissent le visage de Mary. Le premier épisode commence à Shimla, dans un collège de garçons.

Si Kapoor utilise des citations de ses anciens films en noir et blanc (extraits de séquences de *Shree 420*) pour rappeler le succès populaire de ses films et introduire les éléments autobiographiques dans la diégèse, il expérimente de nouvelles techniques et esthétiques comme zoom, flicker, filtres, grand angle etc. pour convaincre le public et la critique de ses qualités de cinéaste-auteur. Malgré la richesse d'idées et d'innovations³⁰⁶, le film souffre de l'apitoiement de Kapoor sur soi-même. Le réalisateur/acteur a mal interprété ou mal compris ce que le public attendait de lui, comme le soulignent Dissanayake-Sahai, car il « est devenu plus un showman qu'un réalisateur³⁰⁷ ». Rajni Bakshi trouve la partie finale du film tape à l'œil souffrant d'absence de vie. Il dit que « la compréhension qu'il aurait pu tenter de capturer sur le celluloïd ne s'est jamais manifestée. Elle a été ensevelie sous l'excès du

³⁰⁶ Le casting du film a réuni un très grand nombre de stars (tous présent pour la séquence finale) dans l'histoire du cinéma de Bombay. Farah Khan reprend cette idée dans son film *Om Shanti Om* (2007) où elle fait défiler, en guise du générique et dans les séquences musicales, plus d'une cinquantaine de star de Bollywood.

³⁰⁷ W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p. 73.

spectacle³⁰⁸ ». Bien que toutes ces critiques soient assez unanimes, Kapoor continue à aimer ses films, restant attaché à l'idée que le public ne l'a pas compris ou n'a pas compris son âme :

L'âme du clown n'a jamais été comprise. Les événements comme la mort de la mère du clown, alors qu'il doit continuer à jouer – ne pouvant pas pleurer car personne ne doit voir les larmes dans les yeux d'un clown, il se met à improviser une parodie et quand son chariot [avec le cadavre] est volé, les larmes giclent de ses yeux comme d'une fontaine – ce n'est pas que c'était trop dur pour le public. [...] *Mera Naam Joker* est très proche de mon cœur comme un enfant malade ou handicapé est cher à ses parents ; on tient plus à un film cher [*dear*] qui a malheureusement été un échec. Je ressens la même chose pour *Jagte Raho*. Ces magnifiques films – soit il y avait quelque chose qui n'allait pas, soit ils étaient tellement fantastiques que les gens ne les ont pas compris³⁰⁹.

Le fait que le public n'a pas compris le message que Kapoor lui envoyait par le biais de ses films, et par *Mera Naam Joker* en particulier, choque le réalisateur qui considère ses films, nous l'avons vu, comme sa vie. Rappelons sa confession à *Filmfare* de 1956 où il disait : « L'autre jour, quelqu'un m'a demandé mon âge et je lui ai répondu que j'avais sept films [*I'm seven pictures old*]³¹⁰ ». Dans le même article, Kapoor souligne, une fois de plus, combien il était important pour lui que ses films s'adressent à tous et soient *compris* par tous. Dans la citation recueillie par Ritu Nanda dans *Raj Kapoor's speaks*, le cinéaste en rajoute à propos de ses films *Jagte Raho* et *Mera Naam Joker* qui devaient lui apporter la reconnaissance du public et de la critique, en Inde et à l'étranger. Il pense qu'ils n'ont pas été compris sans exclure la possibilité d'avoir été trop extraordinaires pour que l'on puisse les comprendre.

* * *

*

Dans ce premier chapitre de mise en contexte du mélodrame kapoorien nous constatons une attitude récurrente de Kapoor qui, malgré de nombreux succès de ses films et de sa maison de production, ressent la moindre contradiction ou le moindre échec comme une incompréhension de son travail et de sa personne. Nous avons vu, dans ses déclarations publiées dans différents médiums, qu'il ne supporte pas que ses films, et par conséquent son art, puissent ne pas être compris. En revanche, connaissant bien le sentiment d'incompréhension dans sa vie personnelle, Kapoor semble privilégier dans ses films les

³⁰⁸ Rajni Bakshi, art. cit. dans A. Nandy (dir.), *Indian Popular Cinema... op. cit.*, p. 119.

³⁰⁹ R. Nanda, *Raj Kapoor speaks, op. cit.*, p. 76.

³¹⁰ « Self Portrait Raj Kapoor: each moment something ends and something begins... », *Filmfare* 23/11/1956.

situations qui véhiculent le même sentiment. En jouant le héros qui lui ressemble et porte le même prénom, il se met au cœur de l'intrigue de ses films en tant que héros inhabituel, simple et innocent, qui ne voit pas la réalité du monde qui l'entoure. Il travaille de concert avec ses scénaristes à qui il apporte des éléments personnels, des souvenirs de sentiments vécus. Cette méthode crée volontairement une confusion avec sa vie, ses aspirations et ses déceptions. Dans la première période (1947-1970), l'implication de Kapoor dans son œuvre est entière. Aussi, attend-il une réception sans réserve de celle-ci par les autres.

Dans la seconde partie, nous verrons la nouvelle stratégie de Kapoor-réalisateur-producteur prenant de la distance avec Kapoor-acteur. Si Kapoor continue à maintenir son studio en activité, son attitude envers ses collaborateurs et l'ambiance de travail changent progressivement. L'esprit de groupe, si vanté et si important pour le cinéaste de la première période, est remplacé par une attitude de plus en plus autoritaire de Kapoor. Comme du temps de sa jeunesse, il s'efforce de résister aux formules faciles et aux clichés. Il veille sur la cohérence scénaristique et stylistique non seulement pour se démarquer des films *masala*³¹¹ mais aussi dans l'espoir que le public saura comprendre et apprécier ses efforts. Car ni Kapoor réalisateur ni Kapoor producteur ne perdent pas de vue le public. En revanche, il semblerait que le cinéaste abandonne complètement le désir d'être apprécié par la critique et que seule l'ambition d'être proche des spectateurs prévaut dans la stratégie de Kapoor.

³¹¹ *Masala* qui désigne *mélange*, est un terme indien utilisé en cuisine. Le cinéma *masala* mélange les genres, les styles et les formes dans un système narratif à digressions multiples.

2) Kapoor réalisateur-acteur (1973-1988)

Les premières années qui suivent l'échec commercial de *Mera Naam Joker* furent marquées par l'immobilisme et le désespoir selon les mots de Reuben qui décrit cette période où « Kapoor boit plus qu'il ne faut » dans « La lettre ouverte » publiée dans *Star & Style*, 30 avril 1971³¹². Dans cette même lettre il donne son point de vue sur le désintérêt de public pour le « petit homme » qu'il avait tant aimé précédemment :

Le « petit homme » a dit ce qu'il avait à dire. Pendant plus d'une décennie la totalité de la classe moyenne indienne, au lieu d'accéder à un statut économique plus élevé, était réduite à la misère du « petit homme » à cause de la constante inflation, du coût de vie grandissant et de l'aggravation de la corruption à tous les niveaux de la vie sociale et nationale dans notre pays. Nous étions tous réduits par l'incurie du gouvernement au statut économique du « petit homme » et nous ne voulions pas que les films que nous payions pour les voir nous le rappellent... ce que témoignent les succès colossaux au box-office des films purement fantaisistes³¹³.

Criblé de dettes, Raj Kapoor laisse la main à son fils Randhir pour réaliser sa première fiction sous la bannière de R.K. Films malgré les problèmes financiers auxquels il doit faire face. *Kal, Aaj aur Kal* [Hier, aujourd'hui et demain] est un petit film qui met en scène les représentants de trois générations de Kapoor : le grand-père Prithviraj, le père Raj et le fils Randhir où tout le monde joue son propre rôle. La sortie du film est passée quasiment inaperçue car elle tombait juste au moment de l'éclatement de la guerre Indo-pakistanaise (en décembre 1971). Dans cette ambiance morose survient la mort de Prithviraj Kapoor, à suite de la maladie de Hodgkin³¹⁴, puis celle de son épouse, la mère de Raj.

³¹² Cette lettre est reprise dans B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 195-201.

³¹³ B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 195-201.

³¹⁴ Cancer du système lymphatique.

Nouveau regard sur le cinéma

En 1970, Kapoor découvre le film *Love story* réalisé par Arthur Hill, d'après le roman d'Erich Segal. Le film, qui est devenu très rapidement un grand succès en Inde, donne à Kapoor l'idée d'un scénario composé autour de l'amour des adolescents et des préoccupations existentielles de la nouvelle génération³¹⁵. Il s'adresse à nouveau à K.A. Abbas pour l'écrire. Abbas ne refuse pas à son ami en détresse et, habitué à instiller les souvenirs et les faits vécus par Kapoor dans l'histoire qu'il écrit pour lui, accepte de participer à cette nouvelle coopération bien que leurs rapports de travail aient changés :

Après tant d'années, Raj Kapoor est devenu complètement différent de celui que je connaissais. Il voulait apporter des changements et ses propres idées. Contrairement à moi, ce qui lui importait maintenant c'étaient la rentabilité de la production. Le changement de nos attitudes s'est révélé pendant le travail sur *Bobby*. Je ne me considère pas être l'auteur de *Bobby* tel qu'il a été réalisé. Dans mon histoire, le pêcheur était un vrai pêcheur. Oui, ça a été un *love story*. Raj voulait que j'écrive une histoire d'amour sans détours. « Je ne peux pas me permettre de faire un film expérimental maintenant », m'a-t-il dit. C'est ce que j'ai écrit. En tenant compte de son nouvel intérêt pour les valeurs sûres de production, j'ai fait le garçon riche et la fille pauvre. Mais au fur et à mesure que l'histoire progressait, je découvrais que la fille était devenue de plus en plus riche. Les préoccupations de rentabilité ont emporté sur le film et mon histoire est devenue méconnaissable [complètement différente de l'original]³¹⁶.

Étant donné l'état des finances du studio, Raj Kapoor offre le rôle du jeune premier à son second fils Rishi, qui a fait ses preuves dans *Mera Naam Joker*, emportant des critiques enthousiastes pour son jeu³¹⁷. Du casting de jeunes filles, plus compliqué apparemment, sort le choix de Dimple Kapadia, fille d'un riche industriel Chunnibhai Kapadia, original et très ouvert. Alors que le projet du film *Bobby* est en cours, la mort du musicien Jaikishen³¹⁸, son ami et collaborateur depuis *Barsaat*, déstabilise à nouveau les préparations du film. Kapoor, habitué à travailler de concert avec un couple des musiciens qui assurait ensemble la composition, la direction d'orchestre et l'orchestration, abandonne Shanker, la seconde moitié

³¹⁵ Reuben souligne, avec l'ironie, que le film *Love story* a tellement plu à Kapoor, notamment connu pour ses goûts littéraires limités aux bandes dessinées *Archie*, qu'il a lu le roman de Erich Segal. B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 224.

³¹⁶ K.A. Abbas, « My Friend Raj Kapoor », *Filmfare*, 16/08/1985, p. 25.

³¹⁷ Alors que le choix de confier le rôle à son fils était en partie dicté par les contraintes économiques, Raj Kapoor sera souvent critiqué de s'être servi de ses films pour propulser ses fils sur l'orbite du *stardom*. Pour le rôle de jeune Raju dans *Mera Naam Joker*, Rishi Kapoor reçoit le prix de l'association des journalistes bengalis [Bengal Film Journalists' Association Awards].

³¹⁸ Jaikishen est mort le 12 septembre 1971.

du couple avec Jaikishen, et signe un contrat avec un autre couple de musiciens Laxmikant-Pyarelal³¹⁹. Selon Bunny Reuben, ces deux musiciens, désireux de travailler avec Kapoor, l'ont approché par l'intermédiaire de Lata Mangeshkar. Raj Kapoor n'avait pas à se méfier de cette proposition car elle émanait de musiciens confirmés qui ont volé la vedette à Shanker et Jaikishen lors de la distribution des *Filmfare Awards* 1965. Leur musique du film *Dosti* de Satyen Bose a été primée, laissant celle du *Sangam* sans récompense. Pour remplacer la disparition de Shailendra, Raj Kapoor commence une collaboration avec les poètes Anand Bakshi, Vithal Bhai Patel, Inder Jeet Singh Tulsi et d'autres mais n'arrive pas à instaurer la même qualité d'entente qu'avec Shailendra et Hasrat Jaipuri. Selon Ashraf Aziz, chacun des deux poètes avait ses thèmes de prédilection ce qui permettait un équilibre lyrique parfait. Aziz souligne, par exemple, que Shailendra n'aimait pas composer des vers sur la vieillesse alors que Hasrat pouvait le faire³²⁰. Il faut signaler un autre poste important qui change après l'épuisant et interminable épisode de la création du film *Mera Naam Joker*. Il s'agit de la direction artistique, *art department*, jusqu'alors assurée par M.R. Achrekar. À partir du film *Kal, Aaj aur Kal*, une nouvelle personnalité figurant au générique le plus souvent sous le nom A. Rangraj³²¹ rejoint R.K. Films & Studios pour occuper ce poste. L'écriture de *Bobby* a également bénéficié d'un nouvel arrivant qui a rejoint le couple Abbas-Sathe pour écrire les dialogues : le journaliste Jainendra Jain, rédacteur du *Times of India* et du *Madhuri*.

Malgré le changement de style ou, probablement grâce à ce changement, *Bobby* devient immédiatement un succès et restaure la réputation de Kapoor-metteur en scène. Contre toute attente, le film propulse davantage son héroïne Dimple Kapadia que son héros parmi les stars les plus en vue³²². Le public indien retrouve les éléments qui assuraient la réussite des films Kapooriens d'avant *Mera Naam Joker* : histoire bien ficelée, belle musique et danses spectaculaires, jeunesse et modernité, une bonne dose de romantisme et d'aventure.

³¹⁹ Laxmikant Shantaram Kudalkar (1937-1998) et Pyarelal Ramprasad Sharma (1940).

³²⁰ A. Aziz, *Light of the Universe... op. citl*, p. 52.

³²¹ A. Rangraj signe également comme Rang Raaj, A. Ranga Raj, Rang Raj ou Rangraj. Il apparaît, pour la première fois pour R.K. Films & Studios, sur le générique de *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*, en tant que décorateur – peintre des toiles du fond sous la direction artistique d'Achrekar.

³²² Dimple Kapadia apporte une publicité au film dont Raj Kapoor se serait bien passée. Dans *Bobby*, elle est partenaire de son fils avec lequel elle forme un couple romantique d'innocents adolescents. Enceinte de Rajesh Khanna, elle se marie avec la super star en mars 1973, avant la sortie du film qui a lieu le 23 septembre 1973, au Metro Cinema. Sa grossesse étant proéminente, Dimple, Bobby du film, n'assiste pas à la première de son premier film.

La génération des spectateurs qui a rejoint ceux de Raj Kapoor à partir de *Bobby* (1973), et vu ses films en noir et blanc à la télévision ou en vidéo ou lors des sorties occasionnelles au cinéma, a réagi à ces premiers films de différentes manières. La majorité d'entre eux y vit une continuité de son talent pour raconter une histoire avec des paroles entraînantes et d'inoubliables chansons. D'autres étaient déconcertés par son glissement vers le style sophistiqué, lourdement marqué par des dérapages vers le voyeurisme. Parmi eux, il y avait une partie de la classe moyenne indienne qui nourrissait une profonde nostalgie pour les dernières années du cinéma hindi en noir et blanc et sa musique, dont certaines des plus belles venaient des films de Raj Kapoor³²³.

Grâce à ses deux jeunes protagonistes, *Bobby* apporte une nouvelle fraîcheur dans le cinéma populaire. Selon Dissanayake-Sahai, « l'innocence, le charme et, parfois, la bêtise des protagonistes principaux apparaissent particulièrement attendrissants en comparaison avec des relations amoureuses jouées par les acteurs expérimentés³²⁴ ». Les chansons, danses, comportements et même les vêtements sont composés pour renforcer l'impression générale de candeur, jeunesse et modernité. La relation entre Raja et Bobby, naïve et idéaliste, se construit sur fond des montagnes du Cachemire dont les décors naturels rehaussent le désir romantique et l'innocence des jeunes. L'idéalisme des jeunes protagonistes est mis en contraste avec le cynisme et le manque d'affection des aînés pour accentuer le fossé qui sépare les générations. Les différences sociales – l'opposition entre le riche et le pauvre – qui se traduisent par le comportement arrogant et le manque de savoir-vivre du premier et par la maladresse et la fierté blessée sous couvert de grossièreté du second ainsi que le manichéisme primaire permettent d'organiser quelques rebondissements (courses poursuites, bagarres) dans ce mélodrame à narration linéaire. Raj Kapoor qui signe le montage depuis *Sangam*, réussit à donner un rythme relativement rapide au film, du début à la fin.

Regagner la compréhension de son public

Le succès de *Bobby* confirme le profond changement de l'Inde et du cinéma indien dans les années 1970. Louis Marcorelles dans son article dans *Le Monde* donne quelques chiffres concernant *Bobby* et l'évolution du cinéma indien au début des années 1970 :

Avec quatre cent quarante-huit films de fiction, parlés en dix-sept langues, le cinéma indien a atteint en 1973 un record, toutes catégories qui le place en tête de la production mondiale. *Bobby* de Raj Kapoor, le Parrain de l'Inde, sorti en 1972, a été vu, selon les estimations des studios R.K. (Raj Kapoor), par quarante millions de spectateurs ; la recette brute est évaluée à quelque 60 millions de roupies (36 millions de francs). Cent soixante copies du film ont été tirées pour la seule distribution à travers les vingt et un États et les neuf territoires de l'Union indienne. [...] La concurrence de la télévision n'existe pas encore : à peine trois cent mille postes à Bombay, pour une population de six

³²³ R. Bakshi, art. cit., dans Ashish Nandy (dir.), *Indian Popular Cinema...* op. cit., p. 117.

³²⁴ W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films...* op. cit., p. 78.

millions d'habitants. À Calcutta, huit millions d'habitants, la station de télévision ne sera inaugurée que cette année³²⁵.

Comme le souligne Marcorelles, Raj Kapoor a non seulement vu juste en proposant à son public un point de vue sur la nouvelle génération mais il a su également assurer la promotion et la diffusion du film sur tout le territoire.

Le succès de *Bobby* permet au cinéaste de revenir au thème qui lui est cher depuis son film *Aag*. Il pense mettre en scène le thème de la dialectique entre la laideur extérieure et la beauté intérieure sous le titre *Satyam Shivam Sundaram*. Cependant, il réalise qu'il est en décalage avec les transformations du cinéma et le goût du public. Comment adapter ce sujet plutôt métaphysique au goût du jour ? Préoccupé par ce projet, il accepte quelques rôles majoritairement comiques³²⁶ ou, comme on les appelle, les « rôles de caractère » pour faire vivre le studio et préparer le financement de son prochain film. Il donne carte blanche à son fils Randhir qui veut réaliser son propre film sous la bannière R.K. Films. Le film sortira sous le titre *Dharam Karam* en 1975 reprenant la problématique de l'hérédité et de la détermination du caractère par la naissance, et de l'influence de l'éducation et de l'environnement social sur l'homme. Malgré ce thème, lancé par Abbas, Sathe et Kapoor dans *Awaara* (très souvent repris depuis par d'autres réalisateurs) qui manifeste la continuité de la sensibilité de Kapoor junior aux différences sociales, le film souffre d'un scénario compliqué, d'une mise en scène inégale et du sur-jeu. De nombreuses digressions qui visent à mettre en avant le talent comique de Randhir qui signe non seulement la réalisation mais aussi interprète l'un des rôles principaux, alourdissent considérablement le film. Raj Kapoor joue un musicien, riche, honnête et généreux, qui s'appelle Ashok. Sans qu'Ashok le sache, son fils est échangé à la naissance par un criminel, Shanker (Prem Nath), qui souhaite donner à son propre fils une meilleure chance dans la vie. Contrairement à *Awaara*, le film défend la thèse déterministe selon laquelle le fils du criminel devient un criminel malgré la bonne éducation dont il bénéficie à la place du vrai fils de l'artiste. Celui-ci résiste à tout apprentissage du mal, attiré inconsciemment vers Ashok avec qui il partage son goût pour la musique.

Dans le cas de *Dharam Karam*, mais aussi de *Biwi-O-Biwi* [Femme, ah, femme] un autre film avec Randhir Kapoor réalisé sous la bannière R.K. Films & Studios en 1981 par Rahul

³²⁵ « Les nouveaux courants du cinéma indien », *Le Monde*, 3/4/1975.

³²⁶ *Mera Desh Mera Dharam* (1973, Dara Singh), *Do Jasoos* (1975, Naresh Kumar), *Khaan Dost* (1976, Dulal Guha), *Chandi Sona* (1977, Sanjay Khan). Selon Vir Sanghvi, dans *India Today's* du 1-15 novembre 1977, « sans exception, tous ces films dans lesquels il avait joué pour les autres étaient des échecs épouvantables ».

Rawail, Raj Kapoor producteur accepte et signe les films qui s'inscrivent sans complexe dans la mouvance des films « d'évasion » au point de négliger la rigueur d'écriture cinématographique qui, jusqu'alors, était la marque des films produits par le studio. Il existe plusieurs explications à cela. D'une part, Raj Kapoor est préoccupé par son projet *Satyam Shivam Sundaram*³²⁷ et accepte de jouer pour d'autres producteurs afin de réunir suffisamment de moyens permettant de réaliser son prochain film dans de meilleures conditions ; aussi, trop occupé, valide-t-il formellement les projets de son fils sans s'y intéresser vraiment. Kapoor producteur accepte les films réalisés par son fils sous le logo R.K. Films tels quels sans se lancer dans le remontage comme il l'a fait dans le passé avec les films réalisés par ses collaborateurs (*Aah, Boot Polish, Jagte Raho*). D'autre part, selon le témoignage de Bunny Reuben, il s'intéresse à la production indienne à succès des années 1970 pour comprendre la tendance de celle-ci et pour retrouver une communion avec son public. Selon le biographe, la réception de son prochain film par le public inquiétait beaucoup Kapoor réalisateur :

Au milieu de l'année 1977, il comanda les copies des trois succès de Manmohan Desai, *Dharam Veer, Chacha Bhatija* et *Amar Akbar Antony*, et s'assit patiemment pendant des heures pour les visionner dans sa salle de projection privée du R.K. Studios. Ce qu'il a vu l'a beaucoup déprimé. De toute évidence, si ces films étaient les succès du box-office de la moitié des années 1970, le public d'aujourd'hui n'était pas en accord avec Raj Kapoor et réciproquement³²⁸.

Il faut relativiser les propos de Bunny Reuben. Raj Kapoor connaissait très bien les formules à succès qui donnaient le ton au cinéma commercial depuis une décennie. Son studio avait déjà produit les films où ces formules figuraient en bon nombre, comme, par exemple, le casting « multi-stars », la violence, le sang, le sexe et la cruauté, les trafiquants, les cabarets et clubs de nuit, les poursuites et frissons ou les cascades de voitures spectaculaires et l'inévitable homme qui se bat à mains nues contre une douzaine de gangsters (voir *Dharam Karam*, par exemple). Son frère Shashi était une star très demandée qui jouait dans les plus grands succès du cinéma de cette période et son fils Rishi, au milieu des années 1970, avait une sérieuse réputation et quelques rôles importants à son crédit, y compris le rôle d'Akbar dans le film *Amar Akbar Antony*. Cela dit, Kapoor a toujours cherché à adapter ses films à l'évolution des mœurs pour s'approcher de son public. Or l'idéalisme, l'optimisme et l'espoir du progrès des années 1950, ont fait place, progressivement, à un certain conservatisme que l'on constate en particulier dans la condition de la femme, restant figée aux fonctions

³²⁷ *Love sublime* est le titre anglais pour la version occidentale. Le titre est souvent traduit par *Vérité, Dieu et Beauté*.

³²⁸ B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 251.

perpétuelles d'épouse et de mère. L'importation des films d'action étrangers, tels *James Bond*, et le durcissement des conditions de vie sous le gouvernement d'Indira Gandhi, ont peu à peu modifié les perspectives des personnages des films populaires. À partir de la fin des années 1960, le cinéma populaire devient essentiellement masculin. De toute évidence, le temps des mélodrames romantiques est quelque peu révolu au profit des films d'action. Dix ans plus tard, Rosie Thomas fait le même constat sur le cinéma commercial hindi des années 1970 et 1980 s'appuyant, entre autres sur les dires de l'historien Firoz Rangoonwalla :

Même Rangoonwalla qui a consacré une énergie considérable pour réunir le maximum de documents non-films disponibles sur le cinéma indien abandonne la recherche dans les années 1970, années qu'il considère comme « une période très sombre, avec l'émergence de films d'évasion, stupides et absurdes, qui le fait regresser », et il ne tolère le cinéma populaire que s'il propose des « thèmes sensés »³²⁹.

Kapoor est obligé de s'adapter à la nouvelle tendance et de revoir le concept de ses héroïnes, qui, dans ses films précédents, contribuaient au salut du héros. S'il n'abandonne pas le thème de l'amour sublime qui transcende la laideur – le thème qui l'obsède depuis *Aag* – il donne au héros le pouvoir d'arracher l'héroïne à sa condition de vie conformiste. Il se lance dans la production et la réalisation de mélodrames poétiques centrés sur l'héroïne au risque de se trouver en décalage avec le goût de l'époque pour les films machistes et violents. En effet, les années 1970 sont marquées par la guerre indo-pakistanaise (1971) qui a pour résultat la séparation du Bengal oriental et la création du Bangladesh, par la crise du pétrole et par les élections truquées d'Indira Gandhi en 1975. En dépit de toutes les allégations, Indira Gandhi se maintient au pouvoir et décide d'installer l'état d'urgence qui sera maintenu jusqu'en 1977. Cette période donne naissance à un nouveau type de héros : un jeune homme révolté, en colère, incarné par Amitabh Bachchan, pour la première fois dans le film *Zanjeer* de Prakash Mehra (1973)³³⁰. En se positionnant en tant qu'auteur qui va à l'encontre des films « d'évasion » qui font loi dans les années 1970, Kapoor dit :

³²⁹ Rosie Thomas, « Indian cinema: Pleasures and popularity. An Introduction », *Screen* 1985, p. 116-131 ; Firoz Rangoonwalla, *Indian Cinema Past and Present*, Clarion, Delhi, 1983.

³³⁰ Bachchan domine cette décennie (1973-1983) avec une trentaine de films dont certains s'inscrivent dans la même mouvance que *Zanjeer*, comme par exemple *Deewaar* de Yash Chopra (1975), *Sholay* [Flammes] de Ramesh Sippy (1975), *Don* de Chandra Barot (1978), etc. La majorité de ces films sont très populaires et certains, comme *Deewaar* ou *Sholay*, battent tous les records de box-office fournissant d'énormes bénéfices aux producteurs.

Ces films sont tous basés sur la formule d'évasion-de-la-réalité. Directement opposé à cette vague, j'ai choisi de faire un film basé sur le principe d'évasion-dans-la-réalité³³¹.

Dans ses déclarations à la presse, il dit vouloir mettre le spectateur « face à son âme » [*face to face with his own soul*], pour qu'il regarde au-delà du corps physique, ce qui fait la beauté de celui-ci : l'esprit humain. Son ambition est grande et l'idée que le réalisateur a en tête se précise au fur et à mesure de l'avancement du projet.

Encore un incompris : *Satyam Shivam Sundaram*

Ce qui reste de l'idée initiale du film est le sentiment d'incompréhension. Le héros du film est frappé d'une telle incapacité à voir la réalité qu'il faut une intervention quasiment divine sous forme de déchaînement de la nature pour qu'il récupère son discernement. Si Sunder, le héros de *Sangam*, pouvait ne pas voir ni comprendre les affinités qui liaient ses amis Gopal et Radha, Rajiv ne reconnaît ni le visage ni le corps de la femme dont il est follement amoureux dès qu'elle retire son voile qui cache la cicatrice qui défigure sa face. Mais ce n'est pas l'aveuglement du héros qui avait suscité le rejet du public. D'autres éléments ont contribué à la réception décevante du film.

Dans une interview pour *Filmfare* publié à la sortie du film, Raj Kapoor déclare que *Satyam Shivam Sundaram* était son film « le plus dangereux », assumant entièrement le fait d'être attiré par de belles poitrines, fait qui apparaît dès la publication des photos de tournages qui alimentent la presse cinématographique de l'époque et que le film offre à haute dose. Mais il n'a pas pris un risque uniquement en montrant les courbes avantageuses de Zeenat Aman et en défiant la censure³³². Le vrai risque était, comme il souligne dans le même article, de faire un film « sans plusieurs histoires qui s'entretissent, sans intrigue, intrigues croisées, sous-intrigues, sans histoire parallèle ; sans figure comique ni femme fatale ; sans mauvais gars, sans gangsters, sans bagarres, sans trafiquants, sans clubs de nuit ; sans poursuites, voitures explosés, sans sang ni blessures³³³ ». Le thème de l'amour sublime, nous l'avons signalé, hantait Kapoor depuis des années. Selon les témoignages (Ritu Nanda, Madhu Jain, Raju Bharatan, Bunny Reuben), c'est dans les années 1950 que naît l'idée du film.

³³¹ B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 253.

³³² Voir la liste des relevés des plans des films de R.K. Films & Studios, déposés par le Central Board of Film Certification au NFAI (Annexe n°2) ; pour obtenir le visa de sortie, *Satyam Shivam Sundaram* est passé trois fois devant la censure qui a demandé de faire de nombreuses coupes.

³³³ « The most Dangerous film I have never made », *Filmfare* 1/05/1978, p. 6-9.

La chanteuse avec la *tampura*³³⁴ [Lata Mangeshkar], écrit Madhu Jain, a passé de nombreuses soirées dans le cottage³³⁵ – parfois chantant durant la nuit. Raj Kapoor était fou amoureux de sa voix. Dans les années 1950, après la sortie de *Barsaat* et d'*Awaara*, il a même projeté de faire un film avec elle comme héroïne. Il voulait l'appeler *Soorat and Seerat* [*Visage et âme*]. Raj Kapoor et Lata Mangeshkar développaient l'idée du film ensemble autour de la dialectique corps – âme, beauté – laideur. [...] Raj Kapoor gardait cette idée en suspens pour y retourner des années après, en travaillant sur *Satyam Shivam Sundaram*, avec Zeenat Aman dans le rôle de Lata³³⁶.

Raj Kapoor n'est pas le seul à penser la dialectique de la beauté et de la laideur. En 1962, Rajnish Behl réalise un film sur le même thème, *Soorat aur Seerat* avec Dharmendra, Nutan, K.N. Singh, Iftekar et Asit Sen ; la musique est de Roshan. En 1963, R.K. Rakhan (ou R.K. Rakhaan) réalise *Meri Surat Teri Ankhen*³³⁷ d'après la nouvelle de Nihar Ranjan Gupta, avec Ashok Kumar, Pradeep Kumar et Asha Parekh.

Kapoor commence le travail sur le film le 18 mars 1976, à partir du scénario écrit par Jainendra Jain. Selon Bunny Reuben, en moins d'un mois il avait filmé trois chansons (composées par Laxmikant-Pyarelal, écrites par Narendra Sharma et chantées par Lata Mangeshkar et Manna Dey) et monté cinq ou six bobines de film, avec tous les protagonistes importants³³⁸. Tout laissait croire que le film sera terminé dans l'année. Mais le film sort seulement deux ans plus tard, en août 1978. Le projet a accumulé trop d'imprévus, en particulier les intempéries, qui ont retardé sa sortie. En juillet 1976, des pluies diluviennes inondent la côte sud-ouest de l'Inde, l'état Maharastra y compris les villes de Bombay et Pune. Raj Kapoor qui a monté les décors de son film sur le terrain de sa propriété Raj Baug à Loni, pas loin de Pune, diligente son équipe de tournage, avec Radhu Karmakar en tête, pour tourner des plans d'eau qui ont remplacé le paysage et les décors habituels. Tous les décors montés pour le film ont été détruits. Raj Kapoor demande alors à filmer la dévastation du

³³⁴ La *tampura* (parfois orthographiée *tanpura*, *tambura*, *tamburi* ou *tampuri*) est un instrument très répandu en Asie : il s'agit d'un instrument à cordes de type « luth ». L'instrument produit des sons par les seules cordes à vide (4 ou 6 selon les instruments) en continuité (sans toucher les cordes des doigts comme à la guitare). Pour cette raison, la *tampura* est appelée un instrument-bourdon. MIM, Musée des instruments de musique en ligne, entrée *tampura*, http://www.mim.be/fr/tampura?from_i_m=1. Consulté en mai 2014.

³³⁵ Raj Kapoor appelait son bureau « chalet » [*cottage*]. Voir le plan du studio, planche 3.

³³⁶ M. Jain, *The Kapoors... op. cit.*, p. 145-146.

³³⁷ Le film conte l'histoire d'un riche homme d'affaires qui ne supporte pas la laideur et place son fils, qu'il juge trop laid, dans une famille d'accueil. Pyar (Ashok Kumar) grandit et devient un remarquable musicien, dont la voix attire des admirateurs que sa laideur repousse.

³³⁸ B. Reuben, *Raj Kapoor...op. cit.*, p. 264.

temple pour la scène finale, initialement prévue comme une intervention de la nature qui se déchaîne sur le pays³³⁹.

L'actrice Zeenat Aman n'a pas été le premier choix de Kapoor pour le rôle de Roopa, une villageoise au visage abîmé par de l'huile brûlante et à la voix angélique³⁴⁰. Après de nombreuses rencontres avec différentes stars de l'époque, Kapoor l'engage contre l'avis de ses collaborateurs. Malgré sa réputation d'être plus une « belle plante qu'une actrice », il relève le défi : son corps correspond à l'idée de la beauté dont il a besoin pour soutenir le thème du film. Le casting du héros n'a pas été simple non plus puisque Kapoor souhaitait confier le rôle à Rajesh Khanna, la plus grande star romantique de cette période. Très proches depuis le tournage de *Bobby*, qui s'est terminé par le mariage de Khanna avec Dimple Kapadia alias Bobby, Kapoor pensait que le couple serait parfait pour incarner Roopa et Rajiv à l'écran. Mais Khanna ne voulait pas que son épouse continue sa carrière d'actrice à peine commencée. Pour Kapoor, le choix de Shashi Kapoor, s'impose naturellement. Devenu une grande star, son petit frère fait partie des acteurs romantiques les plus demandés du moment³⁴¹.

Kapoor qui n'a jamais refusé d'être la cible des journalistes, commet un impair considérable lors de la présentation du projet du film devant la presse. Dans ses interviews, il laisse sous-entendre que *Satyam Shivam Sudaram* est l'histoire d'une fille laide avec une magnifique voix, inspirée par Lata Mangeshkar. Ces déclarations blessent Lata, la voix que Kapoor chérissait et qui garantissait en partie le succès de ses films, alors que celle-ci, selon Raju Bharatan se sentait déjà insultée par le choix de Zeenat Aman³⁴² pour l'incarner à l'écran.

³³⁹ De nombreux plans de l'inondation de la scène finale ont été tournés, sous la pluie et la tempête, à Mahalabaleshwar, sur le barrage Koyna Dam et à Hyderabad, sur le barrage Nagarjunasagar Dam. Bien que la mousson ait englouti et enseveli tous les décors, elle a permis des prises de vue qui seraient impossibles à reproduire sur des maquettes à l'échelle réduite et dans les conditions du studio. *Ibid.*, p. 269-270.

³⁴⁰ Sur le casting de Roopa voir R. Bharatan, *Lata Mangeshkar... op. cit.*, p. 86 ; B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 255.

³⁴¹ La filmographie de Shashi Kapoor (116 films dont 61 films où il joue le héros et 55 films avec un casting de plusieurs vedettes/*multi-star-cast*) compte de nombreux films à succès (*Dharmaputra, Kabhie, Kabhie, Jab Jab Phool Khile, Waqt, Haseena Maan Jayegi*). Il est l'un des rares acteurs indiens à avoir eu une carrière internationale (il a joué dans les films produits par Ismail Merchant comme *Householder, Shakespeare Wallah, Pretty Polly, Bombay Talkies* et *In Custody*). Bien qu'il soit considéré comme second héros romantique le plus populaire des années 1970-1980 (après Rajesh Khanna), pour lui-même, dans une interview publiée dans *The Hindu* en 2011, sa carrière n'a rien d'exceptionnel : « J'ai peut-être joué dans des succès mais que sont-ils en comparaison avec les prodigieux succès accomplis par mon père Prithviraj Kapoor et mes frères Raj et Shammi ? En tant que producteur, j'ai essayé de mon mieux pour faire un cinéma décalé et bon. Aucun de mes films n'a été un succès. Si le film n'est pas connecté avec le public il ne véhicule pas de sens ». Ranjan Das Gupta, « A quiet half century », *The Hindu*, 16/07/2011.

³⁴² R. Bharatan, *Lata Mangeshkar... op. cit.*, p. 85.

Des années après (en 1995), elle autorise son biographe à paraphraser l'éditorial écrit en son hommage pour exprimer sa déception du film :

Lata est magnifique. Non pas dans le sens conventionnel, vulgaire et cinématographique du mot mais dans le sens que ce mot a pour moi. Son visage est frêle, sombre, légèrement criblé. Elle irradie une aura de gentillesse, d'humilité. Son *namaskar* [salutation] est une distante révérence. Ses yeux ne montent jamais rencontrer les vôtres. Que peut-on dire de Lata ? Vous avez le plus magnifique voix au monde ? Je vous adule depuis un quart de siècle ? Ça sonnerait inepte, naïf, stupide³⁴³.

Cet éloge des qualités de Lata est suivi par celui destiné à Zeenat Aman, pour signaler leur différence :

Inepte, naïve, stupide – c'est ainsi que Zeenat Aman apparaît, finalement, dans *Satyam Shivam Sundaram* en dépit du playback chanté par Lata, au top de son art. Sachant que *Satyam Shivam Sundaram* était un thème que Kapoor avait conceptualisé à partir de la voix-divine-de-Lata-sortant-d'un-visage-ordinaire, cette équation avec Lata, fruit de son imagination, était complètement erronée. Le projet de Raj a été très bon, sa mise en scène n'est pas une réussite³⁴⁴.

Après ce malentendu, la relation entre Kapoor et Lata ne sera plus la même. Déçue par le casting de Roopa, Lata est devenue moins disponible et plus distante au moment de l'enregistrement des dernières chansons, partant en vacances à Londres et ajoutant du retard au film. Le film aura une vie tourmentée. Alors que la profession l'apprécie en lui attribuant le *Filmfare* award de la meilleure direction musicale (Laxmikant-Pyarelal), un autre pour la meilleure photographie (Radhu Karmakar) et que les chansons du film³⁴⁵ restent dans les dix meilleures du hit-parade en 1977 et 1978, le film est un échec. La critique se déchaîne contre Kapoor. Alors que *Stardust* de juillet 1976 titre « *Satyam, Shivam, Boredom* » [Satyam, Shivam, Ennui], nombre d'articles, selon Bunny Reuben, appellent à la censure pour qu'elle interdise le film. *India Today's* du 1-15 novembre 1979 sous la plume de Vir Sanghavi résume cette campagne de presse en disant que « peu de films ont inspiré un tel tapage que *Satyam Shivam Sundaram* de Raj Kapoor ». Une fois de plus, Raj Kapoor constate que personne n'a compris sa démarche : « Dans *Satyam Shivam Sundaram*, j'ai projeté la philosophie que l'amour et la foi sanctifient les relations et que la beauté n'est que superficielle. [...] Personne n'a compris le message et le film a échoué... ».

³⁴³ Le début de l'éditorial écrit par Khushwant dans *The Weekly. Ibid.*, p. 85.

³⁴⁴ R. Bharatan, *ibid.*, p 85.

³⁴⁵ Les chansons du film les plus écoutées étaient « *Satyam Shivam Sundaram* », « *Yashomati Maiya Se* » et « *Chanchal Sheetal Nirmal Komal* ».

Ziya Us Salam qui revient, trente-six ans après la sortie du film, dans *The Hindu*, sur le phénomène *Satyam Shivam Sundaram* rappelle la réaction puritaine de certaines salles qui ont contribué à la mauvaise réception du film :

Les cinémas dans le vieux Delhi, autrement dit des alliés loyaux de Raj Kapoor, ont poliment dit non au film ; un cinéma sur la Connaught Place et une poignée d'autres dans l'ouest et le sud de Delhi ont montré le film avec une réception mitigée, faisant attention, tout le long, à ce qu'aucune chair ne soit montrée sur les panneaux publicitaires dans ces temps plus polis, infiniment plus conservateurs. [...] La campagne publicitaire était plus axée sur la concession à la morale publique qu'à la confession sur l'objectif du film : la beauté n'est pas sur la surface³⁴⁶.

La sortie du film, mouvementée par le rejet de la critique et des salles, est soldée par l'incompréhension du public qui n'a pas trouvé la métaphore poétique entre le corps et le divin convaincante. L'image publique de Zeenat Aman et l'exposition de son corps dans le film a provoqué des réactions inattendues ; selon Dissanayake-Sahai, le public se sentait trompé.

Le film est marqué par la disparition des proches de Kapoor qui amplifie le sentiment de solitude artistique de Kapoor. Le générique du film annonce la mort de Mukes (27 août 1976), son ami très cher, qui était de toutes les aventures professionnelles et privées de Kapoor. Mukesh décède aux États-Unis, à Detroit, pendant une tournée de concerts avec Lata Mangeshkar. Avant son départ pour les USA, il a juste le temps d'enregistrer la chanson titre *Satyam Shivam Sundaram*. Après la disparition de celui qui a incarné la voix de Raj Kapoor depuis son premier film, l'année suivante, l'équipe de Raj Kapoor perd Murlidhar Ramachandra Acharekar (1907–1979) alias M.R. Achrekar, chef décorateur de R.K. Films & Studios depuis *Awaara*. Après *Mera Naam Joker*, le dernier film où M.R. Achrekar assurait la direction artistique et la continuité du tournage (contrôleur de production), c'est Rangaraj, peintre et collaborateur de M.R. Achrekar depuis *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*, qui en prend la charge.

Retour aux films à thèse

Sachant que montrer la nudité était trop audacieux de même que confier le rôle de l'héroïne pieuse et innocente à l'actrice réputée légère et médiocre, l'incompréhension puis le rejet qui ont marqué la réception du *Satyam Shivam Sundaram* n'ont pas atteint la confiance

³⁴⁶ Ziya Us Salam, « Blast from the Past », *The Hindu*, 25 septembre 2014.

de Kapoor en son film. Au contraire, comme si le cinéaste retrouvait le goût de faire des films à message et de pointer des maux sociétaux.

Nous, les Indiens, sommes hypocrites. D'une part, nous faisons des éloges des femmes comme étant nobles et grandes, l'incarnation de la maternité. Quand nous voulons exprimer le plus haut respect à la nation, nous nous adressons à elle comme à la « Bharat Mata » [Mère Inde]. Mais dans la vie pratique, nous réservons à la femme le pire traitement possible. Les femmes dans ce pays sont dévalorisées et humiliées. Elles sont brûlées vives. Même les animaux domestiques, dans beaucoup de foyers, sont mieux traités. Dans aucun autre pays on n'entend parler d'autant de cas de viols et d'immolation de jeunes mariées. La naissance d'une fille est considérée comme une malédiction dans nos familles. Pourquoi est-ce ainsi ? Pour moi, les femmes symbolisent amour, affection et chaleur. Les femmes méritent d'être respectées et mises sur un piédestal. Elles ont autant de droit au bonheur que tout homme. Mon film combat pour leur droit au bonheur³⁴⁷.

L'idée de faire un film sur le remariage de veuves est venue à Kapoor à la suite d'un fait divers qu'il a découvert dans la presse : un groupe de femmes de l'état d'Uttar Pradesh revendiquerait le retour du sacrifice funèbre « Sati³⁴⁸ » pour les veuves. Il a suivi l'affaire et ses rebondissements de près, choqué par cette demande de retour en arrière. L'affaire est remontée devant le premier ministre Indira Gandhi qui a jugé « ridicule » de revenir en arrière³⁴⁹. Pratiquement en même temps, en 1977, Kamma Chandra³⁵⁰, auteure hindi, demande de rencontrer Raj Kapoor pour lui présenter sa nouvelle, basée sur l'expérience d'une jeune veuve dans une famille de riches propriétaires terriens, les Thakur dans les United Provinces. Raj Kapoor apprécie le texte mais le juge trop mince pour un film de trois heures. Il organise plusieurs séances de travail avec Kamma Chandra qui nota toutes les idées avancées lors de ces séances ; Raj Kapoor demande au scénariste du studio Jainendra Jain, devenu son bras droit et pressenti pour réaliser le prochain film du studio, de transformer ces pages de notes en scénario sous le titre *Prem Rog* [Maladie d'amour]. De cette synergie émerge une nouvelle histoire, un mélodrame qui dénonce les pratiques barbares et l'hypocrisie de la grande famille des Thakur, attachée non seulement à son statut supérieur, à son rang et à ses principes mais aussi à la tradition rétrograde donnant un pouvoir sans limites aux hommes de la famille. Alors que la nouvelle ne racontait que l'histoire d'une jeune veuve, Raj Kapoor ajoute le personnage du héros Devdhar, orphelin élevé par son oncle, prêtre de la famille, et éduqué

³⁴⁷ R. Nanda, *Raj Kapoor's speaks*, *op. cit.*, p. 82.

³⁴⁸ *Sati*, le sacrifice des veuves obligées de se jettent dans le bûcher crématoire de leur époux, a été interdit par la loi de la gouvernance britannique de 1829, *Sati Prevention Regulation Act*, soutenue par des personnalités indiennes, comme Ram Mohan Roy, fondateur du mouvement réformiste de hindouisme Brahma Samaj.

³⁴⁹ W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p. 84.

³⁵⁰ Diplômée de l'Université d'Allahabad, Kamma Chandra écrivait et produisait des courts métrages pour la télévision et des pièces pour All India Radio pendant de nombreuses années. B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 290.

grâce à la générosité des Thakur. Au fur et à mesure que le scénario prend forme, Kapoor s’y attache et le projet change. Le film qui devait être un film à petit budget prend de plus en plus d’importance et se transforme en film à grand spectacle. Il expose le double discours de la famille – vertueux à la surface, pervers et dépravé en réalité – et l’humiliation des femmes de la famille qu’elles doivent supporter en silence au nom de *Khandaan ki izzat* [honneur de famille].

L’héroïne, Manorama, est une jeune fille élevée dans l’insouciance et dans le bonheur. Elle traite Devdhar avec affection et ne voit pas que le héros s’attache à elle et rêve d’une union impossible entre eux deux. Manorama se réjouit du mariage arrangé avec le jeune et beau descendant d’une famille encore plus noble et riche que la sienne sans voir la tristesse de Devdhar qui commence à réaliser l’immense fossé qui les sépare. Une fois devenue veuve – son époux se tue dans un accident de voiture avant même de pouvoir consommer le mariage – elle est violée par son beau-frère et revient sous le toit paternel où elle se plie docilement au dictat des femmes du clan (s’habiller en blanc, marcher pieds nus, manger à l’écart des autres, etc.) et refuse de voir la main tendue par Devdhar, ni son amour. Le respect aveugle des traditions par les représentants du clan Thakur qui condamnent Manorama à la réclusion pour le reste de sa vie, et l’aveuglement de la jeune veuve qui l’empêche de se projeter dans une nouvelle vie, s’entremêlent. La confrontation entre Devdhar, qui représente la modernité et le progrès, et le père de Manorama, se solde par un violent combat entre les hommes du clan et les villageois. Si *Prem Rog* est le premier film qui ne bénéficie pas de réminiscences ou de réflexions autobiographiques, il est résolument déterminé et critique envers ceux qui se disent les défenseurs de la Tradition et ceux qui prétendent maintenir l’esprit moral de la société.

Le casting qui était si compliqué pour *Satyam Shivam Sundaram* s’avère d’une grande simplicité pour *Prem Rog*. Raj Kapoor, en travaillant sur le scénario, savait déjà qu’il voulait confier le rôle de Manorama à Padmini Kolhapure, qui incarnait Roopa enfant dans son précédent film. Les essais de caméra ont confirmé l’excellence de son choix. Kapoor propose un très beau rôle de Bade Raja Thakur (chef de famille) à son frère Shammi, star masculine qui avait marqué les années 1960 avec son personnage yahoo³⁵¹ et rock-and-roll. Retiré depuis quelque temps du monde de cinéma, Shammi apporte une dimension de noblesse à ce personnage tiraillé entre la Tradition et l’amour pour sa nièce maltraitée, entre l’appartenance au monde féodal et le désir de modernité. Quant au héros, c’est Rishi Kapoor qui emporte le

³⁵¹ Dans *Junglee* (1961) de Chandra Shekhar, Shammi Kapoor commence un chant par l’expression « Yahoo » qui devient « son » expression, qu’il utilise dans d’autres films pendant la période des années 1960 et 1970.

choix du réalisateur-producteur permettant de minimiser les coûts de production qui, avec les dettes accumulées depuis *Mera Naam Joker* et les impôts impayés étranglaient les finances du studio. Reuben explique que pour couvrir les impôts mensuels qui plongeaient le studio dans un déficit de plus en plus lourd, Kapoor avait toutes les difficultés à négocier les droits d'exploitation de *Prem Rog*. Devenus très gourmands de films qui rapportaient gros comme *Sholay* de Ramesh Sippy (1975) ou *Naseeb* de Manmohan Desai (1981), les principaux distributeurs ne s'intéressaient qu'aux films à gros budget. Pour obtenir des avances plus importantes, il a fallu repenser l'échelle du film et passer au format supérieur – au film à grand spectacle. Aussi, pour garantir l'investissement de ses partenaires dans le film, Kapoor devait naturellement assurer la réalisation du film au grand dam de Jainendra Jain, qui souhaitait devenir réalisateur³⁵² et qui a commencé à diriger le tournage pendant une trentaine de jours. Jain a confié à Reuben que la plupart des scènes qu'il avait tournées dans le studio et à Mysore sont restées dans le film³⁵³.

Dès que les premières difficultés ont été dépassées, Kapoor installe son état-major à Raj Baug, sa ferme à Loni, où il avait expérimenté le tournage de son précédent film. Il commence à tourner entre mars et mai 1981, en constatant avec amertume que Padmini, occupée par d'autres engagements, ne pouvait pas commencer à tourner avant le mois de mai ; ce changement de mentalité et de façon de travailler avait choqué Kapoor qui s'en plaint sur les pages du *Trade Guide* :

Je suis, en quelque sorte, content que les grands maîtres comme Mehboob Khan et Bimal Roy et les autres ne soient plus là. Ils étaient les lions de leur temps, et, heureusement, ils ne sont pas obligés de supporter ces temps difficiles d'aujourd'hui. Actuellement, je dois « demander » à mon propre fils ses disponibilités pour le tournage ! Même les artistes comme Bindu ne sont pas capables de me donner leurs dates disponibles puisqu'ils tournent avec trois productions en même temps. [...] La réalisation d'aujourd'hui c'est de tourner dans le noir. *Les choses sont si mauvaises (au moins pour moi), que parfois je suis au bord de la rupture. Je trouve qu'il est même difficile d'obtenir une chanson de Laxmikant Pyarelal !*³⁵⁴

Non seulement les temps changent, mais Raj Kapoor change également. Il en a fini avec les nuits passées avec amis et collaborateurs à parler des films, à imaginer des séquences musicales inédites, à philosopher et à rêver. La nouvelle génération ne comprend pas ce besoin de Kapoor de partager ses idées pour être rassuré de leur bien fondé. Selon le témoignage de Bunny Reuben, Kapoor devient plus facilement irritable et les querelles avec

³⁵² B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 296.

³⁵³ *Ibid.*, p. 295

³⁵⁴ *Trade Guide* du 18 avril 1981. L'italique est dans le texte.

ses collaborateurs sont plus fréquentes. Madhu Jain apporte une anecdote qui confirme que l'ambiance sur le plateau de tournage et dans le studio n'est plus aussi idyllique qu'elle a pu l'être dans les années 1950 :

Rishi Kapoor avait terriblement peur de lui. Il a rarement prononcé un mot en sa présence et ne le contredisait jamais. Il s'est même évanoui sur le plateau de *Prem Rog* : son père était particulièrement exigeant ce jour. Il semblerait qu'il ait été en colère contre quelqu'un d'autre dans l'équipe et ait tourné sa colère contre son fils. De telle façon que Krishna Kapoor était appelée à venir au studio pour calmer son mari³⁵⁵.

L'avenir du studio pèse sur Kapoor qui tente de se persuader, dans ses déclarations³⁵⁶ que ses fils assureront la relève. En réalité, il manque de confiance. Selon Madhu Jain, Raj Kapoor est très dur avec ses fils et les amis proches de la famille pensent « qu'il a été déçu par eux car ses attentes étaient plus grandes que celles qu'ils avaient d'eux-mêmes³⁵⁷ ». Cela dit, le rôle de Devdhar est l'un des plus fins dans la carrière de Rishi Kapoor et il en est de même pour Padmini Kolhapure. *Prem Rog* est sorti le 12 août 1982. Son message critique est remarquablement bien reçu par le public et le film même, après le timide démarrage, est devenu une mine d'or pour R.K. Films.

L'équipe du studio n'est pas sorti indemne de l'aventure *Prem Rog*. Kapoor se sépare de ses deux musiciens, chefs d'orchestre et compositeurs interchangeable, Laxmikant-Pyarelal, avec lesquels il a travaillé depuis *Bobby*. Selon Lata Mangeshkar, Laxmikant et Pyarelal, en remplaçant le couple de musiciens Shanker-Jaikishen, ont fait une découverte douloureuse : Raj Kapoor avait un stock de mélodies disponibles, prêtes à être utilisées pour tous les films à venir, enregistrées par Shanker-Jaikishen. Elle se souvient qu'à partir de cette musique, tout ce qu'il demandait à Laxmikant-Pyarelal était de copier les mélodies pour la voix de femme de Shanker-Jaikishen que Kapoor avait envisagés pour Lata. Ainsi, bien qu'ils aient été amis de Lata, les musiciens décident de quitter le studio après *Prem Rog*³⁵⁸. Kapoor les remplace par Ravindra Jain (1944-2015), musicien, compositeur, chanteur et poète aveugle qu'il connaissait depuis le tournage du film *Do Jasoos* (1975).

Bien que son activité d'acteur se raréfie, il continue à honorer les propositions de rôles des excentriques : détective dans *Gopichand Jasoos* (1982) de Naresh Kumar, avocat dans

³⁵⁵ M. Jain, *The Kapoors... op. cit.*, p. 158.

³⁵⁶ R. Nanda, *Raj Kapoor's Speaks, op. cit.*, p. 122.

³⁵⁷ M. Jain, *The Kapoors... op. cit.*, p. 158.

³⁵⁸ R. Bharatan, *Lata Mangeshkar... op. cit.*, p. 112.

Vakil Babu (1982) d'Asit Sen, policier dans *Kim*, (1984) de John Davies. Le rôle d'Abdullah dans le film éponyme (1980) de Sanjay Khan lui vaut la nomination pour le prix du meilleur second rôle au *Filmfare Awards*. Son ami et collègue K.A. Abbas dit à propos de Kapoor-acteur des années 1980 :

En tant qu'acteur, depuis son premier film jusqu'à maintenant, il a bien progressé. À l'exception de sa corpulence qui est le résultat de l'excès de boisson et de nourriture. Regardez-le dans *Vakil Baboo*. Son jeu, malgré l'âge, est absolument superbe. La seule chose qui détonne est son poids³⁵⁹.

Il semblerait que la transformation physique de Kapoor s'accélère à partir de l'incompréhension générale de son film *Mera Naam Joker*. Selon Vishwa Mehra, jusqu'alors, pour pouvoir interpréter de jeunes premiers, Kapoor acceptait de subir des cures de jeûne plus ou moins longues avant d'entrer dans un rôle. Mais à partir du moment où ses fils atteignent l'âge de jouer des héros, Kapoor abandonne ces efforts et laisse flétrir son image de bel idéaliste qui, dans ses premiers films, souffrait d'être aimé pour sa beauté et non pour son âme.

Retour aux sources : Gange, Mandakini et Sakuntala

Le succès du *Prem Rog* insuffle une énergie vitale à Kapoor qui préparait un nouveau projet inspiré par une idée ancienne qui datait des années 1950. Dans cette période, à l'occasion du tournage de la chanson « Mera Naam Raju » pour le film *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*, il a séjourné à Calcutta. Cette idée toute simple venait d'un *sadhu*³⁶⁰, qui racontait à Raj Kapoor une histoire du temps de Swami³⁶¹ Ramakrishna Paramahansa. Celui-ci expliquait pourquoi le cours du Gange était si pollué après la ville de Rishikesh : « C'est tout à fait naturel, disait-il, en descendant du Rishikesh vers ici, le Gange lave les péchés des êtres humains ». C'est cette histoire et la situation politique de l'Inde qui ont inspiré le scénario du film *Ram Teri Ganga Maili* [Dieu, ton Gange est pollué]³⁶². D'autres faits ont certainement contribué au durcissement de l'engagement citoyen de Kapoor et à son envie de faire un film qui pourrait éveiller la conscience des Indiens.

³⁵⁹ K.A. Abbas, « My Friend Raj Kapoor », *Filmfare*, 16/08/1985, p. 25.

³⁶⁰ *Sadhu* désigne un homme ayant renoncé au monde, pour rechercher la sagesse.

³⁶¹ *Swami*, mot sanskrit qui signifie littéralement celui qui sait, qui est maître de lui-même. En règle générale, le mot Swami est un titre honorifique qui est attribué aux maîtres et enseignants spirituels.

³⁶² La métaphore contenue dans le titre du film est moins frappante en traduction française du fait que le nom du fleuve Gange est masculin en français alors qu'en hindi, c'est un nom féminin. Le souvenir du séjour au bord du Gange dans les années 1950 est raconté dans B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 309-310.

Rappelons que l'Inde traverse une crise importante depuis les années 1970, la période marquée par l'état d'urgence, en 1975. Proclamé par Indira Gandhi, l'état d'urgence est justifié par des programmes populistes élaborés pour rassurer les investisseurs et l'opinion publique, comme le souligne Isabelle Milbert. Elle relève un constat accablant :

Interdiction du servage, amélioration des conditions de crédit, versement effectif du salaire minimal aux travailleurs agricoles, abandon de la tradition de la dot. La spéculation, la contrebande et l'évasion fiscale sont plus sévèrement combattues, surtout dans un contexte où la suppression des libertés publiques donne de nouvelles armes au gouvernement³⁶³.

Le système politique, selon Christian Jaffrelot, connaît, de 1977 aux années 1990 une grande instabilité due au déclin du Congrès. Il souligne que « la corruption, voire la criminalisation du politique et le fractionnalisme n'y sont pas étrangers³⁶⁴ ». Si Kapoor, dans son précédent film *Satyam Shivam Sundaram* [Vérité, Dieu, Beauté] (1978) fait discrètement allusion aux bouleversements de la vie politique et à leurs conséquences sur la vie des Indiens, *Prem Rog* et *Ram Teri Ganga Maili* deviennent les supports permettant de dénoncer haut et fort les maux qui bloquent l'Inde dans sa voie vers le progrès, si cher à Nehru dont il était l'admirateur : l'aveuglement des religieux et traditionnalistes, la corruption des élites politiques et économiques, et l'abandon de l'esprit de sécularisme prôné par les fondateurs de l'Union Indienne, Gandhi et Nehru. Les premiers plans de *Ram Teri Ganga Maili* dénoncent la pollution de la nature par des industriels agissant sans scrupules, représentés par des personnages du film : le père du héros et l'ami de celui-ci, politicien véreux et vénal, nous le verrons plus loin.

Alors que le travail sur le film a commencé en avril 1983 par le tournage des séquences avec Rajiv, le cadet des trois fils de Kapoor sélectionné pour le rôle du héros, le casting de l'héroïne n'a été finalisé qu'en novembre 1983. Une fois de plus, Kapoor cherchait une héroïne au corps parfait, à la manière des peintures de Raja Ravi Varma :

Enfant, j'admirais déjà les peintures du grand artiste indien Raja Ravi Varma. Dans ses peintures, il représente une jeune et magnifiquement éthérée Ganga, légèrement vêtue, comme une perfection aussi bien divine que spirituelle. Il en est de même pour la peinture d'un autre célèbre artiste indien, Kanu Desai, dont les œuvres imprimées étaient autrefois disponibles. J'ai été un fervent collectionneur de

³⁶³ Isabelle Milbert, « La construction de l'économie (1947-1980) » dans Christophe Jaffrelot (dir.), *L'Inde contemporaine. De 1950 à nos jours*, Fayard / Ceri, Paris 2006, p. 118-119.

³⁶⁴ Ch. Jaffrelot, *L'Inde contemporaine... op. cit.*, p. 67.

ses impressions dans lesquelles j'ai vu une Ganga similaire, jeune et légèrement vêtue, impeccablement pure et magnifique comme le Gange à sa source³⁶⁵.

L'heureuse élue s'appelle Yasmeen Joseph, une jeune débutante anglo-musulmane de Meerut, que Kapoor a rebaptisé en Mandakini³⁶⁶. Bien que fatigué par ses problèmes de santé dus à son surpoids et à son asthme, Kapoor, décide de tourner les extérieurs dans l'Himalaya, vers la source du Gange, au village Gangotri³⁶⁷. L'expédition quasi militaire a été alors dirigée par un ancien militaire Major Ashok Kaul, auteur du script d'un film jamais réalisé. Kaul avait en charge la continuité de la production [*Controller of Productions*], remplaçant Ravi Malhotra (contrôleur de production de *Satyam Shivam Sundaram* et de *Prem Rog*) qui avait démissionné à la suite de nombreuses querelles avec Raj Kapoor dont l'humeur s'est dégradée à mesure que se dégradait sa santé. Radhu Karmakar, l'indispensable troisième œil de Kapoor, Allaudin, directeur du son avec son assistant Kala Chandra et Vishwa Mehra (dans le rôle de facteur du village) étaient les piliers de l'expédition ainsi que les membres de la famille de Kapoor. Si les conditions de tournage étaient difficiles (l'équipe devait supporter le froid, affronter le danger du terrain accidenté, Radhu Karmakar a souffert de maux d'altitude et devait descendre de la montagne pour chercher des soins, Kapoor se déplaçait aux bras des porteurs), les résultats furent d'autant plus satisfaisants : Kapoor a enregistré une masse de pellicule avec des vues de montagne rarement montrées dans le cinéma indien à cette période. Il a également tourné les séquences musicales et la bagarre de la nuit de nocces³⁶⁸. Le scénario original du film, écrit par Kapoor, V.P. Sathe et K.K. Singh, prévoyait que Mandakini meure à la fin du film. Comme d'habitude, Kapoor réunissait ses collaborateurs, ses fils et les distributeurs avant le montage définitif du film pour avoir leur avis. D'autres fins tragiques étaient envisagées, comme la mort de Radha, mais le *happy end* a emporté. Si la narration de *Ram Teri Ganga Maili* exploite les thèmes chers à Kapoor comme la pureté de la montagne et l'impureté de la ville, les dimensions symbolique et mythologique du Gange, fleuve sacré, l'union de Ganga (Mandakini) et de Narendra Sahay (Rajiv Kapoor) ayant pour modèle l'union de Shakuntala et du roi Dushyant, le conflit de générations (père-fils) et la corruption s'imposent comme sujets phares du film.

³⁶⁵ B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 328 (planche 94, Kanu Desai, planche 69, Raja Ravi Varma).

³⁶⁶ La légende dit que quand la déesse Gange, furieuse, est descendue du ciel, le dieu Shiva l'a retenu dans ses cheveux d'où elle a commencé à couler en formant trois courants : Alaknanda, Bhagyashree et Mandakini.

³⁶⁷ Gange prend sa source au glacier Gomukh, situé à 4 100 mètres d'altitude, au-dessus du glacier Gangotri.

³⁶⁸ Sur le tournage du film et la campagne de presse organisée par Bunny Reuben voir B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 307-329.

La presse, concentrée sur les éléments à scandale (la « trahison » de Mandakini, le malentendu avec Padmini Kolhapure, les images choc du film, les formules « réchauffées » du réalisateur etc.) a condamné quasi unanimement le film alors que le public l'a reçu avec enthousiasme. *Ram Teri Ganga Maili* est apprécié par la profession qui lui décerne de nombreux prix au 33^e *Filmfare awards*³⁶⁹, s'inscrivant dans la lignée des grands films épiques qui montrent la souffrance de la femme indienne et sa consécration finale à l'instar de *Mother India* ou *Pakeezah*.

Les deux derniers films de Kapoor, aussi bien *Ram Teri Ganga Maili* que *Henna*, développent des thèmes que le réalisateur avait mis, depuis des années, en attente. La condition *sine qua non* de *Henna* était de pouvoir tourner au Pakistan où se situe la majorité de l'intrigue ce que confirme K.A. Abbas, l'auteur du scénario :

Dès qu'il veut que j'écrive pour lui, il vient personnellement. Mon dernier scénario pour lui, *Henna*, en est un exemple. Raj voulait une histoire internationale, je l'ai écrite dans ce sens. Il prévoyait une coproduction indo-pakistanaise. Il a été assuré par le président Zia même de toute coopération. Mais je sais que Raj n'avait pas donné tous les détails aux autorités pakistanaises. Je lui ai conseillé de faire un héros pakistanaise et une héroïne indienne. Seulement alors les autorités pakistanaises arrêteront de lever des objections. Raj a décidé de faire ce film il y a six ans. Je sais combien un film de cette nature est assailli de problèmes. Je suis sûr, malgré cela, qu'il réussira à le réaliser³⁷⁰.

En effet, le film se fera mais pas complètement avec Raj Kapoor qui disparaît en juin 1988 à la suite de ses problèmes respiratoires³⁷¹. Le réalisateur a pu enregistrer deux chansons pour deux séquences musicales, puis la réalisation du film a été assurée par Randhir Kapoor. *Henna* est sorti 1991.

* *

*

Les années 1980 sont remplies non seulement par le travail sur ses films mais aussi par la consécration de son travail à l'étranger. La communauté indienne de New York invite Raj Kapoor en 1984 pour présider le 4^e grand défilé dans les rues le 15 août. En décembre de la même année, il se rend au Festival des 3 continents à Nantes (qui se tient du 27 novembre au

³⁶⁹ Prix du meilleur film, meilleur réalisateur, meilleure musique, meilleure direction artistique et meilleur montage.

³⁷⁰ K.A. Abbas « My Friend Raj Kapoor », art. cit., p. 25.

³⁷¹ La mort de Kapoor est survenue le 2 juin 1988, après trente et un jours d'hospitalisation à la suite d'un malaise qu'il a eu lors de la remise du prix national Dadasaheb Phalke Award reçu des mains du président de l'Inde R. Venkatraman à Delhi le 2 mai 1988 pour l'ensemble de sa carrière.

4 décembre 1984). Le festival rend hommage à ses deux films, *Awaara* et *Shree 420*³⁷². Quelques mois après, en 1985, Kapoor inaugure la rétrospective du cinéma indien à Los Angeles et à New York (au Moma) avec *Awaara* et *Boot Polish*³⁷³. En 1985, à l'occasion de l'année de l'Inde, le Centre George Pompidou de Paris organise une importante rétrospective du cinéma indien où *Awaara* sera à nouveau vu. Après sa disparition, la vie des films de Kapoor en Inde ne s'arrêtera pas. Ils continuent à être occasionnellement projetés sur les écrans, régulièrement diffusés à la télévision et massivement vendus sous forme de DVD aujourd'hui. Ses films de la première période seront souvent choisis pour faire partie de la sélection officielle des « classiques » indiens dans de nombreux festivals de cinéma, déjà évoqués.

* * *

*

L'objectif de cette « mise en contexte » du parcours artistique de Kapoor, qui s'achève par sa disparition en 1988, était de prendre conscience de son implication dans la création de ses films et de son rôle dans l'industrie du cinéma de Bombay. Quelle autre perspective adopter pour introduire l'artiste qu'il était ? Comment comprendre ses aspirations, ses ressentiments, son insatisfaction et sa souffrance de ne pas être compris si ce n'est prendre le temps de suivre l'évolution de ses projets et leur réception par le public et par la critique ?

Cette traversée historique et biographique a mis en évidence le riche héritage culturel, dont bénéficie Raj Kapoor dès son jeune âge. Très tôt, il est immergé dans un univers artistique, tant théâtral que cinématographique, marqué par la personnalité de son père Prithviraj, artiste engagé dans le mouvement pour l'indépendance de l'Inde. Sa formation aux différents métiers du cinéma se fait en parallèle à son apprentissage du théâtre avant qu'il ne se lance dans sa propre production. La sortie de son premier film a lieu sur fond de l'événement dramatique qu'a été la Partition de l'Inde de 1947. Cet événement traumatique a surpris la nouvelle génération d'artistes, dont le jeune Kapoor, par le déferlement de la

³⁷² Voir l'article de Vijay Singh « Dérive de nuit avec Raj Kapoor », *Libération*, 4/12/1984, p. 32.

³⁷³ La rétrospective a été organisée par NFDC et la direction des festivals du cinéma de Delhi en association avec UCLA de Los Angeles et le Musée d'art moderne de New York (Moma). Raj Kapoor a prononcé un discours exprimant sa gratitude au peuple américain qui a reconnu son travail de réalisateur. B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 337-339.

violence, difficile à comprendre. Sa création semble dès lors être marquée par la sensation d'incompréhension qu'il exprime par la voix des personnages de ses films mais aussi par sa propre voix dans des témoignages confiés à la presse, puis à ses biographes. Nous constatons que Kapoor-artiste garde cette même sensibilité tout le long de sa carrière. Celle-ci se termine par deux films qui dénoncent l'aveuglement des élites indiennes comme un facteur d'entrave au progrès.

Retenons de ce parcours que Kapoor s'entoure d'artistes de talent et les fidélise au sein du R.K. Films & Studios, non seulement en leur garantissant des moyens financiers confortables mais aussi en leur offrant des conditions de création intéressantes. Il investit les relations avec ses collaborateurs-amis de telle façon que toute rupture ou tout désaccord artistique-amical l'insupporte et provoque chez lui le sentiment d'incompréhension. Il en va de même pour ses films. Kapoor justifie la mauvaise réception d'un film par le fait qu'il n'a pas été compris. Ainsi, malgré le succès indéniable de la majorité de ses films, l'artiste exprime souvent sa frustration de ne pas être compris.

Par ailleurs, cette trajectoire montre que de nombreux films dans lesquels Kapoor joue pour d'autres réalisateurs et producteurs s'inscrivent dans la même démarche que la sienne s'intéressant aux mêmes phénomènes : aveuglement, malentendu et incompréhension. La circulation de ces thèmes dans les films réalisés en dehors du R.K. Films & Studio nous permet d'enrichir notre corpus. Ce cheminement de quarante ans de création cinématographique est jalonné de changements techniques, qui permettent au cinéaste de faire évoluer son langage cinématographique, et d'événements historiques, politiques et culturels que l'on retrouve en filigrane dans ses films.

Le but de cette mise en contexte est donc de nous donner des outils pour appréhender les mélodrames kapooriens par le prisme des événements ayant marqué sa vie personnelle et sa création cinématographique. Ainsi, le choix de la problématique qui est la nôtre – le mélodrame de l'incompréhension dans l'œuvre de Raj Kapoor – nous invite à nous intéresser à l'artiste et à son œuvre dans son ensemble. Car, le phénomène d'incompréhension est un dénominateur commun qui relie aussi bien le mélodrame, en tant que forme d'expression artistique, que la vie de l'auteur.

CHAPITRE II

UNIVERS MÉLODRAMATIQUE DE KAPOOR : QUESTIONS DE STYLE

Certains films ont laissé une profonde empreinte dans ma vie, tout comme certaines amitiés. J'ai dû voir *Autant en emporte le vent*³⁷⁴ vingt fois et *Citizen Kane*³⁷⁵ quinze fois. Certains réalisateurs comme Frank Capra ont, pour ainsi dire, changé mon art. Dans tous mes films c'est l'homme ordinaire, l'opprimé qui finit par le mieux tirer son épingle du jeu. J'ai toujours partagé l'optimisme du *New York Miami* de Frank Capra [*It Happened One Night*, 1934]³⁷⁶.

Raj Kapoor dans Ritu Nanda, *Raj Kapoor: His Life and His Films*

Comme il a été montré précédemment, Kapoor s'inscrit dans le contexte du cinéma populaire hindi exprimant une ferme volonté d'être compris et aimé par son public. Il connaît bien le cinéma mondial et ne cache pas l'influence que certains films et auteurs hollywoodiens ont pu avoir sur son travail de cinéaste. Il met tout en œuvre pour disposer de moyens suffisants à la bonne marche du studio et pour préserver son autonomie ; il s'entoure d'artistes et techniciens de talent en leur proposant des contrats intéressants ce qui lui permet d'assurer une collaboration intense et continue même dans les périodes « creuses » où les films sont en gestation. Certains chercheurs, comme David Dessert, considèrent Kapoor comme l'initiateur d'un mode de cinéma, de type commercial, originaire de Bombay, mode dominant à partir des années 1970 :

On pourrait dire que Bollywood commence avec les films de Raj Kapoor, utilisant exactement le même mécanisme du jeu textuel, de l'attrait transnational et de la conscience globale³⁷⁷.

³⁷⁴ Victor Fleming, George Cukor, 1950.

³⁷⁵ Orson Welles, 1941.

³⁷⁶ R. Nanda, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 156.

³⁷⁷ David Dessert, « *Shree 420*, Raj Kapoor, 1955 » dans Lalitha Gopalan (dir.), *The Cinema of India*, Wallflowers Press, 2009, p. 99.

Le terme-valise *Bollywood* ou celui du cinéma *masala*, deviendront alors les étiquettes communément utilisées pour désigner le cinéma populaire produit en Inde. Rappelons que l'expression Bollywood qui contient l'allusion au cinéma de Hollywood et à l'influence des films américains sur le cinéma populaire hindi, est née dans les années 1970, alors que l'industrie du cinéma de Bombay passe par une phase de dérive, découvrant des gadgets matériels et des scénarios de films d'actions américains. Le terme Bollywood devient alors, pour emprunter la définition d'Amandine d'Azevedo :

Le paravent à l'étranger du cinéma populaire indien dans son ensemble, renvoyant Tollywood (les productions d'Hyderabad et de Kolkata) et Kollywood (industrie de Chennai) à un rôle d'avatars régionaux. La force de cette industrie du nord de l'Inde est de combiner des singularités esthétiques et narratives avec une « universalisation » du propos et des formes, où Bollywood ne saurait être réduit à la simple étiquette...³⁷⁸.

Bien qu'on ait tendance à coller l'étiquette Bollywood à l'œuvre de Raj Kapoor, et de plus en plus aux œuvres des réalisateurs de Bombay de la période dite de « l'âge d'or du cinéma indien », cette habitude, à notre avis, prête à confusion. Car, il existe une certaine différence entre les films réalisés dans les années 1950 et 1960, dominés par un seul *rasa* à la manière des mélodrames classiques³⁷⁹, et les films postérieurs qui font exploser les règles du cinéma classique en mélangeant des « formules » de styles et de genres³⁸⁰, dans un système narratif à digressions. Bien que le cinéma de Kapoor change à partir des années 1970, il reste fidèle à sa conception du cinéma qui privilégie la rigueur et la cohérence narratives et formelles qui ne sont pas *a priori* les prérogatives des films de Bollywood. Cependant, il est vrai que certaines de ses mises en scène et de ses inventions formelles ont pu influencer la nouvelle génération de cinéastes de Bollywood parmi lesquels Manmohan Desai.

Dans le chapitre précédent, nous avons constaté que Kapoor se plaignait souvent que son œuvre ne soit pas comprise alors qu'il se munissait des atouts pour séduire son public. Il a été l'un des chefs de file du cinéma populaire pendant une vingtaine d'années. Aussi, nous avons vu qu'à partir des années 1970, le paysage du cinéma populaire change et que Kapoor adapte ses films aux nouvelles données sans abandonner les valeurs qui l'ont animé depuis la création de son premier film *Aag*. Ainsi, pour déterminer ce qui fait sa différence et sa marque

³⁷⁸ Amandine D'Azevedo, « Esthétique d'un cinéma populaire », dans Monique Dagnaud, Kristian Fiegelson, *Théorème* n°16, *Bollywood, Industrie des images*, PSN, Paris, 2012, p. 79.

³⁷⁹ Nous nous référons à la théorie des *rasa* traduit par Sylvain Lévi qui précise qu'il faut toujours, dans tous les genres dramatiques, « un sentiment principal et un seul. Ex. le *rasa* dominant dans *Sakuntala* est l'érotique (mais tous les autres *rasa* interviennent dans le cours du drame) ». S. Lévi, *Le Théâtre indien*, *op. cit.*, p. 87.

³⁸⁰ Voir *infra* « Regagner la compréhension du public ».

de fabrication, dans ce chapitre nous regarderons l'œuvre de Kapoor au prisme du cinéma populaire. Si son œuvre est reconnaissable encore aujourd'hui, c'est que ses films ont une identité visuelle ou, autrement dit, qu'ils ont un style. Mais, avant d'interroger le style des films de Kapoor, il nous faut nous entendre sur la notion de *style cinématographique*. Si nous nous tenons à la définition de style cinématographique proposée par David Bordwell et Kristin Thompson, alors, le style au sens le plus général signifie « l'utilisation structurée et signifiante des techniques de mise en scène, de prise de vue, de montage et de son³⁸¹ ». Selon leur définition, le style est intrinsèquement lié au système formel (narratif comme plastique).

Sur les pages de *Filmfare*, Kapoor propose sa vision du cinéma qui doit conjuguer l'originalité de la forme et du style. Il insiste sur l'importance du discours narratif et formel :

Si nos films veulent être acceptés en Europe et en Amérique, ils doivent se distinguer formellement [*to be distinctive in presentation*] et stylistiquement [*individualistic in style*]. Les images animées ont leur propre grammaire. Ce que le film dit et comment il le dit – ce sont deux aspects fondamentaux de l'art de faire du cinéma. Mais peu de films de chez nous ont des choses à dire ou une manière particulière de le dire³⁸².

En effet, nous constatons que dès sa première réalisation, Kapoor est préoccupé par l'esthétique de ses films. Le choix du cadrage, de la lumière, du son, de la mise en scène à l'intérieur d'un plan et de la succession des plans au montage donnent aussi bien une idée du style de film que de la rigueur (ou non) de la narration. Dans le cas d'une mono filmographie, comme celle de Kapoor, il convient également de penser le style de ses films en rapport avec l'évolution technique, sur une quarantaine d'années. Le traitement des films en noir et blanc de la première période de sa vie diffère de celui des films en couleur où non seulement le contexte du pays a changé mais aussi sa façon de travailler. Alors que, pour les premiers, il reconstitue fréquemment les décors extérieurs en studio, pour les seconds, il quitte plus souvent le confort du studio et se déplace dans les décors naturels, en Inde ou à l'étranger. Attaché à la lumière expressionniste dans ses premiers mélodrames, il se laisse séduire par la lumière « naturelle », captée à l'extérieur du studio, et se prête à de nouvelles expériences dans ses films en couleur. Si la narration des films de la première période se teinte des réminiscences de son propre vécu, celle de la seconde période cède la place aux thèmes construits autour des personnages féminins et de l'aveuglement dont elles sont victimes. Dans les mélodrames qui constituent notre corpus, la *forme plastique* et la *forme narrative* sont

³⁸¹ David Bordwell, Kristin Thompson, *L'Art du film. Une introduction*, De Boeck, Paris, 2006, p. 206.

³⁸² Raj Kapoor, « The Grand Prix and After », *Filmfare*, 29/09/1957, p. 29.

naturellement liées pour structurer les situations qui évoluent autour des malentendus, ambiguïtés et aveuglements. Nous verrons que dans la plupart de ces films, Kapoor pointe le phénomène sociétal de l'incompréhension, soit par l'intermédiaire des personnages paradigmatiques, des situations, des mises en scènes, des dialogues ou des motifs plastiques.

Pour définir le style de ce que nous appelons « l'univers des films de Kapoor », nous mettrons en lumière certaines de ses formules à succès, reconnues pour leur efficacité et appréciées pour la créativité de leur mise en scène. Car, nous l'avons déjà dit, Kapoor conçoit ses mélodrames comme des *spectacles complets* avec la musique, la danse et le chant. Autrement dit, il soigne particulièrement les *séquences musicales*. S'il n'hésite pas à dépenser temps et énergie dans la mise en scène, les décors, les costumes et la chorégraphie, c'est la musique et la poésie (paroles de chansons) qui emportent toute son attention car la narration, pour lui, est indissociable de la musique et du chant qui la rythment.

Nous savons que la musique accompagne le cinéma indien depuis la période du muet. Jouée dans les salles de cinéma sur un instrument solo comme le piano et parfois un semblant d'orchestre avec l'harmonium, le *tabla* et la *vièle sarangi* ou le violon comme le rappelle le vétéran du cinéma de Bombay J.B.H Wadia. La musique est également montrée à l'image (sans le son direct) comme on peut le voir dans la première fiction de F.J. Madan *Bilwamangal* (1919) où un groupe de musiciens joue dans le salon de la courtisane Chintamani. Grâce à l'avènement du son au cinéma³⁸³, la musique entre dans le film sous forme de séquences chantées et dansées, introduites dans la narration du film. Après les premiers excès où le temps musical dépassait le temps de narration, le nombre de séquences musicales se limite à environ une dizaine. Si elles interrompent le cours de la narration et amènent l'attention du spectateur vers un « ailleurs », elles peuvent également contribuer à son développement. Dans tous les cas, pour reprendre la terminologie de D'Azevedo, la séquence musicale est « chaque fois une rupture esthétique³⁸⁴ ».

L'exposé des principaux types de séquences musicales que Kapoor expérimente dans ses films, et qui réunit un creuset de plus d'une centaine de mélodies mises en image, a pour objectif de ne pas enfermer son style uniquement dans un seul répertoire dicté par notre problématique de l'incompréhension qui traverse son œuvre sous différentes formes. Si les séquences musicales représentent un laboratoire de créativité, un lieu où Kapoor peut

³⁸³ *Alam Ara* d'Ardeshir Irani, premier film indien sonorisé en 1931.

³⁸⁴ A. D'Azevedo, *Cinéma indien... op. cit.*, p. 127.

exprimer sa conception du grand art, force est de constater qu'elles constituent également un écueil, un lieu de dérive où cette créativité peut produire le *non-art* ou le *kitsch*. Ainsi, du fait que Kapoor ne voit pas le moment où il dépasse la ligne entre l'art et le non-art entraînant son œuvre vers le kitsch, son cinéma est souvent reçu avec réserves par la critique. De notre point de vue, il est important d'évoquer cette problématique qui peut expliquer la réception inégale de ses films par la critique indienne et négative par la critique occidentale. Il convient de constater que ces critiques provoquent chez Kapoor le sentiment aigu de ne pas être compris.

Si les séquences musicales symbolisent l'identité fondamentale du cinéma kapoorien, le réseau textuel et visuel de la mythologie indienne, auquel Kapoor recourt fréquemment, structure le système formel de ses films et donne une assise au style de Kapoor. L'humour et sa « politique du désir », en empruntant l'expression de Vijay Mehra³⁸⁵, sont d'autres éléments de l'univers kapoorien. Enfin, nous discuterons le point de discordance et d'incompréhension qui marque le parcours de Kapoor cinéaste : tous ces éléments que nous présentons dans cette partie justifient-ils que Kapoor soit reconnu comme auteur d'une œuvre singulière ?

1) Existe-t-il un « univers kapoorien » ?

Il existe deux écoles du cinéma en Inde, celle de Raj Kapoor et celle de Guru Dutt. Guru Dutt pose des rails et tourne autour de la personne qui chante. Raj Kapoor construit des scènes autour des chansons. Je suis Raj Kapoor³⁸⁶.

Pour le réalisateur Manmohan Desai³⁸⁷, la façon dont Kapoor a créé ses séquences musicales relève d'une école qui avait inspiré son propre travail de réalisateur. Il insiste sur le fait, comme Kapoor lui-même, que les séquences musicales sont le pilier sur lequel repose ses mélodrames. Peu de réalisateurs interviennent autant que Kapoor à tous les niveaux de la

³⁸⁵ Vijay Mehra, *Bollywood cinema: Temples of Desire*, Routledge, New York, 2002.

³⁸⁶ Connie Haham, *Manmohan Desai's Films. Enchantment of the Mind*, Lotus Collection Roli Books, New Delhi, 2006, p. 25.

³⁸⁷ Manmohan Desai (1937-1994), décédé prématurément à cause d'un accident mortel (chute du balcon), a débuté avec *Chhailia* (1960) et Kapoor dans le rôle titre. Il a été l'un des plus influents réalisateurs de Bollywood de la seconde moitié des années 1970 et des années 1980. Ses films avec Dharmendra, Shashi Kapoor, Rajesh Khanna (*Roti, Chacha Bhatija, Dharam Veer*, etc.) et Amitabh Bachchan, entre autres, (*Amar Akbar Anthony, Parvarish, Suhaag, Naseeb, Desh Premee, Coolie*, etc.) ont été de très grands succès du box-office.

création musicale pour une simple raison que cela demande un talent particulier. Parmi ceux qui maîtrisent la composition et savent imposer leur conception musicale il convient de mentionner Satyajit Ray, qui, dans un style différent, signe la musique de ses propres films et de certains films de ses collègues³⁸⁸. Bien que Kapoor ne figure au générique ni comme compositeur ni comme musicien, son implication dans le processus de création musicale est de notoriété publique. Selon les observations de l'interprète Lata Mangeshkar, la création des musiciens Shanker-Jaikishen était activement guidée par Raj Kapoor, lui-même impliqué en tant que compositeur. Ensemble, ils ont initié un nouveau style musical qui serait le mieux décrit, selon le biographe de Lata Raju Bharatan, comme « Music, RK Style » dont Lata Mangeshkar était « le leitmotiv romantique³⁸⁹ ». En tant qu'acteur, Kapoor manie avec facilité différents instruments de musique : violon (*Barsaat*), piano (*Awaara*, *Sangam*), *daf* (*Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*), *sitar*, harmonium ou *tabla* (*Parvarish*), trompette (*Shree 420*) ou cornemuse (*Sangam*) mettant à profit son court séjour à l'Académie de musique classique de Mantuga³⁹⁰. Il souligne avoir été marqué par le célèbre compositeur Anil Biswas, lors de ses débuts dans les studios Bombay Talkies ; puis, à l'époque de Prithvi Theatres, sa rencontre avec Ram Ganguly qui travaillait pour son père lui permet de réaliser son premier film. Dès lors qu'il rencontre Shanker et Jaikishen, il est séduit par leur créativité et les encourage dans leur recherche d'un style nouveau³⁹¹. Ainsi, son univers, résolument mélodramatique, sera-t-il avant tout construit à partir et autour de la musique. Si la séquence musicale « avance sur la limite entre le réel et l'irréel, entre cohérence spatio-temporelle et l'évasion exotique [...] et apparaît comme la définition du cinéma populaire indien³⁹² », comme le souligne Amandine D'Azevedo, qu'elle est alors sa fonction dans le mélodrame Kapoorien ? L'explication de Kapoor confirme que sa réflexion sur la musique découlait de l'histoire du film non seulement pour porter l'action à son paroxysme mais aussi pour s'adresser directement au public :

³⁸⁸ Par exemple *Shakespeare Wallah* (1965), de James Ivory ; à ce sujet voir l'article de Charles Tesson « Mélodrames du sud », (*Cahiers du cinéma* n° 320, 1981, p. 23) qui mentionne également B.V. Karanth et Aravindan comme musiciens devenus réalisateurs. Aujourd'hui, c'est le réalisateur Vishal Bhardwaj, auteur des adaptations libres de Shakespeare *Maqbool* (2003), *Omkara* (2007) et *Haider* (2014), qui poursuit dans cette voie ayant commencé comme compositeur de musique de films.

³⁸⁹ R. Bharatan, *Lata Mangeshkar... op. cit.*, p. 100.

³⁹⁰ Dans ses mémoires, Kapoor rappelle, que son intérêt pour la musique est né à l'époque où son père travaillait pour New Theatres à Calcutta. Enfant, il passait son temps dans le studio avec son père, attiré par la salle de répétition de musique de Rai Chand Boral. Plus tard à Bombay, son père l'inscrit à Narayan Rao Vyas's Academy of Music de Mantuga où, pendant trois ans, il apprend la musique classique en jouant à l'harmonium, *tabla*, *sitar*, etc.

³⁹¹ Raj Kapoor, « Film is an Expensive Expression, an Expensive game », *Filmfare*, 16/04/1982, p. 19.

³⁹² A. D'Azevedo, art. cit., dans M. Dagnaud, K. Fiegelson, *Théorème* n°16, *op. cit.*, p. 80.

Les sujets de mes films m'ont toujours suggéré, avec une précision sans faille, un type de musique particulier : ce style de musique fonctionnerait dans le déploiement final du film. Dans celui-ci, il y avait de la vigueur et de l'agressivité imposée par le style de musique. Il est très important pour moi que les chansons dans mes films aient un sens et un rythme – que quelque chose touche le cœur dès la première écoute³⁹³.

Selon le cinéaste, nous l'avons vu, les séquences musicales doivent être intrinsèquement liées au sujet, intégrées logiquement dans la trame du film. Par conséquent, cette conception du chant et de la danse dans un film le met à l'écart des films de Bollywood où chanter et danser peuvent intervenir sans lien spécifique avec la narration et gagner de plus en plus d'autonomie en se détachant de l'ensemble du film. Cela dit, le nombre des séquences musicales dans un film hindi de la période classique (postcoloniale) s'est stabilisé à cinq, voire dix chansons – à la différence des premières années du parlant où les producteurs ont tourné des films avec plusieurs dizaines de séquences chantées et dansées – et leur rôle reste multiple³⁹⁴.

Univers façonné par la musique

Dans ses films, Raj Kapoor prodigue différents types de séquences musicales, selon la progression de la narration et selon le type d'émotion, *rasa*, qu'il souhaite susciter. Le choix du style de musique, comme il le dit plus haut, est très important car elle véhicule des émotions qu'il souhaite évoquer à différents moments du film. Pour rappeler le principe de la séquence musicale, il s'agit de mettre en image, au sens du terme anglais *picturization*, le chant enregistré en amont du tournage. L'enjeu principal de ces enregistrements est de diffuser et de commercialiser la mélodie avant la sortie du film. Ainsi, cette « mise en bouche » auditive assure au film la popularité à travers le territoire indien. Car, la mélodie diffusée sur les ondes radio peut atteindre même les endroits le plus reculés de l'Inde³⁹⁵. La longueur des chants est alors limitée par la capacité des disques platine de 78 tours (plus ou moins de 3'30), puis de ceux de 33 tours. Pendant le tournage de la chorégraphie, les acteurs simulent le chant, la pratique dite en anglais *lip synchronization* (*lip sync*) ou la synchronisation des lèvres avec les paroles chantées. À la fin, la séquence est montée soit

³⁹³ R. Nanda, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 102.

³⁹⁴ À ce sujet voir Nasreen Muni Kabir, auteur de la célèbre phrase – titre de son article – « en Inde, le cinéma n'est qu'un prétexte pour faire de la musique » qui propose un parcours historique de la séquence musicale depuis les films muets, accompagnés par des orchestres et des bonimenteurs, jusqu'aux années 1990. Dans Raissa Bregeat, *Indomania. Le Cinéma indien des origines à nos jours*, Cinémathèque Française, Paris, 1998, p.172-181.

³⁹⁵ Il arrive souvent que l'on connaisse la chanson sans connaître le film.

comme un élément indépendant, un élément qui « surgit » dans le contexte en empruntant l'expression de Christian Viviani, soit comme celui qui « découle³⁹⁶ » du contexte, ancré dans la narration. Du vaste corpus des séquences musicales mises en image par Kapoor, nous pouvons dégager plusieurs univers musicaux type :

Univers romantique : Dès son premier film, Kapoor montre son attirance pour les chansons résolument romantiques, chantées en solo ou en duo. Elles correspondent au sentiment *bhava viraha*, marqué par la tristesse de la séparation. Souvent statiques, elles alternent des plans de la nature (arbres en fleurs, cours d'eau, montagne enneigée) avec des gros plans focalisés sur les yeux des personnages, permettant de décrire leur état d'âme.

Univers du kitsch inspiré : La séquence musicale *kalpana* [imagination] mise en scène comme rêve ou fantaisie, chantée et dansée en groupe, impressionne par son imagination débridée. Chorégraphiée dans des décors spectaculaires, à la manière de la séquence du rêve dans *Awaara*, ce type d'intervalle musical cherche aussi bien à surprendre qu'à imaginer l'impossible. À la fin des années 1940, la danse collective connaît une véritable révolution au cinéma indien. Rappelons que c'est grâce aux films *Kalpana* d'Uday Shankar (1948) et *Chandralekha* (1948) de S.S. Vasan qui sortent alors, inspirés par la diversité des danses et des chansons de différentes régions indiennes. Devenus modèles d'invention de formes (prises de vues spectaculaires et inhabituelles), ces deux films influencent la mise en scène et la chorégraphie des séquences dansées de la nouvelle génération de cinéastes, attirés, jusqu'alors, par des comédies musicales américaines.

Univers spectaculaire : Si Raj Kapoor cherche à créer des mises en scènes *spectaculaires* pour les chorégraphies de groupes (par exemple « *Naiyya Teri Manjdhari* » dans *Awaara*), il n'hésite pas à montrer un numéro de danse *folklorique* ou *classique* dans un dispositif théâtral simplifié. Dans ce cas, les personnages principaux deviennent les spectateurs d'une danse, confortablement assis par terre ou dans un fauteuil (« *Barsaat Mein Humse Mile Tum* » dans *Barsaat*). Ces numéros de danse peuvent également surgir indépendamment au contexte, bien que Kapoor insiste sur le fait que chaque séquence musicale de ses films découle de la narration et sa présence est indispensable pour le déroulement de l'intrigue. Un de ces numéros *items* « *Ek Do Teen*³⁹⁷ » est introduit dans *Awaara*, mis en scène dans un bar

³⁹⁶ Christian Viviani, « Musique, danse, costumes : rites immuables du mélodrame », dans Zeenat Saleh (dir.), *Les cinémas de l'Inde. Les années 2000*, Éditions Charles Corlet, Condé sur Noireau, 2011, p. 90.

³⁹⁷ Danse Cuckoo, chanteuse playback Shamsah Begum, musique Shanker-Jaikishen.

clandestin où Cuckoo danse devant Jaggo et Raj (Kapoor) faisant ainsi son unique apparition dans le film.

Un autre type de séquence qui circule à l'intérieur de ces différents univers est la séquence *ellipse*. Pour la première fois utilisée dans *Aag*, elle permet de montrer l'évolution temporelle d'une relation. Elle est montée, sur une mélodie chantée et orchestrée, à partir des plans pris à différents moments, dans différents lieux. Dans *Ram Teri Ganga Maili*, elle suggère le passage des saisons. L'*ellipse* souligne plus que d'autres la dimension temporelle et spatiale qui caractérise la séquence musicale. Force est de constater que la popularité de ces spectacles musicaux créés par Kapoor et ses collaborateurs est telle que d'autres réalisateurs s'en emparent et les utilisent en tant que « formules esthétiques qui marchent ».

Si la majorité des séquences que nous venons de présenter deviennent, au fur et à mesure, des séquences « types » ou des « formules », utilisées abondamment par les cinéastes de Bombay, la séquence chantée qui introduit le personnage principal reste la séquence musicale kapoorienne par excellence, rarement imitée ou empruntée. Elle permet au héros de se présenter, de mettre l'accent sur certains traits de caractère pour séduire le public. Le motif musical de ces « présentations » est souvent repris par Kapoor cinéaste ou par d'autres réalisateurs pour annoncer l'apparition du personnage interprété par Kapoor acteur.

Il est bien entendu que ce classement³⁹⁸ ne peut pas englober tous les types de séquences musicales – même toutes celles qui sont présentes dans notre corpus – car nombre d'entre elles sont composées d'éléments appartenant aux différents types de séquences. Il en va ainsi de la séquence du rêve d'*Awaara* qui combine différents univers, types de danse et de chants (solo et chœur). Kapoor s'est souvent exprimé sur l'importance de la musique et du chant véhiculés par le cinéma indien, devenu le premier divertissement populaire du pays grâce à sa présence dans des villes et villages, accessible même aux plus démunis. Selon le cinéaste, la présence de la musique dans un film reflète l'Inde où celle-ci anime le rythme de tous les jours :

À partir de *Barsaat*, ma musique n'est pas quelque chose qui vient sans raison, mais fait partie intégrante de l'histoire. Le film est le spectacle le moins cher qui touche des millions de gens dans ce pays pauvre en développement et ceux-ci veulent leur musique, leurs danses, leurs frissons, leurs spectacles de magie, cirques, bagarres, le tout emballé dans *Bhanumati ka pitara* [un équivalent de la

³⁹⁸ Dans ce chapitre, nous proposons un « classement » de séquences types inspiré, en partie, par celui de M. Sahai, W. Dissanyake dans *Raj Kapoor's films... op. cit.*, p. 119-140 et de Karthika Nair, *Les filmi geet : la grande passion indienne. Chanson du cinéma indien : quelles fonctionnalités, quelles significations ?*, mémoire de DESS, dir. Françoise Gründ, Université de Paris X – Nanterre, 2001.

boîte de Pandore]. Et la musique, faisant partie intégrante de notre vie, vous ne pouvez pas simplement l'extirper de la vie des Indiens. D'où même un film comme *Jagte Raho*, à l'origine sans musique : j'ai senti qu'il y avait deux ou trois situations qui nécessitaient une chanson³⁹⁹.

En effet, entre le premier film de Kapoor (*Aag*) et le second (*Barsaat*) l'on remarque une nette évolution du style. Si le premier est encore attaché à la mode des années 1940 marquée par la personnalité, la voix et le style de K.L. Saigal⁴⁰⁰, le second affiche une franche volonté de trouver sa propre voix. Dans *Aag*, les séquences musicales (au nombre de sept) sont principalement des chants lyriques sans chorégraphie, à l'exception de trois mises en scène-spectacles, chorégraphiées sur la scène du théâtre. Ces séquences mêlent danse et chant en chœur ou en solo, alternant les vues sur le public et sur la scène. *Barsaat* (dix séquences musicales) déploie un éventail de chants et de danses beaucoup plus inventif sur le plan musical et plus riche en chorégraphies. Le critique de cinéma Kobita Sarkar constate, dans son article publié le 2 octobre 1960 dans *Madhuri*, que Kapoor met en place un éventail de formules qui seront à la base du succès non seulement de *Barsaat* mais aussi d'autres films du studio ; elle souligne la maîtrise technique hors pair de l'équipe de Kapoor :

[...] le film a eu un impact très grand. Il a fait prendre conscience à Raj Kapoor du pouvoir du box-office. Aussi, a-t-il mis en place un certain nombre de motifs qui sont à la base de ses films les plus commercialement réussis : chanson entraînante, contexte romantique, une histoire compliquée, détaillée ; le film est imprégné d'une forte tension fataliste traversant la romance et d'une indéniable intensité émotionnelle, le tout réalisé avec un niveau de perfection technique incontestable⁴⁰¹.

À partir de *Barsaat*, dont les séquences musicales ont emporté un énorme succès populaire, Kapoor concentrera toute sa créativité sur la préparation et la réalisation de ces temps musicaux, qu'ils soient intimistes ou spectaculaires, selon la tonalité des sentiments, à un moment donné de la narration. La séquence musicale s'impose alors comme un espace idéal pour réaliser sa prétention artistique : le spectacle qui susciterait l'émotion esthétique parfaite.

³⁹⁹ Raj Kapoor, art. cit., *Filmfare*, 16/04/1982, p. 19.

⁴⁰⁰ L'acteur – chanteur Kundan Lal Saigal (1904–1947) a été découvert par New Theatres de Calcutta pour interpréter les versions hindi de films bengali. Ses plus beaux rôles sont ceux dans *Devdas* (1935) de P.C. Barua, *Street Singer* (1938) de Phani Majumdar, *Tansen* (1943) de Jayant Desai, etc. Saigal meurt du cancer du foie à l'âge de 43 ans.

⁴⁰¹ Kobita Sarkar citée dans B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 75.

Univers romantique : *Bhava viraha*, sentiment douloureux de la séparation

L'atmosphère romantique de certaines séquences est conçue comme un dialogue du héros ou de l'héroïne avec la nature : paysages ténébreux au clair de lune, ciel nuageux, décors de plage, de forêt, de rivière, d'arbres en fleurs. Dans *Aag*, Kapoor se met en scène au bord de la mer, près d'une cabane de pêcheurs, pour interpréter le *ghazal*⁴⁰², chanson mélancolique « Zinda Hoon is Tarah » [Ma vie est sans vie]. Dans *Awaara*, sur la plage, il chante son état amoureux qui le fait « pleurer et rire » dans la séquence « Hum Tujhse Mohabbat Kar Ke Sanam⁴⁰³ » [Dans mon amour pour toi, mon aimée]. Si la chanson « Meri Ankhon Mein Bas Gayo Koi Re » [Quelqu'un vit dans mes yeux] de *Barsaat* est filmée dans un environnement bucolique près d'une chute d'eau, la chanson « Ab Raat Guzarne Wali Hai⁴⁰⁴ » [La nuit va finir bientôt] (*Awaara*), a lieu dans la chambre de l'héroïne où l'ambiance romantique est figurée à grand renfort de ventilateurs qui permettent de faire voler les rideaux ou les *dupatas*, [châles féminins] et les vêtements, faisant planer les cheveux des personnages, tout cela en accord avec la cadence douce d'une musique aux tons légers.

Ces séquences lyriques sont, dans les films de la première période, intensément intimistes et poétiques, au rythme lent et au mouvement aérien. Elles offrent un espace privilégié pour exprimer le chagrin dû à la solitude et à l'incompréhension des autres. La mélancolie de la chanson et les images des éléments d'eau et d'air laissent pressentir la menace de la séparation qui plane sur les amoureux. La présence insistante de la rivière dans les plans suggère que c'est l'élément « eau » qui les séparera pour un temps. Le film-poème *Barsaat*, qui joue avec la dialectique de l'amour pur fondé sur l'union des âmes en opposition à l'amour impur, physique et égoïste, déploie des séquences musicales qui alternent ces deux approches amoureuses ; chacune des deux tendances est soulignée par le choix d'instruments qui dominent, à un moment donné, l'orchestration assurée par le couple de musiciens-compositeurs Shanker-Jaikishen. La symphonie d'amour qui jaillit du cœur de Pran (Raj Kapoor) est symbolisée par le son du violon qui s'appuie sur la mélodie « Flots du Danube »

⁴⁰² Forme poétique originaire de Perse, comparable aux sonnets de Pétrarque, qui exprime la douleur due à la perte et la séparation et chante la beauté de l'amour en dépit de cette douleur.

⁴⁰³ N.M. Kabir, *The Dialogue of Raj Kapoor's Classic... op. cit.*, p. 178.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 160.

de Iossif Ivanovici⁴⁰⁵, devenu le leitmotiv de l'amour kapoorien en revenant régulièrement ponctuer la naissance de la passion amoureuse dans les films postérieurs à *Barsaat*. Il s'impose dans *Sangam* et on le retrouve même dans *Bobby* alors que la musique du film est réalisée par Laxmikant-Pyarelal. L'utilisation de certains instruments en solo est également codifiée : l'amour de débauche et les mœurs citadines sont évoqués par le son de la trompette, le piano signifie l'éducation et le niveau sophistiqué ou occidentalisé des protagonistes, le son de *chennai*, un hautbois indien, est entendu dans les mariages.

Permettant d'exprimer l'indicible, les séquences purement lyriques jouent un rôle important dans la structure narrative : elles donnent l'indication de l'état d'âme des protagonistes, que ce soit la tristesse ou la joie devant un public. Sans intervenir directement dans le développement temporel de la narration, elles permettent de mesurer la force des sentiments des personnages. Bien que pensées comme un divertissement, ces séquences renforcent la narration et deviennent un texte parallèle, indispensable à la compréhension de l'ensemble du film. Une mise en scène privilégiant lenteur du rythme et absence ou presque de mouvement convient aux duos chantés dans les séquences qui mettent en image le *bhava viraha*, sentiment mélancolique qui s'empare des personnages, spatialement séparés par une intervention inattendue du destin. Ces intermèdes lyriques font partie des moments où les personnages expriment non seulement le chagrin de la séparation mais aussi celui de l'incompréhension de la société qui les oblige à vivre séparés.

Si Kapoor-réalisateur insiste sur le fait que la séquence musicale doit, à ses yeux, être intégrée dans la progression narrative du film, il se laisse parfois emporter par la spéculation de Kapoor-producteur comme en témoigne Sabine Charrin à propos de *Barsaat* :

Au terme de quelques semaines d'exploitation de son deuxième film, *Barsaat*, Raj Kapoor décide de retravailler le film afin d'y inclure deux séquences musicales qu'il avait tournées mais coupées au montage, les jugeant inopportunes dans la dramatisation de l'intrigue. Il les réinclut, pensant séduire le public toujours friand de romances amoureuses chantées⁴⁰⁶.

Progressivement, les séquences lyriques kapooriennes perdent la simplicité de la mise en scène, leur fort potentiel poétique et allégorique et leur intense attachement à la narration. En revanche, elles gagnent une nouvelle énergie, plus autonome, qui rend leur statut ambigu. Le désir du réalisateur de montrer l'interdit prend le dessus sur la réflexion philosophique ou

⁴⁰⁵ La valse « Waves of the Danube » (en roumain « Valurile Dunării ») composée par Iosif Ivanovici (1845-1902) en 1880, est l'une des plus célèbres mélodies roumaines dans le monde.

⁴⁰⁶ S. Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990... op. cit.*, p. 89.

« pseudo » philosophique, selon Gayatri Chatterjee. C'est le cas, par exemple, de la chanson d'ouverture « Satyam Shivam Sundaram » [Vérité, Amour, Beauté], qui introduit le concept du film. La séquence s'ouvre avec une série d'images-métaphores, mélangeant des icônes religieuses aux éléments de la nature qui s'éveille à l'aube. La dimension spirituelle de la beauté, de la vérité et de l'amour est incarnée par Rupa (Zeenat Aman), belle villageoise dont le visage a été dévasté, sur tout un côté, par de l'huile brûlante. Elle arrive au temple, après avoir traversé le paysage luxuriant, sous un ciel rouge-vert-jaune, dans une tenue minimaliste qui révèle son magnifique corps. Elle chante un chant dévotionnel qui donne la clé du thème et l'empreinte religieuse et spirituelle du film. Si la mise en image érotisée du chant fait oublier le sentiment religieux, le recueillement et le concept de la beauté intérieure, l'utilisation des filtres de couleur rend la nature irréelle et fait basculer la séquence lyrique de la réalité au rêve ou à l'illusion (planche 6). Le film se termine avec le même chant, dans un environnement naturel impétueux : la tempête de pluie, l'explosion du barrage hydraulique et l'inondation du paysage idyllique. Il faut que les éléments naturels, portés par le chant de Rupa, se déchaînent pour que s'ouvrent les yeux du héros aveugle, Rajiv (Shashi Kapoor). Ce n'est que dans cette situation d'extrême danger, qu'il accepte la réalité (la laideur du visage de Rupa) et reconnaît son aveuglement. L'eau qui se déverse du barrage chasse l'ambiguïté et l'illusion. Nous reviendrons plus en détail sur ce film car l'incapacité du héros à voir la réalité quelle qu'elle soit est tellement démesurée qu'il semblerait que Kapoor, tout en mobilisant les éléments de séduction et d'érotisme, veuille passer un message sur les limites du bon sens de l'être humain qui le préoccupent à cette époque.

Univers spectaculaire

Si les comédies musicales américaines font rêver les réalisateurs indiens depuis les années 1930, l'arrivée de *Chandralekha* (1948) de S.S. Vasan et de *Kalpana* (1948) d'Uday Shankar est un événement qui marque l'évolution du cinéma populaire en révélant des possibilités inédites de chorégraphies à partir de chants et de danses traditionnelles. Dans *Barsaat*, Kapoor introduit un numéro dansé et chanté par Neela (Nimmi), qui se produit devant le public composé par son amoureux Gopal (Prem Nath) et Pran (Raj Kapoor). Accompagnée par un groupe de danseuses et de musiciens, joueurs de *dafs* qui se répondent en chantant, elle évolue au rythme des tambours, formant des figures géométriques.

Selon Bhaskar Chandravankar, interrogé par Gayatri Chatterjee, Kapoor a emprunté l'idée d'introduire le chœur masculin à l'IPTA⁴⁰⁷ dont c'était la spécificité. Dans *Awaara*, il réutilise le même dispositif, mélangeant les chœurs d'hommes et de femmes. Il crée une séquence de bateaux « Naiya Teri Majhdhar » [Ton bateau est pris dans un courant] composée de quarante-deux plans et mise en scène sur un chant calqué sur les chants folkloriques marins de Goa⁴⁰⁸. La séquence, dont la mise en scène, joue sur les effets d'échelles, évoque des compositions géométriques des films d'Eisenstein, de *Cuirassé Potemkin*, par exemple, qui chorégraphie les mouvements de bateaux et les déplacements de foules, tantôt en lignes sur l'horizon, tantôt en masse sur le cuirassé, sur le sol ou les escaliers. « Naiya Teri Majhdhar » est montée suivant le rythme régulier insufflé par le chœur d'hommes répétant « hoshiyaar hoshiyaar » [sois prudent] et « ho haiyya, haiyya ho haiyya » [ramons !] (planche 13).

Les plans moyens et les gros plans de marins⁴⁰⁹ qui chantent accrochés aux mâts, alternent avec les plans généraux des chœurs d'hommes ou de femmes filmés sur la terre ferme. Cadrés en contre-jour, sans lumière directe, les corps sculpturaux de marins, les mâts, le cordage des bateaux et les silhouettes des ouvriers agricoles, femmes et hommes, dansant, disposées en lignes sur l'horizon, forment des ensembles géométriques dotés d'une dynamique interne. Montés en alternance, ces formes géométriques d'échelles différentes, les gros plans de la masse corporelle de marins alternant avec les plans généraux où l'échelle de l'humain est réduite telle une dentelle, créent un rythme de lignes transversales, verticales et horizontales, amplifiant la cadence de la musique et des paroles⁴¹⁰. Kapoor reviendra vers les effets où les corps d'hommes et de femmes forment une ligne horizontale sur une cime dans *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai* et dans *Mera Naam Joker*. Cette figure de composition graphique à partir de lignes humaines, inspirée fortement par les mises en scène de figurants en masse dans les films soviétiques, sera également chère à Mehboob Khan qui en fera un grand usage dans *Mother India*.

Le spectacle de danse et de chant choral auquel participent massivement les personnages du film devient, parmi d'autres, une figure de style Kapoorienne grâce à des mises en scène

⁴⁰⁷ Sur l'IPTA, Indian People Theatre Association, voir *infra*, Chapitre I., « Kapoor acteur-réalisateur : 1948-1970 ».

⁴⁰⁸ G. Chatterjee, *Awaara*, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁰⁹ Selon Vishwa Mehra, la séquence a été tournée dans des extérieurs de Kolhâpur et Mumbra. Interview de l'auteur avec Vishwa Mehra, 11/08/2014.

⁴¹⁰ Bien qu'il ne soit pas crédité, Prem Nath interprète l'un des marins qui chantent solo. On y voit également Manna Dey, chanteur playback, qui commence la collaboration avec Kapoor et Shanker-Jaikishen dans *Awaara*.

originales amplifiant l'effet émotionnel dans la narration. « Dil Ke Haal Sune Dilwale⁴¹¹ » [Seul l'homme avec du cœur comprend] de *Shree 420* fait partie de ces séquences phare, qui magnifient la pauvreté. Elle a lieu sur le trottoir devant le palais de Seth Sonachand Dharmanand (Nemo), quintessence de l'arrogance et du manque d'humanité. Raj, dans son accoutrement de vagabond, est accueilli froidement par les occupants du trottoir, à l'exception de la marchande de bananes (Lalita Pawar) qui devient sa protectrice. Il commence à chanter l'histoire de sa vie, similaire à celle des autres migrants, qui se retrouvent sans toit à Bombay. Cette séquence fait écho à « Ramayya Vastawaiyya Maine Dil » [« Ramayya Vastawaiyya », je t'ai offert mon cœur] qui intervient plus loin dans la narration. Entre temps, grâce à la fraude et au travail malhonnête, Raj est devenu riche mais il a perdu ses illusions et la femme qu'il aime. Il regarde la communauté de migrants, installés sur le trottoir, qui partage leur joie de vivre en dansant et chantant. Saisi par la nostalgie du bon temps d'avant la richesse, il comprend que les vrais valeurs ne se situent pas dans les étages supérieurs parmi les riches habitants de Bombay mais en bas, sur le trottoir, parmi les gens qui s'aiment. Sa voix rejoint celles des autres, imprégnée de la culpabilité d'avoir trahi leur confiance.

Après l'échec de *Mera Naam Joker*, Kapoor repense les séquences de danse pour les rendre plus spectaculaires et y apporter davantage d'énergie et d'érotisme. Dans tous ses films, il y a au moins une danse collective. Dans *Bobby*, la séquence « Pyaar Mein Sauda Nahin » [On ne négocie pas en amour] a lieu sur la place de village de Goa et mélange les personnages du film Raj (Rishi Kapoor), Bobby (Dimple Kapadia) et Monsieur Braganza (Prem Nath), le père de Bobby avec les figurants faisant partie de la noce chrétienne⁴¹². La danse, au rythme soutenu, commence par un dialogue de Raj avec Monsieur Braganza chanté sur une mélodie dansante d'influence hispanique, avec les danseurs qui forment des rangs. Bobby se place dans un rang de danseuses et engage un échange aguichant avec Raj. Habillée d'une simple brassière et d'une minijupe, la danse de Bobby est provoquante et débordante d'énergie. Elle défie son partenaire, dont les mouvements sont encore gauches comme ceux d'un adolescent. Kapoor capte les échanges de regards entre l'héroïne et la caméra [eye contact], expérimentés avec succès dans *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*. Selon Dissanyake-Sahai, outre les mouvements lascifs du corps, les yeux de l'héroïne rivés sur la caméra provoquent le public masculin qui s'identifie au héros.

⁴¹¹ Musique de Shanker-Jaikishen, paroles Shailendra, chant Manna Dey.

⁴¹² L'État de Goa, un des derniers états de l'Union indienne à se libérer de la domination portugaise (en 1961) et à rejoindre l'Union Indienne est majoritairement hindou et à trente pourcent catholique.

La danse collective bien rythmée, avec des changements de figures dynamiques, menée par le héros, est à nouveau mise en scène dans *Prem Rog*. Devdhar (Rishi Kapoor), saisi par le bonheur d'avoir été mordu à la main par Manorama (Padmini Kolhapur), se lance dans une danse débridée entraînant tout le village à danser « Main Hoon Prem Rogi » [Je suis malade d'amour]. Dans cette ambiance festive, les costumes, les couleurs, les rythmes et les danses se mêlent en un joyeux tourbillon.

Pour conclure nos observations sur l'originalité des séquences musicales kapooriennes, donnons la parole à Lata Mangeshkar, qui a assisté à la genèse des chants de tous les films de Kapoor depuis *Barsaat*, et qui témoigne de son implication dans leur création :

Raj Kapoor, assis à droite de Lata, ému de ce qu'elle venait de dire, a approuvé par un mouvement de tête quand Lata a déclaré : « J'ai noté une chose pendant toutes ces années – que, quel que soit le directeur musical de n'importe quel film de Kapoor, à la fin, la musique était donnée par Raj Kapoor lui-même⁴¹³ ».

Si la qualité musicale des séquences chantées et dansées de Kapoor joue en sa faveur, marquée par son talent et sa sensibilité de musicien, la mise en scène de certaines de ces séquences provoque un doute sur ses limites en tant qu'artiste. Dans le paragraphe suivant, nous nous interrogerons sur ces limites mais aussi sur la dialectique de son désir et de la réalité que l'on perçoit dans ses films. Car, s'il est imprégné, depuis son premier film, par la tradition hindoue, et influencé par les idées progressistes de ses amis intellectuels de gauche, Kapoor flirte avec de grandes idées philosophico-esthétiques. Dans *Aag*, il expose son intention de créer une œuvre d'art parfaite qui élèverait le théâtre (et par procuration le cinéma) dans des hauteurs esthétiques jusqu'alors inégalées⁴¹⁴. Ce qu'il crée sur la scène du théâtre, n'est ni la mise en scène de *Sakuntala* ni celle de *Bilwamangal* dont il rêve, c'est un spectacle moyen sans inspiration réelle.

⁴¹³ R. Bharatan, *Lata Mangeshkar... op. cit.*, p. 94.

⁴¹⁴ À ce sujet voir l'article de Jitka de Préval, « Un manifeste artistique ? *Aag* de Raj Kapoor », dans D'Azevedo Amandine, Faucon, Térésa (dir.), *In/dépendance des cinémas indiens, Cartographie des formes, des genres et des régions*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2016, p. 63-69.

Univers du kitsch inspiré

L'obsession de créer une œuvre parfaite appréciée par tous, est, de notre point de vue, la cause d'incompréhension qui préoccupe Kapoor dès les débuts de sa carrière. Kapoor est l'un de ceux qui construisent leur environnement visuel en puisant dans de multiples sources religieuses, symboliques et iconographiques indiennes mais aussi dans des comédies musicales américaines qu'il admire et envie. Il ne s'en cache pas :

Je les [les comédies musicales américaines] envie. Il fut un temps où j'avais pour habitude de regarder trois films par jour [...] ou au moins deux. Nous aimions les chorégraphies, leur façon de tout mettre en scène, tout le film, parce qu'ils avaient de l'argent pour cela. À nos débuts, en tant que réalisateurs, nous ne pouvions pas dépenser dans nos films autant que nous le pouvons aujourd'hui. Nous n'avions pas un marché assez important pour cela. Nous n'avions pas autant de retours financiers. Nous voulions *tout faire* dans les numéros dansés, la chorégraphie⁴¹⁵.

En évoquant, dans son souvenir, le fait que les cinéastes du début des années 1950 voulaient « tout faire » dans les séquences musicales, le commentaire de Kapoor rappelle la ferveur avec laquelle il a réalisé la *dream sequence* d'*Awaara* (planches 7 à 11). La mise en scène de cette séquence incarne son ambition de créer une œuvre d'art extraordinaire par l'intermédiaire de laquelle il atteindrait des sommets artistiques et esthétiques. Ainsi, mobilise-t-il son imaginaire et celui de ses collaborateurs, nous l'avons vu, afin de figurer son idéal de la beauté, de la vérité et de la transcendance. Il crée en se servant de la culture visuelle dans laquelle il baigne depuis toujours⁴¹⁶ et que de nombreux chercheurs définissent comme la culture de *bazar*⁴¹⁷. En utilisant l'expression de Gayatri Chatterjee, il le fait à travers la représentation *kitschy*, en s'inspirant, effectivement, de l'univers foisonnant de certaines comédies musicales hollywoodiennes comme, par exemple, celui de *Ziegfeld Folies* (1946) de Minelli. La séquence offre de nombreux éléments plastiques de formes étranges et des idées de chorégraphies inventives qui évoquent des éléments de décor et de mise en scène du cinéaste américain. Rappelons, cette fois avec Satish Bahadur, dans la traduction d'Amandine D'Azevedo, que :

⁴¹⁵ R. Kapoor, art. cit., *Filmfare*, 16/04/1982, p. 19. Nous soulignons.

⁴¹⁶ Sur la tradition de la culture visuelle dont se nourrit le cinéma populaire en Inde voir la thèse d'Amandine D'Azevedo, *Cinéma indien... op. cit.*

⁴¹⁷ Kajri Jain, *Gods in the Bazaar: The Economies of Indian Calendar Art*, Duke University Press, Durham, 2007 ; Christopher Pinney, *Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle in India*, Reaktion Books, Londres, 2004 ; Jyotinda Jain, *Indomania. L'art populaire indien*, Éditions Snoeck, Lille, 2006.

En Inde, le film est le véhicule principal de la propagation de la culture populaire. [...]. Même l'iconographie traditionnelle des statues et des images dont la fonction est la dévotion religieuse ont intégré les valeurs visuelles du film (par exemple les dieux et les déesses ressemblant aux stars modernes du cinéma). [...] Le *kitsch* visuel a fait un tour complet – Ravi Varma donna l'imagerie de ses peintures à Phalke, au début des films indiens, ces derniers offrent maintenant leurs imageries à la peinture populaire indienne⁴¹⁸.

La notion de *kitsch* est complexe, car elle n'est pas perçue et, par conséquent, définie de la même façon dans toutes les cultures et civilisations. Satish Bahadur souligne que le *kitsch visuel* a été adopté par le cinéma dès les premiers films de Phalke qui s'est inspiré des peintures de Varma et qui inspire aujourd'hui les créateurs d'art plastique. Si nous nous en tenons à la définition du *kitsch* proposée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, il s'agit du « caractère esthétique d'œuvres et d'objets, souvent à grande diffusion, dont les traits dominants sont l'inauthenticité, la surcharge, le cumul des matières ou des fonctions et souvent le mauvais goût ou la médiocrité⁴¹⁹ ». Bien qu'efficace, cette définition exclut le rapport entre le kitsch et l'art authentique. Selon Michael Třeštík, la notion de *kitsch* est tissée de deux thèses légèrement contradictoires dont une *absolue* et l'autre *relative*⁴²⁰. La première oppose toute œuvre d'art, bonne ou mauvaise, réussie ou ratée, aux œuvres *non-art* ou *anti-art* que serait le kitsch. La seconde théorie, celle qu'Étienne Souriau⁴²¹ met également en avant dans sa définition, pose le problème du goût : pourquoi kitsch est-il une manifestation du mauvais goût ? « Pour pouvoir percevoir le kitsch, il faut déjà savoir distinguer l'art comme tel », dit Třeštík qui cite Tomáš Kulka, dont il s'est inspiré : « Dans la vie de l'Américain moyen si peu de choses ne sont pas kitsch qu'il ne sait même pas que ce terme existe⁴²² ».

Cela nous amène à la thèse *relative* qui défend le fait qu'une œuvre considérée comme *art* par ceux qui ont développé un « faible » goût artistique, est perçue comme *kitsch* dans une société raffinée cultivant le goût de l'art. Plus la société est cultivée, plus elle est sélective et peut considérer comme kitsch quelque chose qui a été apprécié comme art dans une société aux valeurs différentes. Cependant, étant donné les multiples aspects du kitsch – plébéien (omniprésent dans les décorations intérieures de mauvais goût), académique (l'art pompier),

⁴¹⁸ Satish Bahadur, « The Context of Indian Film Culture », *Film Miscellany*, Pune, National Film Archives of India, 1976. Cette citation est traduite par Amandine D'Azevedo dans *Cinéma indien... op. cit.*, p. 252.

⁴¹⁹ <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/kitsch>

⁴²⁰ Michael Třeštík, *Umění vnímat umění: guerilla writing about art*, Gasset, Praha, 2011, p. 124.

⁴²¹ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris, 1990, p. 938.

⁴²² Tomáš Kulka, *Umění a kýč*, Torst, Praha, 2002, dans M. Třeštík, *Umění vnímat umění... op. cit.*, p. 124. Nous traduisons.

idéologique (utilisé par les dictatures) ou artistique (le kitsch recyclé en œuvre d'art) – les deux thèses, absolue et relative, se complètent pour définir ce phénomène. Selon Třeštík, « pour que le kitsch soit un « bon » kitsch, il doit figurer des objets ou des thèmes qui sont généralement considérés comme beaux ou ayant un fort potentiel émotionnel⁴²³ ». Il ajoute qu'à la différence d'une œuvre d'art, le *kitsch* « n'enrichit pas les associations liées au thème figuré [...] et ne délivre rien d'autre que ce que l'on perçoit à première vue⁴²⁴ ».

Nous comprenons maintenant pourquoi le cinéma indien, qui se nourrit de la culture *visuelle kitsch*, a pu être et continue à être rejeté par la culture occidentale. Nous comprenons également le danger couru par Kapoor du fait de son goût pour l'excès. Cependant, selon Étienne Souriau, le *kitsch* « opère selon des recettes [...] et manque de liberté subjective ». S'il imite l'art, dit-il, « jamais [il] n'imité l'acte créateur lui-même⁴²⁵ ». À cette définition, Gayatri Chatterjee apporte une nuance en évoquant le *kitsch inspiré* qui serait le résultat d'un acte créateur. En utilisant l'expression de *kitsch inspiré*, Gayatri Chatterjee défend le cinéma populaire comme étant digne du grand art et élève ainsi l'œuvre de Kapoor au niveau de centres d'intérêt des chercheurs en esthétique du cinéma :

En examinant le kitsch, nous devenons également conscients du « kitsch inspiré ». Pendant des années, nous avons évité de nous intéresser sérieusement au cinéma populaire supposant que seul le grand art (quelle que soit sa place dans la société) mérite une attention sérieuse⁴²⁶.

Dans son étude sur *Awaara*, Chatterjee pointe la spécificité de Kapoor en déclarant que son art est emprisonné dans le « pur mélodrame ». Nous ajouterons qu'il [Kapoor] est l'incarnation même du mélodrame. En désirant créer une œuvre parfaite, Kapoor ne résiste pas à l'excès :

Et en l'absence de cette transcendance métaphysique qu'il avait cherchée, son « art » tourne au mélodrame. [...] À la fin du rêve, nous constatons le retour au pur mélodrame⁴²⁷.

Les efforts de Kapoor pour élever son art vers le sublime ne sont pas compris par la critique occidentale pour laquelle son œuvre n'est qu'« une série de films populaires à grand

⁴²³ Michael Třeštík, *Umění vnímat umění... op. cit.*, p. 126.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ É. Souriau, *Vocabulaire esthétique, op. cit.*, p. 938.

⁴²⁶ G. Chatterjee, *Awaara, op. cit.*, p. 49.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 88.

spectacle, d'une valeur artistique médiocre⁴²⁸ ». De telles critiques sont à l'origine de sa blessure narcissique et de son sentiment d'être incompris. Mais cela ne l'empêche pas de continuer à mener ses recherches et ses expériences formelles. La tendance au *kitsch inspiré* s'amplifie dans ses films de la seconde période, en particulier quand il décide de construire des décors féériques dans le studio, comme pour la séquence « Chanchal Sheetal Nirmal Komal » [Quick Silver Fresh, Pure, Tender] dans *Satyam Shivam Sundaram* (planche 12) ou dans celle de *Prem Rog*, « Mohabbat Hai Kya Cheez » [L'Amour est l'objet du rêve ou de la passion].

Considérant certaines mises en scène de séquences musicales kapooriennes comme du *pur mélodrame* ou comme du *kitsch*, pour revenir aux expressions de Chatterjee, il convient d'en évoquer d'autres qui contrebalancent ces tendances en dévoilant la diversité de formes et leur qualité artistique. C'est le cas de la plupart des séquences musicales conçues comme un spectacle de danse et de chant collectif que nous avons évoquées. Cependant, ce grand écart entre deux tendances opposées (réelle et artificielle, sobre et excessive) que nous constatons souvent dans l'œuvre de Kapoor a certainement brouillé les repères et joué contre le cinéaste suscitant la résistance de la critique.

Si la musique et le chant caractérisent le style de Kapoor, nombre d'autres éléments contribuent à la reconnaissance de ses films parmi l'abondante production de Bombay. Il peut ainsi s'agir de symboles et références mythologiques, mais aussi du goût de Kapoor pour la lumière et la couleur, ou la récurrence de certaines figures présentées plus loin.

⁴²⁸ Jean de Baroncelli, « L'Inde, le Brésil, l'U.S.S.S et la Grande Bretagne présentent des œuvres diversement appréciées », *Le Monde*, 07/05/1955

2) « Larger than life », une esthétique de l'excès

Nous avons évoqué le soin de Kapoor à concevoir les séquences musicales non pas comme intervalles qui interrompent le cours de l'histoire du film mais comme piliers venant soutenir la narration. Pour certaines de ces séquences, il mobilise d'importants moyens afin de pouvoir satisfaire son goût pour la démesure et pour l'imaginaire. Très souvent, dans ses élans d'inventivité, ses mises en scène souffrent d'une tendance au kitsch, qu'il compense par une direction d'acteurs⁴²⁹ rigoureuse et par une narration structurée. Le format de ses films est marqué par l'excès, de plus en plus prononcé ce qui le conduit, dans le cas de *Mera Naam Joker*, à un échec cuisant. Si ses premiers films dépassent de peu les deux heures (la durée moyenne des films de la première période est de 150-170 minutes permettant l'intégration de six à dix séquences musicales), *Sangam* dure plus de trois heures (238 minutes) et *Mera Naam Joker* quatre heures un quart (255 minutes). Le goût de l'abondance se libère, dans ses films, avec l'arrivée de la couleur. Dès *Sangam*, sa caméra s'empare de la végétation naturelle qui lui sert de réservoir de couleurs et de formes. Filmés en gros plans ou en plans généraux, les flamboyants et les bougainvilliers en fleurs ornent les séquences musicales de *Sangam*, les œillets d'Inde déversés par tonnes servent de cadre à l'héroïne dans *Bobby*, les champs infinis de tulipes composent les plans dans *Prem Rog* comme les fleurs sauvages dans *Ram Teri Ganga Maili*. Les filtres de couleurs transforment le paysage de Loni dans *Satyam Shivam Sundaram*. La couleur distrait le réalisateur, le pousse à chercher le spectaculaire alors que le noir et blanc l'incitait à saisir l'essentiel, dans une posture, un geste ou une expression. Son chef opérateur, Radhu Karmakar, confirme que la couleur a transformé l'aspect visuel du cinéma et que Kapoor n'a pas échappé à l'attrait du spectaculaire :

⁴²⁹ Dans l'entretien qu'il a eu avec l'auteure lors du festival international du film de Marrakesh (décembre 2012), Rishi Kapoor explique qu'avant le tournage de chaque scène, son père avait « joué » pour ses acteurs, montrant la mimique et le rythme qu'il souhaitait d'eux.

Dans une large mesure, la couleur a détruit la qualité du cinéma. [...] Aujourd'hui, les beaux paysages occupent la majorité de l'espace qui était auparavant consacré à la forme. [...] Raj lui-même a succombé à ce même désir d'extérieurs ; il est parti en Europe filmer une partie de son premier film en couleur⁴³⁰.

Les cartes postales en couleur qu'il avait rapportées d'Europe sont vite adoptées par la profession et les films tournés à l'étranger deviennent une mode qui est toujours d'actualité. Mais Kapoor ne se contente pas d'enregistrer de beaux paysages naturels. Il cherche à tirer de nouveaux effets de la pellicule couleur. Il expérimente ses possibilités comme s'il voulait découvrir un effet inédit, s'appropriant les qualités du nouveau médium. Pour créer des effets féériques, il se sert de surimpressions qui, en couleur, donnent des résultats étonnants. Dans les plans pris à contrejour, il joue avec les rayons de soleil à travers la végétation laissant surexposer la pellicule jusqu'à la disparition de toute forme et de toute couleur, par exemple (planche 6).

Quant à la récurrence des figures, considérées comme la signature de Kapoor, il faut évoquer les mises en scène sensuelles qui mettent en valeur le physique des héroïnes que le réalisateur offre au regard du spectateur. Certains critiques soulignent son obsession du corps féminin, accusant Kapoor de fétichisme ou d'abus de formules faciles⁴³¹. Là encore, Kapoor, décidément incompris, clame sa bonne foi expliquant que l'intérêt de montrer la beauté féminine est purement esthétique. Après le départ de Nargis, dont le corps restait pudiquement voilé dans les films de Kapoor (à l'exception de la séquence de baignade dans *Awaara*), il laisse libre cours à son imagination en travaillant avec des beautés sculpturales qu'il met en scène dans des postures et des situations inédites, s'attirant alors l'étiquette de voyeur.

Politique kapoorienne du désir

Son attirance pour la beauté féminine fait partie des reproches que lui fait la critique et que Kapoor assume pleinement en se référant à la peinture indienne traditionnelle et contemporaine et à la liberté des auteurs européens de montrer le corps nu féminin à l'instar de Fellini :

⁴³⁰ R. Bakshi, art. cit., dans Ashish Nandy (dir.), *Indian Popular Cinema... op. cit.*, p. 117.

⁴³¹ R. Kapoor, art. cit., *Filmfare*, 1/05/1978, p. 6-9 ; Alpana Chowdhury, « Wet dream », *Filmfare*, 16/04/1985, p. 8-13.

Je respecte les femmes et ne peux comprendre pourquoi je suis accusé de les exploiter. Si un Fellini montre une femme nue, c'est considéré comme de l'« art ». Si c'est moi qui fais ressortir la beauté féminine, on dira que c'est une exploitation⁴³².

Cependant, sa façon de détourner la censure et de montrer l'interdit est souvent perçue plus comme une stratégie pour attirer le spectateur qu'une recherche esthétique. Dans le sillage d'études cinématographiques genrées⁴³³, David Dessert souligne sa façon de « fétichiser » le corps féminin et sa stratégie consistant à montrer le vrai corps – le corps réel :

Kapoor s'intéresse à ce que Mishra⁴³⁴ appelle les « politiques du désir » mettant en lumière l'érotisme de la situation du spectateur qui s'identifie au héros pendant qu'il regarde le corps féminin (fétichisé). Kapoor, nous pourrions dire, est intéressé par le *corporeal* [corps réel]⁴³⁵.

Dans ses souvenirs, Kapoor raconte que depuis son enfance, il est attiré par les belles femmes et admire les beaux corps féminins. Grâce à son père qui travaillait avec les plus belles vedettes du cinéma indien, il se souvient qu'enfant il était assis sur les genoux de beautés légendaires telle que Devika Rani, actrice et fondatrice, avec Himansu Rai, de Bombay Talkies⁴³⁶. En 1947, Kidar Sharma l'introduit dans son univers poétique et sensuel en lui proposant le rôle de héros dans *Neel Kamal*. Utilisant les astuces de camouflage, Sharma place l'héroïne, dont le corps nu, le visage et les cheveux sont enduits de couleur blanc, au milieu des statues de plâtre. Ainsi il détourne la censure et montre le corps féminin dans son plus simple appareil sans que le film soit interdit à la sortie. À l'instar de son maître qui crée ainsi un univers sensuel et fantasmé à partir des corps nus, vrais et moulés, Raj Kapoor, dans ses films, transgresse les interdits en montrant le corps nu féminin emballé dans un drap mouillé. À partir des années 1960, il introduit régulièrement des séquences où l'héroïne est vue dans un *sari* mouillé, ce qui devient la marque de son style. L'influence de Sharma sur Kapoor nous paraît tout aussi manifeste que celle du peintre pakistanais Abdur Rahman Chughtai⁴³⁷, revendiquée comme son peintre préféré, ou celle de Raja Ravi Varma⁴³⁸ dont

⁴³² Raj Kapoor dans *Raj Kapoor's speaks*, *op. cit.*, p. 81.

⁴³³ Rappelons que le désir visuel et le voyeurisme de certains cinéastes a été théorisé dans les années 1970 ; voir le texte désormais classique de Laura Mulvey, « Notes on Sirk and Melodrama », dans Christine Gledhill (dir.), *Home is Where the Heart is*, BFI, Londres, 1987 reprenant son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* 16.3, Automne 1975, (p. 6-18).

⁴³⁴ Vijay Mishra, *Bollywood cinema: Temples of Desire*, Routledge, New York, 2002.

⁴³⁵ D. Dessert, art. cit. dans L. Gopalan (dir.), *The Cinema of India*, *op. cit.*, p. 104.

⁴³⁶ Voir ses confessions dans « Turned off the Stage, Raj has Risen to Dominate Filmdom », *Filmfare*, 21/03/1952 ; Raj Kapoor, « Leaves from my diary », *Filmfare*, 21/06/1957.

⁴³⁷ Selon Partha Mitter, Abdur Rehman Chughtai (1897-1975), né à Lahore, puisait son inspiration dans les éléments orientaux d'Art Nouveau. « Son remarquable trait était rapidement reconnu par les orientalistes qui le

l'univers visuel ou celui du *kitsch visuel* selon Satish Bahadur, a marqué le cinéma populaire dès ses premiers temps (planches 69 et 93). Si Kapoor soigne particulièrement les séquences musicales, c'est notamment pour pouvoir y exposer à volonté le corps féminin. Il les place aussi bien dans des décors de pure fantaisie que naturels sous des cascades.

Après avoir montré Nargis dans un maillot de bain (*Awaara*), il utilise l'énergie que dégage Padmini, l'héroïne de *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*, en la faisant plonger, nager sous l'eau, sautiller et chanter dans un étang puis sous une cascade dans un sari enroulé sur son corps nu, sans brassière (planche 90). Le succès de ces fantaisies chantées et dansées encourage Kapoor à poursuivre dans cette voie. Dans *Sangam*, Vyjayanthimala se baigne dans une rivière pour la séquence « Bol, Radha, Bol » [Dis, Radha, Dis] évoquant les batifolages de Krishna et Radha. Simi Garewal (*Mera Naam Joker*) n'échappe pas à la baignade habillée, puis à être montrée, nue, pour être dévorée des yeux par un adolescent ; Zeenat Aman dans *Satyam Shivam Sundaram*, chante sous des chutes d'eau, habillée dans un bout de tissus blanc, comme Mandakini dans *Ram Teri Ganga Maili*, qui prend son bain matinal sous une cascade himalayenne (planche 97).

Si l'obsession kapoorienne de montrer la beauté féminine devient sa marque de fabrique, elle est également le point de discorde avec la critique et le public, nous l'avons vu en particulier à la suite de la sortie du film *Satyam Shivam Sundaram*.

Kapoor défend ces tableaux vivants qu'il filme en exhibant la beauté féminine et explique leur ancrage dans la culture picturale indienne. Il se réfère aux peintres qui mettent en valeur le corps féminin comme Varma ou Chughtai, mais aussi, entre autres, aux fresques d'Ajanta, qu'il semble apprécier tout particulièrement. À la façon de ces peintres, Kapoor crée des tableaux emblématiques, allusions aux modèles et symboles mythologiques, pour justifier leur présence dans le film et sublimer la narration. Cette audace lui vaut le rejet du public traditionnaliste, enfermé dans les préjugés.

saluèrent en tant que leur éminent représentant. » Selon l'auteur, Chughtail représentait l'éveil culturel et politique des musulmans en Inde, en opposition au nationalisme culturel des hindous. Partha Mitter, *Indian Art*, Oxford University Press, Oxford / New York, 2001, p. 180-181.

⁴³⁸ Ravi Varma (1848-1906), peintre naturaliste, dont la peinture, dans le style académique européen de la seconde moitié du XIX^e siècle, inspirée par les *puranas*, histoires anciennes et mythologiques, est devenue populaire grâce aux reproductions lithographiques et aux oléoglyphes, diffusés partout en Inde.

Symboles et tradition

Le mélange de symboles issus des mythologies hindoue, grecque, judéo-chrétienne et freudienne dans la séquence du rêve dans *Awaara* n'est pas un phénomène nouveau dans le cinéma indien qui s'enrichit, tel un inconscient universel, de toute influence multiculturelle environnante.

Dans *Aag*, Kapoor met en scène, dès le premier plan-séquence, l'élément *feu* [*aag*] ; le reste du film n'est qu'un enchaînement de variations formelles de cet élément fondamental, déclinant ainsi le concept du film à travers ses multiples facettes. Le feu est omniprésent, revêtant les formes visibles : le feu sacrificiel (le premier plan avant le générique), le feu dévorant les titres du générique, la flamme de la bougie ou de *diya* (lumière sacrée) inspiratrice des poètes, le spectacle pyrotechnique de l'incendie du théâtre. Le feu est également présent sous sa forme invisible en tant que métaphore de l'amour, du désir et de la passion créatrice qui brûlent : s'il envahit l'espace visuel du film comme élément fondamental, il est également présent comme mouvement, métamorphose, changement, impermanence et fusion. Kapoor revient vers le symbole « feu » dans *Satyam Shivam Sundaram* (le feu qui brûle le visage de Rupa) et *Prem Rog* (séquence musicale « Mohabbat Hai Kya Cheez » [L'Amour est l'objet du rêve ou de la passion] dans laquelle le héros Devdhar imagine Manorama brûlant comme le feu).

Dans son second film *Barsaat*, Kapoor développe visuellement l'élément « eau », sous forme de ruisseau, de chutes d'eau, de rivière, de pluie, de tempête de pluie. Cette prégnance du motif de l'eau dans les séquences musicales du cinéma populaire n'a pas échappé à Philippe Parrain qui souligne la forme « vide » de l'eau reflétant les émotions véhiculées par la musique :

Il est remarquable de noter que nombre de chansons exprimant un sentiment, qu'il soit de joie ou d'amertume, s'accordent avec le thème de l'eau ; comme si l'eau, à la manière de la musique même, constituait une forme vide, une matrice susceptible de recevoir, refléter et transmuter en matière lyrique toutes les émotions qu'on veut bien lui confier⁴³⁹.

Nous ajouterons que c'est en effet la spécificité de Kapoor de recourir aux formes de l'eau multiples pour souligner toute nuance des émotions, des plus tendres aux plus

⁴³⁹ Philippe Parrain, *Regards sur le cinéma indien*, Paris, Les éditions du Cerf, 1969, p. 128.

bouleversantes. L'eau, en particulier le fleuve Gange, est un autre symbole qu'il réutilisera à plusieurs reprises. Présenté comme le fleuve béni de l'Inde dans *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*, son cours pollué en arrivant à Calcutta devient le thème de *Ram Teri Ganga Maili*. Les allusions à Krishna, Radha et Meera [Mirabai] abondent dans ses films. Dans *Sangam*, il est non seulement question du Gange mais aussi de Radha et Krishna (Gopal étant l'un de nombreux noms de Krishna), Sunder, le troisième personnage du triangle amoureux signifie l'océan dans lequel se jette le fleuve sacré. *Sangam*, le terme qui signifie le confluent désigne également le lieu près d'Allahabad où les fleuves Saraswati et Jamuna se jettent dans le Gange. Si le héros kapoorien s'appelle souvent Raj, le nom qui signifie le *roi*, les prénoms d'autres personnages sont choisis avec soin.

Dans *Shree 420*, l'héroïne s'appelle Vidya qui signifie la *connaissance*, la femme qui séduit Raj s'appelle Maya – *illusion*. Alors que Vidya est habillée en *sari* traditionnel, Maya ne porte que des vêtements de style occidental. Symboliquement, les deux notions s'affrontent, au profit de la connaissance et des valeurs indiennes. Dans *Ram Teri Ganga Maili*, l'héroïne s'appelle Ganga et le héros Narender, dont la racine *nara* signifie le dieu Indra, le dieu du ciel et de l'orage. Narendranath était également le nom de naissance de Swami Vivekananda (1863-1902), philosophe et maître spirituel, combattant pour les réformes sociales et religieuses en Inde. Pour appuyer ce choix, le héros est montré, au début du film, en train de lire le livre *La vie de Vivekananda*.

Derrière ces prénoms ou noms de famille, il y a la légende que ce nom véhicule et qui constitue ainsi un texte parallèle donnant des indications précises sur le statut, le caractère et les agissements du personnage. Par exemple, le juge Raghunath d'*Awaara* est apparenté, par son nom, au dieu Rama et agit de la même façon que son célèbre homologue avec sa femme Sita. Mais les symboles et les références religieuses ou mythologiques ne sont pas les seuls signes permettant d'identifier les films de Kapoor. Nous l'avons vu dans les chapitres précédents, leur particularité est de mélanger la symbolique traditionnelle avec les idées progressistes de gauche, dont sont animés ses proches collaborateurs.

Humour

L'humour est sans doute l'une des raisons de la popularité des films de Kapoor, dans son pays et à l'étranger. Selon l'étude comparative « Indian and Western Humour⁴⁴⁰ » de Dissanayake et Sahai, cela tient à deux sources : la tradition culturelle de l'Inde et les films burlesques et comiques anglais et américains. Nous verrons plus loin la genèse de la figure chaplinesque indianisée par Raj Kapoor⁴⁴¹. Elle est non seulement la plus célèbre des créations de Kapoor, mais aussi un élément majeur de l'aveuglement et de l'incompréhension qui traversent les mélodrames kapooriens.

Le fait que Kapoor emprunte des traits comiques directement de Chaplin, pour son personnage de vagabond, ne remet pas en cause sa qualité d'auteur. Cela traduit le fait que tout cinéma de Bombay se nourrit d'autres cinématographies, hollywoodiennes, japonaises, européennes, afin de mieux séduire son public. En revanche, on peut dire que Raj Kapoor, en saisissant le caractère universel de l'humour chaplinesque, entre autres, a réussi à toucher le public étranger, du moins celui de l'Union soviétique, de la Chine et du proche Orient. Ce mimétisme avec l'humour chaplinesque ne renie nullement ce qui est proprement indien et commercial. Cependant, étant donné que Kapoor cherchait une reconnaissance internationale de son travail, son approche fondée sur une observation minutieuse du mode chaplinesque lui a valu des remarques que souligne David Dessert : « il a été considéré comme n'étant pas assez néoréaliste, pas suffisamment auteur et pas complètement original⁴⁴² ».

* * *

*

Dans ce chapitre consacré à l'univers mélodramatique de Kapoor, visuel et narratif, nous avons interrogé la séquence musicale dans laquelle le cinéaste concentre, dès son premier film, son énergie et sa créativité. Elle est non seulement la colonne vertébrale ou le pilier de ses films, comme nous l'avons souvent souligné, mais aussi leur espace de liberté permettant d'exprimer l'indicible et de concentrer l'émotion des personnages. Outre les symboles et

⁴⁴⁰ W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p. 103-113.

⁴⁴¹ Partie II, « La figure du simplet, "petit homme" chaplinesque ».

⁴⁴² D. Dessert, art. cit. dans L. Gopalan (dir.), *The Cinema of India, op. cit.*, p. 104.

métaphores évoquant des sources mythologiques ou faisant appel à la tradition, c'est également le composant visuel le plus apprécié par le public indien et, en quelque sorte, sa carte de visite ou sa signature. Cependant, nous avons relevé que la tendance à l'excès peut conduire le cinéaste à la dérive et ses films à la lisière du bon goût. Ce clivage entre l'excellence et la médiocrité, entre le bon et le mauvais goût, entre l'art et le *kitsch inspiré* qui marque l'œuvre kapoorienne participe à la réception inégale de ses films et nourrit chez le réalisateur le sentiment de ne pas être entendu.

Dans le chapitre suivant, nous allons poursuivre ces interrogations en nous appuyant sur la réception critique des spécialistes, historiens et esthéticiens, du cinéma indien. Notre objectif est d'apporter un éclairage sur la place de Kapoor artiste et de son cinéma par rapport aux critères de ces derniers et de démontrer que l'incompréhension de la critique qui poursuivait Kapoor et ses films concernait également l'ensemble du cinéma populaire hindi.

3) Kapoor artiste

Dès son tout premier film, la fameuse empreinte R.K. était indiscutable : aucun doute n'était laissé aux spectateurs qu'ils regardaient un film de Raj Kapoor. Les formules filmiques sont puissamment présentes comme l'est sa signature, sans aucune ambiguïté. Ce que nous trouvons dans les films de Kapoor est un mélange intrigant d'auteur et d'acteur, la force de l'un étant réinscrite dans l'autre. Dans ses textes filmiques, Raj Kapoor construit une narration qui est partiellement autobiographique dans laquelle Nargis, la célèbre actrice, sert d'objet privilégié du désir et celle qui met en mouvement les circuits du plaisir. Le cinéma indien, dans l'ensemble, construit un monde de fantaisie qui est intertextuellement accessible tandis que le monde de fantaisie dans les films de Raj Kapoor est largement le fait de sa propre création originale. Le réalisateur, l'acteur, la célébrité s'incarnent tous dans ses films⁴⁴³.

Si les études récentes, comme celle de K. Moti Gokulsing et Wimal Dissanayake, reconnaissent l'originalité de ses films et la « signature kapoorienne » comme une évidence, dans les déclarations et témoignages de Kapoor, que nous avons cités tout au long de cette première partie, il apparaît avec force que le cinéaste souffrait du manque de reconnaissance de la critique. Plus il dénonçait l'ignorance de la presse en matière cinématographique et

⁴⁴³ K.M. Gokulsing, W. Dissanayake, *From Aan to Lagaan and Beyond... op. cit.*, p. 99.

l'inexistence de travaux sur le cinéma indien, plus il insistait sur le malentendu dont il se sentait victime. Revenons alors sur l'ambition de Kapoor qui animait son travail de cinéaste et sur le contexte, dans lequel ont évolué les études cinématographiques en Inde et dans le reste du monde.

Kapoor qualifiait son cinéma de cinéma populaire et revendiquait son ambition de faire des films proches du peuple, qui seraient vus, compris et appréciés par le plus grand nombre de spectateurs possible. Son discours est assez ambigu car il se réfère au peuple pour affirmer qu'il veut donner le meilleur à son public⁴⁴⁴. Par ailleurs, il s'attend aussi à la reconnaissance des spécialistes du métier et ne veut surtout pas que son cinéma soit classé comme « cinéma d'évasion ». Il laisse souvent entendre que ses films sont sa vie et estime son âge en nombre de films réalisés⁴⁴⁵. Il est impliqué comme acteur, monteur, scénariste, présent à chaque cadrage ou à la direction musicale et, bien sûr, comme directeur d'acteurs et réalisateur. Kapoor-producteur et directeur du studio et, par conséquent, concerné par la rentabilité de ses films, veille au strict équilibre des deux fonctions de producteur et de directeur. Il ne se positionne jamais comme l'unique auteur de ses films rappelant l'importance du travail d'équipe. S'il mettait en valeur tous les talents qui participaient à la création de ses films et faisaient partie de son studio, il ne minimisait pas pour autant son rôle de réalisateur :

Beaucoup de gens sont impliqués dans la fabrication des films. Le peintre peint son tableau seul, dans son atelier. Le poète compose seul. De même, le sculpteur forme ses chefs-d'œuvre. Mais le réalisateur doit intégrer les pensées et les talents de nombre de personnes en gardant toujours une vision claire. C'est une tâche colossale mais j'en aime chaque moment particulier⁴⁴⁶.

Ses collaborateurs témoignent unanimement du plaisir d'avoir pu travailler avec Kapoor réalisateur. Ils apprécient l'ambiance de créativité qui règne dans son studio et se laissent volontiers entraîner par sa fièvre créatrice obsessionnelle à chaque fois qu'il travaille sur un nouveau film. Kapoor reconnaît lui-même exiger un engagement total de son équipe. Cette synergie collective est indispensable pour concevoir un film :

Ce qui est essentiel c'est la sincérité de chaque personne associée au film car un bon film dépend d'une bonne équipe de travail ; le créateur du film – le réalisateur – lui donne la forme. Mon

⁴⁴⁴ « Je veux que mes films parlent à tous. Je veux que mes films rendent fidèlement la vie et le temps que nous vivons. Je suis convaincu que les jours des films d'évasion bon marché soient finis. » Raj Kapoor, « Raj in self portrait: Each moment something ends, each moment something begins », *Filmfare*, 23/11/1956, p. 6-7.

⁴⁴⁵ « Un jour, quelqu'un m'a demandé mon âge et j'ai dit « Je suis âgé de sept films » R. Kapoor, art. cit., *Filmfare*, 23/11/1956, p. 6-7.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

tempérament ne supporte pas de faire le film par morceaux. Je dois avoir mes collègues avec moi tout le temps, pour tester la musique, pour débattre de l'histoire et des situations, pour répéter les scènes jusqu'à atteindre l'expression de la vérité absolue et pour visualiser le film entier⁴⁴⁷.

Le côté spécieux de cette situation – malgré la modestie prétendue, peut-être sincère, de Kapoor – vient du fait que ses collaborateurs s'effacent volontairement au profit de la légende du génie créateur de Raj Kapoor. Car si Kapoor est omniprésent et omniscient lors de la fabrication d'un film, il est également une star et c'est probablement la raison pour laquelle ses collaborateurs s'expriment si peu sur leur travail au sein de R.K. Films & Studios et, surtout, ne s'attribuent aucun mérite, d'après Charrin⁴⁴⁸. Comme si le message officiel diffusé par Kapoor depuis ses débuts de réalisateur sur la synergie et le travail d'équipe de son studio, avait force de loi :

J'ai profité de mes poètes Shailendra et Hasrat Jaipuri, de mes directeurs musicaux Ram Ganguly, Shanker et Jaikishen, Laxmikant et Pyarelal, Ravindra Jain. En réalité, l'essence, ce sont eux. Je ne suis que chef d'orchestre. Leur faculté et leur talent sont essentiels. Je brille de l'art de mes collègues, dans leur gloire⁴⁴⁹.

Dès 1951, Kapoor ouvre à la presse les portes du studio alors qu'il est encore en construction. Le réalisateur-producteur communique régulièrement sur sa façon de faire des films soulignant la passion qui anime son travail de cinéaste. Un autre thème fait l'objet de ses communications à la presse : son perfectionnisme. Il aime expliquer qu'un film est une affaire compliquée, où il faut beaucoup de patience et beaucoup de prises avant d'atteindre la perfection, laissant entendre que le désir du réalisateur surmonte toujours les contraintes du producteur. Au tout début des années 1950, sa jeunesse, son audace et sa créativité suscitent la curiosité des journalistes. Suite à la réception mitigée de son film *Awaara* par la critique, qui lui reproche d'avoir dépensé trop d'argent dans une période de pénurie, il défend sa méthode, dans un célèbre article, « Comment je me vois moi-même », parlant de lui à la troisième personne :

La raison pour laquelle il est considéré comme l'un des réalisateurs les plus lents dans l'industrie est qu'il effectue les « prises » et « reprises » de chaque « plan » jusqu'à ce qu'il ait atteint la perfection. Récemment, il a passé une année et demie sur le script d'un film qui sera mis en scène dans six mois.

⁴⁴⁷ Raj Kapoor, « Romantic scenes, is it necessary to be in love? », *Filmfare* 13/02/1959.

⁴⁴⁸ Sabine Charrin a pu interroger plusieurs collaborateurs de Kapoor. Elle constate que ces derniers se positionnent comme s'ils n'avaient été que « les “mains”, les instruments irresponsables et dociles : idée dont les conséquences sur le cours des recherches ont été parfois désastreuses ; les collaborateurs de Raj Kapoor ayant bien souvent refusé de s'attribuer la moindre part de responsabilité (et donc de talent) dans l'élaboration des films du producteur-cinéaste. » Sabine Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990... op. cit.*, p. 9.

⁴⁴⁹ R. Nanda, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 100.

Mais quand il aura commencé à tourner, Raj réalisera le film probablement plus rapidement que beaucoup d'autres.⁴⁵⁰

À la lecture de ses déclarations à la presse, tout en étant conscients de sa volonté de maîtriser son image et de construire sa persona et sa légende, nous constatons que Kapoor manifeste un besoin vital d'être reconnu en tant qu'auteur alors qu'il semble négliger la reconnaissance de son jeu d'acteur. Peut-on alors considérer Raj Kapoor comme auteur et ses films comme films d'auteur ?

Sans entrer en détails dans l'histoire de la notion d'« auteur » et de la « politique des auteurs⁴⁵¹ », il convient de rappeler, avec Raphaëlle Moine, que :

contre l'usage courant dans les années cinquante de réserver l'appellation « auteurs de films » à un nombre assez restreint de réalisateurs ayant exercé un contrôle absolu du processus de fabrication et de création de leurs films, la politique d'auteurs entend montrer que de véritables artistes, dont la mise en scène exprime un regard singulier du cinéaste, peuvent se révéler même dans le système des studios⁴⁵².

Kapoor crée son propre studio pour avoir le contrôle total sur ses films mais s'inscrivant dans le courant du cinéma populaire hindi qui se singularise des cinémas commerciaux ou grand public fabriqués dans le reste du monde. Le cinéma populaire hindi transgresse les normes cinématographiques (longueur de film, mélange de genres et de styles) habituellement respectés en Occident.

Qu'appelle-t-on en fait cinéma populaire ? L'on peut dire que cette expression convient à tout film qui remplit avant tout une fonction de divertissement et est destiné à toucher un public large – les masses. Le cinéma populaire est un cinéma commercial dont le but est de générer des profits par la vente de places de cinéma et des produits dérivés⁴⁵³. Le terme générique de « cinéma populaire » comprend un vaste corpus de films d'origines, de genres et de qualités disparates. Pour les auteurs Dissnayake et Sahai il existe pourtant une différence

⁴⁵⁰ Raj Kapoor, « As I see Myself », *Filmfare* 06/03/1953, p. 16.

⁴⁵¹ Antoine de Baecque, *Petite anthologie des Cahiers du Cinéma* [Volume 4, *La politique des auteurs, les textes*, Volume 5, *La politique des auteurs, les entretiens*], avec la collaboration de Gabrielle Lucantonio, Cahiers du Cinéma, Paris, 2001 ; François Truffaut, « Ali Baba et la "Politique des Auteurs" », *Cahiers du Cinéma* n°44, février 1955, p. 45.

⁴⁵² Raphaëlle Moine, *Les Genres du Cinéma*, Nathan cinéma, Paris, 2002, p. 93.

⁴⁵³ En Inde, il s'agit en particulier de la production des disques audio avec la musique du film qui doublent considérablement le profit des films. Beaucoup de films existent grâce à ces enregistrements qui circulent et sont régulièrement réédités et diffusés dans tout le pays alors que tous les films ne sont pas forcément distribués partout et proposés en rediffusion ultérieurement. Pour ces questions voir Camille Deprez, *Bollywood : Cinéma et mondialisation* (2010), Ophélie Wiel, *Bollywood et les autres : Voyage au coeur du cinéma indien* (2012).

entre « cinéma populaire » et « cinéma commercial » bien que tous deux soient destinés au grand public. Alors que le premier type de cinéma naît de la culture populaire et reflète les besoins, goûts, sensibilités et traditions du peuple, le second est un spectacle calculé et imposé par l'industrie⁴⁵⁴. En d'autres termes, les auteurs Dissnayake et Sahai indiquent que dans l'immense « forêt » de films commerciaux il y a des « clairières » composées des films populaires où poussent de beaux spécimens qui méritent une attention toute particulière. Pour François Truffaut, l'initiateur de la notion de « cinéma des auteurs », les films populaires⁴⁵⁵, quelle que soit leur qualité, découlent de grosses productions. Selon le critique-réalisateur, le cinéma d'auteur est un cinéma d'artisanat, personnel et fragile, menacé par la puissance de la machine industrielle du cinéma populaire. Pour le critique anglo-saxone Andrew Sarris, le cinéma d'auteur devrait être marqué par la « personnalité du réalisateur⁴⁵⁶ ». La question du *sens intérieur* [*interior meaning*], proche équivalent, pour Sarris, de l'*élan vital* bergsonien peut être rendu, selon ce dernier, uniquement dans des termes cinématographiques et dépend également de la tradition et de l'environnement cinématographique dans lesquels l'auteur évolue. Jean-Pierre Esquenazi ajoute la notion de « réseau » et trouve un consensus en élargissant un peu plus l'idée de la personnalité : « l'auteur est un "réseau d'interactions" entre le milieu de la personne, entre les différents milieux que celle-ci a traversés et auxquels elle s'est adaptée et les différents rôles qui constituent sa personnalité⁴⁵⁷ ».

Peter Wollen, au contraire, occulte la personnalité du réalisateur et pose la notion de « film façade », le produit fini d'une « révision secondaire » qui cache et masque le processus qui demeure latent dans l'« inconscient » du film. Selon Wollen, cette façade peut être tellement travaillée que les éléments disparates se fondent et elle devient si lisse (ou si dense) qu'il est impossible de voir au-delà ou plutôt autre chose que les personnages, le dialogue, le sujet etc. Il ajoute :

⁴⁵⁴ W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p.158-160.

⁴⁵⁵ « Ces films étaient généralement le résultat d'un travail de groupe, réalisés par de grosses équipes. [...] Ces films employaient quelqu'un de très célèbre pour les décors, un grand nom pour la musique, et remportaient chaque année les plus grands succès commerciaux et critiques, et ceci au détriment des films d'auteurs, de films faits par des gens plus cultivés qui préféraient travailler sur un film qui n'était pas inspiré d'un roman célèbre, et qui travaillaient d'une façon plus personnelle, plus individuelle ». Entretien avec François Truffaut dans Anne Gillain, *Le Cinéma selon Truffaut*, Flammarion, 1988.

⁴⁵⁶ Andrew Sarris, « Notes on the Auteur Theory in 1962 » dans *Film Theory and Criticism*, Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (dir.), Oxford university Press, New York, 1992, p. 585-588.

⁴⁵⁷ Jean-Pierre Esquenazi, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*, CNRS éditions, Paris, 2001, p. 220.

Mais dans d'autres cas, en comparaison avec d'autres films, il est possible de déchiffrer non pas un message cohérent ou un point de vue mondial, mais une structure qui souligne le film et les formes en lui donnant un certain modèle de cathexis d'énergie. C'est une structure que l'auteur dégage du film⁴⁵⁸.

Revenant à la situation en Inde, le plus grand producteur de films au monde⁴⁵⁹, nous trouvons des analogies dans les débats qui ont animé la critique indienne. Comme en Occident, la création cinématographique indienne peut être divisée en deux courants principaux : cinéma d'art et cinéma populaire. Bien qu'il soit impossible de parler de proportions dans cette répartition du fait de la quantité écrasante de films commerciaux sortant chaque année en Inde. Les films d'art, avec Satyajit Ray, Ritwik Ghatak, Mrinal Sen ou Mani Kaul en tête de liste, ont pendant longtemps fait ombre au cinéma populaire de qualité, représenté par les réalisateurs-producteurs comme Raj Kapoor, Bimal Roy, Guru Dutt, V. Shantaram, Mehboob Khan et Manmohan Desai. Si Hitchcock doit attendre les années 1950 où les critiques des *Cahiers du Cinéma*⁴⁶⁰ démontrent que le maître du suspense et de l'adaptation de romans policiers n'est pas un artisan qui répète habilement les formules à succès mais un auteur à part entière, en Inde, Raj Kapoor et ses pairs doivent patienter jusqu'aux années 1990 pour que leur art soit reconnu, comme le souligne Gayatri Chatterjee :

Pendant des années, nous avons négligé le cinéma populaire en lui refusant un intérêt sérieux à cause de la prétention que seul le grand art (quelle que soit sa place dans la société) mérite une attention sérieuse. Ce n'est que récemment, que nous avons ressenti le besoin d'aborder les deux arts, grand et petit, avec la même rigueur⁴⁶¹.

Il fallait engager également des études comparatives pour que les chercheurs s'entendent sur la différence entre les films populaires hindi et les films « grand public » occidentaux :

Clairement, un corpus de « théorie du film » développée en Occident peut nous induire en erreur s'il est utilisé pour classer le cinéma hindi dans les catégories des films occidentaux, en particulier s'il attaque ou nie le sens ou la compréhension des films. Ainsi, par exemple, la classification hollywoodienne est inappropriée pour le cinéma hindi et, bien que chaque film hindi contienne des éléments de « film musical », de « comédie » et de « mélodrame », se référer aux films par une de ses

⁴⁵⁸ Peter Wollen, *Sings and Meaning in the Cinema*, Revised edition 1972, Secker and Warburg, Londres, 1972, p. 167.

⁴⁵⁹ En 1958, l'Inde se trouvait en seconde position avec 295 films produits derrière le Japon, le plus grand producteur à l'époque avec 516 films, et devant les USA (288 films). Erik Barnow, S. Krishnaswamy, *Indian Film*, Columbia University press, New York, 1963, p. 2 ; Selon Ophélie Wiel, depuis 1971, le cinéma indien est le plus grand producteur de films au monde avec huit-cent à mille films annuels, dont 1053 films en 2009. O. Wiel, *Bollywood et les autres... op. cit.*, p. 119.

⁴⁶⁰ Le numéro 39 des *Cahiers du Cinéma* lui est consacré en 1954, le livre *Alfred Hitchcock* de Chabrol et Rohmer paraît en 1957, puis celui des entretiens avec Truffaut *Le Cinéma selon Hitchcock* en 1967.

⁴⁶¹ G. Chatterjee, *Awaara*, *op. cit.*, p. 49.

catégories impose une distorsion significative. Certainement, aucun réalisateur indien n'utiliserait normalement une telle classification. En revanche, d'importantes distinctions sont faites en termes de film « social », « familial », « dévotionnel », « à cascades » ou même « multi-starrer » [avec la participation de nombreuses vedettes] (ces termes peinent à informer rapidement les lecteurs occidentaux)⁴⁶².

De même, il convient de noter que le cinéma populaire hindi étant considéré comme mélodramatique, sentimental et artificiel, la critique ne sait pas comment appliquer les outils d'analyse sur ces films qui n'entrent pas dans le cadre des critères esthétiques occidentaux. Quant au fait que le cinéma populaire ait été longtemps ignoré des historiens et des scientifiques, c'est une réalité dont Kapoor se plaint, accusant les journalistes de ne pas faire leur travail, de ne pas s'intéresser aux films mais uniquement aux vedettes et à leurs vies privées⁴⁶³. C'est une des raisons pour lesquelles il se trouve mal compris et pour laquelle lui et ses pairs doivent expliquer régulièrement, dans la presse, les rouages du travail cinématographique et leurs choix esthétiques. Comprenant que le modèle néoréaliste s'impose aussi bien en Occident qu'en Inde comme l'art cinématographique par excellence, Kapoor s'y réfère souvent pour revendiquer l'influence sur son travail. Voici sa réaction aux critiques de son troisième film *Awaara*. Sa réflexion sur le réalisme, assez particulière par ailleurs, évoque la frustration du fait des interdits en Inde, notamment ceux liés au corps, à la nudité :

Ceux qui disent du film *Awaara* qu'il est pompeux, artificiel et manque de réalisme – ne savent pas que les films ne peuvent être qu'« artificiellement réels » et que le réalisme complet, comme filmer un modèle nu à la manière d'un artiste peintre ou montrer la violence des bas fonds de nos villes n'est ni possible ni autorisé à l'écran⁴⁶⁴.

Sa défense du cinéma dans les pages de *Filmfare* comme divertissement populaire, témoigne d'un engagement presque politique. Si la nudité à l'écran est interdite par la censure, ce que Kapoor déplore, il a toujours milité contre la violence. Son regard sur le réalisme changera après 1956, lorsque son plus grand concurrent, Satyajit Ray sortira son premier film *Pather Panchali* (1955), lui ouvrant ainsi les portes de l'Occident, dont rêvait Raj Kapoor. Ce dernier riposte, en quelque sorte, avec *Jagte Raho* (1956), mais le succès du film ne dépassera pas le rideau de fer dressé en Europe. David Dessert résume cette situation paradoxale dans son analyse de *Shree 420* :

⁴⁶² Rosie Thomas, (introduction), « Indian Cinema: Pleasures and Popularity », *Screen* (May-August) 26 (3-4).

⁴⁶³ Raj Kapoor, « The Artist And The Journalist », *Filmfare*, 18/03/1955, p. 31. À ce sujet voir l'article de J. de Préval « *Filmfare* et Raj Kapoor : complicité ou dépendance mutuelle ? », *Kinétraces Éditions* n° 1, 2015.

⁴⁶⁴ « Star profile: Turned Off the Stage, Raj Has Risen to Dominate Filmdom », *Filmfare*, 21/03/1952, p. 39.

Alors que Kapoor conservait son statut de figure la plus importante du cinéma hindi des années 1950 (simultanément comme producteur, réalisateur et star), Ray a émergé comme l'auteur indien transnational. C'est dans cette zone d'« auteur », dans le secteur qui commençait à se préoccuper du cinéma mondial, que Kapoor s'insère. Rappelons que *Shree 420* est sorti une année après l'appel aux armes de François Truffaut, désormais tristement célèbre, dans son essai polémique dans les *Cahiers du Cinéma* « Une certaine tendance du cinéma français ». L'introduction de la « politique des auteurs » revendiquant un cinéma plus personnel, a eu non seulement un impact sur les tournages, mais aussi un effet sur la perception de l'autorité du réalisateur. Rétrospectivement, elle a mis les auteurs dans une lumière aussi bien descriptive que prescriptive. Si Kapoor a commencé sa carrière sans conscience d'aucune notion d'auteur de cinéma, et, sans aucun doute, nullement intéressé par la défense des auteurs dans les *Cahiers du Cinéma*, il est tout de même clair qu'il a été avant tout le créateur de ses films, animé par une série d'intérêts et de préoccupations, facilement identifiables⁴⁶⁵.

Sabine Charrin soutient ce constat mais suggère que Kapoor était conscient que la critique faisait la différence entre les films d'auteurs et les films populaires. Elle souligne que « depuis les débuts de sa carrière, Raj Kapoor souffre de la séparation entre cinéma d'auteur ou *parallel cinema* et cinéma commercial ou *mainstream cinema* qui est très clivée en Inde. Car, pour être populaire, le producteur-cinéaste n'en est pas moins dénigré par toute une partie de la critique qui lui dénie les qualités d'auteur auxquelles il prétend⁴⁶⁶ ». La polémique autour des films « réalistes » ou « d'évasion » s'est maintenue, en Inde, jusques dans les années 1990. Raj Kapoor n'a pas été le seul réalisateur indien à en souffrir comme le prouve ce témoignage de Manmohan Desai, réalisateur de nombreux films à grand spectacle, proches de la quintessence du style bollywoodien, un cinéaste qui revendique l'héritage de Kapoor :

Qui veut voir le réalisme ? Les Occidentaux ! Il y a toujours un aspect lumineux même dans la vie d'un pauvre homme. Prenez cet aspect et faites-en quelque chose de positif, comme *Awaara*. Regardez *Awaara* de Kapoor. Quel vagabond ! Qu'est-ce que Chaplin a fait ? Un petit vagabond dans des situations fantasmagoriques. C'est pourquoi ses films sont aimés. Il a tout tourné en dérision. [...] Je dis qu'il faut de l'humour dans un film. Ces réalisateurs d'art pensent que l'humour est un péché ; selon eux, c'est un péché capital pour une personne de rire dans une salle de cinéma. Qu'est-ce qui ne va pas si une personne s'amuse un peu au cinéma⁴⁶⁷ ?

Les films de Kapoor, qu'il avait créés pour séduire la critique, plus proches de la réalité et épurés de tout artifice, ne trouveront pas de public en Inde. Sans vedettes ni scènes romantiques, il leur manque tout simplement la touche kapoorienne, décrite précédemment et que le public vient invariablement chercher. Il revient ensuite à son style habituel qui consiste à mêler les esthétiques traditionnelles à de nouvelles tendances artistiques. Bhaskar Sarkar qualifie cette approche, qui n'est pas seulement celle de Kapoor mais caractérise également les films de Mehboob Khan, Bimal Roy et Guru Dutt, de « modernisme populaire », terme

⁴⁶⁵ D. Dessert, art. cit. dans Lalitha Gopalan (dir.), *The Cinema of India*, op. cit., p. 104.

⁴⁶⁶ S. Charrin, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990...* op. cit., p. 104.

⁴⁶⁷ C. Haham, *Manmohan Desai's Films...* op. cit., p. 144.

avancé par Hansen⁴⁶⁸. Pour Sarkar, l'écart entre le modernisme populaire et le réalisme n'est pas si grand :

Le modernisme populaire n'est pas radicalement opposé au réalisme : en réalité, les deux s'entrelacent (se chevauchent) de manière significative. Nous devons nous rappeler que la conception indienne du réalisme est intimement liée à la représentabilité et à son caractère social, ce qui le rend qualitativement différent de son équivalent en occident : ainsi, ce qui est considéré comme crédible, spécifiquement indien (national) ou réel dans le cinéma indien (prenons l'exemple le plus évident de l'omniprésence de « l'interruption musicale ») peut apparaître au public comme envolées magiques de fantaisie ou, d'autre part, comme réflexivité critique⁴⁶⁹.

Raj Kapoor, cité plus haut, évoque le fait que tout ne peut pas être montré à l'écran en Inde. Le contenu du film et les images doivent convenir à l'exigence de la censure⁴⁷⁰. Le réalisateur producteur peut maîtriser complètement son œuvre de A à Z, à l'exception des scènes qui peuvent heurter la sensibilité du spectateur, comme la nudité, le sexe (le baiser) ou la violence. Il arrive qu'un réalisateur-producteur d'envergure, déjoue les interdits de la censure et montre dans son film des scènes qui seraient interdites ailleurs. Kapoor fait partie de ceux qui savent défendre la nécessité d'une telle scène dans son film et convaincre la censure de la garder⁴⁷¹ pour sauver sa création. Peu de réalisateurs revendiquent la paternité de leurs films avec une véhémence semblable à celle de Kapoor qui aime dire de ses films qu'ils sont « ses journaux intimes » :

Les gens écrivent des journaux intimes. J'écris des scénarios... Ma vie est comme un script de tournage – chaque incident, chaque bribe de remarque, flash de couleur, de son, et de visage, marque une mémoire du passé brûlant⁴⁷².

Ses films comptent pour le réalisateur-producteur, à en juger par la façon dont il décrit l'émotion qui s'empare de lui à chaque première projection publique où il découvre le verdict des spectateurs :

⁴⁶⁸ Miriam Hansen, « America, Paris and Alps: Krackauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity » dans Leo Charney, Wanessa Schwartz (dir.), *Cinema and Invention of Modern Life*, University of California press, Berkeley, 1999, p. 362-402 ; la référence à Hansen est indiquée dans Bhaskar Sarkar, *Mourning of the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*, Duke University Press, Durham / London, 2009, p. 25-26.

⁴⁶⁹ Bhaskar Sarkar, *Mourning of the Nation... op. cit.*, p. 25.

⁴⁷⁰ Sur l'histoire de la censure cinématographique en Inde voir, entre autres, E. Barnouw et S. Krishnaswamy, *Indian Film, op. cit.*, 1963.

⁴⁷¹ Il obtient le visa de censure « U » (universel ou film tout public) malgré la présence de scènes licencieuses (licencieuses par rapport à la norme des films indiens) dans certains de ses films, en particulier celles de nudité à peine voilée dans *Mera Naam Joker*, *Satyam Shivam Sundaram*, *Ram Teri Ganga Maili*.

⁴⁷² Raj Kapoor, « Leaves from my diary », *Filmfare*, 21/06/1957.

La peine et le plaisir, les espoirs et les peurs, les retombées financières du film, la réaction à la réaction du public, tous ces flashes traversent la tête en même temps que remontent les souvenirs, sous forme d'un rapide montage du processus entier de fabrication du film – le premier photogramme, le tournage en extérieurs, l'enregistrement des chants, le travail vingt-quatre heures sur vingt-quatre en laboratoire sur la table du montage, le visionnage des « rushes » avec ceux qui ont fait le film et qui constituent également son public⁴⁷³.

Il est notoire que la première projection – privée ou publique – devant les spectateurs peut décider du sort d'un film. Si celui-ci n'est pas bien reçu, cela se sait dès le premier jour. L'avenir d'un film peut être parfois déterminé très rapidement, dès la première matinée, par le nombre d'entrées. Les chiffres du box-office démontrent souvent ce phénomène. De même pour Raj Kapoor producteur, le résultat au box-office est le moment décisif : il saura si son film sera rentable ou non. Kapoor décide d'ailleurs de remonter ou modifier plusieurs de ses films après la première projection (privée ou publique) ou la première semaine d'exploitation. C'est le cas de *Boot Polish* réalisé par Prakash Arora sous l'œil attentif de Raj Kapoor, présent pratiquement tout le long du tournage et du montage du film. Dans le dossier de presse pour le festival de Cannes, la description de l'implication de Kapoor dans la création du film démontre qu'elle dépasse largement celle d'un producteur :

Il travailla nuit et jour dans son laboratoire révisant et re-révisant chaque scène. Il visionna chaque prise de vue dans la salle de projection privée, discuta l'histoire avec des auteurs réputés, persuada les compositeurs d'écrire une musique nouvelle pour ce film. Pourquoi Raj Kapoor s'acharnait-il tant sur ce film ? C'est qu'il s'était mis en tête de démentir la théorie des critiques et aussi parce que du succès de ce film dépendait sa propre réputation, la stabilité de l'institution qu'il avait fondée et l'avenir du film d'avant-garde dans ce pays. Jusqu'à présent, même le film réaliste indien avait été un échec commercial. Si *Boot Polish* échouait cela signifierait la fin de toute tentative d'apporter un peu de fraîcheur dans l'atmosphère trouble du cinéma indien. Le 12 février 1954, *Boot Polish* sortit à Bombay. La crainte d'un échec fut triomphalement écartée. Les critiques étaient furieux, le public s'arrachait les tickets et le cinéma « Liberty » était plein à craquer. *Boot Polish* était un triomphe. C'est ainsi que naquit un grand film, produit non seulement du génie mais du travail acharné et de la volonté de Raj Kapoor, le plus grand producteur de films indiens⁴⁷⁴.

La première version a été montée et terminée sans séquences musicales et ce n'est qu'après la première projection privée que Raj Kapoor décide de reprendre le tournage et de compléter le film par les chants et les danses. Cette heureuse décision a non seulement ajouté du dynamisme et un ton joyeux à ce drame social mais en a aussi assuré le succès et la popularité par la suite. Le film *Aah*, projeté pendant la première semaine d'exploitation avec une fin tragique, a été retiré du circuit par Raj Kapoor pour changer la fin en *happy end*. De même, il a fallu compléter et tourner de nouvelles scènes pour pouvoir monter la fin. Cette

⁴⁷³ Raj Kapoor, « The First Show is On », *Filmfare*, 30/03/1956, p. 15.

⁴⁷⁴ Bibliothèque du film, La Cinémathèque française, dossier FIFR138-B18.

fois, l'initiative du producteur n'a pas pu sauver le film de son échec⁴⁷⁵. Le *final cut* est donc complètement sous le contrôle de Kapoor qui en use et, parfois, abuse comme ce fut le cas pour *Mera Naam Joker*, dont la version dite définitive a été montée et remontée de nombreuses fois avant diffusion. Il serait d'ailleurs intéressant de pouvoir comparer les différentes versions de ces films qui ont circulé dans le monde, soit, avec ou sans ajouts après le montage définitif, soit avec des réductions pour le marché étranger.

À n'en pas douter, les films de Kapoor sont les films d'auteur qui reflètent à la fois la sensibilité du peuple indien et l'univers de son réalisateur. Il est non seulement le catalyseur inconscient [*incounscious catalyst*], pour utiliser l'expression de Peter Wollen⁴⁷⁶, mais également le catalyseur conscient qui met en ébullition tous les moyens possibles pour réussir son film. Comme nous l'avons vu et comme nous le verrons au cours de cette étude, l'on peut définir la « touche » kapoorienne formelle (le goût pour le récit, la répétition, la gradation et les parallèles d'action, les séquences oniriques) et son style (organisation de la mise en scène, recours aux travellings, préférence pour un certain type de plans et cadrages, l'importance donnée à la musique et au montage). Il est également possible d'isoler un discours kapoorien qui parcourt l'ensemble de ses films : celui sur l'incompréhension du héros aveugle qui peine à s'orienter dans la complexité des rapports humains.

Si nous avons insisté pour donner un aperçu de la personnalité de Kapoor artiste et de sa façon de travailler, c'est pour amorcer l'hypothèse que sa filmographie, y compris les films de Kapoor acteur, est contaminée par sa personnalité/persona et qu'elle véhicule ses idéaux, ses ressentiments et son sentiment de l'incompréhension. En examinant de près les films d'autres productions avec Kapoor-acteur, nous verrons que Kapoor-réalisateur s'en est souvent inspiré. Il en est de même pour le discours de ses films qui est repris par les réalisateurs qui l'invitent à interpréter un certain type de héros dans leurs films. Comme le dit Mishra, les auteurs de cinéma de Bombay font « partie intégrante d'un système textuel – dans tous les aspects aussi “monolithique” que celui de Hollywood – qui fournit à l'auteur (rarement à l'auteure) un système de pratiques cinématographiques préexistant, avec leur propre matériel et des bases discursives⁴⁷⁷ ».

⁴⁷⁵ Ni la copie originale d'*Aah* avec la fin tragique, ni les rushes du film ne sont conservés dans la pièce du R.K. Films & Studios où se trouvent les négatifs des films du studio. Annexe n°3, tableau des films conservés.

⁴⁷⁶ Cité dans V. Mishra, *Bollywood cinema... op. cit.*, 2002, p. 92.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 96.

* *
*
*

Terminons notre questionnement sur la légitimité de Kapoor comme auteur par une citation de Kobita Sarkar dans son article publié le 2 octobre 1960 dans *Madhuri*. Son témoignage confirme qu'au moment où elle écrit son article, Kapoor est la personnalité phare du cinéma indien :

Les deux dernières décennies laissent peu de création digne d'intérêt à long terme dans le cinéma hindi, mais, parmi les réalisateurs, susceptibles de dépasser l'éphémère se trouve Raj Kapoor. Superficiellement, son importance semble être son omniprésence dans le contexte du cinéma indien. Il s'impose aussi bien dans une discussion sur le cinéma commercial banal que sur un type de produit meilleur et plus responsable. Il a tenté les deux : un meilleur standard de goût et un box-office phénoménal et, dans ce processus, il a acquis un statut personnel jamais égalé dans le cinéma en Inde. Cette approche du cinéma quelque peu schizophrène lui procure une singularité, sans mentionner le fait que peut-être le cinéma populaire hindi pourrait être sauvé en se concentrant sur cette approche⁴⁷⁸.

Ce parcours historique qui s'achève par la réflexion sur Kapoor-artiste a pour objectif de montrer que la spécificité du mélodrame kapoorien est la conséquence d'une multitude de circonstances : le choix de ses collaborateurs, le travail fondé sur l'amitié, l'échange permanent avec ces derniers, les influences esthétiques théâtrales et littéraires, aussi bien indiennes – ancestrales et contemporaines – qu'occidentales. Aussi, son environnement culturel, social et politique représente-t-il des facteurs qui ont façonné son œuvre au fil du temps. C'est à partir de ces éléments que nous percevons la cristallisation du ressentiment de Kapoor contre l'industrie et contre la critique qui, selon ses dires, ne le comprennent pas. Le sentiment que ni son travail ni son « génie » ne sont reconnus se révèle très rapidement dans ses déclarations à la presse. En effet, les archives de presse cinématographique indienne ont été une source importante pour ce travail. Ainsi, la dualité des personnages aveugles et/ou incompris, l'attrait pour le mélodrame, tempéré par l'humour, l'utilisation du *star system*, l'intégration de messages personnels et d'éléments biographiques dans les films, tous ces aspects composent cette étude généalogique.

Ce tour d'horizon a également permis de prendre la mesure de la richesse de son univers filmique où la musique joue un rôle fondamental, pour exprimer un éventail de sentiments, aussi bien joyeux que tristes ou romantiques [*bhava viraha*], pénétrés de chagrin de séparation et d'impossibilité de communiquer. Nous avons évoqué le goût du cinéaste pour le spectaculaire et pour l'excès qui lui vaut une sévère critique et du public occidental.

⁴⁷⁸ B. Reuben, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 74-75.

Dans sa riche filmographie en tant qu'acteur, nous avons retenu de nombreux films d'autres réalisateurs pour les éléments qu'ils mettent au cœur de l'intrigue et qui véhiculent des malentendus et de la confusion. Ces cinéastes inspirés par le mélodrame kapoorien non seulement confient le rôle principal à Kapoor pour interpréter son héros de prédilection, mais engagent un panel de personnages aveuglés pour les raisons les plus diverses qui enrichissent les variantes du même genre : le mélodrame de l'incompréhension. C'est cette multitude de personnages paradigmatiques au fondement du mélodrame de l'incompréhension que nous verrons dans la partie suivante.

DEUXIÈME PARTIE

LES FIGURES DE L'INCOMPRÉHENSION DANS LE MÉLODRAME KAPOORIEN

En français, *incompréhension* est définie souvent à partir du mot *compréhension*. Outre le sens de contenir en soi, faire entrer dans un ensemble, ce dernier signifie figurément embrasser, saisir par l'intelligence, appréhender le sens des mots et des phrases, se faire une idée juste de quelque chose, se rendre raison d'une chose, en découvrir le motif. Comprendre quelqu'un signifie bien saisir les explications, les ordres qu'il donne, la langue qu'il parle, etc. mais aussi se rendre raison de sa conduite, de ses discours. Pour Isabelle Orly-Louis, « l'incompréhension, peut être décrite comme un moment dans le cheminement d'une personne confrontée à un objet qui lui "résiste", au sens où celui-ci se laisse difficilement saisir⁴⁷⁹ ». Si l'incompréhension est un état qui peut évoluer et se transformer, pour Marie-Dominique Popelard, il convient de penser les moments d'incompréhension « moins au sens passager et provisoire d'un moment limité dans le temps qu'en prenant en compte [son] dynamisme structurel » et « sa capacité à faire évoluer une situation en pesant sur elle et sur la relation interhumaine qu'elle met en cause⁴⁸⁰ ». De ce point de vue, le dynamisme structurel du moment de l'incompréhension fonctionne comme un stimulus de transformation.

Si l'*incompréhension* se définit par l'absence de *compréhension*, il convient de reconnaître que la pensée humaine ne peut pas avoir de perception claire, totale et absolue d'un phénomène. Elle est incapable de tout connaître, tout comprendre à un instant donné. Elle n'éclaire qu'un fragment de la réalité à la manière d'un phare dans la nuit. La vision claire n'est possible qu'aussi loin que porte le phare. Le reste est l'*ignorance*, l'absence d'éclairage sur la situation du monde, le monde intérieur comme du monde extérieur, du microscopique au macroscopique, du proche au lointain, d'autrui avec sa face visible et sa propre intériorité. L'esprit humain s'accommode de son ignorance tant que la vie s'écoule harmonieusement. En revanche, il se mobilise et cherche à comprendre dès qu'un événement – une douleur dans le corps, un conflit avec autrui – perturbe le paisible déroulement de

⁴⁷⁹ Isabelle Orly-Louis, « L'incompréhension expert/novice en résolution de problèmes », dans Marie-Dominique Popelard (dir.), *Moments d'incompréhension. Une approche pragmatique*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, Paris, p. 47.

⁴⁸⁰ « Introduction » dans M.-D. Popelard (dir.), *Moments d'incompréhension... op. cit.*, p. 11.

l'existence. Apparaît alors la volonté de comprendre, qui passe par la phase de prise de conscience de son ignorance et toute une série d'étapes plus ou moins longues, pour identifier les obstacles à la compréhension et, dans le meilleur des cas, mener à la résolution de la difficulté. L'incompréhension est donc au cœur de l'expérience humaine et est probablement aussi le moteur de son évolution dans tous les domaines : la science, l'art en particulier, voire le sentiment religieux, avec la notion de « mystère divin ». Comme le rappelle Albert Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, « si le monde était clair, l'art ne serait pas ». Si l'obscurité du monde, son incompréhensibilité est au cœur de la démarche artistique, elle n'en est pas toujours le thème central ou la problématique. Pour revenir au cinéma et au mélodrame, tous les réalisateurs ne font pas de l'incompréhension leur objet de prédilection. Nous en trouvons quelques exemples dans la tradition orale indienne (les mythes et les épopées), dans le mélodrame théâtral ou cinématographique indien, inspirés par la problématique de la vue claire et de l'incompréhension. Et, dans ce registre, le mélodrame kapoorien nous en offre de multiples exemples.

Nous partons du principe que l'incompréhension qui transparaît dans les films du corpus kapoorien a différents fondements culturels, religieux, politiques ou sociétaux. Comme le souligne Kishore Valicha :

La sémantique du film indien ne peut pas être séparée de la pensée sociologique et philosophique ou des courants culturels qui caractérisent la période historique. La réalité socio-culturelle exerce une forte pression sur le film : en conséquence, le « message » d'un film est inextricablement lié aux structures sémantiques complexes qui font partie d'une réalité vécue⁴⁸¹.

Si l'incompréhension fait partie de la réalité vécue en Inde, il convient de nous intéresser aux différents signes, symboles et codes qui représentent ce phénomène dans le mélodrame kapoorien, de poser la question des liens entre ces figures récurrentes dans le mélodrame de l'incompréhension et une certaine conception de la nation indienne et, enfin, d'inscrire cette démarche dans le sillage des historiens du cinéma indien comme Sumitra Chakravarty, Madhava Prasad ou Bhaskar Sarkar. Partha Chatterjee insiste sur la particularité du nationalisme indien qui, à la différence de l'Occident, ne s'est pas formé comme un nationalisme politique mais comme un nationalisme anticolonial produisant son propre espace de souveraineté au sein de la société coloniale et souligne, en donnant nombre d'exemples, le

⁴⁸¹ Kishore Valicha, *The Moving Image: A Study of Indian Cinema*, Orient Longman, Bombay, 1988, p. 20.

pouvoir créatif de l'imaginaire national indien⁴⁸². Si la conception de la nation indienne s'est forgée sous la domination britannique, elle est inévitablement liée à la Partition, le côté sombre de l'Indépendance, qui a laissé une blessure dans l'inconscient du peuple, aujourd'hui encore sensible. Rappelons que l'Indépendance de l'Inde en 1947 est un moment crucial dans l'histoire du pays. Le départ des Anglais met fin au British Raj, l'Empire britannique des Indes, en donnant naissance à deux nouvelles nations-états : le Pakistan, né le 14 août 1947, et l'Inde, le jour suivant. Ce partage en deux, communément appelé la Partition de l'Inde, a déclenché, selon les auteurs Dominique Lapierre et Larry Collins une « tragédie apocalyptique⁴⁸³ ». Presqu'un million de personnes massacrées lors d'émeutes sanguinaires, une population terrorisée, une dizaine de millions de personnes déplacées, perdant leurs maisons et leurs racines, devenant des réfugiés des deux côtés de la nouvelle frontière. La majorité des horreurs a été commise dans les régions du Penjab, d'où est originaire Kapoor, et du Bengale, qui ont été arbitrairement coupées en deux.

La formation de la nation indienne, qui a émergé de cette nouvelle forme d'organisation politique, s'est faite dans l'espoir d'une cohabitation paisible qui transcenderait toutes les différences, selon le slogan « l'union dans la diversité » cher à Nehru. Le cinéma, expression culturelle la plus répandue dans le pays, en diffusant cet idéal national, participe à la construction de la nation imaginaire et à la mise à distance du trauma collectif. Aujourd'hui, on admet que la Partition est un élément constitutif de la nation et que l'histoire nationale est entrelacée avec l'histoire du cinéma, ce que rappelle Sarkar :

Comme nous le savons aujourd'hui, la nation est un artéfact culturel : une « communauté imaginaire » qui repose sur le mythe de « l'amitié horizontale » de ses membres ; une « forme idéologique » qui présuppose la continuité de la nation-sujet à travers les siècles ; une des nombreuses « traditions inventées » déployées par les élites politiques pour légitimer leur pouvoir face aux défis révolutionnaires et démocratiques⁴⁸⁴.

⁴⁸² Partha Chatterjee, *The Nation and Its Fragment: Colonial and Post Colonial Histories*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1993.

⁴⁸³ Dominique Lapierre, Larry Collins, *Cette nuit la liberté. Récit*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1975.

⁴⁸⁴ Bhaskar Sarkar, *Mourning of the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*, Duke University Press, Durham and London, 2009, p. 3. Sarkar appuie ses réflexions sur les « nation-état » et « communauté imaginaire » sur les ouvrages de Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, 1991 ; Étienne Balibar « The Nation Form. History and Ideology » dans Balibar-Wallerstein, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, Verso, London, 1991, p. 86-106 ; Eric Hobsbawm, *Nations and nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p.1-14.

Nous ajouterons, dans le sillage de Marc Ferro, que la cristallisation de cette « communauté imaginaire » indienne est le résultat d'un processus où le pays entier, dirigeants politiques ou simples citoyens, n'ont pas su, n'ont pas pu ou n'ont pas voulu voir la réalité des faits. Marc Ferro dans son essai sur l'aveuglement examine de nombreuses situations au cours de l'Histoire du XX^e siècle qu'on n'a pas su anticiper et pose la question : « pourquoi sommes-nous tellement aveugles devant la réalité ?⁴⁸⁵ ». En évoquant les événements du siècle passé comme la durée imprévue de la Grande Guerre, la montée du nazisme, l'extermination des juifs, etc., il rappelle que tous ces épisodes qui ont bouleversé l'ordre du monde, « nous ont pris au dépourvu⁴⁸⁶ ». Le monde de Marc Ferro n'inclut pas le Sud-est asiatique alors que la Partition de l'Inde avec ses conséquences immédiates et persistantes aurait pu appartenir aux événements cités par l'historien et participer de la même analyse. Aussi, le peuple indien se trouve-t-il submergé par l'incompréhension et, face à ce phénomène, le cinéma adopte la solution de ne pas donner à voir les événements de la Partition et l'invite au rêve pour échapper à la réalité. Cependant, Kapoor développe son concept du mélodrame de l'incompréhension proposant ainsi une métaphore du traumatisme vécu par le peuple indien.

Considérant la nation indienne comme un artefact issu de l'imaginaire du peuple indien, façonné par le cinéma⁴⁸⁷ et le mélodrame comme le genre par excellence où le peuple est « point d'origine, objet et destinataire de la fiction⁴⁸⁸ », l'objectif de cette partie est de nous focaliser sur l'un des éléments phare du mélodrame Kapoorien : la figure du héros aveugle sous ses multiples aspects. Ce personnage est issu du peuple et créé pour le peuple qui se reconnaît dans son incapacité à comprendre le fonctionnement du monde tel qu'il est. Bien que l'ambition du héros ne soit pas tant de changer le monde que d'y trouver sa place, celui-ci est également porteur d'un idéal d'un monde meilleur car harmonieux où chacun puisse s'entendre.

⁴⁸⁵ Marc Ferro, *L'Aveuglement. Une autre histoire de notre monde*, Éditions Tallandier, Paris, 2015.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ Jyotika Viridi, *The Cinematic ImagiNation: Indian Popular Films as Social History*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2003.

⁴⁸⁸ F. Zamour, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain... op. cit.*, p. 2.

CHAPITRE I

LES FIGURES DE L'AVEUGLEMENT DANS LE MÉLODRAME INDIEN

Avant de nous intéresser aux personnages clés qui sont concernés par le phénomène de l'incompréhension dans le corpus Kapoorien, regardons quelques figures paradigmatiques du même ordre qui émergent d'une longue histoire du mélodrame indien. Nous interrogerons les sources littéraires, théâtrales et cinématographiques afin de comprendre quelle place occupe le phénomène d'aveuglement dans ces différents médias dont Kapoor est l'héritier. Comment et sous quelle forme les figures d'aveuglement et d'incompréhension apparaissent-elles dans la mythologie indienne, dans la culture musulmane, dans le mélodrame théâtral ou dans le cinéma dont Kapoor est le produit ? S'agit-il d'événements isolés ou ce phénomène est-il courant dans la tradition littéraire et théâtrale en Inde ? Quelle influence ont pu avoir ces figures sur la créativité de Kapoor et sur son imaginaire ?

Tout d'abord, rappelons quelques principes qui définissent le phénomène qui nous intéresse et jalonnent notre démarche : Dans le langage parlé on « entend », on « saisit » ou on « voit » pour dire qu'on « comprend », ce qui nous conduit à penser que la faculté de comprendre est liée aux sens. Même si la compréhension nécessite la participation des sens, l'ouïe, la vue et la parole, elle n'est pas pour autant un « principe simple et univoque⁴⁸⁹ ». Mal voir ou voir mal, selon le peintre Odilon Redon, représente un défaut d'intelligence car « l'œil est indispensable à l'absorption des éléments qui le nourrissaient, ainsi que notre âme, et quiconque n'a pas, dans une certaine mesure, la faculté de voir, de voir juste, de voir vrai,

⁴⁸⁹ Katia Genel, « La lettre sur les aveugles de Diderot : l'expérience esthétique comme expérience critique », *Le Philosophoire* 3/2003 (n°21), p. 87-112.

n'aura qu'une intelligence incomplète. Voir c'est saisir spontanément les rapports des choses⁴⁹⁰ ». Si nos sens n'arrivent pas à saisir la réalité, par quel moyen accéder alors à la compréhension ? Nous constatons que nous sommes tous un peu aveugles ou sourds et que nous avons une petite avance de compréhension sur le « héros aveugle » qui est juste un peu plus aveugle que nous. Le héros aveugle dans les films de notre corpus est en quelque sorte un révélateur qui fonctionne à la manière de l'aveugle de Diderot. Celui-ci, à partir de la mise en perspective des sens, « rend l'expérience esthétique créatrice d'un monde nouveau », souligne Katia Genel, et « capable d'une remise en question du monde ordinaire⁴⁹¹ ».

Cette figure symbolique et métaphorique, que Kapoor met en scène dans ses films, s'inspire des personnages créés par l'imaginaire au cours des siècles. Porteuse de traumatismes et de peurs, elle interroge les interdits ou les tabous et initie un enseignement moral.

1) La figure du héros aveugle, retour aux sources

Aussi bien la mythologie indienne que le drame classique comme *Sakuntala* ou les pièces mélodramatiques écrites pour le théâtre parsi dès la seconde moitié du XIX^e siècle, mettent en scène des personnages qui sont aveuglés pour différentes raisons : la solidarité avec la personne chère (*Mahabharata*), le doute (*Ramayana*), la perte de la mémoire (*Sakuntala*), le pouvoir (*Shahnama*) ou la dévotion (*Surdas*). Si l'Occident a imaginé la figure d'Œdipe qui, ne supportant pas la vérité, se crève les yeux, nous retrouvons la même histoire, mais pour d'autres raisons, dans la mythologie indienne, avec la reine Gandhari, la mère des cent Kauravas (personnages de l'épopée *Mahabharata*). Épouse du roi aveugle Dhritarashtra, Gandhari s'oblige à porter un bandeau sur les yeux par solidarité avec son époux, pour partager son handicap. Quant au dieu Rama (le héros de l'épopée *Ramayana*), réputé pour son

⁴⁹⁰ Odilon Redon, *À soi-même. Journal 1867-1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Librairie José Corti, Paris, 1961, p. 48.

⁴⁹¹ K. Genel, art. cit.

sens de la justice et le respect du *dharma*⁴⁹², il se laisse manipuler (obscurcir la vue) par les rumeurs et les soupçons. Le roi Dusyanta de *Sakuntala* (aussi bien dans le *Mahabharata*, dont l'histoire de Sakuntala fait partie, que dans la pièce de Kalidasa), ne reconnaît plus la femme qu'il avait épousée et aimée quand elle a perdu l'anneau qu'il lui avait confié comme signe de reconnaissance. Sa vue lui fait défaut jusqu'à ce que l'anneau perdu soit retrouvé. Le poète Surdas, vénéré comme saint au Moyen-Âge, choisit de se priver de ses yeux pour mieux voir le dieu à en lui.

Comme nous pouvons le constater à partir de ces différents exemples, les raisons de l'aveuglement peuvent être multiples et donner naissance à différentes figures paradigmatiques. Dans la culture indienne, la notion de « vision » revêt différentes significations. Le terme sanscrit *darśana* qui signifie voir, renvoie à la vue, à la vision, dans leur aspect physique. Son sens, en philosophie, embrasse méthode, point de vue doctrinal, école de pensée, système philosophique, notion de salut. *Darśana* a aussi une autre signification, celle de la vision d'une image auspicieuse⁴⁹³. Dans ce sens, *darśana* est une pratique rituelle où l'on vénère la vision de la *murti* (forme). Si *darśana* est la vision juste, qui mène à la découverte de la vérité, elle est opposée à *maya*, l'illusion qui détourne du droit chemin ou à l'aveuglement qui empêche de distinguer le vrai du faux. En Inde, comme en Occident, les sens peuvent être considérés comme obstacles à la compréhension et, par conséquent, à la vision claire. « On se trompe par l'œil en Inde, confirme la philosophe Lakshmi Kapani. La plupart du temps il s'agit d'une erreur optique ou perceptive. D'ailleurs, le fait d'être aveugle peut s'entendre dans les deux sens du terme : ne pas avoir la capacité de voir, car les yeux (l'organe et sa fonction) font défaut ; ne pas voir clair, ne pas pouvoir comprendre, méconnaître. Autrement dit, être ignorant, bête, stupide. Ne pas savoir alors qu'on croit savoir, se tromper à son insu, ainsi se résume la condition humaine⁴⁹⁴ ».

⁴⁹² *Dharma* est une des notions fondamentales de l'hindouisme, dont la complexité des significations rend la traduction difficile ; c'est à la fois une bonne action, le droit, la justice, l'ordre des choses, la religion – comme ensemble de conceptions et de règles – par-dessus tout le Devoir, devoir moral de tout homme ou devoir s'appliquant plus particulièrement à telle ou telle caste, catégorie d'homme, secte...

⁴⁹³ La vision de l'image ou de la statue d'une déité hindouiste placée dans la maison du croyant ou au temple.

⁴⁹⁴ Lakshmi Kapani, « L'usage des exemples dans le raisonnement philosophique indien », dans *Les Rationalités de L'Inde, Rue Descartes* n° 54, PUF, Paris, 2006, p. 31.

L'aveuglement peut inspirer des histoires drôles à la manière du conte *Les habits neufs de l'Empereur* de Hans Christian Andersen, écrit en 1837⁴⁹⁵. Dans ce conte, l'empereur flatté par sa propre image se laisse convaincre, alors qu'il est nu, qu'il est vêtu des plus belles étoffes jamais vues. Il s'expose ainsi à son peuple, dans le plus simple appareil. Tous les courtisans félicitent le roi pour son nouvel habit, seul un petit garçon ose dire la vérité : « le roi est nu ! »

Le plus souvent, le mélodrame exploite ce travers qu'est l'aveuglement pour édifier le public, tel le conte persan *Shahnama*⁴⁹⁶. De nombreux auteurs de mélodrames parsis se sont emparés de cette légende qui conte l'histoire du roi Jamshed à qui tout réussit avant de perdre le sens de la réalité. Riche et puissant, imbu de lui-même, manipulé par des gens ignorants ou égoïstes qu'il choisit comme entourage, le roi devient tyrannique et défie les dieux. Son affront est puni par une révolte qui éclate dans son royaume et le roi perd tout, son trône, son pouvoir ; seul et démuné, il doit mendier pour survivre. La popularité des pièces inspirées par ce conte persan⁴⁹⁷ s'appuie sur la forte moralité universelle qui condamne l'homme trompé par ses sens : les yeux ne voient pas la réalité et les oreilles n'entendent plus la voix de la raison au profit de mensonges et de flatteries. Son aveuglement et sa surdité doublés par l'avidité le mènent à l'échec.

Le héros, qui possède la vue *sans voir*, est une figure résolument dramatique et courante dans le mélodrame parsi. La pièce *Vikram Vilas (La Joie de Vikram)* écrite par l'un des auteurs parsi très prolifiques Talib⁴⁹⁸ en est la preuve. Également appelée *Sat Andhe (Sept Aveugles, Seven Blindmen)*, cette pièce raconte l'histoire du Vikram, le roi d'Ujjain⁴⁹⁹, et de ses six compagnons. Le scénario reprend l'intrigue de *Sakuntala* dans la mesure où le roi, à l'instar du roi Dusyanta, ne se souvient plus qu'il a épousé (sur le seul consentement mutuel *gandharva*) une femme qu'il avait aimée ; son amnésie est due à la malédiction proférée par

⁴⁹⁵ Dans son ouvrage *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Vladimir Jankélévitch met en exergue de la partie sur « Le Malentendu » une variante de ce conte raconté par Léon Tolstoï. Vladimir Jankélévitch, *Philosophie morale*, Flammarion, Paris, 1998, p. 241.

⁴⁹⁶ La traduction anglaise du conte perse *Shahnama* ou *Shah Nameh* a été publiée à Londres en 1831. Le nom du poète perse du x^e siècle, Firdausi, auteur du conte, est parfois orthographié Ferdoussy (voir Louis Langlès, *Contes, fables et sentences tirés de différents auteurs arabes et persanes*, Éditions Royez, Paris, 1788).

⁴⁹⁷ Les pièces basées sur l'histoire *Shahnama* sont : *Bejan ane Manijeh, Jamshed* (écrit en 1870), *Faredun* par Kabraji, Kaikhushro Navroji (1842-1904), *Rustan ane Sohrab* par Khorji, Edalji Jamshedji (1847-1917) ; voir le chapitre « Parsi Playwrights of the Parsi Theatre » dans Somnath Gupt, *The Parsi Theatre: Its Origins and Development*, Kathryn Hansen (dir.), Calcutta, Seagul Books, 2005, p. 41-58.

⁴⁹⁸ Munshi Vinayak Prasad Talib est l'auteur des drames *Harischandra* et *Alladin*, présentés en 1885 devant la reine Victoria et Edouard VII, à l'Exposition Coloniale.

⁴⁹⁹ Les sept personnages principaux sont : Vikram, le roi d'Ujjain, prince Rajratan, son fils, les officiers de l'armée Hiralal, Maniklal et Motilal et deux clowns de la cour de Vikram, Dangal et Mangal.

le père de sa bienaimée : le roi oubliera sa femme, cette dernière souffrira avant de le retrouver et lui rappeler le passé. Alors que le premier acte se termine par la reconnaissance de l'épouse Mandanmanjari et du fils Rajratan, le second, selon Gupt, développe certains aspects de la sagesse féminine dans différents contextes pour démontrer que les sept hommes – personnages principaux – sont tous des fous aveugles : « L'un est aveuglé par l'amour, l'autre par l'illusion⁵⁰⁰ ».

Rappelons que le mélodrame marque le début de l'histoire moderne du théâtre urbain qui commence en Inde dans la seconde partie du XIX^e siècle. D'abord importé d'Europe, puis assimilé par de nombreuses compagnies théâtrales itinérantes, parsi, marathi et bengali, qui naissent à cette période. Ces compagnies produisent des pièces du répertoire classique mais également des pièces originales, écrites par des auteurs contemporains dans différentes langues indiennes. Bien que l'on puisse trouver l'origine du mélodrame indien dans les pièces classiques du répertoire sanscrit, le mélodrame a également puisé ses thèmes et ses formules dans le spectacle vivant qui florissait en Inde au XIX^e siècle sous différentes formes. Ravi Vasudevan souligne que le mélodrame apparaît comme une importante « force structurante » au sein des formes plus larges appartenant au théâtre populaire⁵⁰¹.

2) Le poète aveugle

L'arrivée du cinématographe en Inde ne remet pas en question la popularité du théâtre et une interaction s'installe entre les deux arts. Les compagnies, parsi en particulier, fournissent au cinéma acteurs, professionnels de scène et dramaturges devenant une source de créativité particulièrement influente au moment où l'avènement du son donne au cinéma la possibilité d'explorer de nouvelles formes d'expression artistique comme la musique, le chant et la danse.

⁵⁰⁰ S. Gupt, *The Parsi Theatre... op. cit.*, p. 71-73.

⁵⁰¹ Ravi Vasudevan, *The Melodramatic Public: Film Form and Spectatorship in Indian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, p. 35.

Le dramaturge parsi Agha Hashr Kashmiri⁵⁰², l'un de ceux qui ont servi de pont entre le théâtre et le cinéma, a écrit des pièces à succès pour les deux médiums. Il est connu pour avoir adapté au goût indien plusieurs pièces de Shakespeare, en privilégiant celles qui contenaient les éléments surnaturels comme *Hamlet* ou le *Roi Lear*⁵⁰³. Une de ses nombreuses pièces s'inspire de l'histoire du poète aveugle Surdas (xv^e- xvi^e siècle). Elle a servi de trame pour la première fiction bengalie *Bilwamangal* ou *Bhagat Soordas*, réalisée par Rustomji Dotiwala et produite par Elphinstone Bioscope Co. de Jamshed Framji Madan, acteur et promoteur du théâtre parsi, fondateur d'un vaste réseau de cinémas à travers l'Inde⁵⁰⁴.

Bien que l'histoire du film (et de la pièce) *Bilwamangal*⁵⁰⁵ soit basée sur la vie d'un poète dévotionnel Surdas⁵⁰⁶, elle contient nombre de péripéties à rebondissements dignes d'un mélodrame romantique. Par ailleurs, ce mélodrame est structuré autour de l'incompréhension et de la confusion. *Bilwamangal*⁵⁰⁷ est l'histoire d'un héros, dont l'esprit est instable et chaotique. Cette confusion, *bhram*, l'empêche d'appréhender la réalité. Il ne voit pas car ses yeux sont intoxiqués par le monde extérieur. Sa passion pour la courtisane Chintamani obsède et assujettit l'esprit du héros jusqu'à ce qu'il rencontre le dieu Krishna. Séduit par Krishna, Bilwamangal se vouera entièrement à son adoration. Il se privera de la vue extérieure corrompue par l'illusion, *maya*, et par la confusion, *bhram*, pour se laisser absorber par la vue intérieure qui, seule, peut saisir la vérité. Bien que *Bilwamangal* soit répertorié comme un film dévotionnel dont le thème est la vie d'un saint, les quelques séquences qui restent du film

⁵⁰² Agha Mohammad Shah Hashr Kashmiri (1879-1935).

⁵⁰³ Les adaptations des pièces de Shakespeare par Agha Hasr Kashmiri portaient des noms en ourdou ou hindi : *Khun-e Nahaq*, [Meurtre injuste] (*Hamlet*), *Bhul Bhulaiyan* [Labyrinthe] (*Twelfth Night*), *Dilfarosh* [Marchand des cœurs] (*Marchand de Venise*).

⁵⁰⁴ Deux fragments de cette fiction sont conservés à la Cinémathèque française. Voir l'article de Jitka de Préval « *Bilwamangal*, ou l'énigme du premier long métrage de fiction bengali » dans *Kinétraces Éditions* n°2, 2017, p. 214-227.

⁵⁰⁵ Selon France Bhattacharya « L'histoire de Bilwamangala et de Chintamani se trouve racontée dans *Bhaktimala* (« La Guirlande du dévot »), ouvrage visnuite très populaire. Girish Ghosh composa sur le thème une pièce édifiante *Bilwamangala thakura* qui fut jouée pour la première fois en 1886-87 ». Lyne Bansat-Boudon (dir.), *Théâtres Indiens*, EHESS, Paris, 1998, p. 236.

⁵⁰⁶ Certains historiens de la littérature sanscrite pensent qu'il s'agit de poète Surdas Blue Mangal [celui qui monte à cheval] devenu aveugle (de son propre gré), qui a vécu dans le Sud de l'Inde deux siècles avant le Surdas considéré comme Saint Surdas (1478-1583) de la secte Vallabhacharya, aveugle de naissance. Surdas Blue Mangal signerait sa poésie sous le nom de Leelashuka. Srivastana, DR. S.N. (dir.), *Surdas: Poetry and Personality*, Sur Smarak Mandal, Agra, 1978, p. 10-11.

⁵⁰⁷ *Bilwamangal* connaitra de nombreuses adaptations filmiques, dont la plus célèbre de J.J. Madan (fils de J.F. Madan) de 1932, avec Patience Cooper, en couleur, sur le scénario de Agha Hashr Kashmiri, auteur de la pièce *Surdas*. S. Gupta, *The Parsi Theatre... op. cit.*, p. 132.

montrent qu'il s'agit également d'un mélodrame émotionnel⁵⁰⁸. Dans ce mélodrame, la romance d'un personnage historiquement reconnu se pose en parallèle au thème de l'aveuglement, de l'incompréhension et de l'ignorance. L'histoire du poète aveugle reste populaire grâce aux adaptations cinématographiques jusqu'aux années 1950.

La vue intérieure

La recherche sur le mélodrame de l'incompréhension et sur la figure du héros aveugle dans le cinéma muet nous amène à nous intéresser au film *Shiraz* (1928) de Franz Osten, réalisé en coproduction avec Himansu Rai. Ce jeune aristocrate bengali, futur fondateur, avec Devika Rani, de Bombay Talkies, part en 1920 étudier le droit à Londres. Passionné par le théâtre et le cinéma, il joue de petits rôles au théâtre où il se lie d'amitié avec le dramaturge Niranjan Pal, qui écrit également pour le cinéma. Avec Niranjan, Rai se lancera dans une première coproduction internationale *Light of Asia* (1925) avec Emelka Film Company de Munich. Bien que ses films fassent partie du mouvement du cinéma indien nationaliste qui favorise les thèmes et les productions locales, ils sont réalisés dans une coproduction indo-allemande et distribués à l'étranger⁵⁰⁹. Une autre particularité de cette coproduction est le fait que tous les plans sont tournés dans d'authentiques extérieurs et intérieurs, avec l'éclairage naturel, utilisant des centaines d'animaux sauvages et des milliers de figurants. La production profite des largesses du maharaj de Jaipur qui offre ses palais, ses éléphants, chameaux et chevaux pour le tournage. Le succès de *Light of Asia* [*Prem Sanyas*]⁵¹⁰ en Europe permet à Himansu Rai de monter deux autres projets : *Propancha Pash* [*A Throw of Dice*, 1929] et *Shiraz* (1928). Le premier est inspiré par une histoire tirée de *Mahabharata* où l'ainé des fils Pandava, Yudishtira, perd son royaume, ses frères, sa femme et soi-même, au jeu de dés. Lui aussi est aveuglé par la passion du jeu au point de tout lui sacrifier. Le second, *Shiraz*, raconte une histoire légendaire partiellement vraie du Shah Jehan qui a fait construire le Taj Mahal, en

⁵⁰⁸ À ce sujet Thomas Elsaesser rappelle qu'étant donné que les films muets étaient prévus pour être projetés avec un accompagnement musical, tout film muet dramatique est mélodramatique. Thomas Elsaesser, « Tales of Sound and Fury: Observation on the Family Melodrama », dans *Home is where the Heart is*, Christine Gledhill (dir.), BFI, Londres, 1987, p. 50.

⁵⁰⁹ Alors que la majorité des films indiens du muet est détruite par le temps, grâce à la distribution à l'étranger, certaines copies des films de H. Rai ont survécu et existent dans différentes archives étrangères. Elles sont visibles en ligne sur le site de www.indiancinema.ma.

⁵¹⁰ *Prem Sanyas* [*The Light of Asia*], réalisé sur le scénario de Niranjan Pal a pour thème la vie de Bouddha, basé sur le long poème éponyme d'Edwin Arnold. Le film bénéficie d'un budget confortable et d'une production fastueuse sur place, assurée par Himansu Rai. Franz Osten est venu en Inde avec son assistant Bertl Schultes et deux opérateurs Willi Kiermier et Josef Wirsching. B.D. Garga, *So Many Cinemas: The Motion Picture in India*, Eminence Designs Private Limited, 1996, p. 62.

souvenir de son amour pour son épouse. Dans cette fiction, sa femme est également l'objet de l'amour platonique de l'architecte du Taj Mahal, Shiraz qui, bien qu'aveugle, créé la maquette du Taj Mahal en guidant ses mains par une puissante vision intérieure. Parmi tous les modèles présentés au Shah Jehan, c'est celui de Shiraz qui correspond à l'idée de la beauté du monument que le Shah imaginait pour honorer son amour. Il demande à ses officiers de crever les yeux de Shiraz pour l'empêcher de refaire la même œuvre d'art et, à la surprise de tous, l'on découvre que Shiraz est déjà aveugle. Ne pouvant plus compter sur ses yeux, l'architecte a puisé son inspiration dans son émotion, dans le souvenir qui lui a permis de matérialiser le projet et éterniser la beauté de Selima/Mumtaz Mahal qui l'avait envouté. L'image de l'artiste qui créé sans avoir recours à ses yeux est très ancienne et ne fascine pas seulement les orientaux. Raoul Ruiz dans son ouvrage *Poétique du cinéma* évoque un conte qui commence vers la fin du XV^e siècle : « Un contemporain de Piero Della Francesca – mais c'est peut-être Piero lui-même – devient aveugle et décide de continuer à peindre selon un procédé de son invention, peu différent de la symétrie de Dürer. D'après cette méthode, il utilise des nombres pour dicter une peinture sans nul besoin de voir ou toucher la toile. Il dicte et ses disciples exécutent⁵¹¹ ». Peu importe la technique de la création « à l'aveugle », ce qui, dans cette évocation, est analogue au conte de Shiraz c'est la vision intérieure qui guide les mains de l'artiste ou sa parole qui donne les instructions.

Certains personnages d'aveugles dans les mélodrames inspirés par les drames classiques (*Sakuntala*) ou par des légendes persanes peuvent retrouver la vue grâce à une intervention magique. Rosie Thomas mentionne le film *Gul-e-Bakavali*⁵¹², premier « all-India super hit » de 1925, qui raconte l'histoire de la belle princesse Bakavali et du non moins beau prince Taj-al-Mulk qui part à la recherche de Gul-e-Bakavali [fleur de Bakavali], une fleur magique qui pourrait guérir la vue de son père aveugle⁵¹³. *Gul-e-Bakavali* combinait différentes formules qui garantissaient le succès du film dont l'histoire du film elle-même. Célèbre dès sa forme orale, l'histoire a circulé entre la Perse et l'Inde depuis des siècles. Le père/la mère dont la

⁵¹¹ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma, Miscellanées*, Traduction Bruno Alcalá, Éditions Dis voir, Paris, 2005, p. 51-52.

⁵¹² Selon Virchand Dharamsey, les drames orientaux servaient de fond auquel on ajoutait les décors et costumes indiens ; le premier drame oriental *Gul-e-Bakavali* a été produit en 1924 à Bombay par Kohinoor Film Co., dirigé par Kanjibhai Rathode, premier réalisateur du milieu *dalit* (anciennement intouchable). Voir « The Advent of Sound in Indian Cinema: Theatre, Orientalism, Action, Magic », *Journal of Moving Image* n° 9, 2010, p. 22-47. Grâce à Dharamsey et à sa collection personnelle de documents non-films indiens, le script de ce film a été publié dans *BioScope: South Asian Screen Studies*, July 2012; vol. 3, 2, p. 175-207. Le script prévoit nombre de trucages qui ont fait le succès de ce film.

⁵¹³ Rosie Thomas, *Bollywood before Bollywood: Film City Fantasies*, State University of New York Press, Albany, 2013, p. 37-38.

vue est abîmée est une figure qui n'apparaît pas seulement dans les mélodrames parsi. Le « Livre de la forêt » de *Mahabharata* contient une histoire de la princesse Savitri, souvent adaptée au cinéma, qui épouse un prince condamné à vivre une vie très courte. Le père du prince Satyavan, roi Dyumatsen, est aveugle. Il est miraculeusement guéri par la dévotion de sa bru, princesse Savitri qui négocie la vie de son époux avec le dieu de la mort Yama et obtient, par ailleurs, la guérison des yeux de son beau-père. Cette histoire a inspiré plusieurs films : *Sukanya Savitri* de Kanjibhai Rathode (1922, Kohinoor), *Sati Savitri* de Baburao Painter (1927), de Chandulal Shah (1932), de Dinkar Bidkar (1931) et nombre d'autres adaptations postérieures à la période des années 1920-1930. Les films *Lal-e-Yaman* et la suite *Noor-e-Yaman*⁵¹⁴ ont pour thème d'une part la voix et, d'autre part, la cécité et l'aveuglement. Dans cette fable orientale, la voix met au défi le regard ; deux voix « divines » dominent la structure du film : la voix d'un fakir aveugle (personnage aux pouvoirs surnaturels) émanant de sa sagesse spirituelle, et celle du jeune prince Nadir, doué naturellement d'une voix mélodieuse [*God-given gift*]. En contraste avec les voix, *Lal-e-Yaman* représente le visible comme intrinsèquement insuffisant (non fiable) :

Dans la première scène, le fakir aveugle accuse le roi d'être aveugle métaphoriquement car il ne peut pas voir la méchanceté de la reine. Plus tard, alors que le roi admet qu'il s'était trompé et que le dessein maléfique de la reine est démasqué, il ordonne qu'on l'aveugle, littéralement. Ses yeux sont alors évidés par une tige d'acier. Riant hystériquement quand il voit la reine s'avancer trébuchante vers lui, le roi s'exclame : « Maintenant, nous sommes tous les deux aveugles. Ayant les yeux, j'étais aveugle, sans yeux, vous l'êtes maintenant. » En titubant autour de lui, incapable de voir, elle tombe d'une falaise et se tue. Tout le long du film, dans les dialogues et les chants, les vers répètent des phrases comme « vos yeux sont des bateaux vides » ou « mes yeux me jouent des tours⁵¹⁵ ».

Rosie Thomas signale que les pouvoirs surnaturels du fakir sont suggérés par le trucage jouant avec la visibilité et l'invisibilité, utilisant les effets optiques comme la transformation des chaînes de prison et des serpents en guirlandes de fleurs, des arbres qui pleurent, des jets d'eau qui jaillissent de nulle part. Selon l'auteure, l'illusion spectaculaire règne en montrant, par exemple, de magnifiques nymphes légèrement vêtues qui se baignent dans un environnement irréel. Parviz, l'un des personnages, tombe amoureux en regardant une princesse endormie, (qui ne voit pas) et ne peut être réveillée qu'avec l'aide d'un procédé magique. Doté des pouvoirs surhumains, Parviz peut se déplacer sans être vu et redevenir

⁵¹⁴ L'auteur du scénario est Josef David, dramaturge du théâtre Parsi Imperial Theatrical Company. Le film a été produit par le studio Wadia Movietone en 1933.

⁵¹⁵ R. Thomas, *Bollywood before Bollywood... op. cit.*, p. 79.

visible grâce au couteau que Fakir lui a donné, etc. Thomas perçoit ce premier film sonore du studio Wadia Movietone comme une réflexion sur « la voix et l'illusion visuelle⁵¹⁶ ».

Le voyant aveugle

Plus encore que les figures inspirées par la mythologie, les fables perses ou le mélodrame parsi, c'est la présence d'authentiques aveugles qui introduit le mystère de la vision dans les films. Si la mythologie indienne accepte l'aveugle dans des fonctions royales et reconnaît la spiritualité élevée de certains (Surdas), la doctrine hindoue dictée par les *Lois de Manou* désigne l'aveugle comme une personne nuisible, au même titre que voleurs, trompeurs, empoisonneurs etc. Nombreuses sont les mises en garde contre l'aveugle qui par sa seule présence diminue les mérites d'un brahmane pieux, lors de l'organisation d'un repas funéraire, par exemple, ou lors d'une délibération importante. Voici, par exemple, ce que dit le paragraphe 161, page 79 du *Livre III* : « Un épileptique, un strumeux, un (homme) atteint de la lèpre blanche, un délateur, un fou, un *aveugle*, un détracteur des Védas, (tous ces gens) doivent être exclus ». Manou interdit à l'aveugle l'accès aux livres sacrés (*védas*) et l'exclut de l'héritage : « N'ont aucune part (à l'héritage) les impuissants, les (gens) dégradés (de leur caste), ainsi que les *aveugles* et les *sourds* de naissance, les fous, les idiots, les muets, et ceux qui sont privés de quelque organe⁵¹⁷ ». Bien que la doctrine hindoue rejette l'aveugle de la société des « purs », le cinéma comme d'autres arts du spectacle (musique classique) leur ouvre grande la porte. Le chanteur/acteur bengali, Krishna Chandra Dey, figure marquante du studio New Theatres⁵¹⁸, en est un exemple. L'avènement du son, avant l'utilisation du playback, et même longtemps après (jusqu'à la fin des années 1940) favorise la participation d'acteurs-chanteurs⁵¹⁹. Ainsi, dès sa première apparition dans le film *Chandidas*, en 1934, K.C. Dey est engagé pour interpréter des personnages à son image, chanteurs ambulants ou mendiants aveugles.

Chandidas conte l'histoire d'une relation amoureuse entre un brahmane-poète vishnouite du XV^e siècle Chandidas et une lavandière de basse caste. Contrairement à de nombreux films, dont le plus connu *Achhut Kanya* (Franz Osten, 1936, Bombay Talkies), où le couple de

⁵¹⁶ Selon l'auteure, le film peut être également perçu comme l'allégorie de l'arrivée du parlant ou comme l'intrusion du son dans le domaine de l'image. *Ibid*, p. 82.

⁵¹⁷ *Lois de Manou, Livre IX.*, page 286, paragraphe 201.

⁵¹⁸ K.C. Dey (1893–1962) joue et chante dans une trentaine de films, de 1932 à 1954.

⁵¹⁹ Vers la fin des années 1940, l'une des actrices-chanteuses les mieux payées était Surayia, partenaire de Raj Kapoor dans le film *Dastan* (1950).

castes différentes ne survit pas à la pression et à la haine des communautés, le poète Chandidas préfère accepter la destitution de son rang plutôt que nier son affection et laisser subir à la femme qu'il aime la violence physique (sa maison qu'elle partage avec sa sœur est incendiée et sa vie est mise en danger). Tous deux choisissent l'errance et quittent l'environnement hostile de leur village. Les personnages de caste inférieure (lavandière Rami, sa sœur et son époux Sriman interprété par K.C. Dey) vivent certes à l'écart du village mais possèdent la *voix* pour se défendre contre l'injustice. Rami n'a pas la langue dans sa poche et exprime aussi bien sa défense (contre une fausse accusation) que la critique contre le comportement licencieux du marchand Bijoynarayan de haute caste dont elle refuse les avances. Elle revendique haut et fort son droit d'aller au temple prier et défie l'autorité aveugle du conseil du village.

Revenons à K.C. Dey. En 1935, il interprète le poète aveugle Surdas dans les films *Bhagya Chakra* (sa version hindi *Dhoop Chhaon*), une des variations du thème de *Bilwamangal*. La même année, il joue également dans le film *Inquilab* où Raj Kapoor fait sa première apparition cinématographique aux côtés de son père, et dans *Devdas* de P.C. Barua. Les films avec K.C. Dey portent l'empreinte de sa différence, de son regard instable et désaxé. Sa présence, souvent détachée et tranquille, apporte une dimension spirituelle à l'histoire car son handicap ne l'empêche pas d'être lucide. La perspicacité de son regard est mise en miroir avec les personnages qui ont des yeux mais ne voient pas. Il souligne la relativité de la signification du « voir » en présentant le don de voir et comprendre l'invisible ou l'avenir. Le chant des personnages interprétés par K.C. Dey commentant l'histoire ou le comportement du héros, apporte une dimension intemporelle au récit. Il devient une figure mélodramatique type. Dans *Devdas*, K.C. Dey joue le personnage d'un chanteur aveugle, témoin des moments clés dans les relations entre Devdas et Parvati. Avant le départ de Devdas pour Calcutta K.C. Dey chante ces mots devenus prophétiques : « Mat bhul musafir tujhe jana hi parega » [N'oublie pas, l'étranger, qu'un jour tu devras t'en aller]. Si ce chant annonce la rupture de Devdas avec ses racines en accompagnant son départ dans la grande ville, il fait appel, bien avant Quit India Movement lancé par Gandhi en 1942, au départ de l'occupant britannique.

Dans une séquence de *Gopinath* (Mahesh Kaul, 1948), où l'incompréhension des personnages est vécue à plusieurs niveaux, la jeune Gopi est assise par terre, dos appuyé contre un lit, regard tourné à la fois vers le hors champ et à l'intérieur de soi, pendant que le

chanteur aveugle⁵²⁰ à l'extérieur, dans son chant sur la séparation et l'inquiétude, évoque ironiquement le *raga malhar* – le *raga*⁵²¹ de l'union et de la joie⁵²². Mahesh Kaul qui consacre son premier film *Gopinath* à la problématique du regard, confie à la voix du chanteur aveugle l'ouverture et la clôture du film. Ce visionnaire voit non seulement ce qui se passe à l'extérieur mais son regard pénètre l'intérieur de la maison où vivent Gopi et Mohan, scrutant jusqu'au plus profond de leurs âmes. Les films qui engagent la présence d'un personnage ayant perdu la vue mettent en avant la lucidité de celui-ci pour souligner l'aveuglement d'autres personnages qui ne voient pas ou ne comprennent pas le véritable sens des mots et des faits⁵²³. De toute évidence, cette capacité hors du commun que possède l'aveugle exerce une fascination sur le public indien. On pourrait supposer que celui-ci est sensibilisé plus que d'autres publics aux phénomènes humains extraordinaires, à force de les côtoyer de près au quotidien ou lors des pèlerinages et des rassemblements religieux⁵²⁴. Dans les mélodrames hindi, le personnage de l'aveugle, musicien ou chanteur, est souvent celui qui « observe » et commente le déroulement de l'histoire. Ainsi l'aveugle, tel Homère, prend la place du narrateur omniscient, maître de l'histoire, maître du passé et de l'avenir.

⁵²⁰ Ni le générique du film, ni la fiche de la base de donnée IMDb ne spécifient le nom de l'acteur qui interprète le chanteur aveugle dans *Gopinath*. (voir <http://www.imdb.com/title/tt0040396/>, consulté le 25/11/2015)

⁵²¹ Gamme ou ensemble de notes basé sur des règles déterminant le cadre d'une exécution musicale, et définissant le sentiment général de la pièce.

⁵²² Ira Bhaskar, « The limites of Desire », http://www.india-seminar.com/2009/598/598_ira_bhaskar.htm (consulté le 7 janvier 2016).

⁵²³ Pour réaliser la lucidité de personnes aveugles, voir le témoignage éclairant de Jacques Lusseyran, résistant français, arrêté par la gestapo en 1943 et déporté au Buchenwald en 1944. Bien qu'aveugle, il survit à l'enfer du camp et retrouve une vie normale à son retour. Dans son ouvrage *Et la lumière fut*, il décrit le monde intérieur, qu'il a découvert grâce à un accident qui lui a fait perdre l'usage des deux yeux. Selon lui, ce monde est un monde de lumière, de couleurs et de formes qui le conduisent à se repérer dans l'espace et à « voir » ce qui se passe, par exemple, sur une scène de théâtre. Doublé d'une intuition prodigieuse, ce don lui a servi, entre autres pendant l'occupation, à voir si les personnes qui souhaitaient s'engager dans la résistance étaient sincères ou susceptibles de trahir. Jacques Lusseyran, *Et la lumière fut...*, Éditions du Félin, Paris, 2005.

⁵²⁴ À ce sujet il existe une abondante littérature en Inde. Sur l'acceptation du handicap physique comme une fatalité faisant partie de la vie lire l'impressionnante fresque de Rohinton Mistry, *L'équilibre du monde*, Albin Michel, Paris, 1998.

3) Le héros qui perd temporairement ou définitivement la vue

La perte temporaire ou définitive de la vue est, dans les films Kapooriens, souvent signalée par un bandage qui couvre toute la tête, y compris les yeux. Il est impossible de voir à travers cette couche épaisse de tissus qui transforme le personnage en une momie vivante. Le héros d'*Aag*, après avoir mis feu à son théâtre et mutilé son visage se retrouve à l'hôpital, la tête enrubannée par le bandage qui l'empêche de voir l'héroïne de ses propres yeux. Lucide sous son bandage, il comprend qu'elle vient de lui annoncer qu'elle l'abandonne pour un autre, son ami Rajan. La cécité temporaire apaise le personnage et l'aide à accepter la réalité de la séparation. Dans *Awaara*, c'est la mère du héros, qui se trouve dans la situation où elle perd accidentellement la vue : venant d'assister en qualité de témoin clé dans le procès où son fils est accusé d'homicide volontaire, Leela, la mère de Raju, est renversée par le véhicule du magistrat de la partie civile. Elle est transportée dans une chambre d'hôpital, couverte par le bandage qui d'une part, l'aveugle et, d'autre part, empêche le juge de reconnaître en elle l'épouse qu'il avait rejetée jadis. Là aussi, la cécité apaise le personnage et le bandage dissimule l'émotion que la demande de pardon suscite chez Leela laissant le juge dans l'embarras et la culpabilité. Le bandage fait office d'un masque de protection et opère une mise à distance du monde extérieur désormais changé pour la personne blessée. Il marque ainsi des temporalités différentes – avant, pendant et après l'aveuglement – qui font basculer les valeurs auxquelles le personnage concerné était habitué.

Le moment clé survient à l'instant où le malade enlève son bandage et découvre sa nouvelle identité et son nouvel environnement : il est saisi par la surprise. Dans *Anokha Pyar* [Unique amour] (1948) de Dharamsey et dans *Deedar* [Glance, Regard] de Nitin Bose (1951), à la suite de la perte de la vue, le héros séjourne à l'hôpital où il est soigné. Ce séjour permet d'établir une relation entre le héros temporairement aveugle et l'héroïne, fiancée du médecin-sauveur qui guérit sa cécité (père dans *Anokha Pyar* et mari dans *Deedar*). Dans ces mélodrames, l'enjeu repose sur la capacité de voir du héros dès lors qu'il retrouve la vue. Ce

moment est un moment crucial et détermine l'issue des relations triangulaires, souvent compliquées. Dans *Deedar*, le héros-enfant perd la vue à la suite de plusieurs événements traumatisants – une chute de cheval alors qu'il se promène avec son amie Mala, la perte de sa mère, une nuit de tempête dévastatrice. Il retrouve la vue à l'âge adulte puis la perd à nouveau, cette fois de son plein gré. L'aveuglement au figuré de Shamu (Dilip Kumar) et la force de son adoration pour Mala (Nargis) impressionnent le docteur Kishore (Ashok Kumar) qui soigne ses yeux. Il est prêt à renoncer à son amour et à Mala, qui est sa fiancée, car il trouve que l'amour de Shamu pour elle est d'un autre ordre : il est sublime. L'aveuglement physique de Shamu nourrit l'amour dévotionnel qu'il voue à son amie d'enfance. Dès lors que Shamu comprend qu'il ne peut pas regagner l'objet de son amour car elle est amoureuse d'un autre, il se retire et détruit le travail du médecin en s'aveuglant à nouveau pour retrouver son monde intérieur. Alors que Sunder (dans *Sangam*) aveuglé par le désir de Radha, ne voit pas qu'elle en aime un autre et donc ne renonce pas à elle, Madhava Prasad souligne la lucidité de Shamu avec laquelle il accepte, malgré sa souffrance, sa « défaite » amoureuse :

L'amoureux qui ne voit pas est une figure fréquemment employée dans les films hindi. Ce n'est que rarement, comme dans *Deedar*, qu'il est effectivement aveugle. Dans *Deedar* (1951) le héros aveugle rencontre son destin ce qui est une antithèse du tout puissant Sunder dans *Sangam*. Il découvre que son amour est incapable de regagner l'amour de la femme qui aime un autre, un docteur. Néanmoins, son impuissance signifie un sacrifice qui l'ennoblit et en fait le « saint » du couple. Ainsi dans *Deedar*, l'amoureux aveugle, à travers son acte d'auto effacement (il finit par s'aveugler et se retirer de la scène d'amour), crée un espace pour la constitution de la cellule de couple⁵²⁵.

Si le héros de *Deedar*, devient un être hors du commun face au couple des amoureux, docteur Kishore (Ashok Kumar) et Mala (Nargis), il est doublement aveugle (au sens propre et au sens figuré) en ce qui concerne Champa (Nimmi), jeune fille qui partage sa maison avec lui et l'assiste avec dévouement et abnégation depuis que le destin l'a fait échouer dans son village et sa maison. Il supporte la présence et le service de la jeune fille sans « voir » l'amour qu'elle lui voue. Au lieu de cela, il cultive l'image de Mala en son for intérieur. Redevenir aveugle rapproche Shamu à nouveau de Champa⁵²⁶. Dans le corpus Kapoorien, nous verrons différents exemples de la violence contre soi, suite à un choc ou une déception (*Aag*, *Jan Pahchan*) mais cette violence n'est pas aussi radicale que celle de Shamu dans *Deedar*.

⁵²⁵ M. Prasad, *Ideology of the Hindi Film... op. cit.*, p. 85, note 26.

⁵²⁶ Rappelons que dans la même période, en 1954, Douglas Sirk s'intéresse également à la problématique de la perte temporaire de vue et des relations complexes que cela provoque dans son mélodrame *Le Secret magnifique* (*Magnificent Obsession*). Il montre un chemin de rédemption parcouru par Bob Merrick (Rock Hudson) qui a causé le malheur et la cécité de Helen Philips (Jane Wyman).

* *

*

Nos observations liminaires se terminent par deux occurrences du héros qui est aveugle physiquement. Si, à première vue, cette figure apporte au mélodrame de l'incompréhension une dimension tragique, ce n'est pas le message voulu de ces films. Dans le sillage des figures légendaires qui ont marqué l'histoire culturelle du pays, la cécité ouvre au personnage la voie vers une autre sorte de lucidité : la vue intérieure. Par ailleurs, ces films poussent la métaphore à son paroxysme : le héros ne veut pas voir le monde réel et se réfugie dans son aveuglement.

Force est de constater que malgré le nombre d'exemples célèbres qui établissent la pertinence de la cécité dans l'univers tragique, la spéculation de Peter Brooks sur la correspondance entre les divers types de drames et les divers types de handicaps semble ne pas fonctionner quand il s'agit du mélodrame indien. Rappelons que selon Brooks,

à la tragédie correspondrait la cécité, puisque la tragédie parle de vision et d'illumination ; à la comédie correspondrait la surdité, puisque la comédie se fonde sur les problèmes de communication, les malentendus et leurs conséquences ; au mélodrame, enfin, correspondrait le mutisme, en ce que le mélodrame parle d'expression⁵²⁷.

Il est difficile d'appliquer ce raisonnement au mélodrame indien car il ne cesse d'abolir les frontières et de mélanger les genres mettant au cœur de l'intrigue divers types de handicaps. D'autre part, les problèmes de communication, les malentendus et leurs conséquences n'appartiennent pas uniquement à la comédie comme « conséquence de la surdité » mais relèvent aussi bien de l'aveuglement que du mutisme⁵²⁸. Si la présence de « purs signes psychiques » selon Brooks⁵²⁹ se manifeste par leur conflit et confère au mélodrame, à travers leurs interactions, un espace dramatique, la présence de personnages fragiles et vulnérables, auxquels il est difficile de s'identifier, attribue à cet espace dramatique une dimension symbolique ou allégorique. Créés pour représenter certaines qualités du peuple

⁵²⁷ P. Brooks, *L'Imagination Mélodramatique... op. cit.*, p. 74.

⁵²⁸ Pour Peter Brooks, les muets occupent une place à part dans le mélodrame : « Le texte du mutisme est [...] largement répandu dans le mélodrame et constitue un élément central dans la représentation de ses significations les plus importantes ». Il relève également la nécessité du langage de « gestes de toutes formes » et le fait que le mutisme dans le mélodrame dérive du genre issu de la pantomime « par le biais d'une forme intermédiaire sous le nom oxymorique de "pantomime dialoguée" ». *Ibid.*, p. 80.

⁵²⁹ Ces « signes psychiques » répertoriés par Brooks sont Père, Fille, Protecteur, Persécuteur, Juge, Devoir, Obéissance, Justice. *Ibid.*, p. 48.

(mère, père, enfant, vieillard) mais aussi ses handicaps (sourds, muets, aveugles, infirmes), à travers ces différentes figures, le mélodrame fait « surgir le peuple » et en signale sa présence au public :

Le mélodrame se distingue en ce qu'il inclut explicitement le peuple comme destinataire et comme sujet, dès les premiers temps de son apparition au théâtre, puis au cinéma, mais également au fil des différentes déclinaisons que le genre a connues, au long de l'histoire du cinéma⁵³⁰.

Le public qui aime le cinéma pour son pouvoir d'évasion est traditionnellement attiré par de belles héroïnes et des héros vaillants. Il n'en demeure pas moins vrai qu'il est aussi attentif et sensible aux représentations déglamourisées du peuple, montrant des personnages simples, souffrant d'un handicap physique. Le film *Dosti* [Amitié] de Satyen Bose – énorme succès populaire sans vedette – en est un exemple frappant car ses héros sont des personnages faibles et vulnérables, interprétés par des acteurs inconnus, Sudhir Kumar et Sushil Kumar. Dans cette histoire d'amitié entre deux infirmes, l'un des deux amis est aveugle et l'autre, victime d'un accident de la route, ne peut pas se déplacer sans béquilles. Ils se soutiennent dans la vie affrontant d'innombrables péripéties, difficultés et souffrances dues à leur fragilité physique⁵³¹.

Les personnages kapooriens que nous allons accompagner dans le chapitre suivant ont un dénominateur commun qui est la souffrance d'être incompris alors que, pour la plupart, ils ne peuvent ou ne veulent pas voir le monde tel qu'il est.

⁵³⁰ F. Zamour, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain... op. cit.*, p. 175.

⁵³¹ Le film *Dosti* emporte, lors de *Filmfare Awards* 1965, le prix de la meilleure musique et est apprécié au 4^{ème} festival international des films de Moscou.

CHAPITRE II

LES MULTIPLES VISAGES DU HÉROS AVEUGLE KAPOORIEN

Les films appartiennent à une forme de communication qui fait que la signification est *soulignée* ; les regarder suppose non seulement que nous prenions du plaisir au récit mais également à la vue des corps et des mouvements expressifs, une jouissance face aux compétences actoriales qui nous sont familières, ainsi qu'un intérêt pour les acteurs en tant que « gens vrais »⁵³².

Comme le signale James Naremore dans la citation qui ouvre ce chapitre, les films amplifient la signification de l'action qui s'y déroule. Les corps en mouvements, la voix et le dynamisme des acteurs contribuent pleinement à nous procurer du plaisir au même titre que l'histoire. Mais pas seulement : ils attirent notre attention sur des anomalies ou des moments clés au cours du récit. Dans le cas du mélodrame kapoorien, les personnages types traversant les situations d'incompréhension nous indiquent qu'ils peuvent en être aussi bien les causes qu'en subir les conséquences. S'appuyant sur les codes d'interprétation définis par James Naremore, l'objectif ici est de démontrer l'incidence de la réalité individuelle de l'interprète, en tant qu'« ensemble d'attributs expressifs et de fonctions idéologiques⁵³³ », sur le discours qu'il véhicule dans différents films de notre corpus. Autrement dit, nous nous intéresserons à la « créature cinématographique » telle que la définit Christian Viviani⁵³⁴, comme un acteur ou une star « recomposé[e] » par une mise en scène assumant pleinement l'artifice, et associant l'esthétique et la technique dès l'origine du processus. Aussi, par son jeu, mobilise-t-elle tout

⁵³² James Naremore, *Acteurs. Le jeu de l'acteur de cinéma*, PUR, Rennes, 2014, p. 10.

⁵³³ *Ibid.*, p. 14

⁵³⁴ Il semblerait que le terme *créature* ait été utilisé, dans le même sens, par Jean Renoir. Viviani dans *Projection privée* (France culture) du 2 janvier 2016.

ce qu'elle a transmis à l'inconscient du spectateur par ses précédents rôles⁵³⁵. La « créature cinématographique », dans notre cas, concerne bien sûr Raj Kapoor, principal interprète des personnages paradigmatiques créés sur mesure pour lui, Prithviraj, son père, mais aussi Nargis, Nutan, Padmini ou Vyjayanthimala, stars féminines et *leading ladies* de Kapoor, Leela Chitnis⁵³⁶ ou Lalita Pawar⁵³⁷, actrices célèbres jouant les mères de héros, ou Pran, le vilain, pour n'en mentionner que quelques uns.

Les personnages qui nous préoccupent sont des personnages types ou, en empruntant l'expression de Peter Brooks « purs signes psychiques ». Ces figures sont signifiantes « par leur conflit, par l'espace dramatique créé à travers leur interaction, fournissant les moyens de leur résolution » souligne Peter Brooks. Selon lui,

Cet espace peut s'apparenter à la structure mentale, proche du sens que lui a donné Freud, ou à un médium comparable au texte du rêve, mais uniquement en ce qu'il fonctionne à travers le jeu de signes purs et extériorisés⁵³⁸.

Définis ainsi, ces signes caractérisent aussi bien le mélodrame occidental, exempt de psychologie, que son équivalent indien. Le drame indien, qui rappelle celui du mélodrame par sa forme basée sur l'inséparabilité de la poésie, de la musique, du chant et de la danse, s'appuie sur le concept des *rasa* établi dans le traité *Natyastra* attribué au sage Bharata. Sylvain Lévi, exégète du traité, relève la typologie traditionnelle des personnages indiquée dans celui-ci :

Les personnages, indépendamment de la part qu'ils prennent à l'intrigue, se classent d'après leur valeur morale et d'après leur emploi professionnel. Les gens les plus vertueux et les plus cultivés forment la classe supérieure ; les fripons, les méchants, les misérables font la classe infime⁵³⁹.

⁵³⁵ Pour Viviani la distinction entre personnage et créature est du même ordre que celle entre personnage et type établie par Stanislavski dans le domaine du théâtre. Christian Viviani, *Le Magique et le Vrai. L'acteur du cinéma, sujet et objet*, Rouge Profond, Aix-en-Provence, 2015, p. 18-19.

⁵³⁶ Leela Chitnis (1909-2003), comédienne et actrice, commence sa carrière comme héroïne dans les années 1930, travaillant pour les studios Prabhat, Ranjit Studio et Bombay Talkies. À partir des années 1940, Leela Chitnis passe aux rôles de mères d'acteurs comme Dilip Kumar. En 1951, elle interprète la mère de Raj Kapoor dans *Awaara* et rejoue pour R.K. Films & Studios en 1978 dans *Satyam Shivam Sundaram*. Elle continue à travailler dans l'industrie de Bombay jusqu'aux années 1980.

⁵³⁷ Lalita Pawar (1916-1998) a une filmographie impressionnante ayant joué dans plus de sept cent films. Bien qu'elle ait eu une belle carrière d'actrice vedette dans les années 1930-1940, elle est essentiellement connue pour ses rôles de mère, souvent aux côtés de Raj Kapoor (*Shree 420*, *Jish Desh Main Ganga Behta Hai*, *Anari*, *Parvarish*, *Kanhaiya*, *Ek Dil Sao Afsane*, *Diwana*, *Sapnom Ka Kaudakar*...)

⁵³⁸ P. Brooks, *L'Imagination Mélodramatique... op. cit.*, p. 48.

⁵³⁹ Sylvain Lévi, *Le Théâtre indien*, Collège de France, Paris, 1963, p. 25.

Si le mélodrame est défini, entre autres, par le mode de *l'excès* ou comme « concept opposé au naturalisme, avec ses émotions exprimées sous une forme onirique, théâtrale, avec sa représentation de la quintessence du drame⁵⁴⁰ », nous devons prendre en compte autant les théories actorales occidentales que le concept des *rasa*⁵⁴¹ qui place les émotions au cœur de toute représentation scénique. Si l'expérience esthétique peut être présentée comme une gustation (*asvada*) avec son éventail de métaphores (le lait, le jus de fruit qui éclate dans la bouche), l'équivalent généralement retenu pour *rasa* est *savoir*. Bien qu'il s'agisse d'un concept très ancien, l'expérience esthétique, le *rasa*, reste au cœur du mélodrame indien et l'acteur qui véhicule le *rasa* bénéficie d'une considération et d'une aura particulières selon Geeta Kapur :

Selon la tradition esthétique indienne définie dans *Natya Sastra*, l'acteur est un *patra*, un vaisseau qui transporte les attributs et l'émotion d'un « personnage » [*character*] vers le spectateur pendant que lui-même reste intact. Il est à la fois divinité et homme ; il est un couple de signes – iconique et indiciel – par le seul fait que ce qu'il transporte dans le spectacle est un discours⁵⁴².

T.J.S. George, biographe de Nargis, reprend une déclaration de Kapoor sur l'importance des sentiments : « Il faut que mon public non seulement voit l'amour à l'écran mais qu'il le ressente. Je ne suis pas intéressé par l'amour "à la Devdas"⁵⁴³ ». Ceci confirme que le concept des *rasa* domine ses préoccupations fondamentales quant à la création cinématographique. Il est entendu que Kapoor n'est pas le seul réalisateur/acteur attentif aux émotions à l'écran pour satisfaire les attentes du public indien. Vijay Mishra souligne qu'une bonne dose de sentimentalité et d'émotion est nécessaire pour réussir un film en Inde :

Verser une larme avec le héros sentimental est le vrai test du film bollywoodien ; le *rasa karuna* est si bien compris par son spectateur Modèle, complètement fasciné par les chansons du maître des

⁵⁴⁰ Peter Brooks résume ainsi l'idée du mélodrame exprimée par Eric Bentley dans le chapitre « Melodrama » de l'ouvrage *The Life of the Drama*, New York, Atheneum, 1964, p. 195-218. Dans P. Brooks, *L'Imagination Mélodramatique... op. cit.*, p. 21.

⁵⁴¹ Lyne Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Natyasastra*, Publication de l'École française de l'Extrême-Orient, Paris, 1992, volume 169, p. 97. Dans le traité de Bharata, les *rasa* sont au nombre de huit : L'érotique (*crngâra*), le comique (*hâsya*), le pathétique (*karuna*), le tragique (*raudra*), l'héroïque (*vira*), le terrible (*bhayanaka*), l'horrible (*bibhatsa*), le merveilleux (*adbhuta*). Le neuvième *rasa*, ajouté plus tard, probablement par Abhinavagupta, serait l'apaisé (*santarasa*). Ces huit ou neuf variétés peuvent s'employer ensemble, par exemple dans la comédie héroïque.

⁵⁴² Geeta Kapur, « Mythic Material in Indian Cinema », *Journal of Arts and Ideas* 14-15, 1987, p. 89.

⁵⁴³ L'amour « à la Devdas », signifie l'amour platonique où le sentiment dominant est la souffrance *karuna* ou *viraha*, la tristesse de la séparation. Le sentiment dominant que Kapoor cherche à rendre est l'érotique, *crngara*. T.J.S. George, *The Life and Time of Nargis, op. cit.*, p. 75.

chansons sentimentales, Mukesh : *satayga kise tu asmam jab ham nahin honghe* [Qui tourmenteras-tu, toi, Oh grands dieux, quand je ne serai plus là ?]⁵⁴⁴

La théâtralité et le jeu appuyé, comme moyen d'atteindre le *rasa*, mais aussi la musique, la poésie et la danse sont des liens qui unissent solidement le théâtre et le cinéma en Inde et caractérisent le mélodrame kapoorien. Si l'attachement du cinéma populaire aux *rasa* peut être aujourd'hui plus ou moins contesté, la proposition de Christian Viviani qui considère l'*ornemental* comme registre du jeu dominant du cinéma indien, permettant de sortir du naturalisme, réconcilie la théorie ancienne des *rasa* avec la réalité des films indiens. Viviani consacre un chapitre de son ouvrage au « jeu ritualisé du cinéma indien » en s'intéressant en particulier à la séquence musicale qu'il définit comme *intermède*. Il complète celui de Naremore, en intégrant des analyses de jeu d'acteurs du cinéma indien entre autres. Ainsi, nous disposons d'un outil supplémentaire qui différencie trois registres du jeu gestuel d'acteur : le crédible (proche du réaliste), l'ornemental et le théâtral, qui s'entremêlent au cours d'un film avec souvent la prédominance d'un registre particulier⁵⁴⁵.

Si, comme l'affirme Kapoor dans son communiqué, il faut que son public *ressente* l'amour montré à l'écran, nous explorerons les dispositifs qu'il déploie pour que le spectateur intériorise ce sentiment d'incompréhension. Quelle est la part du jeu d'acteur, de la mise en scène ? Quels types de personnages privilégie-t-il ? Quelles situations met-il en place ?

Dans cette partie, nous nous intéresserons aux personnages types du corpus kapoorien dont la seule présence indique que nous sommes face à des situations de malentendu, d'aveuglement ou d'incompréhension. Dans le panel de ces personnages paradigmatiques qui n'ont pas la capacité de voir/comprendre pour différentes raisons, nous trouverons le plus souvent l'artiste, le marginal, l'amoureux, la mère, ou alors le personnage qui perd la vue.

Ce que le héros kapoorien ne voit pas, ne comprend pas peut tenir au fait que son esprit est occupé ailleurs : il est donc *distract*, *inattentif* à ce qui est évident pour le spectateur. Pour Maurice Merleau-Ponty, la visibilité d'un objet ne tient pas à l'existence de l'objet mais à la perception qui en est faite :

⁵⁴⁴ Vijay Mishra, « Spectres of sentimentality: The Bollywood Film », *Textual Practice* 23(3), Routledge-Taylor and Francis Group, 2009, p. 458.

⁵⁴⁵ Ch. Viviani, *Le Magique et le Vrai... op. cit.*, p. 185-195.

L'objet, diront les psychologues, n'est jamais ambigu, il ne le devient que par l'inattention. Les limites du champ visuel ne sont pas elles-mêmes variables, et il y a un moment où l'objet qui s'approche commence absolument d'être vu, simplement nous ne le « remarquons » pas⁵⁴⁶.

Si cette distraction, qui peut trouver sa cause dans le respect des conventions⁵⁴⁷ empêchent le personnage de percevoir le langage du corps – visage, gestes – celui-ci peut aussi être égaré par une idée fixe, la fascination pour un idéal ou l'exaltation pour une cause.

L'artiste Kapoorien est tellement aveuglé par sa passion créatrice qu'il risque de passer à côté des autres. Ne comprenant pas le monde qui l'entoure, incompris de tous, l'*artiste aveugle* est le premier des personnages exemplaires que nous allons étudier. C'est un personnage qui apparaît au début de la carrière cinématographique de Kapoor avant de céder la place aux personnages plus légers et moins complexes : l'artiste Kapoorien désire dépasser les limites de son art et transcender la réalité ; il veut *vivre* pleinement. Kewal, personnage principal du premier film de Kapoor *Aag* (1948), se lance dans un défi de créer une pièce de théâtre parfaite et d'atteindre l'émotion esthétique extrême. La recherche des émotions pures motive également le héros du film *Barsaat* (1949), poète et musicien romantique. En 1950, Raj Kapoor est invité par Jali et Fali Mistry⁵⁴⁸ à continuer dans la même voie en interprétant, dans le film *Jan Pahchan*, l'artiste Anil, obsédé par la création d'une œuvre d'art parfaite . Le scénariste du film est Ramanand Sagar, auteur du scénario de *Barsaat* (1949) où se posait la question de l'amour véritable, capable de transcender la vie et la mort. Le film est un prolongement des questionnements déjà présents dans *Aag* et *Barsaat* ; il est également écrit et fait sur mesure pour le couple romantique Kapoor et Nargis.

⁵⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 12.

⁵⁴⁷ Dévisager la personne en face de soi peut être perçu comme grossier ou comme un affront.

⁵⁴⁸ Le film *Jan Pahchan* (1950) a été produit par United Technicians, Fali Mistry et Robin Chatterji, dirigé par Fali et Jal Mistry et photographié par Jali Mistry, opérateur de *Barsaat*.

1) La figure de l'artiste incompris

La carrière d'acteur du cinéma commence véritablement pour Kapoor en 1947, par un rôle de héros dans la fiction historique *Neel Kamal* [*Lotus bleu*] de Kidar Sharma. Il y interprète Madhusudan, sculpteur, obnubilé par son art et son talent. Sollicité d'exécuter des commandes de statues pour des temples, il se considère comme l'égal du Créateur suprême. Le jeune artiste est désiré par deux sœurs orphelines qui ignorent leur lien de parenté ayant été séparées au moment de l'exécution de leurs parents par des insurgés. Si l'une d'elles a réussi à préserver son statut royal, l'autre, plus jeune, a été sauvée par un couple d'intouchables. La sœur cadette Ganga s'éprend de Madhusudan lorsqu'elle le soigne à la suite d'un accident, sa sœur aînée, princesse Rajput, l'invite à sculpter une statue d'après elle et jette son dévolu sur lui. Les deux amoureuses sont comme deux faces de la lune : l'une sombre, l'autre lumineuse. Madhusudan oscille entre les deux, attiré par la beauté physique, le pouvoir et la richesse. C'est la mort de Ganga qui le ramène à la réalité, découvrant la vérité sur ses propres sentiments. Dans *Neel Kamal*, Kapoor est confronté – par le truchement de son personnage – à la question de la beauté, intérieure et extérieure. Question effectivement importante pour le réalisateur qu'il est en train de devenir car, dans ses propres films, dès le film *Aag*, il fera écho à la dichotomie amour véritable / illusion de l'amour, beauté / laideur.

Raj Kapoor a vingt-deux ans au moment du tournage de *Neel Kamal*. Dans ce film, les séquences avec Kapoor et sa partenaire Madhubala (planche 1, fig. 7) seront appréciées par Baburao Patel, qui, malgré la critique négative qu'il fait du film⁵⁴⁹, écrit au sujet de jeu de Kapoor : « Concernant les acteurs, Raj Kapoor dit bien le rôle de Madhusudan mais sur-joue

⁵⁴⁹ Baburao Patel (*Filmindia*, Octobre 1947, p. 63-64) se demande même comment peut-on oser de proposer au public un thème de ce genre : « Personne au monde ne peut aimer ce genre de spectacle, idiot et confu. » La force est de constater que quand Patel n'aime pas – que ce soit film, réalisateur ou acteur – il le dit sans mâcher les mots : « *Neel Kamal* est un spectacle à cent pourcent de Kidar Sharma, écrit, dirigé et produit par lui-même. C'est également un fiasco à cent pourcent de Kidar Sharma », écrit-il.

par moments et reste conscient de la caméra⁵⁵⁰ ». Le « sur-jeu par moments » sera la marque de l'acteur Kapoor⁵⁵¹ pour le reste de sa carrière, souvent dénoncée par la critique. Cependant, s'il assume le rôle du héros avec aisance, *Neel Kamal* n'est pas sa première expérience devant la caméra. Dans le film mythologique *Valmiki* (1946) où Kapoor joue un second rôle comique (sage Narada) à côté de son père Prithviraj dans le rôle-titre, on le voit donner naturellement la répartie à son père et aux autres personnages⁵⁵². Dans *Neel Kamal*, il change de registre en passant du comique au mélodramatique. Le public et les professionnels apprécient la sobriété de son jeu, différent du style déclamatoire et pathétique qui est de mise à cette époque. Bien qu'il soit passé par l'école du théâtre, il parle à voix basse avec une cadence rapide et naturelle. Cela le différencie de son père qui collectionne, depuis son mémorable rôle d'Alexandre Grand dans le film éponyme *Sikander*⁵⁵³ des rôles de personnages mythologiques ou historiques importants, qui lui sont proposés, non seulement pour son remarquable physique mais aussi pour sa voix grave et pour sa diction théâtrale. Aussi bien la photogénie de jeune Kapoor que son énergie n'échappent pas au réalisateur Kidar Sharma et à son opérateur Gordhan Bhai Patel. Le rôle de jeune premier dans *Neel Kamal* justifie qu'il soit photographié en gros plans et en plans rapprochés ce qui représente, par ailleurs, un véritable coup de pouce pour sa carrière d'acteur (planche 1, fig. 1-3). En plus du jeu naturel, son apparence exotique (cheveux châtain, yeux bleus, complexion claire) lui ouvrent les portes des productions et seront un atout dans ses propres films. Cependant, le rapport de Kapoor à sa physionomie reste très ambigu. Conscient de ses avantages physiques, dès son film *Aag*, il interprète le héros qui souffre d'être aimé pour la beauté de son visage. Serait-ce la raison pour laquelle, dans la vie, il ne fait pas d'effort pour préserver son apparence⁵⁵⁴ ?

⁵⁵⁰ B. Patel, art. cit., *Filindia*, Octobre 1947, p. 64.

⁵⁵¹ L'exception font trois films avec Kapoor, tournés à différents moments de sa carrière où celui-ci délivre un jeu naturaliste, laissant à l'abandon son style « ornemental » ponctué de théâtralité : *Gopinath*, *Jagte Raho*, *Teesri Kasam*.

⁵⁵² *Valmiki* est un film de Prabhakar Pictures, réalisé par Bhalji Pendharkar. Dans ce film, l'action se fait rare. Le réalisateur se focalise principalement sur le dialogue qu'il filme par une caméra fixe en plans d'ensemble, à la manière du théâtre filmé.

⁵⁵³ *Sikander* est le nom d'Alexandre le Grand en hindi. Le film est sorti en 1941 sous la direction de Sohrab Modi qui joue le rôle du roi hindou Puru (Porus en grec).

⁵⁵⁴ À la différence de ses contemporains Dilip Kumar ou Dev Anand qui font attention à leur taille et soignent leur image de jeunes premiers, Kapoor néglige son corps et se laisse emporter par les excès de nourriture et d'alcool. Dans les années 1950, où il est très demandé par les producteurs, il est obligé de suivre des cures d'amaigrissement (des jeûnes) pour pouvoir rester dans la course. Laissant libre cours à l'obésité, après l'échec de son opus *Mera Naam Joker*, il met entre parenthèses sa carrière d'acteur devenue principalement « alimentaire » et se consacre à la réalisation.

La beauté encombrante

Si Raj Kapoor sent très bien la nécessité de nuancer son jeu et de modérer sa voix devant la caméra, il garde du théâtre le masque et le maquillage. Dans ses premiers films, les personnages qu'il interprète sont grimés. Le recours au maquillage est certes marqué par l'héritage du théâtre mais aussi par celui du cinéma hindi qui affectionne dès ses débuts toutes sortes de maquillages et postiches (moustaches, barbes et perruques). Alors qu'en Occident les hommes ont abandonné le maquillage depuis longtemps, en Inde, aussi bien l'homme tribal que l'homme moderne aime intensifier son regard⁵⁵⁵. Si dans le théâtre, le maquillage peut apporter à l'acteur une nouvelle identité et augmenter sa visibilité sur scène, son emploi au cinéma peut parfois sembler excessif et contreproductif car le cinéma sait mettre en valeur ce qui est naturel ou ce qui s'approche du réel. Telle n'est pas l'aspiration du jeune Kapoor-réalisateur qui est visiblement passionné par la recherche des ambiances expressionnistes et, dans le sillage du cinéma de Welles, utilise le clair-obscur pour composer l'espace diégétique. Ainsi, le maquillage devient-il nécessaire dans des scènes avec l'éclairage dramatique. Cachés partiellement dans l'ombre, il faut rendre les traits du visage plus visibles et lisibles. Nous pensons à certains plans focalisés sur les yeux du héros qui sont surlignés par le *khôl*⁵⁵⁶ pour intensifier le regard. Cependant, James Naremore rappelle qu'« un visage sans artifice est quelque chose qui n'existe pas au cinéma » et que les traits d'un acteur de cinéma type est « un ensemble de signes préparés pour un spectateur, rendus conventionnels au point de devenir une « mythologie » ou une idéologie invisible⁵⁵⁷ ». En effet, Kapoor assume le maquillage et l'artifice comme éléments nécessaires pour souligner le caractère exceptionnel du héros romantique, en l'occurrence de l'artiste incompris (planche 14). Dans ses mémoires réunies par Ritu Nanda, il confirme que du temps où il était apprenti en cinéma, il était déjà très concerné par sa propre image :

⁵⁵⁵ Selon James Naremore, si les « règles d'usage du maquillage dans la culture occidentale reposent depuis longtemps sur l'opposition entre la nature et l'artifice », à partir du romantisme, « ces termes étaient devenus des catégories morales ». J. Naremore, *Acteurs... op. cit.*, p. 111. En revanche, aujourd'hui encore, nous pouvons constater qu'un tel jugement de valeurs, moraliste ou généré, est étranger à la culture indienne qui aime et accepte l'artifice et l'ornement aussi bien sur l'homme que sur la femme.

⁵⁵⁶ Nous nous référons, par exemple, à l'importante séquence composée de champs/contrechamps où Kewal se trouve en face à face avec son père avant de quitter la maison parentale.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 113.

Une de mes tâches était de donner un clap avant chaque prise. J'avais un bon rapport avec le cameraman qui acceptait de faire des gros plans de moi avant chaque prise et me donnait les photos. J'étais habitué à peigner impeccablement mes cheveux, puis tendre mon visage légèrement au-dessus du clapet pour avoir un joli gros plan⁵⁵⁸.

Le héros d'*Aag* comme celui de *Jan Pahchan*, est aimé pour son aspect physique. Pour faire croire que le héros est devenu laid, que son visage est défiguré, pour créer l'illusion d'une apparence différente, il lui faut un masque. Le masque permet de marquer la différence entre l'avant et l'après métamorphose. Appliqué sur le visage, il change son aspect : la peau lisse est remplacée par une surface sillonnée, rayée, rugueuse et irrégulière. Cette altération de l'apparence bouleverse l'équilibre dans la relation entre les protagonistes. Le héros qui souffrait d'être différent des autres par la profondeur de ses sentiments le devient par son aspect. Il réalise alors que le changement d'apparence ne modifie pas le degré de l'incompréhension qui le séparait des autres. Dans *Aag*, le masque provoque les réactions de rejet : le héros défiguré est mis à distance par les autres. C'est d'ailleurs l'intention du héros de se servir de la transformation de son visage pour encourager des réactions de l'autre et découvrir la vérité sur ses sentiments. Dans *Jan Pahchan*, le masque transforme la relation du porteur du masque à soi-même. Le héros, dont le visage est abîmé à la suite d'un accident de la route, rejette sa nouvelle identité visuelle et, par ignorance, s'enlise dans un malentendu fatal (planche 15). Le masque n'est pas seulement l'effet de la matière appliquée sur le visage pour transformer l'apparence de l'acteur. L'impression d'un masque peut être due à la maîtrise de ses expressions faciales. Un visage sans expression est un visage qui cache ses émotions derrière un masque virtuel. Ainsi nous pouvons constater que le personnage de Kewal, le héros d'*Aag*, se cache derrière celui d'un artiste indépendant qui n'est concerné que par son art. Surpris par la découverte de son incapacité à voir la réalité, il laisse tomber le masque permettant à l'émotion d'envahir son visage. Ainsi, le héros porte deux masques. L'un est un visage naturel, doté d'une grande beauté, mais dans lequel il ne se reconnaît pas. L'autre est une surface artificielle d'une grande laideur qui ne lui correspond pas non plus. Au début d'*Aag*, après avoir montré son visage ravagé par le feu à son épouse Sudha (Sultana Nigar), le héros commence à confesser ses échecs artistiques et ses déceptions amoureuses. Il raconte l'incompréhension des autres qui le poursuit depuis l'enfance ; il réalise que son visage l'a toujours séparé des autres. Quand celui-ci était beau, il empêchait les autres de s'intéresser à son être véritable. Lorsqu'il devient laid, il provoque leur rejet. Kewal se sent particulièrement blessé par la réaction de répulsion venant de Nimmi (Nargis), l'héroïne de sa

⁵⁵⁸ R. Nanda, *Raj Kapoor speaks, op. cit.*, p. 41.

pièce. « Elle n'a jamais pris le temps de voir mon âme, d'atteindre mon cœur » dit-il à son épouse Sudha à la fin du film. Lui-même refusait de voir que Nimmi l'aimait pour la beauté de ses yeux et la couleur de ses cheveux jusqu'à ce qu'il en ait la preuve à la suite de sa défiguration.

Nous retrouvons le même cas de figure dans le film *Jan Pahchan* où l'héroïne Asha déclare à son héros, artiste-sculpteur, l'aimer pour son physique. La même déclaration aura une conséquence différente (planche 16). Ayant en tête les mots d'Asha disant qu'elle l'aime pour sa beauté, Anil ne supporte pas l'idée d'être défiguré, redoute sa réaction et refuse de la voir. Il ne peut pas imaginer que, malgré sa laideur, il pourrait être accepté et aimé par Asha. À cause de ce malentendu, Asha, l'héroïne, n'a pas la possibilité d'être confrontée au masque qui enlaidit Anil et de faire preuve de son amour pour celui-ci. À la différence de Nimmi, Asha avait épousé Anil. Le mariage, tel qu'il est présenté par Kapoor dans *Aag* et par Mistry dans *Jan Pahchan*, transforme l'épouse en femme aimante inconditionnellement. Anil devient tout pour Asha : sa religion, l'objet de sa vénération qu'il soit beau ou laid physiquement. Le fait qu'Anil semble tout ignorer de la réalité de l'épouse indienne constitue un malentendu fatal pour Asha (planche 16). Ainsi, le héros-artiste, ignorant tout d'un monde qui n'est pas le sien, apparaît aveuglé par son obsession pour l'art.

L'idéal incompris

Le héros d'*Aag* est un jeune homme moderne, un artiste énergique et créatif... Il est animé par le seul désir de créer, de faire mieux que ses aînés. Arrivé à l'âge adulte, dans la troisième partie du film, Kewal affiche l'assurance d'un artiste expérimenté. Lors du casting de l'héroïne, l'un de ses collaborateurs un peu âgé lui conseille, du haut de ses trente ans d'expérience, de jeter un dernier coup d'œil sur une ultime candidate. Kewal, choqué que l'homme puisse s'imaginer que l'expérience suffit pour reconnaître l'héroïne idéale répond avec arrogance : « Je ne veux pas de votre expérience. Je veux tracer ma propre route. » Il est convaincu de sa supériorité en tant qu'artiste comme il est convaincu de la supériorité de l'art théâtral sur l'art plastique, en l'occurrence la peinture. Il avoue son mépris pour l'art non dramatique quand il explique à son héroïne Nimmi la différence entre lui et son ami Rajan, le peintre : « Il est un peintre, il sait faire des portraits mais ne peut pas leurs donner la vie. [...] Il est absorbé par la beauté, alors que moi, je veux entrer dans l'âme ».

Ce *face-à-face* avec Nimmi a lieu après la répétition d'une scène avec celle-ci. Alors que Rajan la félicite pour sa performance, Kewal quitte la salle de théâtre et va dans l'atelier de Rajan. C'est là, devant le tableau de la belle inconnue peinte par Rajan, que Nimmi découvre la silhouette de Kewal (plan italien) en contre-jour, le visage plongé dans l'obscurité. La lampe allumée derrière Kewal éclaire le tableau et la fumée de la cigarette de Kewal. Le contrechamp montre Nimmi (la même échelle de plan que celui avec Kewal) à côté de la porte grande ouverte. Elle demande pourquoi il a quitté la répétition. Énigmatique, Kewal (même plan que le précédent) tourne son visage aveuglé et impénétrable vers la caméra. Sa réponse est évasive. Nimmi bouge vers la caméra. Elle arrête son mouvement et la caméra recadre sa tête en gros plan, regard pointé vers la gauche en disant : « Vous vouliez dire quelque chose ». Kewal, plongé dans l'ombre, toujours devant le tableau, répond qu'il ne faut pas s'attendre à ce qu'il dise que son chant était plein de larmes, de joie et de passion. Nimmi, en gros plan, demande s'il n'y a pas autre chose. Le plan suivant montre Kewal de face, le bras gauche appuyé contre le mur, la moitié droite du visage éclairée ; il regarde en direction de Nimmi (en amorce) à gauche du cadre. Tout en la fixant il s'approche d'elle et sa réponse est sans pitié : « Votre chant était vide, sans passion, sans larmes, sans nuance, sans joie. Votre voix n'était pas en rythme. La musique doit sortir du cœur... et non pas de vos cordes vocales ». Le contrechamp montre Nimmi au fond de la pièce, moitié gauche du visage légèrement éclairée. Kewal (en amorce) occupe le premier plan de l'image à gauche. Nimmi, en s'approchant énergiquement de Kewal, rétorque que Rajan a apprécié son jeu. Le contrechamp montre Nimmi en premier plan de dos et Kewal en face d'elle, le visage éclairé par une lumière latérale gauche. C'est dans cette position d'autorité qu'il déclare la peinture incapable d'exprimer l'âme du modèle (planche 17).

Dans cette mise en scène hautement théâtralisée, aussi bien l'ombre et la lumière que les déplacements spatiaux soulignent les différents niveaux de la communication entre le héros-artiste incompris et l'héroïne qui ne comprend ni l'intention ni l'ambition du héros. Pour adresser sa critique à Nimmi, il laisse son visage dans l'ombre, les yeux invisibles, gardant une distance par rapport à elle. Mais pour expliquer à la comédienne ses aspirations, il sort de l'ombre. Son regard cherche celui de Nimmi : la lumière dirigée sur les yeux de Kewal amplifie l'intensité de son regard. Nimmi s'approche et, dans cette proximité, Kewal s'enflamme insistant sur la supériorité de ses intentions artistiques sur celles de Rajan : « Il se noie dans les yeux bleus comme l'océan, alors que moi, je trouverais dans leur profondeur une perle ». Ces mots tombent sur le gros plan de Nimmi dont les yeux, éclairés par une lumière

douce, sont remplis de larmes. Nimmi comprend. Le plan suivant qui revient à l'échelle du plan précédent, crée un contraste souligné par la cadence soutenue de la voix de Kewal : son héroïne doit produire une émotion forte pour toucher le public. À la fin de son discours, il se détourne de Nimmi (en plan américain) pour regarder, à nouveau, le tableau – qui représente l'idéal de Rajan –, alors que Nimmi, à droite du tableau, jure de tout faire pour satisfaire son attente.

Dans *Aag*, Kapoor utilise le clair-obscur non seulement comme un peintre pour modeler des volumes et modifier des aspects des personnages mais aussi pour souligner le passage de l'obscurité à la lumière symbolisant le passage de l'incompréhension à la compréhension. Le tableau – portrait de l'inconnue qui s'avère être Nimmi – est placé entre les deux protagonistes comme un témoin silencieux. Nous verrons plus loin que ce motif – l'image (portrait, photographie, statue) qui s'interpose entre les personnages en tant que personnage silencieux – reviendra souvent dans le mélodrame kapoorien pour jouer un rôle particulier dans des *face-à-face* avec les protagonistes principaux. En attendant, intéressons-nous à la raison pour laquelle Kewal insiste tant sur la capacité du théâtre de dépasser les émotions ordinaires.

Le fait que Kewal considère l'art du théâtre comme supérieur aux autres arts, à la peinture entre autres, vient de la mythologie indienne où, selon la légende, l'art dramatique – la poésie, la musique, le chant et la danse – est arrivé directement du ciel pour le bonheur des humains, accompagné par un texte sacré, une théorie esthétique *Natyasastra*. Ainsi, le caractère sacré du théâtre procure-t-il la supériorité de l'art dramatique sur les arts visuels « statiques⁵⁵⁹ ». Cette conviction de la suprématie du théâtre sur les autres arts est soutenue par l'exégète du *Natyasastra*, Abhinava Gupta, esthéticien du X^e-XI^e siècle, qui explique, dans son commentaire du traité esthétique *Abhinavabharata*, que le spectacle théâtral permet, par l'émotion esthétique pure, de réaliser la non-dualité ou l'absolu⁵⁶⁰. Selon lui, le théâtre est un moyen de révélation spirituelle du soi comme peuvent l'être différentes techniques de méditation et de travail sur soi, sur son ego. Alors que l'arrogance du jeune Kewal s'appuie sur cette aura sacrée qui accompagne l'art dramatique en Inde, sa passion aveugle l'empêche de reconnaître d'autres valeurs et qualités que celles qu'il préconise lui-même.

⁵⁵⁹ Concernant l'expression « arts visuels statiques » nous nous référons à l'article « Plastique, arts plastiques, « bildenden Künste » de Dominique Château, [http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/\\$ART2.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/$ART2.HTM), consulté le 15 février 2016.

⁵⁶⁰ À ce sujet voir Michel Hulin, *Le principe de l'égo dans la pensée indienne classique. La notion d'Ahamkara*, Collège de France, Paris, 1978 ; Chapitre III, « Expérience esthétique et désindividualisation », p. 341-358.

Le sculpteur Anil (*Jan Pahchan*) rêve également d'accomplir une œuvre parfaite comme il le dit à son ami Jeevan, garçon simple et généreux : « De cette pierre, j'aimerais sculpter une telle beauté que la pierre aurait l'air plus vraie que la réalité ». Il n'hésite pas à comparer l'art, son art, à celui du Créateur suprême. L'artiste est souvent filmé à côté de sa création ou de son modèle, en train de sculpter ou de lui expliquer ce qu'il attend d'elle pour accomplir une œuvre parfaite (planche 18). Se sentant mal compris par ses proches, l'artiste s'efforce d'expliquer ses désirs et ses idéaux mais souvent, son message n'est pas reçu. Quand Anil demande à sa muse Asha (Nargis) si elle est intéressée par son art, elle répond par la négative. Elle avoue n'apprécier que son visage qu'elle trouve séduisant [*attractive*] alors qu'il essaie de la convaincre de la dimension transcendante de l'art. Non seulement sa muse et son ami ne le comprennent pas, mais aussi lui-même est insatisfait du résultat de son travail : sa statue n'est en rien l'œuvre extraordinaire qu'Anil a imaginé. La mise en scène du processus de création d'Anil montre la distance qui sépare l'artiste d'Asha, son modèle. Anil, au premier plan, tourne le dos à son modèle et ne l'écoute pas. Tout en travaillant la pierre, il regarde sa statue à gauche du cadre. Asha, lui parle en regardant à droite. L'étrangeté de cet échange est soutenue par des plans rapprochés, montrant les personnages de profil, montés en champs-contrechamps. Un plan moyen avec les deux personnages, toujours de profil, interrompt les champs-contrechamps. Ce long plan confirme la disposition des personnages et souligne le fait qu'ils ne se regardent pas pendant qu'ils se parlent. Ce plan est interrompu par un *jump cut* [une saute entre les plans sans se soucier du raccord] sur le visage d'Asha, en gros plan, regardant à droite (planche 18), puis le montage reprend le plan moyen en question où Asha a le regard tourné à gauche. Jouant sur les échelles et les directions de regard, ce montage montre une Asha perdue, désorientée.

L'attitude d'Anil, commune à celle de tous les artistes concentrés sur leur travail et absorbés par l'imaginaire qu'ils s'attachent à matérialiser dans leurs œuvres d'art, est soulignée par la courte focale qui exagère les distances entre les personnages et les différences de tailles. Le plan d'ensemble qui clôt cet échange annule la perception de l'espace suggérée par le plan précédent et permet de comprendre mieux le positionnement des personnages ainsi que la taille de la statue, invisible dans les plans précédents mais suggérée par le martèlement de la pierre par Anil. Nous réalisons que le plan en plongée que nous venons de voir est filmé du point de vue de la statue, associée ainsi aux personnages en tant que témoin muet.

À différents moments dans *Jan Pehchan*, nous retrouvons le cadrage similaire de deux personnages face à la caméra où le visage du personnage en premier plan est pris de très près,

en plan rapproché, alors que le personnage en arrière-plan est de taille beaucoup plus petite. Cette image déformée par le grand angle accentue la gravité du propos échangé. Regardons la confrontation d'Anil avec la fille du médecin qui lui a sauvé la vie et l'a soigné pendant des mois. L'opération a réussi à préserver sa vie mais pas sa beauté. Apprenant qu'Anil est marié et refuse de rentrer chez sa femme de peur qu'elle ne le rejette à cause de sa laideur, la fille du médecin lui ouvre les yeux. Elle l'accuse d'abandonner sa femme sous un faux prétexte et l'incite à retourner chez lui pour faire face à la réalité (planche 19).

L'échange entre Anil et la fille de médecin (interprétée par Shyama) commence par une vue rapprochée où les personnages, Anil en premier plan et la fille de médecin en arrière-plan, sont de tailles similaires. Puis, la caméra avance vers les personnages pour fixer Anil en gros plan, déformé par l'optique de l'objectif, alors que la fille du médecin reste en arrière-plan, cadrée à la poitrine. Le maquillage d'Anil est couplé avec l'effet de déformation optique due au grand angle pour accentuer la laideur du héros. Le long plan qui permet à la fille du médecin de dire sa réplique laisse également le temps à Anil de comprendre son erreur. Alors que la fille du médecin fixe Anil, celui-ci détourne son regard. Si la longueur du plan, qui souligne l'insistance de la fille du médecin, peut laisser croire que celui-ci a compris le message, le doute persiste. Force est de constater que les champs-contrechamps permettant de croiser les regards donnent l'impression qu'ils interviennent de façon décisive dans la compréhension des personnages.

La mise en scène de l'échange entre Pran, jeune musicien dans *Barsaat* interprété par Raj Kapoor, et Reshma (Nargis), belle du village, confirme la nécessité de croiser les regards, dans le vain espoir que l'autre comprendra (planche 20). Si Pran tente d'inculquer sa doctrine de l'amour vrai à Reshma par un discours, c'est la force de la musique que Pran joue au violon qui convainc Reshma de la sincérité des sentiments de Pran. Alors qu'elle ne comprend pas l'explication, « les mots de Pran », elle saisit la puissance de la musique qui produit un effet dévastateur sur ses sentiments. Si dans *Aag* l'incompréhension des autres ne se manifeste que sporadiquement, dans *Jan Pahchan*, c'est le mot d'ordre qui règne dans les dialogues entre Anil et son ami Jeevan. Chacun essaie d'expliquer à l'autre son point de vue en constatant que l'autre « ne peut pas comprendre ». Asha ne comprend pas les envolées esthétiques d'Anil et Anil ne comprend pas la simplicité et la sincérité des sentiments d'Asha. Après l'accident qui défigure le beau visage d'Anil, l'artiste s'enferme dans de fausses craintes et des projections qui l'empêchent de comprendre l'amour d'Asha.

L'auteur/personnage

Dans *Aag*, Kapoor-auteur non seulement expose son idéal esthétique mais se positionne – par le truchement de son héros – en tant qu'artiste incompris. Kewal, le personnage principal, souffre autant de l'incompréhension de ses parents, que de ses pairs. Il ne supporte pas non plus d'être aimé uniquement pour sa beauté. Il désire être aimé pour son âme, pour l'authenticité de son être, pour lui-même. Il cherche une âme sœur qui le comprendra. Aussi bien l'homme que l'artiste cherche l'absolu. Dans son exaltation, il est prêt à mettre à l'épreuve son beau visage. Anil, artiste sculpteur que Kapoor interprète dans *Jan Pahchan* [Identité], est également comme possédé par la recherche de la beauté et par l'obsession de sculpter une œuvre parfaite. À la différence de Kewal, qui refuse d'être aimé pour son visage, Anil est persuadé qu'il ne peut pas envisager l'idée qu'il puisse être aimé pour autre chose que pour sa beauté. Son aveuglement le conduit à l'erreur, la source d'un malentendu fatal qui a pour conséquence la mort de l'être le plus cher. Anil, comme Kewal, Madhusudan ou Pran, est un citadin qui ne connaît rien du monde rural. Contrairement aux autres héros aveugles, Anil est plusieurs fois mis en garde par son ami Jeevan qui tente de lui expliquer son ignorance⁵⁶¹. Mais, en plus d'être aveugle, Anil n'entend pas ce que son ami lui dit sur les sentiments d'une simple villageoise et sur les règles à respecter. Le décalage entre la ville et le village constitue un mur d'incompréhension qui sépare ces deux mondes. Le discours de l'artiste qui est abscons mais toléré par ses proches devient irrecevable par le monde non éduqué de la campagne (planche 21).

Le personnage de l'artiste incompris est en grande partie construit à partir d'éléments biographiques de son interprète-réalisateur. Le premier film de Raj Kapoor est non seulement

⁵⁶¹ *Jan Pahchan*, dialogue :

Jeevan : Écoute Anil, n'essaie pas de me tromper. Jure et dis-moi, que tu n'as pas commencé à aimer cette fille et à oublier ton art ?

Anil : Non, Jeevan. Je n'aime pas Asha. Je la trouve gentille mais n'aime que mon art. J'étais confus mais ne suis plus maintenant. Je me contrôle et crois que je ne peux pas aimer personne d'autre que ces sculptures.

Jeevan : C'est la pire des choses. Tu n'aimes pas une fille mais souhaites qu'elle vienne te voir seule. Les villageois peuvent tolérer ton amour et consentir à ce que vous vous mariez mais ils ne toléreront pas un étranger qui joue avec les sentiments de leur fille. Pourquoi n'y as-tu pas pensé ? Que ressent cette fille pour toi ? Que pense-t-elle ? Anil, tu ne peux pas décevoir tout le monde.

Anil : Je n'ai déçu personne et ne décevrai personne. Je lui dirai tout ce soir.

Jeevan : Fais ce que tu veux. C'était mon devoir de te faire comprendre la situation.

un condensé de souvenirs d'événements qui ont marqué sa vie, mais il pose les bases de ses idées esthétiques, ses aspirations et ses rêves. Si *Aag* établit la notoriété du jeune Kapoor, *Barsaat* consacre la création d'un nouveau couple romantique, Raj et Nargis⁵⁶². Ce que Kapoor gagne en assurance en tant qu'acteur et réalisateur il le perd en fragilité et sincérité qui marquent son premier film et le rendent unique. Dans *Barsaat*, il n'est plus le jeune adolescent à fleur de peau qui rêve de réussir une œuvre d'art exceptionnelle. Habillé en costume, cravate et chapeau italien à la Bogart, il apparaît comme un artiste mûr, gai et rêveur, enfermé dans son univers, impénétrable à son environnement. Sans projet particulier, la musique remplit tout son loisir. S'il garde son « sur-jeu » et les élans de théâtralité d'*Aag*, Kapoor montre une faculté d'adaptation à toute situation, aussi bien en drame qu'en comédie.

Dans le corpus kapoorien, on peut distinguer une nette différence entre les artistes idéalistes et romantiques qu'il crée et interprète au début de sa carrière et ceux, qui apparaissent plus tardivement. Ces artistes de « seconde génération », souvent musiciens de métier, n'exercent leur art que pour gagner leur vie, ne créent plus des œuvres d'art et ne veulent pas changer le monde comme ceux de la fin des années 1940. Cependant, la figure de l'artiste incompris trouve son prolongement dans les films de Guru Dutt, contemporain de Raj Kapoor. Romantique dans l'âme, Guru Dutt crée et interprète des illustrateurs (*Mr. & Mrs.* '55, 1955), poètes (*Pyassa*, 1957) et metteurs-en-scène (*Kaagaz Ke Phool*, 1959), tous marginaux et incompris par la société en mutation. À l'instar des artistes kapooriens, ceux de Guru Dutt sont également imprégnés par le vécu et les idées intimistes du réalisateur. Ils soulignent l'incompréhension qui règne entre l'univers de la poésie et le monde préoccupé par des problèmes matériels et de consommation.

* *

*

L'artiste incompris que Kapoor interprète au début de sa carrière est un jeune ténébreux au regard grave. Il ne faut pas le confondre avec d'autres rôles d'artistes, musiciens ou poètes qu'il interprète dans un registre comique (*Dastan*, *Sargam*, *Parvarish*, *Anari*). Ces personnages-artistes vivent de leur art mais ne créent pas d'œuvres d'art. Ceux-là font partie du registre comique qui domine le jeu de Kapoor depuis les premières comédies sentimentales

⁵⁶² La mise en scène du couple glamour à l'écran aura la répercussion sur la vie privée des protagonistes et *vice versa*. Désormais, chaque apparition du couple Kapoor et Nargis sera suivie et commentée par la presse. Le couple sera sollicité par des producteurs à reproduire la « magie » de *Barsaat*. Parmi les films faits sur mesure pour eux, *Jan Pahchan* est une continuité directe des premiers films de Kapoor.

comme *Sunehre Din* et *Sargam* et qui prendra une nouvelle importance à partir d'*Awaara*. Ce troisième film réalisé et produit par Kapoor marque la naissance d'un personnage inédit sur l'écran indien : héros marginal, vagabond sympathique et hors-la-loi attachant. Alors que le héros des débuts a séduit son entourage par sa beauté et son discours d'artiste incompris, rêveur et romantique, le « petit homme » Kapoorien, toujours en décalage, séduit son public par sa naïveté.

2) La figure du simplet, « petit homme » chaplinesque

Les figures comiques dans les films indiens, sont à l'origine des figures secondaires, héritées du mélodrame théâtral et très présentes dans les mélodrames filmiques tout le long des années 1960. Ces personnages, masculins ou féminins, interprétés par les acteurs comiques comme Johnny Walker, Agha, Manorama, Mehmood, Rajendranath, Om Prakash, etc., interviennent souvent comme compagnons du héros ou de l'héroïne. Ils peuvent également apparaître en couple dans des saynètes comiques, souvent représentant des querelles de couple, mises en miroir avec l'amour romantique du héros et de l'héroïne. Si le héros du mélodrame hindi est souvent calqué sur le modèle du dieu Rama, le pendant comique du héros revêt alors les traits de caractère de Hanuman, ami et soutien de Rama.

L'originalité de Kapoor est de créer un personnage qui soit en même temps le marginal, le comique et le héros⁵⁶³. Ces marginaux, créés et interprétés par Kapoor, d'un film à l'autre, se trouvent de plus en plus en décalage avec la société. Souvent simples et innocents, victimes des malentendus ou ne comprenant pas les situations dans lesquelles ils se trouvent, ils servent de révélateurs des vicissitudes de la vie.

⁵⁶³ À ce sujet voir le chapitre « Indian and Western Humour » dans W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p. 103-113.

La naissance du vagabond

Fixant une paire de chaussures trouées qui piétinent sur le trottoir, la caméra longe le pantalon un peu large, la veste mal ajustée jusqu'au chapeau pour cadrer le joyeux vaurien à qui appartient cet attirail vétuste et fatigué. Chantant en chancelant, il tombe sur les piétons pour leur dérober une montre ou un portefeuille, et il s'enfuit pour échapper à leur colère, à pieds, à vélo ou dans un camion d'où il se fait jeter par des femmes-pêcheurs. Il entre dans un bidonville entouré d'enfants et, gardant son justaucorps troué, il prend deux enfants dans les bras et s'enfonce dans le *slum* (planche 22).

Né de l'imaginaire d'Abbas et V.P. Sathe, Raju le vagabond, *awaara*, apparaît dans un accoutrement inspiré par celui de Charlot. Une veste trop petite, un pantalon trop court et un chapeau feutre déformé, les chaussures usées... et, à la manière de Charlie Chaplin dont l'identité se confondait avec celle de Charlot, le vagabond portera également le nom de son créateur et interprète. À partir du film *Awaara*, les « petits hommes » s'appelleront Raj, Raju ou Raj Kumar [prince]. Si les personnages de films contaminent les stars, réciproquement, la star contamine les personnages, rappelle Edgar Morin⁵⁶⁴. En nommant les personnages de ses films par son prénom, il efface la frontière entre la fiction et la réalité, entre le personnage et la personne.

Ayant grandi dans un bidonville de Bombay, Raju *awaara* est un jeune délinquant sympathique, souvent pris pour quelqu'un d'autre, « à cause de sa tête », comme Raj Kapoor explique par l'intermédiaire de son personnage. Plus tard, dans *Shree 420*, muni d'un baluchon et d'une canne, il développera sa démarche sautillante et virevoltante, ajoutant des gestes expressifs et des grimaces assorties. Il adoptera également son *timing comique*⁵⁶⁵ calqué sur le génie en la matière : Charles Chaplin. Kapoor ne cache pas son admiration pour le maître qui a créé le petit personnage en décalage avec les règles qui régissent les rapports du monde urbanisé :

[...] le vagabond, le clodo, l'homme ordinaire. J'étais attiré par lui, mais pas tant pour sa mise en scène que pour la simplicité du petit homme et ses émotions humaines ; pour son plaisir de vivre

⁵⁶⁴ Edgar Morin, *Les stars*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 36.

⁵⁶⁵ Selon Naremore, le *timing comique* est une relation temporelle entre différents mouvements à l'instar d'une danse : quelque soit le rythme, on peut reconnaître la même danse. J. Naremore, *Acteurs, op. cit.*, p. 25, note 2.

malgré sa grande pauvreté ; pour sa façon de mettre en scène la richesse... c'est difficile de l'exprimer par les mots. Tant de choses m'ont touché chez Chaplin – ses convictions derrière ses pensées. Je pense que son vagabond était l'un des plus grands personnages jamais conçus⁵⁶⁶.

La première apparition du vagabond ne dure que le temps d'une séquence musicale « Awaara hoon ». La musique lance le personnage, l'accompagne et le porte en lui procurant la légèreté et la gaité. Elle rythme sa démarche et sa gestuelle.

I'm a tramp. Just a tramp Struck down by destiny or shining like a star I'm tramp. Just a tramp.	Je suis un vagabond, juste un vagabond Terrassé par le destin ou brillant comme une étoile Je suis un vagabond, juste un vagabond.
I have neither home nor wordly ties	Sans maison, sans lien au monde
I have no one who loves me (2) Nor do I desire those who seek me out	Je n'ai personne qui m'aime (2) Je ne désire pas non plus que quelqu'un me cherche
I have no one who loves me (2) Lonely an unfamiliar roads embrace me I'm a tramp. Just a tramp Struck down by destiny or shining like a star I'm a tramp. Just a tramp	Je n'ai personne qui m'aime (2) Des routes solitaires et inconnues m'absorbent Je suis un vagabond, juste un vagabond Terrassé par le destin ou brillant comme une étoile Je suis un vagabond, juste un vagabond.
I may not be rich, I may be poor	Il se peut que je ne sois pas riche, que je sois pauvre
Yet, I sing a song of joy (2) Although my heart is wounded I wear a smile on my handson face O world ! Am I a victime of the world ? Or a victime of fate ? I'm a tramp. Just a tramp. Struck down by destiny or shining like a star I'm a tramp. Just a tramp ⁵⁶⁷ .	Je continue à chanter un chant de joie (2) Bien que mon cœur soit blessé Je porte un sourire sur mon joli visage Oh, monde ! Suis-je une victime du monde ? Ou une victime du destin ? Je suis un vagabond, juste un vagabond Terrassé par le destin ou brillant comme une étoile Je suis un vagabond, juste un vagabond.

En se plaçant ostensiblement dans le sillage de Charlie Chaplin, l'acteur Kapoor laisse libre cours à son aptitude naturelle pour le comique. Pour composer son personnage, il doit puiser dans ses ressources propres, n'ayant suivi aucune formation d'acteur ou de pantomime.

⁵⁶⁶ Comme il a été souligné dans la partie I., depuis l'enfance, Raj Kapoor a été un grand admirateur de Charles Chaplin. *City Lights* [*Les Lumières de la ville*], *Modern Times* [*Les Temps modernes*], *The Gold Rush* [*La Ruée vers l'or*] et *Limelight* [*Les Feux de la rampe*] font partie des films qui l'ont particulièrement touchés. R. Nanda, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 156.

⁵⁶⁷ Les paroles sont de Shailendra, chantées par Mukesh. Traduction de l'hindi est fait par Nasreen Muni Kabir. N.M. Kabir, *The Dialogue of Raj Kapoor's Classic... op. cit.*, p. 78-82.

Si le modèle chaplinesque est, dans son cas, essentiel, son expérience de théâtre l'aide certainement à occuper l'espace scénique et à « doser » son jeu corporel, la mimique et la diction. Alors que Chaplin, selon Naremore, est si déterminé « à faire montre de la virtuosité du mouvement théâtral qu'il est presque toujours plus stylisé, plus poétiquement "non naturel" que ses partenaires⁵⁶⁸ », le concept chaplinesque de Kapoor n'est pas complètement abouti. Dans ses premières tentatives de créer un personnage de vagabond, Kapoor oscille constamment entre le jeu stylisé et naturel, exagéré et posé, entre le modèle étranger et la réalité indienne. Dans les premières apparitions de vagabond chaplinesque, la poétique clownesque de Kapoor n'est pas assumée jusqu'au bout : le personnage n'est pas le souffre-douleur qui reçoit les coups de bâton et les tartes à la crème comme Charlot et ses confrères. Il n'est pas systématiquement persécuté par le monde comme le sont les personnages comiques du burlesque américain. Bien qu'innocent, il résiste, à la différence de Charlot, à ses pulsions immédiates, ne se précipite pas sur les buffets et ne traduit pas tous ses désirs en actes⁵⁶⁹. Le premier personnage kapoorien qui endosse entièrement le statut du héros burlesque est le paysan dans *Jagte Raho*, le seul personnage qui ne chante pas et qui n'est pas impliqué dans une relation amoureuse avec l'héroïne. Si le vagabond qui défile dans la séquence musicale « Awaara hoon » du film *Awaara* ne représente qu'un avant-goût du personnage de marginal « simplet ignorant » en devenir, il bénéficie d'une chanson qui lui permet de se présenter. Il dit en chantant qu'il n'a pas de lieu où aller et que personne ne l'attend alors qu'il a sa mère qui l'aime. Comme le souligne Chatterjee « il est vagabond puisqu'il ne se sent chez lui nulle part ; son habitat naturel n'est pas naturellement le sien⁵⁷⁰ ».

Si Raj d'*Awaara* est un personnage complexe, sans identité qui cherche sa place dans la société qu'il ne comprend pas toujours, Raj de *Shree 420* est un personnage ambigu qui cache sa lucidité et se laisse aveugler par la possibilité de l'argent facile. En prenant plus de consistance, la figure du vagabond montre, dans différentes séquences d'anthologie, qu'il maîtrise le burlesque et qu'il est un disciple digne de Chaplin.

⁵⁶⁸ J. Naremore, *Acteurs, op. cit.*, p. 26.

⁵⁶⁹ Nous nous référons à l'analyse de Charlot fait par Edgar Morin dans son essai sur les stars du cinéma. E. Morin, *Les stars, op.cit.*, p. 170-176.

⁵⁷⁰ G. Chatterjee, *Awaara, op. cit.*, p. 1.

Son apparence devient célèbre grâce à la chanson qui l'introduit au début du film. Il chante :

Mera joota hai Japani
ye patloon Inqlistani
Sar pe laal topi Rusi,
phir bhi dil hai Hindustani

My shoes are Japanese,
These trousers are English;
The red cap on my head is Russian,
But still my heart is Indian.⁵⁷¹

Mes chaussures sont japonaises
Ce pantalon est anglais
Le chapeau rouge sur ma tête est russe
Mais mon cœur reste indien.

Le Raju de *Shree 420* est un migrant qui traverse le pays depuis un village du nord de l'Inde ou de la frontière pakistanaise pour arriver à Bombay dans l'espoir d'y trouver du travail. À la différence du vagabond d'*Awaara*, il est orphelin, sans attaches. Il emprunte à son modèle Charlie Chaplin non seulement son apparence qu'il décrit dans la chanson d'ouverture « Mera Joota Hai Japani » mais aussi d'autres qualités compatibles avec l'image du petit homme que Kapoor veut mettre en avant. S'il s'approprie le mythe de Charlot « riche contre pauvre », il le fait en insistant sur le fait que son cœur est indien pour bien souligner la différence de caractère et de situation. Comme lui, il se cache derrière un masque qui suscite des émotions contrastées, passant du rire aux larmes selon que les situations sont grotesques ou tragi-comiques. Pour amplifier le caractère burlesque de ces situations, plusieurs séquences passent par le mode de l'accélération des images avec un bruitage adapté au genre. Si la gestuelle est empruntée à Charlot, c'est la musique, composée par Shanker et Jaikishen, qui permet au personnage de prendre véritablement la forme, la vitalité et l'identité indiennes. La musique accentue sa démarche chaplinesque, ses gags, ses gestes et ses expressions faciales évoquant tantôt gaité, tantôt tristesse. Sans la musique, son identité serait incomplète.

Il convient de constater que les personnages inspirés par Charlot auront une relation particulière à l'apparence physique qui sera souvent présentée comme une des causes de l'incompréhension. Comme Charlot, ces personnages ne communiquent ni ce qu'ils pensent ni ce qu'ils ressentent véritablement. S'ils ne comprennent pas les codes mondains, ils ne sont pas non plus compris par les autres, comme Raju de *Shree 420*, qui est un personnage complexe, difficile à cerner. Il arrive en ville avec un certificat d'études et une médaille de l'honnêteté. Dès les premiers jours à Bombay, il met la médaille en gage contre cinquante

⁵⁷¹ Les paroles sont écrites par Shailendra sur la musique de Shanker-Jaikishen. La voix est celle de Mukesh.

roupies. S'il se laisse séduire par les vicissitudes de la grande ville, il en comprend vite ses rouages. Ce personnage, tantôt naïf et crédule, tantôt malin et rusé, mais aussi romantique et timide, oblige Kapoor à passer par la pantomime, la théâtralité et le jeu neutre pour exprimer toutes les facettes de sa complexité. Alors que Raju de *Shree 420* est un personnage ambigu qui passe par différentes évolutions mettant à l'épreuve son sens moral, le « petit homme » sans identité, créé pour *Jagte Raho* [Restez éveillés], est une figure comique type, naïve, effarée, ignorante de tout. Dans ce film, Kapoor réussit enfin à construire un personnage comique du genre qu'Edgar Morin décrit dans son essai sur Charlot :

Le monde les [héros comiques] persécute en effet. Il leur arrive tous les malheurs possibles. Ils attirent et fixent le guignon et le mauvais sort. On aurait pitié et chagrin de leurs souffrances si, précisément, nous n'en riions pas. Les héros comiques sont ahuris, naïfs ou idiots. Du moins apparemment, car leur crétinisme ne fait qu'exprimer leur innocence fondamentale. Innocence quasi enfantine, d'où leur familiarité avec les enfants (*Charlot et Kid*)⁵⁷².

Tel est le cas d'un malheureux migrant sans nom, interprété par Kapoor. Arrivé dans une grande ville ne comprenant pas l'organisation du monde urbain, il est victime d'un malentendu et de sa peur qui le rend mutique. Il est mis à l'épreuve de l'aveuglement et de la contagion de l'aveuglement produite par la méfiance de l'autre. Dans un déguisement de paysan⁵⁷³, à la tombée de nuit, il se trouve, arrivé de nulle part, devant une résidence bourgeoise de Calcutta. Remarqué par un vigile, il se trouve poursuivi pour un vol qu'il n'a pas commis. Pour échapper à la fureur de la foule mobilisée par quelques activistes, il est contraint d'entrer dans l'intimité de certains habitants pour s'y cacher et découvre ainsi une concentration de vice, de trahison et de fraude.

Son innocence produit un effet de miroir qui révèle l'hypocrisie et la malhonnêteté des habitants d'une grande ville. Seuls ceux qui lui ressemblent peuvent le comprendre, comme l'enfant à la fin du film qui lui dit : « n'aie pas peur ». Le scénario ne prévoit presque aucune ligne de dialogue pour le personnage, alors qu'il est constamment à l'image. C'est un défi auquel Raj Kapoor répond en déployant toute sa panoplie d'expressions faciales et corporelles restant dans le registre de la pantomime. Le paysan de *Jagte Raho*, bien que complètement indianisé, se rapproche du concept de Charlot plus que les personnages qui l'ont précédé (les Raju d'*Awaara* et *Shree 420*) car il est pensé dans son intégralité. Il garde son déguisement et son masque, aussi bien que son jeu corporel et sa mimique, tout le long du film.

⁵⁷² E. Morin, *Les stars*, op. cit., p. 172.

⁵⁷³ Pour ce rôle, Kapoor abandonne même sa moustache sophistiquée, sa marque de reconnaissance et le signe de l'urbanité.

Cette constance de représentation et sa maîtrise de la pantomime lui ont valu le grand prix au festival de Karlovy Vary, un prix qui met en valeur autant le message sur « le progrès social » et la critique du capitalisme (indispensable, à cette époque, pour concourir pour le grand prix, selon Antonin J. Liehm⁵⁷⁴, correspondant du *Rudé Právo* à l'époque) que l'art de l'observation, de l'imitation des gestes et des expressions quotidiennes inspiré par Chaplin.. C'est ainsi que James Naremore qualifie le jeu de Charlot :

Au fond, il est même erroné de considérer Chaplin comme un mime, alors que le matériau de son art – son corps, ses gestes, ses expressions faciales et toutes techniques qu'il met en œuvre pour créer un personnage – est celui que nous utilisons dans la vie de tous les jours. Nous sommes tous des imitateurs et les termes de mime ou de pantomime n'interviennent qu'au bout de l'éventail du comportement dramatique, quand l'acteur n'utilise ni la parole ni les accessoires ou quand la voix et le corps dupliquent les gestes théâtraux conventionnels, créant des stéréotypes reconnaissables⁵⁷⁵.

Les personnages que Kapoor crée sur le modèle de Charlot ne reposent pas uniquement sur l'imitation de Chaplin et d'autres comiques américains comme Harold Lloyd, Buster Keaton etc. La tradition littéraire et théâtrale, classique ou populaire, dispose d'innombrables épisodes comiques⁵⁷⁶ propres à la culture l'imagination indienne dont l'influence est discernable dans le comportement du « petit homme » kapoorien. *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance* annonce qu'avec le déclin du théâtre sanskrit, le théâtre populaire dans différentes langues régionales a hérité certaines conventions du théâtre classique, dont celle de *vidushaka*. Personnage noble et de bon cœur, un peu folâtre, *vidushaka* [le clown] est l'ami de confiance du héros. Adoré par les spectateurs, le comique du *vidushaka* est dans l'apparence (il est souvent chauve), dans la parole et les manières⁵⁷⁷. Selon Sylvain Lévi, l'une des caractéristiques du clown, *vidushaka*, est son attachement inconditionnel envers son maître : « le bouffon, [...] reçoit ses plus intimes confidences et [...] met à son service un dévouement aveugle⁵⁷⁸ ».

Dissanayake et Sahai remarquent que l'humour de Kapoor, hors la gestuelle, repose souvent sur l'inconvenance physique, verbale ou de situations. Selon eux, Raj Kapoor s'appuie sur l'incongruité verbale pour mettre en jeu son humour privilégiant la forme

⁵⁷⁴ Le propos a été cueilli lors d'un entretien privé avec A.J. Liehm à Paris, en 2013.

⁵⁷⁵ J. Naremore, *Acteurs*, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁷⁶ Ces épisodes comiques sont souvent composées autour de la figure de bouffon *vidushaka* héritée du théâtre classique en sanscrit. W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's films... op. cit.*, p. 103.

⁵⁷⁷ Pour plus d'informations sur *vidushaka* voir Dennis Kennedy (dir.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford University Press, 2003.

⁵⁷⁸ S. Lévi, *Le Théâtre indien*, *op. cit.*, p. 24.

traditionnelle de la narration, alors que Chaplin utilise la pantomime et la narration stylisée⁵⁷⁹. Là où le premier intègre l'humour et le comique de situations dans une romance pour maintenir le lien avec l'essence du cinéma populaire, le second n'est pas attaché à un genre particulier car l'humour est l'essence de son cinéma. Alors que Kapoor utilise le comique de répétition pour affirmer les différents types de caractères mis en scène, Chaplin se sert de la répétition pour créer un contraste. Les auteurs soulignent que Kapoor utilise d'une part un langage stylisé « enfantin » pour son personnage et d'autre part, l'humour verbal qui s'appuie sur la tradition : « L'humour indien est défini par les jeux de mots, le double sens, la parole métaphorique et l'insinuation, et Raj Kapoor délibérément puise dans cette tradition⁵⁸⁰ ».

Métamorphoses du « petit homme », d'*Awaara* à *Mera Naam Joker*

Les Raju bénéficient, presque tous (à l'exception du malheureux migrant dans *Jagte Rahu*), d'une chanson d'introduction (planche 23). Si dans *Awaara* Raju se décrit comme vagabond en chantant « *Awaara Hoon* », dans *Shree 420*, il s'introduit par la chanson « *Mera Joota Hai Japani* » insistant sur le fait que son cœur est indien. Kapoor continue à modeler son personnage en lui donnant des traits de plus en plus indiens. Par exemple, Raju dans *Jish Desh Mein Ganga* chante « *Mera Naam Raju Gharana Anam* » [Je m'appelle Raju, je n'ai pas de maison]⁵⁸¹ en jouant du tambourin plat *daf*. Si Charlot est né du costume comme l'affirme Chaplin⁵⁸², il convient de constater que la vraie personnalité de Raju est née de la musique et du chant. Le concept d'associer la musique au personnage comme une partie de son identité est souvent repris dans d'autres films avec Kapoor, comme, par exemple dans *Anari* [Idiot] de Hrishikesh Mukherjee (1959) où Raj Kapoor joue une variante très réussie du petit homme sincère et naïf qui s'appelle Raj Kumar et qui, dans la chanson « *Sab Kuchh Seekha Ham Ne* » se décrit comme un être *anaadi* [stupide].

Bien que calqués sur le modèle chaplinesque, les Raju de Kapoor ont un *sex-appeal*, qui est quasiment imperceptible chez Chaplin, dissimulé derrière son apanage et sa posture

⁵⁷⁹ Malgré le talent indéniable de Kapoor pour la pantomime, il privilégie la danse et le chant.

⁵⁸⁰ W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p. 111.

⁵⁸¹ Pour les paroles de la chanson « *Mera Naam Raju Gharana Aman* » voir planche 22.

⁵⁸² Dans sa biographie, Chaplin fait un constat désormais célèbre : « Je n'avais aucune idée du personnage. Mais du moment où j'ai été habillé, les costumes et le maquillage m'ont fait prendre conscience de la personne qu'il était ». Charles Chaplin, *My Autobiography* [Ma vie], Simon and Schuster, New York, 1964, p. 144.

sacrificielle, comme le souligne Edgar Morin⁵⁸³. Malgré sa simplicité et sa naïveté, Raju est un jeune premier, impliqué dans des relations romantiques avec l'héroïne (à l'exception de *Jagte Raho*). Alors que dans *Awaara* et *Shree 420*, Raju laisse tomber son masque comique pour séduire son héroïne, Raju de *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai* garde son masque comique, innocent et enfantin, jouant de l'ambivalence de son personnage face au personnage féminin. Sa gaucherie et son incapacité à comprendre de simples choses de la vie n'empêchent pas l'héroïne de tomber amoureuse de cet *anti-heroic* héros. Si la naïveté du héros est utilisée pour convaincre les bandits des vertus de la non-violence et des avantages de se rendre à la justice, elle soutient un nouveau discours à connotation érotique comme, par exemple, dans la discussion sur « ce qui arrive après le mariage » [Shadi ke bad kya hota hai] avec Kammo⁵⁸⁴. Mis à part cet écart populiste, la candeur, la générosité et l'innocence du personnage peuvent être considérées comme valeurs positives capables de changer le monde. Dans cette perspective, l'incompréhension n'est pas une entrave à l'accomplissement d'un idéal.

Si le personnage de *Jagte Raho*, vulnérable et mutique, est effrayé en se trouvant dans un milieu urbain qu'il ne comprend pas, Raju, chanteur et joueur du *daf* dans *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*, s'adapte à la vie en captivité avec confiance grâce à une lecture erronée de la situation. Raju apparaît pour la première fois après le générique de début, qui se déroule sur la chanson « Jish Desh Mein Ganga Behti Hai » chantée par Mukesh, sur un radeau qui avance sur le Gange. Le radeau est filmé de très haut, puis zoomé en plan général. La première impression lors de la découverte de cet objet non identifié vu du haut est qu'il s'agit d'un extra-terrestre atterri sur le fleuve. Puis, grâce au zoom, on reconnaît Raju assis à côté de deux rameurs. Il tient son tambour, le *daf*, et chante « Mera Naam Raju Gharana Anam ». Le panoramique horizontal en plongée qui le suit permet de reconnaître l'endroit : les berges et les ponts de Rishikesh. Les plans suivants alternent ceux enregistrés dans le studio, devant un fond en transparence, et ceux pris dans le réel dans les environs de Rishikesh. Raju (Raj Kapoor) a une perruque, une boucle d'oreille et un talisman sur le cou. La première impression en le voyant est celle d'une curiosité. Raju porte un pantalon qui s'arrête aux genoux, une veste inspirée de celles que portent les paysans du Nord de l'Inde (Zanskar et Ladakh), un baluchon, un parapluie, une lampe à pétrole et son *daf*. Pour la seconde partie de

⁵⁸³ « Charlot, au contraire (et exception faite des *Temps modernes*) s'engage dans la logique du sacrifice : céder la place à un autre, être abandonné par celle qu'il aime, et enfin mourir. » E. Morin, *Les stars, op. cit.*, p. 174.

⁵⁸⁴ Bien que ces sous-entendus sexuels constituent un premier (et non le dernier) écart du concept de cinéma populaire défendu jusqu'alors par Kapoor, cette concession à la règle est, selon Dissanayake-Sahai, tributaire du fait que « le réalisateur était évidemment intéressé par les résultats du box-office ». W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p. 62.

la chanson, les décors changent : Raju est debout sur une barque, en compagnie d'un groupe d'hommes. Ils s'approchent de Bénarès dont on voit les berges et les célèbres *ghât*. Plusieurs plans d'illustration montrent les vues aériennes sur la foule d'hommes [*mela*] et d'animaux [éléphants, vaches sacrées]. Raju descend de la barque et finit sa chanson devant un public assis sur les marches qui descendent dans l'eau, les *ghât*. Si Raj de *Shree 420* vient du Nord de l'Inde et traverse le pays du nord au sud, Raju de *Jish Desh...* est clairement identifié au peuple indien qui se retrouve dans des endroits sacrés sur le Gange⁵⁸⁵. La seconde apparition de Raju a lieu la nuit, après la séquence où les bandits attaquent et pillent un village et sont poursuivis par les policiers. Raju, qui marche la nuit en chantant et jouant du *daf*, est arrêté par Sarkar, le chef des bandits, blessé à la jambe. Faisant une lecture erronée de la situation (sa gentillesse ne lui permet pas de penser que la personne blessée et nécessiteuse puisse être un bandit), il secourt Sarkar et est amené de force par ses hommes dans l'endroit⁵⁸⁶ où ils se cachent avec femmes et enfants.

Sa naïveté le protège du monde cynique et l'empêche d'avoir peur. Ne pas comprendre la réalité est un avantage pour celui qui est innocent et, innocent, Raju l'est car il peine à voir la différence entre un policier et un bandit, entre un homme et une femme. Dissanayake et Sahai pointent le parler puéril de Raju, qui confond certains mots et prononce mal certains autres : « Il appelle un « bandook » [fusil] un « dumbook », comme le feraient des enfants. Il demande si les bandits sont « chochlists », voulant dire socialistes⁵⁸⁷ ». Prenant les bandits pour les socialistes, Raju dit à Kammo : « Ces *chochlists* n'arrêtent pas de parler de faire le monde égal, du matin au soir ils ne parlent que de ça... Je vais aussi travailler avec vous, je vous aiderai à faire le monde égal⁵⁸⁸ ». L'ingénuité de Raju est telle qu'il est souvent mis, dans la première moitié du film, dans des situations où il regarde l'autre droit dans les yeux, que ce soit une femme ou un homme bien que ce soit à l'opposé des habitudes locales⁵⁸⁹. Les

⁵⁸⁵ Dans la chanson titre « *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai* » Raju chante : Nous aimons nos invités plus que nos propres vies. / N'étant pas avides, nous pouvons survivre avec le peu ce que nous avons. / Nous sommes les habitants du pays / Où coule le Gange.

⁵⁸⁶ Cet « endroit » situé dans les montagnes rocheuses près du Gange a été reconstitué sur plusieurs plateaux du studio R.K. Films utilisant les décors peints par A. Rangaraj, collaborateur du directeur artistique M.R. Achrekar.

⁵⁸⁷ W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p. 61-62

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ Radhu Karmakar, réalisateur du film, confirme à Rajni Bakshi combien le personnage reflète les idées de l'époque et la naïveté politique du peuple/spectateur indien : « nous ne voulions pas des sarcasmes ni parodier. Cela correspondait à la compréhension générale du socialisme et à la façon dont ils le présentaient ». R. Bakshi, art. cit. dans A. Nandy (dir.), *Indian Popular Cinema... op. cit.*, p. 112.

personnages qui le fréquentent dans le film (Kammo, Raaka, Sarkar et les autres) acceptent et tolèrent sa façon directe de regarder car ils perçoivent que c'est par naïveté. Dès sa première rencontre avec Kammo (Padmini), une communication de regards s'installe entre lui et Kammo, à l'écart des autres membres de la communauté. Kammo prend la liberté de mettre à l'épreuve la pudeur de Raju pour le mettre dans l'embarras. Cette communication qui remplace les mots se prolonge également dans l'espace public, devant les témoins qui ne la relèvent pas, comme si elle n'avait pas eu lieu. Au fur et à mesure que progresse le film, cette attitude désarmante de candeur permet à Raju de sensibiliser, par le biais de son regard, les bandits et les détourner de leur mode d'existence violent. Ainsi, le passage de l'ignorance à la vérité se fait-il naturellement, par le même dispositif (des champs-contrechamps). À ce moment-là, nous constatons l'inversion de la situation où *l'aveugle* (qui est aveugle selon les critères des « malins ») ouvre les yeux aux autres. Ce n'est pas un hasard si le personnage est représenté avec un accessoire apparemment comique – la lampe à pétrole – qui le transforme en *porteur de lumière*.

Dix ans séparent Raju, porteur de lumière, et son successeur, le dernier avatar du petit homme chaplinesque sur lequel Kapoor misait tout son espoir artistique. Inspiré par Calvero, clown triste de *Limelight* de Chaplin, Raju le Joker brandit comme un étendard, le fait de se sentir incompris. À la différence de Calvero qui a trouvé la lumière de la compréhension qui lui permet de se retirer de la scène et de la vie dans la paix, Raju, le clown vieillissant dans *Mera Naam Joker* ne fait que s'apitoyer sur son sort.

Calvero pourrait être heureux avec Terry, elle lui répète qu'elle l'aime, il le sait. Elle veut le garder, mais il lui répond : « Je dois poursuivre ma route, c'est une loi ». Il se sacrifie volontairement, consciemment, pour libérer la jeunesse et la vie de leurs chaînes. C'est dans et par la pitié que Calvero devient sauveur et rédempteur. Et, « quand la caméra s'éloigne de Calvero mort en coulisses, et qu'elle rejoint sur la scène la ballerine dansante malgré son chagrin, le mouvement de l'appareil paraît suivre le transfert des âmes. » (André Bazin). Il s'agit bien de ce transfert propre à tout sacrifice, la fécondation de la vie par la mort, par le don total de soi. Ainsi, l'évolution de Chaplin nous démontre quasi exemplairement que le bouc émissaire purificateur de la *slapstick comedy* porte en lui les germes d'un héros qui se sacrifie, disons même d'un dieu qui meurt et sauve⁵⁹⁰.

Alors que Calvero se donne et se sacrifie, Raju se replie sur lui-même. Raju le Joker, appartient à la catégorie des héros déprimés, sans projet ni avenir même si le *happy end* du film voudrait faire croire le contraire. Il n'est plus le Raju romantique, qui séduisait les héroïnes par son innocence et sa naïveté. Arrivé à la maturité, le personnage est en décalage avec son physique et il perd en crédibilité. S'il ne séduit plus les jeunes premières, c'est aussi

⁵⁹⁰ E. Morin, *Les stars, op. cit.*, p. 175-176.

parce qu'il ne les fait plus rire. Le drame de Raju et de son créateur/Kapoor est de faire semblant de ne pas voir la réalité alors qu'il en est conscient. Il souffre d'être passé de mode. Il voit que le monde a changé et que la belle utopie nehruvienne a cédé le pas au désenchantement et à la corruption. Le personnage clownesque de *Mera Naam Joker* arrivé à l'âge adulte n'est pas un naïf qui ne comprend pas le monde qui l'entoure comme les Raju qui l'ont précédé. C'est un homme lucide et désabusé, incompris et solitaire.

Si l'idée de Raj Kapoor « d'indianiser Charlie Chaplin constitue un moment très important dans l'histoire du cinéma indien⁵⁹¹ », le personnage du naïf et innocent Raju séduit non pas par son habilité et sa virtuosité physiques comme c'était le cas pour Chaplin⁵⁹² mais par sa profonde sincérité. Il bénéficie du soutien des femmes, toujours loyales envers lui à l'exception du film *Mera Naam Joker*. Or, les personnages féminins dans les films de la première période ont très souvent le rôle de purificatrices aidant le héros désaxé à retrouver le droit chemin.

* * *

*

Cependant, le héros aveugle Kapoorien est aussi et avant tout un héros romantique. Si tous les personnages masculins que nous avons vus jusqu'à maintenant représentent un type de héros particulier – artiste, simplet, vagabond, paysan, clown – ils ont tous, ou presque tous, en commun le fait d'être des amoureux incompris. Nous poursuivrons les portraits de personnages masculins romantiques, aveuglés par l'amour ou par la jalousie, en nous focalisant sur ceux qui enrichissent le mélodrame de l'incompréhension par des figures atypiques. L'adolescent en mal d'amour, souffrant de l'incompréhension des adultes en est une. Nous aborderons donc la jeunesse du héros aveugle, son parcours initiatique et sa quête de reconnaissance.

⁵⁹¹ W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.* ; Sumita S. Chakravarty, *National Identity in Indian Popular Cinema, 1947-1987*, Oxford University Press, Delhi, 1993.

⁵⁹² Voir les films de Charlot comme *Super Waiter*, *Super Policeman*, *Super Boxer*, *Super Tight-rope Walker...*

3) Le héros romantique

Vers la fin des années 1940, dans *Gopinath* et *Andaz*, Kapoor se fait remarquer dans deux rôles majeurs, deux héros aveugles, interprétés pour les réalisateurs Mahesh Kaul et Mehboob Khan. L'Inde se trouve alors confrontée à la modernité bien que ses attaches aux valeurs traditionnelles demeurent très puissantes. En commentant cette période, Partha Chatterjee signifie que la tradition, porteuse des valeurs « internes » de la culture indienne, a été le bastion identitaire et un lieu de résistance au sein de l'Empire britannique :

Le domaine de la souveraineté, pensé par les nationalistes comme valeurs « spirituelles » ou « du dedans » de la culture, telles la langue ou la religion ou la vie privée et familiale, a été évidemment fondé sur une différence entre la culture du colonisateur et celle du colonisé. [...] Mais dans le domaine du « dehors de l'État », supposé « matériel » comme le domaine de la loi, de l'administration, de l'économie et des affaires d'état, le nationalisme a pensé sans relâche à effacer les traces de la différence coloniale⁵⁹³.

Ce clivage entre les valeurs traditionnelles indiennes et modernes, définies comme celles du colonisateur, marque inévitablement les films de la période postcoloniale. Le héros qui se trouve pris au piège dans cette tension n'arrive pas à saisir la réalité étant aveuglé aussi bien par la modernité que par le refus de celle-ci. Dans *Gopinath*, le héros Mohan est irrésistiblement attiré vers un monde différent, vers le monde moderne représenté par le cinéma. Son désir d'en faire partie l'aveugle. Il ne voit pas qu'il est la risée de ceux qui ont réussi à en faire partie ; incapable de saisir les signes de mépris, en particulier de la vedette des films dont il est tombé amoureux, il accepte les humiliations jusqu'au jour où il « retrouve la clairvoyance ». La lucidité de Mohan arrive trop tard pour pouvoir empêcher le déclin de Gopi, saisie de folie. Trop tard aussi pour le héros de *Andaz*, submergé par la jalousie : dans ce film, l'aveuglement ne touche pas uniquement le héros mais aussi l'héroïne ; ainsi chacun des trois principaux protagonistes se trouve à l'origine de l'incompréhension et en subit les conséquences. Rajan (Raj Kapoor), l'un des deux héros, arrive dans la narration un peu

⁵⁹³ P. Chatterjee, *The Nation and Its Fragments... op. cit.*, p. 26.

tardivement, pour épouser l'héroïne, une jeune femme moderne. Pendant son absence, Neena, sa fiancée, s'est liée d'amitié avec Dilip (Dilip Kumar). Jusqu'au mariage avec Rajan, Neena ne voit pas que Dilip est de plus en plus épris d'elle alors qu'elle l'utilise comme confident et soutien au moment de la mort de son père. En lui confiant la responsabilité de gérer ses biens, elle amplifie les signes d'attachement. Le jour de son mariage avec Rajan, Dilip avoue à Neena être amoureux d'elle et lui reproche d'avoir été aveugle à son égard. Cette déclaration trouble Neena provoquant un doute sur ses propres émotions pour lui. Son comportement éveille l'intérêt de Rajan qui, jusqu'alors confiant et sûr de lui, devient suspicieux puis jaloux. Pour s'éloigner de Dilip et s'approcher de son mari, Neena convainc Rajan de partir vivre dans les montagnes où elle donne naissance à une petite fille. Lors de la fête organisée pour le deuxième anniversaire de la petite, se produit un malentendu fatal. Rajan entend une confession de Neena destinée à Dilip. Aveuglé par sa découverte, il pousse Neena à l'extrême fermant tous les issues possibles de cette situation intenable. Il se positionne du côté de la Tradition et de la justice et condamne sa femme pour son comportement jugé incompatible avec les règles de la société indienne. Madhava Prasad constate que

Andaz de Mehboob Khan, où la relation (tout aussi) illicite de l'héroïne, (illicite car elle désire une relation avec un autre homme), se termine par la mort de ce dernier, affirme plus ouvertement l'effort de la famille féodale pour maintenir son statut. Ici également, alors que Nargis et Dilip Kumar sont liés par des échanges de regards, réciproques et déculpabilisés, Raj Kapoor est aveugle. Le héros aveugle qui représentait la famille féodale dans *Andaz*, devient le patriote dans *Sangam*⁵⁹⁴.

En 1964, dans un contexte politique nouveau – la sécurité de l'Inde est ébranlée par une attaque de son territoire par la Chine – Kapoor réalise *Sangam*. Inspiré par *Andaz*, *Sangam* est un récit sur le thème du trio amoureux qui reprend le concept de la figure du héros aveugle. Sunder, l'un des deux héros qui se disputent l'amour de la belle Radha est dans le déni total de la réalité et par conséquent, dans l'incapacité de voir. Dans la première partie du film, Sunder (interprété par Raj Kapoor) est un personnage qui s'inscrit dans la continuité du caractère chaplinesque, développé dans les précédents films de Kapoor : le héros est un bon à rien d'origine modeste qui cache ses véritables sentiments, ses déceptions et frustrations, derrière un masque comique. À tout moment, son attitude laisse présumer qu'il ne voit rien. Égocentré et préoccupé par sa quête du bonheur, il est incapable de saisir les signes que les autres protagonistes lui envoient. Il laisse les autres désemparés par le caractère irrépressible de sa démarche. Après le mariage avec Radha, Sunder découvre par hasard, une vieille lettre d'amour adressée à Radha. Incapable de contenir sa jalousie, il transforme sa vie de bonheur

⁵⁹⁴ M. Prasad, *Ideology of the Hindi Film*, op. cit., p. 86, note 27.

en enfer. L'humour qui rendait le héros attachant malgré son aveuglement disparaît au profit de la théâtralité et du pathos d'un homme jaloux. Madhava Prasad pointe la particularité de l'aveuglement de Sunder déterminé par son égocentrisme forcené :

Au centre du dispositif de la stratégie narrative (*Sangam*) se trouve le héros qui ne voit pas, l'amoureux « aveugle » joué par Raj Kapoor. Ici, la visibilité de cette figure de subjectivité absolue est mobilisée plus qu'ailleurs, mais, cependant, elle reste un ingrédient typique du cinéma populaire⁵⁹⁵.

Bien qu'expressément le plus aveugle des héros populaires, il fait partie des composants typiques du mélodrame selon Prasad. En empruntant l'expression de Stanley Cavell, le héros aveugle, avec d'autres figures paradigmatiques, fait partie des « caractéristiques spécifiques et pertinentes du genre » qui font l'essence du mélodrame de l'incompréhension. La grande visibilité de cette figure dans *Sangam* à laquelle Prasad fait allusion est d'une part due à l'excès mélodramatique que dégage cette figure au sein de l'espace diégétique. Même absent physiquement, Sunder – par sa représentation photographique – exerce une pression morale sur les autres protagonistes. Dans ce rôle, Kapoor acteur mobilise toutes les nuances du jeu, passant de l'ornemental au théâtral pathétique. D'autre part, cette visibilité excessive est en partie tributaire du succès immense de son réalisateur. En cette période, Kapoor a atteint la stature du plus grand *showman* du cinéma indien et sa présence dans les médias et à l'écran est quasi constante. La subjectivité de la figure du héros qui se confond avec celle de son interprète atteint, dans *Sangam*, son paroxysme devenant la figure paradigmatique du mélodrame de l'incompréhension.

Dans la lignée des héros romantiques aveugles, on pourra inclure le héros de *Chhalia* (Manmohan Desai, 1960), interprété par Kapoor, le personnage du musulman dans *Dhool ka Phool* (Yash Chopra, 1959) ainsi que le légendaire *Devdas* (P.C. Barua, 1935). Tous ces personnages ont en commun l'incapacité de saisir le « mystère » de l'autre.

Jeunesse

Dans ses mélodrames les plus personnels, *Aag* et *Mera Naam Joker*, Kapoor accorde une attention particulière à la période d'enfance et d'adolescence du héros. En montrant Kewal jeune homme (*Aag*) attaché à des valeurs différentes de celles de son père⁵⁹⁶, il souligne que le garçon a grandi avec le sentiment de ne pas être compris et cela se manifeste lors d'un conflit

⁵⁹⁵ M. Prasad, *Ideology of the Hindi Film... op.cit.*, p. 83.

⁵⁹⁶ Le père de Kewal exprime à la fois le mépris et l'horreur quand il s'agit du théâtre.

avec ses parents. En effet, après l'échec aux examens du lycée Kewal refuse de retourner à l'école et quitte la sécurité de la maison paternelle et de l'amour maternel. Le héros vit alors la séparation avec sa mère, pour la première fois. Dans son monologue prononcé dans le théâtre désaffecté, il s'adresse directement à elle en lui demandant de transmettre le message à son père, présenté comme très autoritaire, « le mur sans cœur ». Le héros Kapoorien, comme le réalisateur lui-même, est très attaché à sa mère. À en croire Tagore, le matriarcat « n'existe pas vraiment dans la société indienne, mais dans le “cœur des hommes indiens”⁵⁹⁷ ». Dans son discours, le héros d'*Aag* dit avec insistance qu'il n'a pas rejeté l'amour de sa mère : « J'ai seulement quitté l'environnement qui ne me comprenait pas ». Dans le contexte indien de 1947, les mots prennent un sens nouveau faisant surgir l'image de l'Inde comme mère qui, au moment de la Partition, ne comprend plus ses enfants et les contraint à l'exil. Le choix du monologue amplifie la douleur ressentie par le fils, élargie ici à celle de tous les fils obligés de quitter la mère patrie. La relation mère-fils représentée dans le cinéma indien est souvent très complexe. Il en est de même, si le héros est orphelin. L'absence de mère souligne alors un autre problème qui est l'arrachement à la terre et aux racines. Par conséquent, cette absence d'attaches donne au héros la liberté de mouvement. D'ailleurs, dans la filmographie de Kapoor, le héros est souvent orphelin. Dans *Aag*, le jeune artiste met à nu sa lutte intérieure entre l'attachement aux valeurs traditionnelles, représentées par ses parents, et l'envie de rompre et mener une vie différente et indépendante. Il devient un signe, un symbole, ses mots et son action revêtent alors une dimension allégorique.

Parcours initiatique

Dans *Mera Naam Joker*, Raju, un adolescent de seize ans qui étudie dans une école catholique, tombe amoureux de son professeur Mary. Gros et maladroit, Raju souffre d'être différent des autres étant souvent la risée de ses camarades qui l'appellent Joker [clown]. Le scénario du film écrit par K.A. Abbas a subi de nombreuses ré-écritures, nous l'avons vu, du fait de l'implication personnelle de Raj Kapoor dans la narration, qui fournissait la plupart des éléments narratifs de sa propre expérience vécue :

Mes souvenirs d'enfance sont constellés de cicatrices ineffaçables de l'expérience. J'étais gros. Toute sorte de plaisanteries a été testée sur moi. À l'exception de quelques lumineux fragments de bonheur,

⁵⁹⁷ Tagore met l'idée du matriarcat dans la bouche de l'un des personnages dans sa dernière nouvelle *Laboretori* (*Le laboratoire*) qui a paru quelque mois avant sa mort, en décembre 1940, dans le recueil intitulé *Tin Sangi* (*Le trio*). Voir Livio Boni, (dir.), *L'Inde de la psychanalyse, Le sous-continent de l'Inconscient*, Édition Campagne Première, Paris, 2011, p. 120.

mon enfance a été vraiment misérable. Ces fragments de bonheur étaient des moments où je tombais amoureux...⁵⁹⁸

Raju, l'adolescent qui est la risée de ses camarades, tombe amoureux de Mary qui enseigne à ses élèves les valeurs chrétiennes comme la tolérance mais aussi la faculté de se moquer de soi. L'innocence des deux, aussi bien celle de Mary que de Raju, permet d'approfondir leur relation tout en restant dans leurs limites d'enfant/adulte. Raju la suit dans l'intimité de l'église et lui pose des questions graves comme « pourquoi Christ est-il représenté toujours triste » ? Touché par la réponse de Mary expliquant que c'est parce que « Ses enfants sont malheureux », Raju a envie de faire rire Dieu. L'idée que faire rire les autres ne serait pas une honte mais, au contraire, un don important commence à interpeller Raju. Ces échanges sur les valeurs et le sens de la vie avec son professeur constitueront les bases de la future vie de Raju. Sur l'encouragement de son professeur, il questionne sa mère sur le métier de son père bien que cette question ait été taboue jusqu'alors. Il apprend que son père était un clown très célèbre et aimé par le public. Bien que son père soit mort sur scène – sous les applaudissements du public qui croyait que c'était son nouveau numéro de cirque – et que sa mère y soit résolument opposé, il décide de suivre la même voie : devenir clown et faire rire les gens. Selon Dissanayake et Sahai, Kapoor a bien maîtrisé la mise en scène des situations qui peuvent être traumatisantes pour les adolescents :

Raj Kapoor est à son meilleur dans le premier épisode où l'amour adolescent et la découverte de l'identité de soi sont montrés probablement pour la première fois sur un écran indien avec d'excitants détails⁵⁹⁹.

Kapoor saisit l'embarras et la spontanéité des réactions de l'enfant Raju dans différentes situations (lors de l'exercice de la gymnastique où son short se déchire, par exemple). Il compose visuellement la séquence de la sortie de classe à la campagne uniquement avec des plans qui ont une puissante capacité narrative. Dans cette séquence, il raconte, avec un minimum de dialogues, le bouleversement de Raju en découvrant le corps féminin (au moment où Mary tombe dans l'eau, son vêtement mouillé met en valeur ses courbes et dévoile ses jambes), le fantasme nocturne du garçon rêvant de son enseignante nue, puis, ressentant la culpabilité de ce « péché », sa confession à l'église. En quelques plans, Raju, enfant et innocent, devient adulte et désirant. Pendant cet épisode initiatique, Raju, guidé avec délicatesse par David (Manoj Kumar), le fiancé de Mary, prend conscience de son destin Il se

⁵⁹⁸ R. Nanda, *Raj Kapoor's speaks*, op. cit., p. 4.

⁵⁹⁹ W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p. 74.

sent soudain convaincu que son avenir est d'être clown, de faire rire les gens et de les rendre heureux. Paradoxalement, il est envahi par la tristesse. Dans la tradition du clown triste, à l'identité duelle, qui pleure et qui fait rire, le masque de clown lui permettra de cacher les sentiments de tristesse et d'incompréhension qui, au fond de lui, ne le quitteront plus.

L'adolescent en manque d'amour

Kapoor réalisateur ne se trompe pas en revenant vers le thème du conflit générationnel dans le film *Bobby* (1973). Il met en avant un autre motif qu'il affectionne : le désarroi de l'adolescent face à ses parents qui le traitent comme s'il était un objet. Raj, interprété par Rishi Kapoor, son second fils, qui a déjà fait ses preuves à l'écran dans le rôle de Joker-enfant, entre avec facilité dans la peau d'un jeune héros incompris, arraché à sa mère et à sa nourrice quand il était tout petit, à la suite d'un incident innocent. La décision du père de l'éloigner du foyer familial, sous prétexte qu'il devenait incontrôlable, vise en particulier à couper le lien du garçon avec sa nourrice qui se montre aimante et permissive avec lui⁶⁰⁰.

Il est évident que ses parents agissent plutôt en suivant le modèle occidental, omniprésent dans l'espace vital de la famille Nath. La mère a une activité mondaine très intense. Le père, homme d'affaires riche, est souvent absent. Il s'entoure de ses semblables pour lesquels il organise des parties où l'on danse des danses étrangères. Raj revient chez ses parents après une longue séparation de plus d'une dizaine d'années, pour son dix-huitième anniversaire. Personne ne l'attend. Les parents sont occupés chacun de son côté. Pendant son long séjour en pension, privé de l'amour maternel, il réussit à préserver son innocence et sa sincérité romantique. L'adolescent incompris a tout pour séduire : il est habillé selon la dernière mode à l'occidentale, portant de grandes lunettes de soleil et conduisant une moto. Pour créer sa silhouette, ainsi que celle de l'héroïne, Raj Kapoor s'est inspiré des magazines *Archie*, sa lecture préférée. Il avoue avoir été touché par certaines propos attribuées à Archie même :

Pour être honnête, je ne suis pas vraiment un homme de lettres. Je crois qu'il est nécessaire d'être vraiment conscient de la vie. J'ai croisé une phrase dans une bande dessinée *Archie*, dite par Archie lui-même, quelque chose comme : « Dix-sept ans n'est plus tout jeune ; nous avons notre propre vie et nous en sommes conscients ». Ceci c'est vraiment moi. Je ressens qu'il y a quelque chose de vraiment profond⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ Sur l'habitude d'envoyer les garçons en pension voir Élisabeth Badinter, *XY, De l'identité masculine*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1992.

⁶⁰¹ R. Nanda, *Raj Kapoor's speaks, op. cit.*, p. 78.

Le réalisateur ne se trompe pas. Dans son film, il met l'accent sur différentes souffrances de l'adolescent. Si Bobby et Raju ressemblent, par l'apparence vestimentaire⁶⁰², par exemple, à la jeunesse contemporaine ils n'en sont pas moins naïfs et vulnérables : ils ne comprennent ni le monde des adultes et ni celui des jeunes gens de leur génération, déjà blasés et corrompus. Ainsi la fugue et le suicide font partie des thèmes romantiques abordés dans *Bobby*.

Le jeune Raju (Rishi Kapoor) avait ressenti pendant les années de pensionnat le rejet de ses parents. Sa nourrice, madame Braganza (Durga Khote), lui a confirmé que ses parents l'ont placé en internat pour le punir. Si le suicide romantique des deux jeunes est apparemment motivé par l'incompréhension de leurs parents qui s'opposent à leur union, il peut y avoir des racines plus profondes dans le mal être de Raj, souffrant du manque d'amour maternel.

L'adolescent kapoorien, qu'il soit issu de la classe moyenne pauvre, comme Raju le Joker de *Mera Naam*, ou descendant d'une riche famille jouissant du statut social élevé, comme Raj Nath de *Bobby*, ressemble à beaucoup d'égards à l'adolescent occidental. Bobby elle-même originaire de la communauté chrétienne de Goa et, par conséquent, libérée des contraintes imposées aux jeunes filles par la société hindoue est une jeune fille moderne qui étudie au lycée, joue au tennis et nage dans une piscine en maillot deux-pièces. Ce film, qui remet en question les valeurs de la société traditionnelle comme le mariage arrangé et intercommunautaire, mais dans un univers très occidentalisé, a eu un très grand succès malgré son caractère transgressif.

Il est certain que le thème de l'incompréhension transcende les communautés et s'adresse à des générations qui en souffrent car c'est un problème immanent à la jeunesse. Le succès de *Bobby* a inspiré l'acteur Rajendra Kumar pour son propre film sur l'amour des jeunes *Love story* (1981) reprenant le motif de la fugue et de la découverte de soi des adolescents. Si *Bobby* se termine par un *happy end* (les adolescents sont sauvés de la noyade) et par la réconciliation des pères de Bobby et de Raj malgré la disparité de leurs statuts sociaux, le problème des mariages hors caste ou non autorisés par des *panchayats* [conseils des sages]

⁶⁰² Selon Françoise Dolto, « le look des jeunes n'est pas qu'une mode ». Pour plus d'informations sur la fugue et sur les pulsions morbides d'adolescents voir Françoise Dolto, *La cause des adolescents. Respecter leur liberté et leurs différences*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1988, p. 104.

locaux reste toujours d'actualité en Inde, inspirant des films qui ne se terminent pas toujours par des *happy ends*⁶⁰³.

* * *

*

Dans ce chapitre, nous avons pu observer différents types de jeunes premiers interprétés par Raj Kapoor tout le long de sa première période d'acteur, depuis la fin des années 1940 à son film *Mera Naam Joker*, où il apparaît, pour la dernière fois, en tant que personnage principal de ses films. Dans ce film, il introduit Rishi Kapoor, son second fils, qui interprètera le rôle de Joker enfant. Cette apparition permet d'introduire un nouveau type du héros, adolescent.

Alors que dans ses propres films Kapoor crée et développe des variantes de la figure du « petit homme chaplinesque », ses rôles du héros romantique aveugle, interprétés pour d'autres réalisateurs, évoluent en parallèle de ces dernières et s'en contaminent. Nous constatons alors qu'il est difficile d'enfermer ces figures dans des catégories strictement délimitées. Ainsi, les traits du héros aveugle se construisent sur les bases créées par Kapoor et constituent le socle de « son » mélodrame de l'incompréhension. La figure d'adolescent contribue à compléter le tableau car l'adolescent est par essence « aveugle » du fait de son ignorance et de son manque d'expérience du monde.

Si la place du héros aveugle est la plus visible dans le mélodrame de l'incompréhension, celle de l'héroïne et d'autres personnages féminins ou masculins secondaires n'est pas moindre. Le chapitre consacré à la figure de l'héroïne telle qu'elle apparaît dans le mélodrame de notre corpus a pour objectif de démontrer son rôle dans des situations qui déterminent l'incompréhension entre les protagonistes.

⁶⁰³ Voir, par exemple, *Love sex aur Dhoka* [Amour, sexe et enfants] (2010) de Dibakar Banerjee, *Khap* (2011) d'Ajai Sinha où les jeunes qui se sont mariés sans le feu vert de leurs familles, de différentes castes, sont brutalement assassinés par les membres de leurs clans.

CHAPITRE III

LA FIGURE DE L'HEROÏNE KAPOORIENNE

L'héroïne [*nâyikâ*, litt. la meneuse] est parmi les personnages féminins celui qui mène l'intrigue. Le caractère de l'héroïne ne contribue pas moins que celui du héros à donner au drame sa physionomie singulière⁶⁰⁴.

Sylvain Lévi, *Le Théâtre indien*, p. 72

Dans *Aag*, Kewal enfant (Shashi Kapoor) annule sa première mise en scène dans son théâtre amateur pour un public d'enfants, à la suite du départ de Nimmi. Rappelons les derniers plans de la séquence qui montrent la préparation du spectacle du petit Kewal et qui s'achève par un gros plan de celui-ci, grimé et moustachu, s'apprêtant à monter sur scène. Kewal regarde droit vers la caméra, avec un geste théâtral enlève sa fausse moustache et dit : « Sans l'héroïne il n'y a pas de pièce ». La scène se répète plus tard car, il est obligé d'annuler sa deuxième mise en scène dans le cadre du théâtre lycéen, également faute d'héroïne. Cette fois, il est effondré, prêt à se suicider. La question de l'héroïne devient pour Kewal, le personnage principal, une question de vie ou de mort. Alors qu'il en trouve une parfaite pour sa troisième création théâtrale, il ne supporte pas qu'elle puisse préférer Kewal-homme au Kewal-artiste, metteur en scène. Si le personnage est créé par Kapoor à partir de ses propres souvenirs vécus et si sa parole résonne avec celle du réalisateur, le rapport de Kapoor

⁶⁰⁴ Dans *Le Théâtre Indien*, traduction et exégèse du traité esthétique *Natyasastra*, Sylvain Lévi recense des centaines de catégories de types d'héroïne possibles. Selon le traité, toutes les héroïnes se rangent en trois grandes classes [indépendante, ou soumise aux autres ou commune à tous], dont la première forme trois divisions ; deux de ces divisions se subdivisent chacune en trois genres, comprenant chacun deux espèces ; la seconde classe forme deux divisions. On a ainsi $1 + (2 \times 3 \times 2) + 2 + 1 = 16$ héroïnes. Chacune d'elles peut se trouver dans huit situations distinctes ; on obtient ainsi $16 \times 8 = 128$ sortes d'héroïnes. Chacune de ces sortes peut être à son tour de nature élevée, moyenne ou inférieure ; c'est donc au total de $128 \times 3 = 384$ catégories. Encore peut-on mélanger des traits pris à des caractères différents et on arrive ainsi à varier à l'infini le type de l'héroïne. S. Lévi, *Le Théâtre indien*, op. cit., p. 85-86.

réalisateur à son héroïne est, en effet, assez complexe. Dans les films réalisés par lui-même, il se met souvent en scène en tant que héros aveugle ou incompris (*Aag, Awaara, Aah, Shree 420, Jish Desh Mein Ganga Behti Hai, Sangam*) laissant ainsi le soin à son héroïne d'aider le héros à sortir de son aveuglement ou du moins à l'accompagner dans son évolution. La situation change dans *Mera Naam Joker* et dans les films de la seconde période où l'héroïne kapoorienne prend le relais et devient à son tour aveugle. Il revient alors au héros d'aider son héroïne à se libérer du poids de l'asservissement sociétal.

Abandonnant le devant de l'affiche en tant que héros de ses propres films, Kapoor rend un peu plus de justice à l'héroïne en la mettant au sein de la narration (*Satyam Shivam Sundaram, Prem Rog, Ram Teri Ganga Maili*). À part les films produits par R.K. Films & Studios, la vaste filmographie de Kapoor acteur nous amène à considérer les héroïnes, créées par d'autres réalisateurs où celles-ci souffrent de différents syndromes d'aveuglement. Arrêtons-nous d'abord sur le choix d'héroïnes par le Kapoor réalisateur.

Pendant la première décennie de sa vie de cinéaste, Kapoor travaille presque exclusivement avec l'actrice Nargis, qui devient l'associée du studio dès le second film *Barsaat*. Bien qu'étant une star reconnue avant que Kapoor ne la fasse jouer dans ses films, Nargis sort de cette collaboration transformée : sa coiffure, son maquillage et sa « lumière » changent⁶⁰⁵. Elle commence à s'habiller en blanc, la couleur préférée de Raj Kapoor, et on parle désormais d'elle comme de la « woman in white » [la femme en blanc]. Ce n'est pas en vain que Kapoor la désigne comme sa muse, sa source d'inspiration et sa collaboratrice préférée : « Elle me comprend et je la comprends. Vous savez, je ne peux pas expliquer ce que je ressens exactement pour elle⁶⁰⁶ ».

Alors que le couple Nargis-Kapoor entretient la légende que leur relation est plus qu'amicale et fournissent à la presse de nombreuses occasions d'être photographiés ensemble dans « l'intimité » du studio R.K. Films ou en public dans des réunions ou fêtes de l'industrie du cinéma de Bombay, dans ce court communiqué à la presse, Kapoor exprime l'importance que la « compréhension » dans une relation représente pour lui. Comme s'il avait un besoin vital d'être compris. Après la rupture avec Nargis qui a quitté le studio en 1956, après avoir signé un contrat avec Mehboob Khan pour *Mother India*, Kapoor ne retrouve plus d'âme sœur. Il ne retrouve pas non plus une actrice aussi insolite. Nargis n'était pas une beauté

⁶⁰⁵ L'éclairage de Nargis rappelle celui de Marlène Dietrich, réalisé par Steiglitz, chef opérateur de Sternberg.

⁶⁰⁶ « Turned off the Stage, Raj has Risen to Dominate Filmdom », *Filmfare*, 21 mars 1952.

sulfureuse comme Madhubala ou les actrices tamoules Padmini et Vyjayanthimala mais son charme particulier, sa pudeur et sa candeur faisaient d'elle une personnalité très aimée du public indien. Dans l'ouvrage *Les Stars du cinéma indien* dirigé par Kabir, Shalini Pradhan constate que Nargis était la plus séduisante des vedettes indiennes des années cinquante. « Son regard vague et mélancolique était idéal pour exprimer les tourments de l'âme. Sa bouche sensible lui donnait un petit air espiègle⁶⁰⁷ ». Pour T.J.S. George, Nargis a illuminé l'écran par l'intelligence et la sensibilité de son âme :

La spiritualité qu'elle a amenée dans son travail a été l'un des secrets de son triomphe comme actrice. Elle irradiait la force d'âme. Elle avait tellement de respect pour elle-même et pour son travail qu'elle ne s'autorisait pas à faire n'importe quoi⁶⁰⁸.

Nous retrouvons Nargis⁶⁰⁹ aux côtés de Kapoor autant dans des rôles d'héroïnes qui ne comprennent pas les aspirations du héros (*Aag, Barsaat* ou *Jan Pahchan*), que pour interpréter des personnages plutôt clairvoyants qui aident le héros à se reconstruire (*Awaara, Shree 420, Jagte Raho*). Bien que la plupart de ces films soient héros-centrés, sa présence à l'écran attire l'attention sur elle et élève l'importance de son rôle au niveau du celui des héros⁶¹⁰. Dans le film *Andaz* où elle partage l'affiche avec Kapoor et Dilip Kumar, c'est elle qui apporte le trouble de l'incompréhension dans les relations entre les personnages. Si les actrices « après Nargis » n'ont pas son regard mystérieux et passionné, elles ont d'autres avantages que Kapoor sait exploiter dans ses films. Ce n'est pas seulement la beauté que Kapoor recherche pour ses *leading ladies* bien que la beauté soit un critère important pour lui. Padmini et Vyjayamanthila sont d'excellentes danseuses de *Bharata Natyam*, danse traditionnelle du Sud de l'Inde, ce qui apporte un changement considérable dans les séquences musicales de ses films : une nouvelle dynamique et une nouvelle énergie. D'autres, comme Ksenia Ryabinkina, Dimple Kapadia, Padmini Kolhapure ou Mandakini sont des visages nouveaux, « introduits » dans le monde du cinéma par Kapoor.

⁶⁰⁷ Shalini Pradhan, « Nargis », dans Nasreen Muni Kabir (dir.), *Les Stars du cinéma indien*, Editions du Centre Pompidou / Centre National de la Cinématographie, Paris, 1985, p. 88.

⁶⁰⁸ T.J.S. George, *The Life and Time of Nargis*, op. cit., p. 99.

⁶⁰⁹ La filmographie de Nargis comprend nombre de personnages qui ne voit pas la réalité pour diverses raisons, à l'instar des films *Andaz, Bewafa, Ashiana* (avec Kapoor) ou *Jogan, Babul, Deedar, Mother India...* (sans Kapoor).

⁶¹⁰ En dehors du corpus kapoorien, Nargis excelle dans le film *Jogan* (Kidar Sharma, 1950), inspiré par les poétesses du XVI^e siècle, Mirabai en particulier, vivant de mendicité. Dans *Jogan*, écrit sur mesure pour elle, Nargis interprète une *sanyasi*, femme qui décide de se retirer du monde et devenir une nonne errante, mendiant sa nourriture en chantant. Elle y a pour partenaire Dilip Kumar comme, d'ailleurs, dans les films *Andaz* ou *Deedar*.

Il convient de souligner que Kapoor, au cours de sa carrière d'acteur, rencontre d'autres actrices et stars qui marquent également son parcours. C'est dans certains de ses films tournés en dehors de sa bannière R.K. Films (*Jan Pahchan, Kanhaiya, Sharda*) que nous trouvons d'intéressants exemples d'aveuglement féminin qui nous permettent d'élargir notre regard sur l'incompréhension. Commençons par *Aag*, le premier film de Kapoor qui, par l'intermédiaire de son héros, introduit différentes aspirations artistiques de l'auteur et ses idéaux esthétiques en ce qui concerne le choix de l'héroïne.

1) Le paradoxe de l'idéal féminin kapoorien

Mon héroïne... Une fille, aussi innocente que les gouttes de rosée, aussi espiègle que le ruisseau de montagne, ses larmes bouleverseraient l'océan, son sourire ferait sourire le monde ; une fille avec du vin dans ses yeux, de la musique dans sa voix et de la magie dans sa démarche.

Dialogue d'*Aag*.

C'est ainsi que Kewal (Raj Kapoor), le héros d'*Aag*, au moment du casting de l'héroïne organisé par Rajan (Prem Nath), explique à son ami Fatsu (Viswa Mehra) quelle sorte d'héroïne il cherche. La description de l'héroïne idéale faite par le metteur en scène se concentre sur les qualités de tempérament et d'apparence physique. La façon dont il articule ses exigences montre la volonté de créer une héroïne moderne, capable d'exprimer ses émotions, pleine de grâce, de vivacité et d'innocence. Le metteur en scène cherche une héroïne dont la présence sur scène devrait lui permettre de réaliser son idéal esthétique. Si la description faite par Kewal s'éloigne un peu des canons esthétiques traditionnels ou des modèles mythologiques, son propos poétique semble être imprégné par l'imaginaire des néoromantiques du *Chhayavad*⁶¹¹. Ce courant néoromantique est marqué par la recherche d'un

⁶¹¹ Connue comme *Chhayavad Yug* [l'âge du romantisme] de la poésie hindi, la période allant des années 1910 au 1937 se distingue par une montée d'idéaux humanistes et romantiques. Précédée par le mouvement nationaliste avec, en tête, les auteurs poètes/écrivains Bharatendu et Dwivedi, la période de Chhayavad est définie par une énergie de créativité diffusée par quatre poètes majeurs : Prasad, Nirala, Pant et Mahadevi Varma. Dans les années 1930, ce mouvement romantique est progressivement abandonné laissant place à la montée de la ferveur sociale et nationaliste de poètes Dinkar, Mahadevi et Bachchan. Le terme *chhaya* peut être traduit comme ombre ou reflet (réflexion). Les auteurs du mouvement produisent des textes hautement

nouveau sens de la réalisation de soi [*self-realisation*] et de l'expression personnelle, dominée par les thèmes de l'amour et de la nature, les rêves d'évasion, les émotions et les sentiments intenses mais aussi par la réappropriation de la tradition indienne en une nouvelle forme de mysticisme exprimé par une voix subjective. Kewal, le héros d'*Aag*, utilise l'expression « du vin dans les yeux » qui évoque le célèbre poème de Harivansh Rai Bachchan *Madhushala*, *The House of Wine*. Selon l'exégète du livre, G.P. Johari, le mot « vin » symbolise

la plénitude et l'ivresse de la vie mais aussi le calme qui fait oublier sa peine et sa frustration. Le vin symbolise aussi la libération et la grande émancipation de la mort. Et, parfois, le vin représente la croyance dans la liberté de pensée soufie selon laquelle toutes les conventions sont jetées aux quatre vents et que l'égalité absolue et l'entente mutuelle existent réunissant les sectes et les croyances⁶¹².

L'héroïne kapoorienne doit avoir la capacité d'enivrer, d'enflammer les sens. Elle doit pouvoir répondre à l'amour passionné du héros. La métaphore du vin sous la plume de Bachchan invite le lecteur à suivre tout un programme de liberté, de modernité et de sensualité⁶¹³.

Who had not kissed with trembling lips
The juice of apple-tree and wine,
Who drinking, has not felt such joy
That trembling was its outward sign,
Who has not drawn the Maiden, blushing,
Close and the closer still to crushing,
Wasting his fragile House of Life
Has never know the House of Wine.
(strophe 18)

Qui n'a pas posé ses lèvres tremblantes
Sur le jus du pommier et de la vigne,
Qui en buvant n'a pas senti une telle joie
Dont le tremblement fut son signe extérieur,
Qui n'a pas attiré la jeune fille rougissante,
Proche et plus près encore d'une étreinte
écrasante,
Gaspillant sa fragile Maison de Vie
N'a jamais connu la Maison de Vin.
(strophe 18)

En apparence, nous sommes loin de l'image de Sita, l'héroïne de l'épopée *Ramayana*, qui représente la quintessence de la dévotion féminine envers son époux⁶¹⁴ et, depuis les premières fictions indiennes, constitue le modèle de l'héroïne chaste, pure et tendrement aimante, future

subjectifs, leurs symboles sont très privés ou abstrus, parfois incompréhensibles. Les thèmes principaux sont l'amour, la nature et le désir ardent de l'infini, de l'immense, de l'Un. Les héros de la poésie Chhayavad ne sont pas les dieux mais l'Homme, « universel et quintessentiel ».

⁶¹² Harivansh Rai Bachchan, *Madhushala*, introduction G.P. Johari, Penguin Books, New Delhi 1989, p. xii.

⁶¹³ La poésie de Bachchan commence à éclore au moment où s'épanouit le courant du néo-romantisme et le mouvement poétique Chhayavad. *Madhushala* est créé au moment où le mouvement poétique est à son apogée (le poème a été composé entre 1932-1934).

⁶¹⁴ Sita était vénérée pour sa fidélité et dévotion à son mari même après être rejetée par lui. Enlevée par le démon Ravana et libérée par une armée des singes, elle a du subir des épreuves pour prouver son innocence, alors qu'elle se défendait d'être restée chaste. Mais comme le souligne Jenkins dans son ouvrage *Ma, l'Inde au féminin*, « elle est femme et sa parole ne compte pas ». Liliane Jenkins, *Mâ, l'Inde au féminin*, Mercure de France, 1986, p. 137.

épouse parfaite. Kapoor/Kewal rêve d'une héroïne moderne, d'une femme libre et libérée, d'une *preyasi* [littéralement « celle qui est plus désirée »]. Il rêve d'une amoureuse, telle qu'elle est revendiquée par les néoromantiques qui redonnent un nouveau sens à ce mot sanscrit (*preyasi* – maîtresse) pour exprimer un nouvel idéal : « de femme aimée, indépendante et égale à l'amoureux, un compagnon spirituel intensément aimé⁶¹⁵ ». Selon Schomer, le concept de l'amour sous Chhayavad est complètement transformé ; il n'est ni l'amour marital socialement accepté, ni l'amour illicite de Krishna-Radha célébré par la poésie dévotionnelle, mais un lien émotionnel qui transcende toutes les définitions sociales :

I'm lost in my beloved,
he is locked in my heart.
(Mahadevi Varma, *Niraja*, p. 93)

Je suis perdue dans mon amoureux,
il est enfermé dans mon cœur.
(Mahadevi Varma, *Niraja*, p. 93⁶¹⁶)

L'amour spirituel, qui transcende toutes les différences et mène à l'accomplissement de soi dans l'union des amoureux, devient le credo de Raj Kapoor. Son discours romantico-mystique est soutenu par la poésie d'Hasrat Jaipuri et de Shailendra, qui partagent, avec le scénariste Inder Raj Anand⁶¹⁷, la même sensibilité et les mêmes idéaux que les poètes du Chhayavad⁶¹⁸. En 1959, Inder Raj Anand fait dire à Kapoor, dans le même esprit, une description de l'héroïne idéale :

Aarti : Que regardez-vous ? *Raj* : Un portrait. Un portrait que je veux peindre depuis des années... il est devant mes yeux ! *Aarti* : Un portrait ? *Raj* : Oui, depuis longtemps, j'ai en tête l'idée d'un portrait. Une très belle fille, avec de longs cheveux épais, tombant en cascade sur ses épaules. Une goutte d'eau dans ses cheveux comme une rosée sur les fleurs. Les yeux, profonds comme l'océan et un sourire sur les lèvres qui peut inviter la mort ou même donner la vie. Écoutez, pourquoi ne pas vous peindre aujourd'hui ?

Bien que Kapoor prêche la conception romantique des relations entre homme et femme, il reste fondamentalement attaché à l'image traditionnelle de la femme, au modèle de Sita. Selon Géraldine Forbes « Gandhi a dit au groupe de femmes hindou que l'Inde avait besoin de femmes-leaders qui seraient “pures, fermes et maitresses d'elles-mêmes” comme Sita ». Michael Hoffheimer souligne que l'identification de l'héroïne avec Sita procure à celle-ci une

⁶¹⁵ Karine Schomer, *Mahadevi Varma and the Chhayavad Age of Modern Hindi Poetry*, University of California Press, Berkeley Los Angeles, 1983, p. 30.

⁶¹⁶ K. Schomer, *Mahadevi Varma... op. cit.*, p. 31.

⁶¹⁷ Inder Raj Anand est l'auteur des scénarios des films Kapooriens *Aag*, *Aah*, *Sharda*, *Chhalia*, *Sangam*, *Dulha Dulhan*.

⁶¹⁸ Le dialogue est tiré d'*Anari*, réalisé par Hrishikesh Mukherjee. Raj Kumar (Kapoor) rencontre Aarti (Nutan) sur la terrasse de sa maison.

signification anticoloniale étant donné que Gandhi a utilisé son exemple⁶¹⁹, son abnégation et son sacrifice, comme l'idéal féminin lors de la lutte pour l'indépendance :

Quand Gandhi a demandé aux femmes de participer au mouvement politique, il leur a recommandé d'être comme Sita. Les Britanniques étaient l'équivalent de Ravana (le démon qui a kidnappé Sita) et le monde ne pouvait pas être juste tant que le règne moral de Rama (l'époux de Sita) ne serait pas rétabli. Ces idées résonnaient avec ses auditrices féminines pour lesquelles Sita était une légende vivante⁶²⁰.

Cette ambivalence de l'héroïne est développée dans le second film de Kapoor, *Barsaat*. Si Kapoor filme l'héroïne (Nargis) tombée aux pieds du héros, embrassant la poussière⁶²¹ (planche 24) en référence à la femme « Sita », il la filme également comme un instrument de musique, tombé dans ses bras⁶²². Partagé entre le modèle de la femme sublimée par la poésie et le modèle traditionnel qui exige non seulement la beauté physique mais aussi les vertus de pureté et de fidélité, comme Pygmalion, il modèle son héroïne Reshma pour qu'elle corresponde à son idéal : qu'elle soit la fusion de la modernité et de la tradition. Si, dans certains plans, Pran explique à Reshma son point de vue en *face-à-face* (champ-contrechamp), dans d'autres, il est cadré en double portrait avec son héroïne, de profil, regardant dans la même direction (planche 25) L'intention d'expliquer sa pensée ou d'ouvrir les yeux de l'autre devient une posture symbolique, mise en valeur, dans ce cas précis, par un long plan rapproché, dominé par l'image du héros. Ainsi, dans sa quête d'être compris par les autres, Pran-Raj Kapoor se constitue-t-il en guide, celui qui sait ou qui ressent plus que les autres. Kapoor choisit pour ce dialogue de placer les protagonistes côte à côte et regardant dans la même direction (planche 25). Cette mise en scène que l'on trouve également dans les films d'Ozu est ainsi commentée par Shiguéhiko Hasumi, philosophe et historien du cinéma : « cette façon de tourner les yeux parallèlement vers le lointain et de reconnaître un même

⁶¹⁹ Geraldine Forbes, *Women in Modern India*, The New Cambridge History of India, vol. 4, New York, 1996, p. 124-125 ; référence citée dans Michael H. Hoffheimer, « *Awara* and the Post-Colonial Origins of the Hindi Law Drama », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 26, N°3, Routledge, August 2006, p. 350.

⁶²⁰ G. Forbes, *op. cit.*, p. 124-125 référence citée dans M.H. Hoffheimer, art. cit., p. 350.

⁶²¹ Le célèbre critique, éditeur de la revue *Filmindia* Baburao Patel, remarque le décalage entre la modernité de Kapoor et son traitement de la femme : « Aujourd'hui, alors que l'amitié naturelle entre un homme et sa femme est défendue comme un idéal de relation humaine, nous avons ici le petit Raj Kapoor qui nous présente les femmes sorties du moule de l'esclavage primitif à l'ancienne vénérant tout homme, bon ou mauvais. À se demander si ce traitement de relation humaine pourrait être considéré comme un aspect du progrès de la vie actuelle.[...] Ne pouvons-nous pas montrer un peu plus de respect envers nos femmes, les petites mères de la nation, en les élevant vers un niveau intellectuel et spirituel des hommes plutôt que les faire demeurer, se tortillant aux pieds d'homme en lavant ses pieds poussiéreux avec des larmes, dévouées comme un chien ? » *Filmindia*, mai 1950, p. 49.

⁶²² Cette image inspirera le logo de sa maison de production R.K. Films, et, deux ans plus tard, du studio.

objet engendre la *communion* de deux êtres, rompant le symbolisme psychologique fréquent à l'écran⁶²³ ». Selon Hasumi, ces moments « libèrent soudain de la tension suscitée par les regards échangés⁶²⁴ ». Il en est ainsi dans les séquences kapooriennes où les personnages regardent, côte à côte, dans la même direction, paisiblement. Alors que les personnages ozuiens préfèrent le silence dès qu'ils se trouvent regarder dans la même direction, ceux de Kapoor utilisent ces moments de communion pour échanger. Dans *Barsaat*, le héros profite de cette communion pour expliquer à son héroïne que la trahison en amour peut briser le cœur. L'héroïne ne comprend pas. Pour elle, le monde est simple : on n'aime qu'une fois. Cette séquence se situe entre la communion silencieuse et intimiste des films d'Ozu et le dispositif des films soviétiques qui exploitent abondamment, dans un but de propagande, cette image en tant que symbole d'optimisme, au point que celle-ci devient l'emblème de Mosfilm. Au début des années 1950, l'influence de l'esthétique des films soviétiques, appréciés par les professionnels du cinéma indien de cette période tels que Raj Kapoor ou Mehboob Khan, joue certainement un rôle dans la composition de ces plans.

Si Reshma est présentée comme une simple fille qui ne comprend rien au monde des gens éduqués mais à qui on peut tout apprendre, Neela (Nimmi), un autre personnage de *Barsaat*, jeune fille originaire de la montagne et amoureuse de Gopal (Premnath), est peinte comme une femme aveuglée par l'amour à en perdre la raison. Elle traite Gopal comme un seigneur, le déchausse, lave ses pieds de ses larmes et les couvre de baisers, prête à accepter tout de lui, le meilleur et le pire. Avec Neela, Kapoor introduit dans son film une icône de l'amour aveugle, de l'amour tragique qui perd tout sens de jugement et sacrifie sa vie pour le héros (planche 24). Le héros kapoorien cherche l'héroïne idéale, capable de surmonter tout obstacle, de s'adapter à tout ou d'attendre patiemment que se réalise la promesse que le héros lui a donnée. Son ignorance n'est pas un problème dans la mesure où l'on se charge de son éducation. Dans l'épilogue de *Barsaat*, Gopal, ami du héros, aide Reshma à transformer son apparence et devenir une citadine. Asha, l'héroïne de *Jan Pahchan* n'a pas cette chance, délaissée par le héros, sans aucune explication. Le paradoxe de Kapoor veut que non seulement l'héroïne soit aveuglée par amour mais aussi clairvoyante pour comprendre l'âme du héros. Elle doit être moderne et traditionnelle en même temps.

⁶²³ Shiguéhiko Hasumi, *Yasujiro Ozu*, Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 157 (nous soulignons).

⁶²⁴ *Ibid.*

L'héroïne au prisme de l'ambiguïté

Dans les exemples que nous venons de voir, l'héroïne (Nargis), par sa naïveté et sa pureté ne peut pas comprendre les intentions du héros. Ce n'est pas le cas d'*Andaz*. Alors que le regard de Nargis défie, en toute innocence, celui du héros, il laisse en même temps planer un doute sur ses véritables sentiments, sur sa perception de la situation dans laquelle elle s'est mise. Dans *Andaz*, film sur l'incompréhension et le malentendu par excellence, ces moments ne manquent pas d'intensité et soulignent les malentendus qui auront des conséquences tragiques. Dans *Andaz*, dont nombre d'historiens du cinéma soutiennent qu'il a eu une forte influence sur le concept du cinéma adopté par Kapoor⁶²⁵, le regard de Nargis pénétrant celui du héros (Dilip Kumar) est souvent accompagné par un discours énigmatique et ambigu (planche 26).

La série des malentendus qui structurent le film commence par la visite de Dilip à la maison de Neela. Après avoir sauvé Neela (Nargis) lors de la chute de cheval, Dilip (Dilip Kumar) revient chez elle avec un bouquet de fleurs. Demandant pourquoi il se donne la peine d'apporter des fleurs, Neela jette une série de regards allusifs vers Dilip, dont deux adressés à la caméra (planche 26). Dilip soutient son regard sans baisser les yeux, puis demande si Neela n'aime pas ses fleurs. Elle arrache le bouquet de ses mains, s'éloigne et change le sujet en se tournant vers lui en fixant l'objectif de la caméra : « Vous ne m'avez toujours pas dit d'où vous venez. » La séquence continue dans le même esprit laissant le spectateur découvrir le comportement « libéré » de Neela et la fascination grandissante de Dilip.

On pourrait dire, en se servant de la réflexion de Fayçal Najab, que, lors de cette « interaction communicative », l'objectif plus ou moins conscient de l'un des actants (Nargis) ne serait pas d'essayer de (se) comprendre que de laisser planer une sorte d'incertitude sur ses sentiments. Cette séquence nous fait réaliser la vulnérabilité de la communication entre les personnages et celle de leur compréhension mutuelle. À ce sujet, Najab rappelle un texte de Jacques Lacan sur la communication où « il disait en substance que son essence était le

⁶²⁵ En revanche, Bunny Reuben remarque que « l'importance d'*Andaz* sur l'évolution du jeu de Kapoor ne doit pas être surestimée. [...] Dans *Andaz*, Raj Kapoor expérimente un jeu personnalisé avec un maniérisme frappant, pas toujours justifié, avec les gestes, mimiques et mouvements de corps flamboyants. Plus tard, son jeu est ramassé dans un style hautement stylisé. *Andaz* marque l'émergence ce que deviendra « le style de jeu de Kapoor » qui cristallisera dans le film réalisé par Kardar, *Dastan* ». B. Reuben, *Raj Kapoor...op. cit.*, p. 74.

*malentendu*⁶²⁶ ». La suite de la séquence confirme que Neela, plus ou moins consciemment, laisse installer le malentendu en dissimulant un fait qui ferait tourner court tout échange avec Dilip : elle ne lui dit pas qu'elle est engagée envers un autre homme. À la question de Dilip quand il pourra la revoir, elle répond « dans quelque temps ». Dilip, déçu par la réponse évasive de Neela et, la regardant Neela droit dans les yeux, dit : « Dans quelques temps ? Il y a de l'attente dans ce *quelques temps* ». Neela se tourne vers la caméra pour donner une réponse énigmatique : « La personne qui attend sait combien il est agréable d'attendre » (planche 27). À ce moment de la narration, personne, y compris le spectateur, sauf l'actant même, Neela, ne comprend le sens de cette allusion. Comme dans la plupart des films à thèse dont *Andaz* fait partie⁶²⁷ Mehboob Khan met en avant tout le long du film les échanges ambigus de Neela avec son prétendant qui sont à la base des malentendus entre eux deux, puis avec Rajan, le fiancé et mari de Neela.

La posture de Neela, qui dès les premiers moments du film affiche une ambiguïté dont on ne sait pas si elle est calculée ou inconsciente, nous amène à nous intéresser aux comportements ambivalents. La suite des événements du film démontre que Neela souffre d'un amour insatisfait, qui se transforme en haine contre elle-même et contre l'objet de son amour inavoué. La longue série d'échanges entre Neela, Dilip et Rajan qui s'enveniment progressivement est soldée par un acte désespéré : Neela vide le chargeur de son pistolet dans la poitrine de son malheureux prétendant Dilip. En effet, l'héroïne aveugle, aussi bien que le héros aveugle, souffre d'une confusion de sentiments.

L'héroïne qui ne voit pas la souffrance du héros

Après le départ de Nargis du studio R.K. Films, pendant une courte période des films *Jish Desh Main Ganga* et *Sangam*, les personnages féminins changent. Elles sont vives et perspicaces. Elles ne se prosternent plus devant les pieds du héros⁶²⁸. À partir de son opus mélodramatique de quatre heures *Mera Naam Joker*, Kapoor change la construction du film. Les héroïnes alors redeviennent aveugles : au lieu de mettre au cœur de l'intrigue un héros aveugle comme il l'a fait jusqu'alors, il met en face du héros trois héroïnes qui ne voient pas

⁶²⁶ Fayçal Najab, « Apparente (in)compréhension », dans M-D Popelard (dir.), *Moments d'incompréhension...* *op. cit.*, p. 67, référence de Jacques Lacan, « Le malentendu », *Ornicar*, 22/23, 1981, p. 11-14.

⁶²⁷ Rappelons que le titre est traduit en anglais *Misunderstanding* ce que signifie, en français, L'incompréhension ou malentendu.

⁶²⁸ À l'exception de Radha dans *Sangam*, le jour du mariage avec Sunder, qui se met en position de *pativrata* [épouse dévouée à son mari].

la réalité, ne la comprennent pas ou feignent de ne pas la voir. Le héros devient alors l'incompris. Joker, personnage principal du film, évoque, dans ses souvenirs, différentes périodes de sa vie marquée par la présence de femmes dont il a été amoureux. Chaque rencontre se solde par un échec amoureux : Joker est rejeté et son cœur est brisé. Il souffre, dans l'attente d'être aimé en retour. Il a besoin de confier sa souffrance et la met en scène à l'aide des flashbacks. Cette souffrance est, selon Claude Cloës, la « souffrance de l'autre » ou l'attente de l'amour de l'autre :

les personnes semblent en souffrance de l'autre, c'est-à-dire en attente, à la manière d'une lettre restée en souffrance faute d'avoir été reçue par le destinataire. Cette manière de nouer, dans un discours, l'amour (l'autre comme objet d'amour) et l'attente (l'étymologie de souffrance est l'attente) est proche du discours de la passion⁶²⁹...

En effet, Joker attend l'amour des autres et ne l'obtenant pas il l'explique par l'incompréhension de l'autre. Quelles sont ces trois héroïnes qui ne comprennent pas le Joker ? La première héroïne (Simi Garewal) croise le héros au moment de son adolescence et contribue, sans le savoir, au développement de sa sensibilité masculine. La seconde héroïne, trapéziste russe (Ksenia Ryabinkina) qui rencontre Joker Raju en pleine force de l'âge lors de la tournée du cirque national russe à Bombay, se perd dans des différences culturelles et linguistiques qui l'empêchent de comprendre les nuances de la vie indienne ; malgré sa sincérité, l'inévitable séparation blesse le cœur du clown. Meena (Padmini), la troisième héroïne partage sa vie pendant un moment avec Raju, d'abord sous une fausse identité et un faux genre, puis comme sa compagne sur et hors scène. L'ambition de réussir et le désir du succès la rendent aveugle, c'est-à-dire insensible à la souffrance de l'autre. Fatalement, elle se sert du héros et l'abandonne au bénéfice de son ascension vers la gloire.

L'aveuglement de Mary, enseignante au collège, face à son élève adolescent amoureux d'elle, est le plus intéressant car il implique une relation nouvelle et inhabituelle dans le cinéma indien. Malgré son âge et sa position, Mary est un personnage mélodramatique par excellence : elle incarne la jeune ingénue, innocente et sincère. Protégée par son aveuglement, elle est également la personnification de la vertu inébranlable qui fait recette dans le mélodrame. La vertu de la jeune enseignante triomphe à la fin de l'épisode, soutenue et éclairée par son fiancé David qu'elle épouse au grand dam de Raju qui perd ainsi son premier

⁶²⁹ Claude Cloës, « Les racines inconscientes de l'ambivalence dans la passion : la haine originare », *Cahiers de psychologie clinique* 2007/2 (n° 29), p. 123-132.

grand amour⁶³⁰. Dans son scénario, Abbas décrit l'héroïne, telle qu'elle apparaît aux yeux de l'adolescent, avec les expressions et l'esprit similaires à ceux de la poésie des néoromantiques hindi. Pour exprimer la pensée de Raju subjugué par sa beauté, il utilise la parole intérieure de l'adolescent qui débat avec son double « je ». À la question « qui est le plus magnifique être au monde » que lui pose son double intérieur, Raju répond :

- C'est madame. C'est Mary. Quand elle sourit, c'est comme le soleil un jour d'hiver, qui surgit du froid et du brouillard ; quand elle rit c'est comme la musique d'un ruisseau de montagne ; elle est magnifique en réalité et encore plus belle dans les rêves; elle mon professeur mais plus qu'un professeur; elle est mon amie et même plus qu'une amie; elle est douceur et chaleur comme le giron de ma mère.

- Elle est quoi alors ?

- Elle est la vie et les rires, les fleurs au printemps, elle est la douceur de la soie, et l'onctueuse douceur du miel. Son nom est Mary et elle est à moi. Mais je ne le dirai à personne, sinon les gens voudront me l'arracher. Elle va continuer à vivre dans mes pensées, je la garderai enfermée dans mon cœur⁶³¹.

Si, dans les films qui précèdent son opus *Mera Naam Joker*, Kapoor montre les héroïnes en maillot de bain ou habillées dans un sari mouillé laissant apparaître leur corps plus que le couvrant, il le fait dans une perspective spectaculaire. L'héroïne sait qu'elle est l'objet du spectacle et communique activement avec la caméra pour susciter le désir du spectateur comme Kammu (Padmini) dans la séquence « Ho Maine Pyar Kiya » dans *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai* (planche 90). Dans l'épisode de *Mera Naam Joker* qu'Abbas, dans la version littéraire⁶³², intitulé « To Madam, with Love » [À madame, avec amour] Kapoor introduit dans son film le regard subjectif de la caméra. Pour la première fois, l'héroïne est observée à son insu par le héros. Mise à l'abri des regards, elle ne voit pas qu'elle est vue. Ne sachant pas que l'adolescent (le héros) l'a vu déshabillée au bord de rivière et qu'il a été bouleversé par la découverte de sa féminité, elle ne peut pas comprendre la signification de son regard et de son silence alors que le spectateur sait que derrière l'expression du jeune homme se mêlent admiration et désir naissant. La question du regard devient la question centrale du film comme elle l'est dans le mélodrame de Kalidasa *Sakuntala*, pièce à la mise en scène de laquelle Kapoor a participé en 1944. Étant donné que cette pièce classique est une

⁶³⁰ L'amour d'enfance, perdu et retrouvé, fait partie des formules classiques du mélodrame kapoorien dès le premier film *Aag*.

⁶³¹ K.A. Abbas, *Mera Naam Joker: The Complete story*, Harper Collins Publishers India, New Delhi, 2014, p. 63-64.

⁶³² *Ibid.*

référence importante pour le développement de nos analyses, voici le résumé proposé par l'indologue Pierre-Sylvain Filliozat :

Le sujet de *Śakuntalā* est tiré du *Mahābhārata*. On comprend tout le prix de l'art de Kalidasa quand on voit avec quel bonheur il a transformé la légende pour la rendre plus propre à la scène et plus émouvante. Le roi Duṣyanta est entraîné, au cours d'une chasse, auprès de l'ermitage forestier de Kaṇva. Il aperçoit la fille adoptive de ce dernier, Śakuntalā. L'amour les unit. Mais le roi doit bientôt retourner dans sa capitale. Il lui laisse un anneau et la promesse de la faire chercher le plus tôt possible. Śakuntalā, plongée dans sa rêverie amoureuse, néglige de rendre les devoirs de l'hospitalité au sage Durvāsas qui, toujours irascible, la frappe d'une malédiction : son amant l'oubliera jusqu'à ce que la vue d'un anneau lui redonne la mémoire. Le roi oublie, en effet. Kaṇva envoie Śakuntalā à la cour : comme elle a égaré la bague, Duṣyanta ne la reconnaît pas et la repousse. Śakuntalā, qui était fille de la nymphe Menakā et du sage Viśvāmitra, est emmenée par sa mère au ciel où elle donne naissance à un fils, Bharata. Or, un jour un pêcheur apporte au palais l'anneau qu'il a trouvé dans le ventre d'un poisson. Le roi se souvient et longtemps il recherche son amour perdu. Le hasard lui fera rencontrer d'abord son fils, puis Śakuntalā⁶³³.

En effet, le *regard* et l'acte de *regarder*, d'*observer*, de *voir* rythment cette pièce classique. Chatterjee souligne l'émotion que peut provoquer le personnage dans une mise en scène dramatique, mettant en avant l'*observation du travail des yeux* des personnages. Regardons ce qui se passe dans la pièce : dès le début du premier acte, le roi regarde – observe depuis un abri, sans être vu – les jeunes filles du village ; cette façon clandestine de regarder les filles, sans qu'elles sachent qu'elles sont observées, est considérée comme du *voyeurisme*, avec toutes les connotations péjoratives dont ce terme est chargé. Pour traduire l'acte de regarder à la dérobée, Foucaux (traducteur du sanscrit) opte pour le mot « épier » du regard les jeunes filles :

Le roi : De même que la beauté de ces jeunes filles qui habitent un ermitage se trouverait difficilement dans les appartements secrets des palais, les arbustes des jardins sont aussi surpassés en qualités par les arbustes des forêts ! Eh bien, caché sous cet ombrage, je vais les épier. (*Il reste à regarder les jeunes filles. Entre alors Sakuntala avec ses amies, un arrosoir à la main.*) Acte I⁶³⁴.

Cette action unilatérale de voir et de prendre plaisir à ce qui est vu est augmentée par le tableau que Kalidasa offre aux spectateurs : les amies de Sakuntala commentent sa beauté physique tandis que l'héroïne – par convention, selon Chatterjee, – attire, de manière insistante, l'attention sur elle-même⁶³⁵ (planche 28).

⁶³³ Pierre-Sylvain Filliozat, « Kalidasa (IVe-Ve s. env.) », *Encyclopédie Universalis* en ligne, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/sakuntala/>

⁶³⁴ Kalidasa, *La Reconnaissance de Sakountala, Drame en Sept actes*, traduit du sanscrit par P. E. Foucault, Chez E. Picard, Librairie, Paris, 1867 : Acte I, p. 13.

⁶³⁵ Gayatri Chatterjee, « *Sakuntala*, The look and the image in literature, theater, and cinema », dans Heidi R. M. Pauwels (dir.), *Indian Literature and Popular Cinema, Recasting classics*, Routledge, Londres / New York, 2007, p. 57- 63.

Revenons au premier épisode de *Mera Naam Joker* et à la séquence inspirée par cette pièce, où l'héroïne est regardée à son insu. En effet, Mary se trouve à son insu sous le regard de son jeune élève. Celui-ci est ému par sa nudité, et ne peut pas détourner son regard. Pour la première fois Kapoor utilise la longue focale permettant d'observer sans être vu. Et dans un champ-contrechamp rapide, il montre Mary, découverte par le jeune garçon, et lui sidéré. Pour traduire la confusion du désir de voir et de la culpabilité de voir l'interdit, Kapoor ajoute l'effet de zoom qui approche la cible à la manière du regard du chasseur/roi Dusyanta qui traque sa jolie proie, Sakuntala : les images bougent, le regard traverse les buissons, avance vers la cible, découvre qu'elle se déshabille, recule rapidement et revient pour mieux la voir. Ces plans, qui ne manquent pas de violence à cause du montage net des champs-contrechamps, apportent une flamboyance mélodramatique à la situation qui se termine par une rapide fuite du héros soutenue par un panoramique. Le jeune héros est choqué, secoué, par ce qu'il vient de voir. Nous sommes loin de la délectation esthétique et érotique du roi Dusyanta. L'adolescent qui découvre la nudité féminine est en pleine confusion.

La figure de « l'héroïne qui ne voit pas mais est vue » que Kapoor met en scène dans cette séquence deviendra son argument « poétique » des films à venir. Il reprendra cette figure de « nudité vue de loin » dans les films ultérieurs en changeant l'échelle du plan⁶³⁶, aussi bien dans *Satyam Shivam Sundaram* que dans *Ram Teri Ganga Maili*. L'héroïne kapoorienne est une héroïne inconsciente de sa beauté. Pure et proche de la nature, sa nudité lui est dérobée par des regards, devenant alors un objet de convoitise.

Nouvelle héroïne kapoorienne

Si, jusqu'au film *Mera Naam Joker* (1970), les mélodrames kapooriens étaient exclusivement héros-centrés, à partir de *Bobby* (1973), l'héroïne devient le personnage central du film. Mais ce n'est que dans les deux derniers films, *Prem Rog* et *Ram Teri Ganga Maili*, que Kapoor revient vers la figure de l'héroïne dont l'innocence, la timidité et le respect des règles sociétales ne permettent pas de voir la réalité. Aussi, cet aveuglement dû à l'ingénuité de l'héroïne déclenche des situations mélodramatiques mettant à l'épreuve sa vertu. Elle est salie, maltraitée et humiliée, mais la pureté intérieure l'aide à maintenir sa vertu intacte.

Manorama (Padmini Kolhapure), l'héroïne du *Prem Rog*, devient veuve avant que son mariage soit consommé. Comme toutes les mariées, elle doit suivre son époux et vivre sous le

⁶³⁶ Il passe du plan d'ensemble au plan moyen.

toit de sa nouvelle famille élargie [*joint family*]. Alors que son mari est mort dans un accident automobile le lendemain des noces, vierge et innocente, elle est abusée par son beau-frère. Sa belle-sœur, qui redoutait la brutalité de son époux, lui recommande de se réfugier dans sa maison natale même si cela est considéré comme impropre à la tradition. Sur le conseil de sa mère, Manorama garde le viol secret. Accueillie froidement par les siens, elle doit accepter un nouveau mode d'existence : être habillée en blanc sans parures, marcher pieds nus, manger seule, une fois par jour un repas cuisiné par elle-même, dormir sur un lit sans matelas, habiter dans les quartiers à l'écart des autres sous le toit du *haveli*⁶³⁷ familial, etc. Manorama accepte tout et se plie à ce dictat, exigé en particulier par les femmes de son clan. Apprenant sa situation, Devdhar (Rishi Kapoor) se réinstalle chez son oncle dans le village pour s'approcher de Manorama. Il s'efforce, malgré sa résistance, à réapprendre à Manorama à sourire et à oublier son état. Devant les villageois, il fait à Manorama une proposition de mariage que celle-ci rejette violemment. Cette scène s'ajoute aux autres qui montrent que la jeune veuve agit à cause de son aveuglement, qu'elle n'a jamais vu ou voulu voir l'attachement de Devdhar pour elle ni ses propres sentiments pour lui. Alors que tous les éléments concernant Manorama conduisent à penser que c'est sa naïveté et sa pureté qui l'empêchent de voir la réalité (la sincérité de l'attachement de Devdhar), sa mère évoque une autre hypothèse de son aveuglement : l'orgueil d'appartenir à une caste supérieure à celle de Devdhar. Cette révélation, provoquée par le discours de la mère, est mise en scène, avec théâtralité par Kapoor comme un passage de l'ombre (aveuglement) à la lumière (compréhension). La séquence a lieu après la demande en mariage par Devdhar. Manorama, critiquée par son oncle pour avoir déshonoré la famille, se réfugie dans son taudis, pour se fondre dans la pénombre (planche 29), à l'abri des regards. Seule sa fenêtre qui donne sur l'atrium – le lieu de vie du clan – laisse pénétrer quelque lueurs qui se posent sur elle comme des tâches lumineuses. La caméra montre Manorama par terre, effondrée sur son tapis de sol. Puis, le zoom arrière s'arrête en plan moyen. Le plan suivant montre sa mère (actrice Nanda) qui ouvre la porte et reste immobile, un fragment de seconde, dans le noir. Puis, elle tourne l'interrupteur et fait venir la lumière en abordant directement le sujet : « Puis-je te dire quelque chose ? Tu n'aimes pas Dev ? ». La jeune fille, cadrée en plan rapproché, regarde avec étonnement sa mère. Celle-ci, en contrechamp, demande de lui dire la vérité sur ses sentiments pour Dev. Manorama, en gros plan, les mains dans les cheveux, paniquée ne comprenant pas de quel côté se trouve sa mère : « Mère, toi aussi ? » La mère, en gros plan,

⁶³⁷ Hôtel particulier de style que l'on trouve dans le Nord de l'Inde, au Rajasthan ou au Panjab. La vie de ces maisons princières à plusieurs étages est organisée autour d'un spatial atrium couvert.

regard baissé vers sa fille : « Je suis ta mère. Le fait est que tu l'aimes. Tu le sais mais ne veux pas l'admettre » Manorama en gros plan nie le fait avec véhémence. La mère avance vers la caméra puis continue vers la droite jusqu'à ce que Manorama soit dans le cadre : « Parce qu'il est un pauvre orphelin et que tu es la fille d'un riche aristocrate qui ne pense que : obligations, conduite, morale, normes sociales, pureté » La caméra zoome sur Manorama qui entend le début de la phrase : « Troublée par tous ces termes graves, tu as commencé à croire que tu n'avais pas droit au bonheur ! » La mère termine ces mots cadrée en gros plan. Le contrechamp qui suit montre Manorama en gros plan, silencieuse ; les yeux grands ouverts, elle entend : « Combien de temps comptes-tu échapper à la vérité ? » La mère continue son discours accroupie, devant Manorama, pétrifiée. Après son départ, la caméra qui montre la jeune fille en plan rapproché s'éloigne sur les sons de la musique qui s'arrête en même temps que le zoom (plan moyen). Manorama a le regard baissé quand les paroles d'une chanson retentissent pour lancer la séquence musicale « Meri Qismat Men Tu Nahin Shayad » [Tu n'es peut-être pas ma destinée].

Le passage de l'ombre à la lumière est un élément de mise en scène qui intervient plusieurs fois dans le film pour figurer le passage de l'icompéhension à la compréhension non seulement de l'héroïne mais également de son oncle, chef du clan des Thakurs, de son père et des villageois. Pour la première fois dans le corpus de films réalisés par Kapoor, une mère ose lever sa voix contre son époux pour défendre les intérêts de sa fille. Ainsi Chhoti Ma, la mère de Manorama, d'une caste élevée, de même que Dev, pauvre mais instruit, concourent à susciter la curiosité des autres et à leur ouvrir les yeux sur un monde qui change.

Ganga, l'héroïne du *Ram Teri Ganga Maili*, est un personnage féminin digne des grandes figures du mélodrame épique, au même titre que celui de *Mother India*. Sa naïveté et son innocence l'empêchent de voir la réalité où règnent hypocrisie, perversité, corruption, trahison et mensonge. Ganga est un pendant féminin du vagabond, lui aussi simple et innocent, à cette différence qu'à cause de sa condition féminine et fragilisée par le fait d'être séparée de son époux, elle devient, pendant sa pérégrination, la proie des hommes qui, en apparence respectables se révèlent dépravés et dangereux. Née dans la montagne comme le fleuve Gange qui prend sa source dans l'Himalaya à Gangotri, Ganga, telle la métaphore du fleuve, est représentée pure comme celui-ci à sa source. En quittant la montagne pour aller à Calcutta à la recherche du père de son enfant, Ganga se lance dans une aventure où elle sera maltraitée et salie et dont elle se sortira, *in extremis*, à l'issue d'une bagarre sans merci dans laquelle se livre le héros contre son futur beau-père Bhagwat Choudhary (Raza Murad). Malgré l'aveuglement

de Ganga, ses propos témoignent en même temps d'une grande lucidité et, d'autre part, d'une résignation devant la force du destin. Elle ne se révolte pas, n'accable pas ses agresseurs, ne se plaint pas de l'injustice subie. C'est par son attitude désarmée et son regard innocent, qu'elle dénonce la brutalité du monde qu'elle traverse. Son regard, adressé aux personnes qui ne sont pas fondamentalement malveillantes, arrive à réveiller leur conscience et leur désir de réparer les erreurs commises à son égard. C'est le cas de Manilal (Krishan Dhawan) qui, prétendant être aveugle, la conduit dans une maison close de Bénarès où elle est vendue au riche et violent Bhagwat Choudhary (Raza Murad). Touché par son innocence, Manilal se rachète en aidant l'oncle de Naren à introduire Ganga, en tant que danseuse de *mujra*⁶³⁸, au mariage de son neveu. Aussi bien Manorama (*Prem Rog*) que Ganga (*Ram Teri...*), les héroïnes multiplient les regards caméra lors des champs-contrechamps. Ainsi, les yeux qui fixent la caméra permettent d'atteindre non seulement le regard du personnages en face d'elles mais aussi celui du spectateur. Ainsi, le regard de l'innocence peut-il toucher la conscience de ces derniers.

* * *

*

Au vu de multiples exemples, l'héroïne telle qu'elle est imaginée par Kapoor doit être d'une part moderne et émancipée et, d'autre part, traditionnelle, c'est-à-dire pure et docile (irréprochable moralement et physiquement), à la manière de Sita, modèle mythologique de fidélité, d'innocence, d'endurance et de résistance, mis en avant par Gandhi, entre autres. Son aveuglement est alors la conséquence de ses qualités morales qui l'empêchent de voir la réalité du monde dominé par un machisme souvent dur et violent. Dès lors que l'héroïne adopte un comportement ambigu et mal assumé, trop moderne dans un monde traditionnel, comme le montre *Andaz*, elle est jugée et condamnée à la repentance. Elle est alors présentée comme victime de méprise, d'une mauvaise lecture des règles régissant la société à laquelle elle appartient.

Par ailleurs, il convient de constater que les héroïnes dans les films de Kapoor de la première période comprennent le héros et l'accompagnent dans son cheminement vers la lucidité, à partir du *Mera Naam Joker*, elles perdent leur clairvoyance et ne le comprennent

⁶³⁸ La danse pratiquée par les courtisanes pendant la période moghole, dans des maisons closes *kotha*. La danse contient des éléments de la danse *kathak*, musicalement ceux de *tumhri* et poétiquement les vers des *ghazals*, poésie originaire de Perse. Le numéro de *mujra* est destiné, en particulier, à la partie masculine des invités.

plus. Progressivement, leurs rôles s'inversent : dans les derniers films de Kapoor c'est le héros qui aide l'héroïne à se libérer du poids des coutumes. À l'exception de Bobby qui est une héroïne forte, jeune et résolument moderne, décidée à se battre pour son bonheur, les héroïnes des films qui suivent (*Satyam Shivam Sundaram*, *Prem Rog* et *Ram Teri Ganga Maili*) sont fragiles, dominées par le poids de la société traditionnelle et ayant besoin du héros pour s'en libérer.

Dans les films que nous venons de voir, si le héros ou l'héroïne affichent des signes d'aveuglement, la société dont ils font partie, présente les signes du même phénomène, à une seule différence que les causes de leurs aveuglements diffèrent : la sincérité, la naïveté, la confiance et l'obéissance pour les premiers, l'hypocrisie, la corruption et la haine pour la seconde. Le héros doit se battre pour lever le voile de l'ignorance de la société traditionnelle et corrompue. La multiplication des typologies du héros et de l'héroïne aveugles dans des situations similaires et différentes à la fois permet de penser le mélodrame de l'incompréhension comme un courant relativement homogène dans la filmographie de Kapoor.

CHAPITRE IV

LES PERSONNAGES PARADIGMATIQUES SECONDAIRES

Particulièrement attentif aux attentes et aux aspirations du peuple, Raj Kapoor introduit, dès ses premiers films, des personnages proches du peuple, des héros imparfaits, des *anti-heroic* héros comme les appelle Vinay Lal⁶³⁹. De même que le réalisateur Manmohan Desai qui dit s'être inspiré pour tous ses films du *Mahabharata*, Vinay Lal rappelle que « tout dans le film hindi, de la figure archétypale de la mère à l'*anti-heroic* héros, vient du plus profond repli du passé indien ». Selon Lal, si le cinéma indien a introduit la notion de « l'Autre » dans les films, cela signifie que l'Inde même, cette « civilisation hautement résistante » culturellement et philosophiquement, s'est ouverte à la modernité et que la notion de « l'état-nation » est gravée dans les cœurs des femmes et hommes.

Nous verrons que le corpus de mélodrames kapooriens comporte de nombreux exemples de l'« Autre » qui peut être aussi aveugle que les personnages interprétés par Kapoor. Ceux-là sont les principaux mais pas uniques représentants de l'aveuglement dans ces mélodrames. Aussi bien le héros que la mère, l'héroïne ou le vilain peuvent être aveuglés pour des raisons différentes. Dans la partie qui suit, nous nous intéresserons à ces figures récurrentes et à leur emploi dans le mélodrame de l'incompréhension.

⁶³⁹ Vinay Lal, « The Impossibility of the Outsider in Modern Hindi Film », dans A. Nandy (dir.), *Indian Popular Cinema... op. cit.*, p. 232-233.

1) La mère

Le rôle d'une mère ne se limite pas à mettre bas. Il a des prolongements infinis. Une mère façonne à son goût le caractère, la mentalité de ses enfants, des hommes et finalement d'une société entière. Et ce rôle, Ambika, Devi, le jouent avec une intensité délirante – presque sadique, et (inconsciemment sans doute) avec une astuce remarquable, sans jamais s'écarter de la « sphère » qui leur est réservée. Tant qu'une femme ne sera évaluée qu'en fonction de la maternité, ses fils souffriront, c'est logique. [...] Cet amour maternel que Vivekananda a dit « désintéressé », cette « dévotion aveugle qui ne demande pas sa récompense », on en doute⁶⁴⁰.

L'anthropologue Lilian Jenkins désigne l'amour d'une mère pour son fils comme une « dévotion aveugle » et semble douter du désintéressement de l'amour maternel dans la société indienne telle qu'elle l'avait découverte dans les années 1980⁶⁴¹. Alors que les figures maternelles cinématographiques donnent bien l'impression d'être aveuglées sans réserve, ces « signes psychiques » ou ces stéréotypes qui nourrissent le mélodrame en Inde sont souvent calqués sur les modèles mythologiques. Selon Jenkins, la mère peut être *shakti*, une femme forte et le soutien de l'homme, *Devi*, la déesse qui reçoit l'adoration, le respect et la dévotion ou *Lakshmi* qui représente est source de fortune et de prospérité⁶⁴². Amandine D'Azevedo qui a consacré sa thèse à la résurgence des mythes dans le cinéma indien contemporain, constate également que parmi les stéréotypes, celui de la mère, personnage clé aussi bien dans les épopées (*Mahabharata* et *Ramayana*) qu'au cinéma, puise amplement dans ce fond traditionnel. Cependant, D'Azevedo met en avant une « mère pilier » qu'était Radha, mère

⁶⁴⁰ L. Jenkins, *Mâ, l'Inde au féminin*, op. cit., p. 356. À ce sujet voir également le récent ouvrage de Kamala Marius, *Les inégalités de genre en Inde. Regard au prisme des études postcoloniales*, Karthala / Institut Français de Pondichéry / Université Bordeaux Monaigne, Clamecy, 2016.

⁶⁴¹ Il est important de rappeler que nous nous intéressons aux films qui ont été créés après l'Indépendance de l'Inde et que les derniers de notre corpus datent de la fin des années 1980. Il est entendu que la situation en Inde a beaucoup changé. Pour cette raison, l'essai sociologique de Lilian Jenkins auquel nous faisons référence convient mieux, à notre avis, que les travaux plus récents. *Ibid.*

⁶⁴² Les personnages mentionnés sont des divinités dont les qualités inspirent la vénération et servent de modèles aux jeunes femmes.

courage du film *Mother India*⁶⁴³, idole de l'Inde engagée sur le chemin de la modernité, figure insolite dans le cinéma populaire :

Cette mère-pilier, protectrice des valeurs familiales, est peu différente des mères épiques prêtes à tout pour la réussite de leurs fils. C'est Kaikeyi dans le *Ramayana*, troisième épouse du roi du royaume d'Ayodhya qui, pour assurer le royaume à son fils, rappelle à son époux une promesse et demande l'exil de Ram. Elle est à l'origine du départ de son beau-fils, afin que son propre fils puisse régner. Dans le *Mahabharata*, Kunti (aussi appelée Pritha) peut, à première vue, ne pas être une mère idéale, puisqu'elle abandonne son premier né, Karna, aux flots. Il a été conçu hors des liens du mariage, grâce à une invocation magique. Mais, très vite, elle devient la mère nourricière de l'épopée, celle qui élève et suit en exil ses fils et beaux-fils, les Pandava. Elle est présente tout au long du récit, et ses avis sont rigoureusement suivis, comme par exemple lorsqu'elle commande le « partage » de Draupadi entre ses fils⁶⁴⁴.

Radha de Mehboob Khan représente une rupture dans la représentation cinématographique de la femme-mère indienne car en dépit de son attitude qui peut être considérée comme « faible », supportant l'injustice, l'humiliation et le mauvais traitement sans se révolter, elle donne une image de puissance quand il s'agit de défendre l'honneur et les valeurs de la famille, du village et du pays. Nombre de mères qui apparaissent à l'écran aux côtés de leurs fils n'ont pas la stature de Radha, étant bien sûr aimantes mais très souvent effacées et soumises à l'autorité masculine. Si la mère kapoorienne, inspirée par la déesse Sita, est très souvent une mère soumise, cela fait partie « d'une convention courante du cinéma populaire, un signe du psychisme masculin en Inde⁶⁴⁵ » comme le souligne Gayatri Chatterjee. Liliane Jenkins dénonce cette société aveugle qui perpétue les mêmes rapports de dépendance réciproque de mère-fils quel que soit l'origine sociale de la mère ou son niveau d'éducation :

Cette façon d'élever les fils, la société n'a pas fini d'en subir les conséquences. L'Inde a trop d'enfants, l'Inde perpétue des coutumes qui retardent le développement, l'Inde reste ignorante. Derrière tout cela il y a toujours des mères, des millions des mères qui se préoccupent plus d'enfants que de progrès. [...] Tant que les hommes et la société entière vivront sous la coupe de femmes ignorantes et frustrées, on n'en sortira pas⁶⁴⁶.

Le mélodrame filmique contribue à perpétuer l'image de la mère dont l'amour inconditionnel pour son fils en fait un personnage résolument aveugle : la mère idéale ne voit pas les défauts de son fils, considère ses erreurs comme les siennes et n'hésite pas à se

⁶⁴³ *Mother India* de Mehboob Khan, 1957, avec Nargis dans le rôle principal et avec Raaj Kumar (époux), Rajendra Kumar et Sunil Dutt (fils).

⁶⁴⁴ A. D'Azevedo, *Cinéma indien... op. cit.*, p. 263.

⁶⁴⁵ G. Chatterjee, *Awaara*, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁴⁶ L. Jenkins, *Mâ, l'Inde au féminin*, *op. cit.*, p. 357.

sacrifier pour son bien. Elle ne cherche pas à comprendre ou à être comprise ; elle s'identifie à son rôle de mère mythique dotée de la mission de veiller sur son époux et son fils. D'ailleurs, dans le cas de la mère absente, dans les mélodrames Kapooriens, le héros orphelin est alors souvent un migrant sans racines (*Shree 420*, *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*, *Jagte Raho*) qui arrive dans un environnement social qu'il ne comprend pas. Dans la première période (jusqu'au *Mera Naam Joker*), les mères présentes, dévouées aux fils, prenant leur défense devant le père⁶⁴⁷.

La première apparition de la mère aveugle chez Kapoor a lieu dans son premier film, imprégné d'éléments autobiographiques. Le flashback qui lance les souvenirs du héros d'*Aag*, commence par un plan pris dans le studio qui montre une jeune mère avec son fils de dix ans. Elle coiffe son fils qui s'apprête à aller à l'école. Occupée par le petit, elle ne voit pas que son mari a besoin d'elle. L'enfant Kewal écoute patiemment les instructions de sa mère, puis demande de l'argent de poche, avec autorité. La mère obéit alors qu'il est tout petit⁶⁴⁸. Plus loin dans la narration, elle apprend que son fils (devenu lycéen) a échoué aux examens. Assise sur le canapé face à la caméra, le dos tourné à son époux, elle demande si tout est de sa faute. Son mari lui répond : « Ce n'est pas votre faute, mais vous l'avez gâté. Vous m'avez même empêché de le réprimander. Et le résultat en est... ». La mère l'arrête en disant : « Je suis responsable de tout ! » Elle ne craint pas la colère de son mari, elle s'inquiète pour son fils qui n'est toujours pas rentré à la maison. Dès qu'il s'agit de son fils, elle est faible, ne peut rien lui refuser. Si elle le pouvait, elle ferait tout à sa place. C'est d'ailleurs à elle que Kewal adresse son excuse d'avoir quitté la maison : « Ne pensez pas que je vous rejette ou que je refuse votre amour, c'est que je suis dans un monde différent et dois poursuivre mon chemin. » Dans son discours au théâtre devant la salle vide, il décrit l'amour de sa mère avec une once de culpabilité : « Ma mère est tellement malheureuse. Elle m'aime si fort. [...] Je ne pourrai jamais rembourser la dette d'amour que je lui dois... ». Plus tard, sûr de sa réussite, il invite ses parents à partager son succès. À cette occasion, il découvre que sa mère ne le comprend pas. Au lieu de le regarder comme *metteur en scène accompli*, elle le regarde comme *fil à marier*. Prisonnière des conventions, elle ne peut comprendre les aspirations de

⁶⁴⁷ Dans *Bobby* (1973), Kapoor introduit une mère moderne, qui ne se soucie pas du bien être de son fils et en cas de conflit adopte la position du père. Elle est tout aussi aveugle car elle ne voit pas la souffrance ou le mal-être de son fils. Gurrudutt a mis en scène une caricature de ce type de mère / tante tutélaire dans *Mr & Mrs '55* (1955) qui manipule sa fille pour son propre intérêt.

⁶⁴⁸ Force est de constater que ce stéréotype de l'enfant-roi qui s'impose face à sa mère qui n'a pas d'autorité sur lui est toujours d'actualité, en particulier dans les villages arriérés de l'Inde. À ce sujet voir le film récent *La Saison des femmes* de Leena Yadav (2016).

son fils. Elle ne l'aide pas à s'émanciper restant dans son rôle de mère et l'empêchant de sortir du sien. « Tant que les fils joueront le rôle de fils, les femmes joueront le rôle de mères⁶⁴⁹ » dit Jenkins. À la fin de la narration, alors que son fils est défiguré par le feu, elle réussit à lui trouver une épouse idéale que lui-même ne saurait trouver. Si elle est vulnérable pendant que le fils prend son envol et parce qu'elle ne le comprend pas, elle retrouve son pouvoir dès qu'il revient à la maison, ayant besoin d'elle.

Bien que conçu d'après un modèle commun, le personnage de Leela, la mère de Raju (*Awaara*), apparaît comme particulièrement faible et vulnérable. Selon Gayatri Chatterjee, cette représentation provoque chez le spectateur une indignation voulue par Kapoor. En intégrant des critiques « internes » dans son film, dit Chatterjee, il subvertit le format populaire tout en restant dans les normes⁶⁵⁰. Cela dit, l'économie de l'excès qui caractérise le mélodrame se prête naturellement à cette stratégie qui vise à diminuer ou augmenter le trait de caractère définissant les figures paradigmatiques. En effet, en grossissant la faiblesse de l'épouse/mère aveugle, il amplifie, en parallèle, l'injustice et la faute morale de son époux. La faiblesse de Leela est signalée par le bandit Jagga qui la kidnappe et la retient dans son antre. Dès qu'elle découvre l'identité de son kidnappeur, Leela s'évanouit dans ses bras et Jagga ricane : « Buzdil aurat !⁶⁵¹ »

Juste avant son accouchement, Leela est jetée à la rue par son époux, qui se laisse influencer par les rumeurs mettant en doute sa fidélité. Le destin de Leela est inspiré par celui de la déesse Sita⁶⁵². Elle accouche de son enfant sous la pluie battante, dans le caniveau. Bien qu'elle se trouve dans des conditions de survie difficiles, elle concentre toute son énergie sur son fils pour qu'il réussisse dans la vie, pour qu'il devienne, à son tour, avocat, puis juge,

⁶⁴⁹ L. Jenkins, *Mâ, l'Inde au féminin*, op. cit., p. 357.

⁶⁵⁰ G. Chatterjee, *Awaara*, op. cit., p. 85.

⁶⁵¹ Les mots « Buzdil aurat » qu'utilise Jagga sont traduits en anglais « faint-hearted woman » (Chatterjee) ce qui signifie, en français, « faible femme » ou femme trop sensible. *Ibid.* ; N.M. Kabir, dans *The Dialogue of Raj Kapoor's Classic*, op. cit., p. 24, traduit cette expression par « Cowardly woman », signifiant « lâcheté de femme » ou « femme lâche ».

⁶⁵² De même que Leela, Sita est victime des rumeurs de l'entourage du roi qui l'accusent d'avoir été souillée pendant le séjour chez son kidnappeur, le démon Ravana. Bien qu'elle réussisse une première épreuve de sa pureté par le feu, elle est chassée de son domicile et accouche des jumeaux dans la jungle. Après une dizaine d'années, au retour chez le roi Rama avec ses deux fils, elle demande de faire une autre preuve de sa fidélité auprès de la déesse Terre qui s'ouvre et la prend en son sein. Sita est l'un des personnages principaux de l'épopée *Ramayana* dont existent de multiples variations orales et écrites. Pour plus d'informations, voir, entre autres, *Ramayana* de Valmiki, Bibliothèque de la Pléiade, n° 458, 1999 ; Romila Thapar, « L'histoire de Rama », *Enquête*, 2, 1995, 143-168 et A. D'Azedevo, *Cinéma indien... op. cit.*, qui compare différentes versions de l'épopée.

comme son père. Leela développe une capacité étonnante à ignorer tout de la vie de son fils : elle ne s'étonne pas que son fils disparaisse pour des périodes plus ou moins longues et accepte ses mensonges, bien qu'à l'évidence il trempe dans des affaires douteuses. Le destin de Leela qui malgré toute l'injustice dont a fait preuve son époux n'a pas arrêté de vénérer celui-ci, est des plus tragiques : elle sera rejetée pour la seconde fois par lui. En se rendant au tribunal pour témoigner en faveur de son fils, elle aperçoit son époux Raghunath sortant de voiture et se lance à sa poursuite en l'appelant *Nath* [Seigneur]. Elle ne voit pas que la voiture continue à avancer et se fait écraser. On retrouve Leela mourante à l'hôpital, le visage dissimulé par le bandage qui couvre entièrement sa tête : elle meurt comme elle a vécu – dans l'aveuglement le plus total. Elle ne peut pas voir celui qui a été à l'origine de son malheur et lui, le juge, qui se rend à l'hôpital pour demander pardon à sa victime, ne peut pas la reconnaître. Avant de mourir, elle a juste le temps de délivrer à son fils le secret de sa naissance.

De même que la mère de Raju (*Awaara*) consacre sa vie à son fils en laissant planer le doute sur son géniteur, celle du *Mera Naam Joker*, veuve d'un clown, et traumatisée par sa mort dans un accident lors d'un numéro de cirque, décide de cacher la vérité à son fils. Sur son insistance, un jour, elle finit par lui révéler le secret mais en émettant un interdit : ne pas mettre le pied dans un cirque. L'interdit et le tabou remplacent alors le silence et le mensonge. La mère se met consciemment et volontairement dans la situation de non communication ; quand elle ouvre les yeux et découvre la vérité – que le fils n'a pas respecté l'interdit, ayant repris le métier de son père – elle en meurt.

Si la mère de Kewal (dans *Aag*) et celles de Raju (*Awaara* ou *Mera Naam Joker*) n'ont d'yeux que pour leur fils, celle de Reshma (dans *Barsaat*) ne voit rien car elle est physiquement aveugle. Son handicap et l'absence temporaire du père laissent une liberté inhabituelle à leur fille Reshma. C'est ainsi que la jeune villageoise peut découvrir le monde des citadins qu'elle ignorait jusqu'alors. Alors que la cécité de la mère de Reshma crée un espace de liberté dans le quotidien de la jeune fille, elle est aussi un signe d'une extrême fragilité car elle ne peut pas assurer sa protection. Le retour du père met fin à cette situation d'exception où l'honneur de sa fille et de sa famille est en jeu. Il impose son autorité en l'obligeant à épouser l'homme de son choix. Découvrant la désobéissance de sa fille, il préfère la voir morte que de se voir déshonorer. Nous retrouvons un autre cas de mère aveugle physiquement dans le film *Dulhan Ek Raat Ki* du réalisateur Dharma Dev Kashyap (1967). La mère de Rajit (Rehman), privée de vue, n'arrive pas à protéger son infirmière (Nutan) contre

les pulsions de violence de son fils. Nutan, violée par Ranjit, perd non seulement son honneur mais aussi l'homme qu'elle aime. Si l'infirmité de la mère ou de la tutrice permet à la jeune fille de s'émanciper, l'espace de liberté que cette infirmité ouvre est un espace sans protection qui augmente la vulnérabilité des protagonistes féminines dans ces mélodrames.

2) La figure de l'autorité

Alors que le père qui est aveugle au sens *propre* symbolise une figure faible, souvent manipulé par son épouse, marâtre de l'héroïne de surcroît (*Jan Pahchan*), le père aveugle au sens *figuré* représente la plupart du temps une figure d'autorité, forte et incorruptible, garantissant le respect des traditions et l'honneur familial. La figure du père-juge multiplie les facteurs d'aveuglement asseyant son autorité sur la loi. Dans *Awaara*, si le juge remplit la fonction du père de substitution de Rita, fille de son collègue, il est également le père biologique de Raju, fils qu'il avait rejeté en même temps que son épouse. Pour souligner la noblesse du personnage, Abbas le nomme Raghunath⁶⁵³ en appuyant ainsi son statut supérieur sur l'image d'un des dieux les plus justes dans la mythologie hindoue⁶⁵⁴. Il joue aussi avec l'analogie des destins de modèles divins avec leurs équivalents humains⁶⁵⁵.

L'histoire d'*Awaara* commence par un procès où sont confrontés le juge Raghunath et son fils Raju, accusé du meurtre. Elle se termine par la condamnation de Raju. Devenu l'un des thèmes de prédilection dans le cinéma populaire contemporain, dans les années 1950, le *courtroom drama* [drame judiciaire] est une relative nouveauté comme le rappelle Chatterjee, permettant d'éclairer les désirs et les déceptions d'une époque⁶⁵⁶ :

⁶⁵³ Le nom « raghu-nath » signifie « seigneur de la lignée de raghu » [*lord of the raghu lineage*] qui a été le titre de dieu Rama.

⁶⁵⁴ G. Chatterjee, *Awaara*, *op. cit.*, p. 9, M.H. Hoffheimer, art. cit., *Historical Journal of Film... op. cit.*, p. 350.

⁶⁵⁵ Les fils de Rama naissent également en exil, sans connaître leur père avant un certain âge.

⁶⁵⁶ Le cinéma d'avant l'Indépendance réfléchit l'époque où l'étranger/l'occidental exerçait le contrôle sur le pays, celui d'après l'Indépendance représente l'héritage du système légal britannique.

La salle du tribunal est une arène où s'expriment les doléances, où l'on a recours à l'institution, non à travers des textes de loi mais à travers le cœur. C'est une raison pour laquelle ils [les tribunaux] ne sont jamais « réels » mais toujours « populaires »⁶⁵⁷.

Si nous retrouvons, dans les mélodrames juridiques hindi de l'époque postcoloniale⁶⁵⁸, les thèmes comme l'individu vs. la société ou l'homme vs. la loi inspirés par le cinéma hollywoodien, le personnage du juge représente souvent la justice aveugle, insensible, à qui l'on oppose le cœur qui n'est pas reconnu par la loi mais qui a l'avantage d'être lucide. Hermétique à tout argument et toute communication qui pourraient remettre en cause ses préjugés, le juge Raghunath occupe une place à part dans le mélodrame de l'incompréhension : il est non seulement un personnage au service d'une justice aveugle, mais aussi un fervent défenseur de « principes aveugles ». Son image occupe la place centrale dans les séquences où il apparaît. Il est l'un des premiers personnages présentés dans la séquence d'ouverture qui se déroule dans une salle de tribunal, introduit comme « la justice Raghunath », et tout le long du film il est montré à son avantage, comme un être exceptionnel, dominant, puissant avec une volonté de fer⁶⁵⁹. Bien qu'étant le père du héros, il partage l'espace réservé au jeune premier car il se positionne également en tant que son rival. C'est pour toutes ces raisons que le choix de l'acteur pour ce rôle était crucial : le jour où Prithviraj Kapoor accepte le contrat, le succès du film est garanti. Nombreux sont les historiens du cinéma qui considèrent le rôle de Raghunath comme étant le meilleur dans la carrière cinématographique de Prithviraj. Dans la force de l'âge – rappelons qu'il n'a que dix-huit ans de plus que son fils – Prithviraj joue un homme séduisant et puissant. Il abandonne sa diction théâtrale au profit d'une voix nuancée, sans affect. Au tribunal, lors de l'interrogatoire mené par sa fille adoptive Rita (Nargis), le flashback qui déroule ses souvenirs le montre aimant et romantique avec sa femme (Leela Chitnis). Il se montre effectueux et doux. Les gestes de tendre intimité qu'il déploie envers son épouse (quand il endosse sa robe de chambre avec son aide, par exemple) sont les mêmes que ceux qui seront employés dans les tête à tête avec Rita créant une ambiance ambivalente. Son personnage est composé à l'écran avec la présence des

⁶⁵⁷ G. Chatterjee, *Awaara*, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁵⁸ Voir le film de Kapoor *Shree 420* [Monsieur 420], 1955, dont le titre se réfère à la section 429 du Code Pénal indien, et ceux d'autres réalisateurs comme *Adalat* [*The Courtroom*, Le Tribunal], 1958 de Kalidas avec Nargis, *Kanoon* [*The Law*, La Loi], 1960 de B.R. Chopra, *Bandini* [*The Female Prisoner*, La Prisonnière], 1963 de Bimal Roy.

⁶⁵⁹ Raj Kapoor-réalisateur utilise de nombreuses astuces de mise en scène pour établir l'importance du juge par les cadrages en contre-plongées en plans moyens et en gros plans pour que son image domine l'ensemble du cadre, donnant l'impression d'un personnage hors du commun. Seulement vers la fin du film, où il commence à ouvrir les yeux et à mettre de côté ses principes, son image reprend les proportions plus humaines, il apparaît plus petit.

accessoires typiquement occidentaux comme la robe de chambre, la statuette de chérubin, l'horloge à colonnes ou les couverts en argent et la vaisselle de porcelaine fine signifiant sa richesse et sa modernité. Chatterjee résume brillamment comment les mêmes accessoires changent de fonction dès lors que le contexte change :

Ce personnage de stature héroïque, construit de façon spectaculaire, est associé aux motifs féodaux/occidentaux et montré séduisant et romantique, devenant progressivement cruel et sans pitié⁶⁶⁰.

En effet, les accessoires du palais du juge, l'horloge à colonnes ou le chérubin en or, pris en plans rapprochés et désaxés, interviennent dans la narration grâce au « montage des attractions ». Associés au cadrages du juge, pris en contreplongée, ces accessoires signifient splendeur et harmonie. Soutenu par une musique dramatique, ce montage joue avec ces plans hétérogènes au gré du rythme. Ainsi, les mêmes icônes illustrent alors le côté sombre du juge Raghunath, obsédé par ses principes à en devenir aveugle, perdant graduellement son calme, son humanité et détruisant ce qui lui est cher.

Dans la filmographie de Kapoor, nous trouvons un autre exemple de la figure du juge, fervent défenseur de la loi dont l'autorité de représentant légal est également mise à l'épreuve. Il s'agit de film de Naresh Saigal (1959) *Main Nashe Mein Hoon* [Je suis intoxiqué]. Lié par un secret concernant son père (condamné à perpétuité pour meurtre), le juge découvre que son fils Mohan reproduit le schéma qui a mené son propre père (grand-père de Mohan) en prison : Mohan s'intoxique et fait de mauvaises fréquentations. Or, le juge est manipulé par une courtisane dont il avait condamné l'associé à la prison. La courtisane dans sa vengeance utilise le fils contre le père qui se trouve alors contraint de faire des concessions par rapport aux valeurs qu'il défend pour sauver la réputation familiale. Si le rôle du patriarche est de défendre la Tradition et ses valeurs, il représente la famille à l'extérieur, devant la communauté. Sa parole donnée vaut de l'or et il est impossible de ne pas la respecter. Cela donne lieu à de nombreuses intrigues et à divers malentendus. Pour qu'un père aveuglé par ses convictions comprenne l'absurdité de sa position, il faut parfois risquer sa vie comme le fait Raja (Raj Kapoor), l'un des deux fils de Thakur, grand aristocrate dans le film *Parvarish* [Éducation] de S. Banerjee (1958)⁶⁶¹. Nous rencontrons le même cas de figure dans le film

⁶⁶⁰ Voir en particulier le chapitre « The Father, and the others generations » dans G. Chatterjee, *Awaara*, *op. cit.* ; pour la citation voir p. 20.

⁶⁶¹ L'histoire de *Parvarish* [Éducation] développe un thème très populaire qui nourrit nombre de mélodrames hindi : la confusion d'identités à la suite de l'échange de bébés à la naissance. Suite à l'incendie de la maternité, l'enfant d'un honorable aristocrate est confondu avec celui d'une danseuse de la maison close. De peur de

Main Nashe Mein Hoon où c'est le grand-père qui sacrifie sa vie pour en finir avec le secret qui hantait la famille.

* * *

*

Dès *Aag*, Raj Kapoor met en scène la figure du père autoritaire, rigide et aveuglé par le respect des conventions et de son rang. Le fils fait face au père et choisit son propre chemin. Bien que, dans les films des années 1950 et 1960 de notre corpus, la figure de l'autorité paternelle soit aveugle et peu souple, elle reste aimante, souhaitant le bonheur du fils. Après *Mera Naam Joker*, Kapoor, dans ses propres films crée un nouveau type de personnage autoritaire, aveuglé par la soif de pouvoir et d'argent et qui se positionne du côté du mal contre sa propre fille dans *Prem Rog* [Maladie d'amour], 1982, et contre son propre fils, dans son dernier film terminé *Ram Teri Ganga Maili* [Dieu, ton Gange est pollué], 1985. Ces pères sont cruels et misogynes, et sont prêts à aller jusqu'au bout pour défendre leurs intérêts, même au prix de la mort de leurs enfants. Si, dans les premiers films du corpus kapoorien, la figure de l'autorité est traitée comme une métaphore de l'État-nation, qui impose des lois intransigeantes mais faillit à protéger ses enfants, à partir de la seconde période, cette figure de l'autorité est conçue comme cruelle, n'hésitant pas à sacrifier ses enfants au nom de pseudo-lois d'un État-nation corrompu.

En revanche, les personnages de dévots authentiques qui s'inscrivent dans la lignée kapoorienne des figures d'aveuglement, sont les exemples majeurs de personnages non corrompus. Aveuglés par leur foi, incompris par la société, ils sont prêts à faire des sacrifices au nom de la vérité qui est la leur.

choisir le « mauvais garçon », l'épouse du nawab (Lalita Pawar) adopte les deux garçons qui grandissent en profitant de la même éducation. Cependant, leur cohabitation souffre de l'aveuglement du *nawab* qui n'arrive pas à se détacher des préjugés de sa classe qui le rend intolérant et violent.

3) La figure de l'adoration

Dans le corpus Kapoorien il y a deux mélodrames inclassables, *Sharada* (1957) et *Kanhaiya* (1959), réalisés respectivement par L.V. Prasad⁶⁶² et Om Prakash⁶⁶³. Tous deux renouent avec la tradition des mélodrames dévotionnels où les personnages principaux, héros ou héroïne, sont confrontés à la religion et à la Tradition ; en cela, il se situent dans le sillage des films comme *Bilwamangal*, inspiré par la vie de Soordas, dévot vishnouite, que Raj Kapoor cite dans *Aag*, ou *Sant Tukaram*⁶⁶⁴, un grand classique du studio marathi Prabhat. Rappelons que les dévots visnouites reconnaissent le dieu Vishnou comme dieu suprême à travers ses incarnations – avatars – Krishna et Rama. Le vishnouisme, avec le shivaïsme, est l'un des plus grands courants spirituels de l'hindouisme. *Sharada* et *Kanhaiya* sont des mélodrames centrés sur des femmes qui ont voué leur vie à la recherche du sacré. Bien que Raj Kapoor joue le héros, son rôle n'est pas aussi important que celui des héroïnes, interprétées par Meena Kumari et Nutan, deux *créatures cinématographiques* légendaires qui irradiant l'espace diégétique par la force de leur conviction mystique.

Nous avons mentionné le film *Jogan* de Kidar Sharma (1950) et l'investissement de Nargis dans le rôle d'ascète féminin *jogan* qui se retire de la vie sociale pour s'engager dans l'errance et le chant dévotionnel. L'héroïne, *jogan*⁶⁶⁵, est tourmenté par la rencontre de Vijay

⁶⁶² L.V. Prasad, de son vrai nom Akkineni Lakshmi Vara Prasada Rao, est acteur, réalisateur et producteur, originaire d'Andhra Pradesh. Il débute sa carrière dans les années 1920 comme acteur. Il joue un petit rôle, par exemple, dans *Alam Ara*, premier film sonore. Dans les années 1940, il passe à la réalisation des films en télougou. *Sharada* est son premier film réalisé et produit en hindi. Dans les années 1940-1950, il rejoint la troupe de Prithviraj où il côtoie Raj Kapoor. Alors qu'il a des difficultés de trouver un acteur pour le rôle de Chiranjeev/Shekar dans *Sharada*, Raj Kapoor relève le défi et accepte ce rôle difficile.

⁶⁶³ La carrière d'Om Prakash (1919–1998), acteur et ami de Raj Kapoor, originaire de Lahore, commence en 1944 dans le film *Dasi* de Hiren Bose et s'arrête par un rôle dans le film *Bhai n°1* de Deepak Anand, sorti après sa mort en 2000. En 56 ans, il joue dans 264 (source IMDb) films et en réalise deux, dont *Kanhaiya*, avec Raj Kapoor en rôle-titre, produit par son frère Pachhi.

⁶⁶⁴ 1936, V. Damle et S. Fattelal.

⁶⁶⁵ *Jogan* est un mot hindi, équivalent féminin de *jogi*, plus connu en Occident comme *yogi* et *yogini* pour l'équivalent féminin, orthographiés en sanscrit. Ces termes, ainsi que le *yoga*, sont popularisés comme maîtrise

(Dilip Kumar) qui a éveillé ses souvenirs d'avant la prise des vœux. À la fin du film, lucide sur ses sentiments et sur ceux des autres, elle décide de se retirer et s'engager dans la vie monacale ; elle est détachée du désir et abandonne le héros à la manière de la sœur Clodagh (Deborah Kerr) qui, attirée par le charme viril de Mr. Dean, fuit sa présence dans *Black Narcissus*⁶⁶⁶. C'est pourquoi elle ne fait pas partie de nos personnages aveugles types comme ceux de *Sharda* et de *Kanhaiya* qui, tout en convertissant le héros, restent à ses côtés.

Dans ces deux films, le phénomène d'aveuglement est assez marquant sinon troublant pour ne pas les considérer comme exemplaires. Le scénario de *Sharda* qui porte sur le pouvoir d'amour dévotionnel et maternel, vient de la plume d'Inder Raj Anand, écrivain associé de près à la carrière de Raj Kapoor, d'après l'histoire originale de Pinisetty et Sadasivabrahmam Vempati. Comme c'est souvent le cas dans les films populaires hindi, le titre du film correspond au nom que porte le héros ou, dans notre cas, l'héroïne ; généralement, le prénom est chargé d'une forte signification. Le nom Sharda (orthographié Sarada) est connu pour être celui de l'épouse de Ramakrishna Paramahansa, yogi et mystique bengali au XIX^e siècle, comme le rappelle, entre autres, l'historien Partha Chatterjee⁶⁶⁷. Selon les témoignages de ses disciples et biographes, Ramakrishna a considéré Sarada Devi comme la personnification de la Mère Divine, s'adressant à elle comme à la Mère Sainte [*Holy Mother*], nom sous lequel elle a été connue par les disciples de La mission Ramakrishna⁶⁶⁸. D'ores et déjà, le nom de l'héroïne indique au spectateur que la relation héros-héroïne sera complexe et n'aboutira pas à un mariage heureux ou à un happy-end ordinaire. Aussi promet-il de rendre présent la mémoire de *Holy Mother*, vénérée par des générations de disciples de Ramakrishna.

La première apparition de Sharda Devi est sonore : avant d'entrer dans un centre de naturopathie et d'ayurvêda, une bande de joyeux lurons avec, en tête, Shekar (Raj Kapoor) cherchant un médecin pour soulager l'un d'eux, Mohan (Om Prakash), entend une voix

de corps et d'esprit qu'on obtient par les exercices physiques et respiratoires. Selon Pierre-Sylvain Filliozat, à l'origine, yoga est une école, disposant d'un texte fondateur *Yogasutra*, consacrée « à l'analyse des activités du psychisme et particulièrement de la relation de phénomènes de la vie mentale avec le corps. » Pierre-Sylvain Filliozat, « La parole et le yoga de la parole selon Bhartrhari », dans *Les Rationalités de L'Inde, Rue Descartes n° 54*, PUF, Paris, 2006, p. 35-45 ; sur le même sujet voir également l'article de Marc Ballanfât, « Yoga et expérimentation », dans *Les Rationalités de L'Inde, op. cit.*, p. 108-111.

⁶⁶⁶ Film réalisé en 1947 par Michael Powell et Emeric Pressburger, d'après le roman de Rumer Godden de 1939. Rappelons que R. Godden est également l'auteur du roman et du scénario (avec Jean Renoir) du *Fleuve* (1951).

⁶⁶⁷ P. Chatterjee, *The Nation and Its Fragments... op. cit.*, p. 49.

⁶⁶⁸ Sur la vie de Ramakrishna et de Sarada, voir les ouvrages de Serge Lemaître, *Ramakrishna et la vitalité de l'hindouisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1959 ; Alexandre Astier, *Les Maîtres spirituels de l'Hindouisme*, Éditions Eyrolles, Paris, 2008, Sudhir Kakar, Catherine Clément, *La folle et le saint*, Éditions du Seuil, Paris, 1993.

féminine chantant un chant religieux. Le travelling de caméra s'enfonce à l'intérieur du bâtiment, attiré par la voix cristalline (de Lata Mageshkar), suit les murs décorés par des images de postures de yoga, dépasse l'autel avec des effigies religieuses de petite taille (de gauche à droite Hanuman, Krishna, Rama et Sita⁶⁶⁹), puis passe sur le manche de la *tempura*, glisse vers la main féminine qui effleure délicatement les cordes : cette seconde apparition de Sharda Devi révèle une jeune femme qui chante en jouant. Shekar qui s'introduit dans l'hôpital découvre que la jeune femme est responsable du service de la naturopathie. Mohan reste à l'hôpital, accompagné de Shekar qui, tombe sous le charme de Sharda.

Le personnage de Sharda est construit visuellement comme une femme douce mais austère avec une autorité naturelle. Dès les premiers plans, on la voit chantant l'hymne à la gloire du dieu Rama devant une grande assemblée. Son discours est parsemé de citations de *Bhagavad Gita*⁶⁷⁰ et d'autres textes sacrés pour asseoir son action sur une sagesse ancienne et pour tenir à distance des hommes auxquels elle procure les soins ou ceux qui la courtisent pour sa beauté comme Shekar. Sa ferveur dévotionnelle se manifeste à chaque apparition, qu'elle se trouve devant le temple pour nettoyer les marches ou arroser le *tulsi*, basilic sacré planté devant l'hôpital, ou étudier les livres sacrés devant son autel privé. Ce qui identifie Sharda est sa voix cristalline et le livre sacré qu'elle porte ostensiblement à la main.

L'actrice Meena Kumari⁶⁷¹, considérée comme la plus grande tragédienne du cinéma hindi, apporte au personnage sa beauté, sa grâce et le pouvoir de son regard. Les yeux de Kumari, parfaitement dessinés en amande, sont des yeux de légende, son autre identité cinématographique : le personnage parle peu, il regarde. Il a le pouvoir d'immobiliser le mouvement de son partenaire. La première partie du film évolue autour du contraste entre le jeu comique de Kapoor, qui essaie de séduire Sharda par des plaisanteries, et la face sérieuse de celle-ci, qui résiste à son charme. Pour garder sa distance, elle se réfugie telle une statue derrière l'immobilité corporelle et la placidité du visage. Dès qu'elle lève les yeux en sa direction, le jeu de Shekar s'arrête et le personnage devient sérieux employant des gestes

⁶⁶⁹ Divinités vishnouites.

⁶⁷⁰ *Bhagavat Gita* ou le *Chant de Bienheureux* est un poème mystique et philosophique, rédigé en sanscrit aux alentours du III^e siècle avant J.-C. Extrait du *Mahabharata*, ce passage clef, où le dieu Krishna délivre l'enseignement à Arjuna, guerrier du clan Pandava, marque un tournant non seulement dans la bataille entre les Kauravas et Pandava mais aussi dans le courant de l'hindouisme inspirant une nouvelle approche du divin par la dévotion, la *bhakti*. Pour plus d'informations, voir, par exemple, la « Présentation et les notes sur la traduction » de Marc Ballanfat, *Bhagavadgita*, Éditions Flammarion, 2007.

⁶⁷¹ Les rôles les plus mémorables de Meena Kumari (1932-1972) sont sans doute Chhoti Bahu dans *Sahib Bibi Aur Ghulam* (1962) d'Abrar Alvi et Guru Dutt, et Pakeezah dans le film éponyme de Kamal Amrohi, son dernier film de 1972.

infantiles. Dès les premiers plans où Shekar rencontre Sharda, le jeu de Kapoor emploie une mimique puérile comme s'il se trouvait devant sa mère. Sérieuse, ce n'est que par moments que Sharda laisse échapper une étincelle de ses yeux et un léger sourire signifiant qu'elle n'est pas insensible au charme de Shekar. Ces indications discrètes anticipent ce que sera la véritable relation entre Sharda et Shakar plus tard.

La deuxième partie du film sera un retournement de situation sans précédent. Par un concours de circonstances, Sharda doit épouser le père de Shekar, déclaré mort dans un accident d'avion. Appelé Chiranjeev par les siens, Sharda ne sait pas que le fils de son futur époux est Shekar, l'homme à qui elle avait donné son cœur en réponse à son amour et la demande en mariage avant qu'il ne parte en Chine. Shekar est miraculeusement sauvé et revient chez lui. C'est trop tard : le mariage de son père avec Sharda est réalisé. Le drame éclate. Shekar ne comprend rien et refuse d'accepter la réalité. Sharda s'accroche plus que jamais au livre sacré et demande à Shekar de s'adresser à elle comme à sa mère. Désormais, elle porte un livre à la main, *Le livre* auquel elle se réfère constamment et dont elle ne se sépare que rarement : *Les lois de Manou*, l'un des fondamentaux du brahmanisme, religion qui impose une doctrine d'une extrême rigidité : la doctrine des castes⁶⁷². Le philosophe Paul Janet dit de ce texte qu'il embrasse des concepts allant de « la superstition la plus compliquée à la métaphysique la plus subtile, des menaces les plus terribles aux maximes les plus compatissantes⁶⁷³ ».

Shekar, désespéré, commence à s'autodétruire par l'alcool faisant tout pour entraîner dans sa misère Sharda et sa nouvelle famille – la sienne. Le réalisateur L.V. Prasad met en scène une série de confrontations entre Sharda et Shekar, jouant sur le contraste entre la foi et l'amour maternel qu'exprime Sharda, et le désespoir de Shekar. Le corps entier de Sharda, constamment en tension, le livre sacré à la main, exprime son amour pour ce « fils » et le désespoir que ce « fils » ne comprenne pas son amour et ne l'accepte pas. Sa dévotion pour Shekar est passionnelle et platonique. Ferme dans ses convictions, elle réussit à briser la résistance de Shekar qui, au final, accueille, apaisé, cette forme d'amour, imposée par Sharda.

⁶⁷² *Mânava Dharma çâstra, Lois de Manou*, traduites du sanskrit par G. Strehly, éditeur Ernest Leroux, 1893 ; Les traducteurs-exégètes situent cet ouvrage entre III^e siècle avant J.-C. et II^e siècle de notre ère. Ce traité reste officiellement en vigueur jusqu'à l'abolition du système des castes en 1947, à l'Indépendance de l'Inde, mais en pratique, il est appliqué encore aujourd'hui – avec plus ou moins de fermeté – dans certaines communautés brahmaniques. Ce code donne des explications détaillées sur la création de l'Univers et des instructions précises pour l'organisation morale, politique, religieuse et sociale de la société hindouiste.

⁶⁷³ Paul Janet, « Morale et politique hindoues », document consulté en ligne le 12 avril 2013, http://agora.qc.ca/documents/bouddhisme--morale_et_politique_hindoues__le_bouddhisme_par_paul_janet.

Liés par un secret, le pouvoir de la nouvelle mère sur Shekar est tel qu'il accepte tout ce qui vient d'elle, y compris d'épouser la fille que sa belle-mère lui a choisie. La cohabitation harmonieuse qui règne dans la maison paternelle où vivent désormais Sharda, son époux et ses trois enfants (père, frères et sœurs de Shekar) mais aussi Shekar, sa femme et leur enfant, est rapidement corrompue par les rumeurs qui se répandent autour des relations entre Sharda et Shekar.

Comme *Sharda*, *Kanhaiya* est un mélodrame centré sur l'héroïne Shanu (Nutan), simple villageoise, et vachère de surcroît en référence à la légende de Krishna. À la différence de Sharda, Shanu, en plus d'être innocente et sincère, est naïve. Elle aussi est aveuglée par sa foi. L'histoire de Shanu est simple : faisant un rêve à la suite d'un spectacle de *Raslila*⁶⁷⁴, elle découvre la foi et la dévotion en Kanhaiya (un autre nom du dieu Krishna) ; plus tard, en se concentrant, elle entend un air de flûte envoûtant et se trouve transportée de la joie⁶⁷⁵. Son comportement étrange n'échappe pas aux voisins qui l'entendent invoquer sans cesse Kanhaiya et manifester une grande félicité. La ressemblance avec Sharda ne s'arrête pas là : le héros qui s'appelle Kanhaiya (Raj Kapoor) a un problème avec l'alcool comme Shekar dans *Sharada*.

Kanhaiya est un simple villageois, qui boit sous la mauvaise influence de son oncle et de ses amis ivrognes. Un jour, il entend son nom appelé par la belle Shanu et croit qu'elle s'adresse à lui. Plongée dans la communion avec Kanhaiya, le divin, Shanu se laisse prendre dans les bras de Kanhaiya, l'ivrogne. La déclaration d'amour de Shanu touche Kanhaiya. Mais Shanu, depuis sa révélation, ne pense à rien d'autre qu'au seigneur Krishna (planche 30). Les rumeurs se répandent que Shanu rencontre Kanhaiya dans la montagne où elle se promène tous les jours et qu'elle est enceinte de lui. Le *panchayat* ou le conseil de sages du village convoque Shanu pour la faire avouer. Shanu profite du procès pour se défendre et pour défendre toutes les femmes qui subissent de fausses accusations d'être impures. Elle demande à faire preuve de son innocence par le feu (planche 31). Aussi bien l'union spirituelle de la mère et du fils, entre Sharda et Shekar, que l'amour passionnel pour

⁶⁷⁴ Le spectacle *Raslila* est composé à partir des éléments de la vie de dieu Krishna tels qu'ils sont décrits dans les textes anciens comme *Bhagavata Purana* ou *Gita Govinda*. Montrant les épisodes de la vie amoureuse de Krishna de sa période de Braj, *Raslila*, association de des termes *ras/rasa* (émotion esthétique) et *lila* (traduit comme jeu ou danse ou théâtre) est souvent traduit comme « dance de l'amour divin ».

⁶⁷⁵ Il existe une nombreuse littérature sur le mythe de Krishna. Voir, par exemple, Rachel Dwyer, *What Do Hindus Believe ?*, Granta Books, Londres, 2008, Rachel Dwyer, *Filming the Gods: Religion and Indian cinema*, Routledge, Londres / New York, 2006, 198 p. ; Enrico Isacco, Anna L. Dallapiccola (dir.), *Krishna – l'amant divin, mythes et légendes de l'art indien*, Edita.Vilo, Lausanne, 1982.

Krishna, vécu et expérimenté par Shanu, défie la compréhension de leurs proches. Il faut une ultime épreuve pour prouver l'innocence de leurs relations avec les héros respectifs et pour que la société comprenne l'injustice des accusations qu'elle porte contre eux et accepte l'incompréhensible, l'inquiétant et l'inexplicable de leurs actions. Bien que souvent l'héroïne doive mourir, comme c'est le cas de Sharda mais aussi de Ganga (*Neel Kamal*), Asha (*Jan Pahchan*), Indira (*Dastan*) ou Geeta (*Nazrana*), le film n'est pas pour autant tragique car la fin qui apporte explication et réconciliation met un terme à l'incompréhension, ce qui est le véritable *happy end*.

4) L'illettré

La présence d'un personnage illettré est assez rare dans le corpus Kapoorien. Dans ses films les plus populaires, bien qu'il y ait souvent un personnage de simplet, de vagabond ou de migrant sans toit, à un moment donné, par un flash-back dans l'enfance ou par un détour de dialogue, on fait comprendre au spectateur que le personnage a bénéficié d'une éducation scolaire. Ce n'est pas le cas de Ganga dans *Ram Teri Ganga Maili*. Simple villageoise, originaire de l'Himalaya, Ganga ne sait ni lire ni écrire et n'est jamais descendue dans la vallée. Elle reçoit une lettre à l'attention de Naren, son époux et père de son enfant. Cette lettre arrive après le départ de Naren pour Calcutta. Alors que Naren tarde à revenir, comme il avait promis, Ganga se rappelle la lettre et demande à son père, le postier du village, de la lire. Apprenant que Naren a été fiancé à Radha, Ganga qui n'a aucune notion de géographie, décide de partir pour Calcutta, rejoindre Naren avec son fils. C'est un long voyage et elle dépend des autres pour trouver le bon chemin.

Pour lire la lettre qui tombe miraculeusement dans ses mains, Sunder, le héros de *Sangam*, a besoin de l'aide de son ami Gopal ; il est dépendant de son savoir. Son incompréhension est d'ordre linguistique car il ne sait pas déchiffrer l'écriture hindi

*devanagari*⁶⁷⁶. Pour exprimer son désarroi, Sunder prononce la phrase : « Pandiji disait toujours que le hindi était important, Pandiji disait qu'il fallait apprendre à lire le hindi⁶⁷⁷ ». La situation, où il est à nouveau confronté à l'écriture hindi se répète lors de sa mission militaire. Cette fois, Sunder, s'adressant à la caméra, rappelle à nouveau la maxime de Nehru invitant ainsi le spectateur/peuple indien à apprendre à lire le hindi, une des langues officielles de l'Inde. Le message de Sunder va au-delà d'un simple constat de l'homme qui, pour des raisons non explicitées dans le film, a manqué son apprentissage du hindi. La répétition de cette phrase souligne la mission du mélodrame qui n'est pas seulement de divertir et de moraliser mais aussi d'éduquer le peuple⁶⁷⁸. Ne pas pouvoir lire est un handicap qui entraîne Sunder dans une situation inconfortable de dépendance ce qui est une situation plutôt exceptionnelle pour un héros. Mais cette fragilité relie Sunder aux autres héros Kapooriens, des marginaux sympathiques qui ont dû quitter l'école très tôt, comme Raj d'*Awaara*, ou en ont été vraisemblablement privés comme le paysan dans *Jagte Raho*, perdu au milieu de la jungle urbaine.

* *

*

Nous venons de suivre des personnages, hommes et femmes, de divers milieux, origines, métiers, âges et générations. De Kewal, un artiste de la période postcoloniale, touché de près par le déchaînement des passions au moment de la Partition, au jeune adolescent des années 1970, qui découvre son premier amour, tous ces personnages ont un dénominateur commun : l'incompréhension. Face à la violence, à l'embarras ou à l'inconnu, les personnages Kapooriens réagissent souvent en se voilant la face car la réalité les effraie ou les dérange. Il s'autopunissent pour ne pas s'attaquer à l'autre. Résignés face au destin, ils acceptent d'en subir les conséquences. Certains des personnages que nous avons vus, les figures d'autorité par exemple, se trouvent dans des situations où, du fait de

⁶⁷⁶ La *devanagari* ou *dévanâgarî*, du sanskrit (*devanāgarī*), est une écriture alphasyllabaire utilisée pour le sanskrit, le prākṛit, le hindi, le népalais, le marathi et plusieurs autres langues indiennes. C'est une des écritures les plus employées en Inde et au Népal.

⁶⁷⁷ *Pandiji* est un nom affectif attribué à Nehru ; l'origine du mot vient du sanscrit *pandit* qui signifie un érudit.

⁶⁷⁸ Depuis que le mélodrame, aussi bien théâtral que filmique, s'affirme comme genre populaire par excellence, sa capacité de toucher les consciences du peuple attire de nombreux auteurs et chercheurs. Selon Françoise Zamour, la fonction éducative du mélodrame est saluée, parmi d'autres, par Romain Rolland, qui, dans son ouvrage *Le Théâtre du peuple*, constate que le mélodrame est un genre théâtral idéalement adapté à la triple mission éducative : esthétique, morale et politique ; elle rappelle également le propos de Griffith, maître du mélodrame filmique des premières décennies du XX^e siècle, qui définissant le cinéma comme « l'université du travailleur » en l'utilisant comme vecteur essentiel de ce projet éducatif. F. Zamour, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain... op. cit.*, p. 264.

leur aveuglement, la communication est bloquée. C'est eux seuls qui peuvent la débloquent mais pour cela il faut qu'ils ouvrent les yeux. Car leur incapacité à voir le monde autrement que par le prisme de la tradition ne leur permet pas de comprendre ce qui se passe autour d'eux. Ils ne peuvent saisir ni la sincérité, ni sa sensibilité de l'autre, même si cet autre est leur propre fils.

Nous avons vu que le héros Kapoorien peut avoir de nombreux visages. Incompris ou innocents-ignorants, ces personnages masculins ressemblent à l'auteur qui les a créés à son image, lui aussi l'éternel incompris. Force est de constater que les personnages qui sont victimes ou auteurs de malentendus forment une communauté nombreuse et variée dont les racines remontent au théâtre classique et aux épopées.

Dans la filmographie Kapoorienne, nous avons trouvé des personnages féminins capables d'égaliser, par leur aveuglement, celui du héros. Que ce soit le personnage de la mère, débordé par l'amour pour son époux ou son fils, ou l'héroïne transportée par l'amour dévotionnel *bhakti*, ces personnages féminins forts apportent des éléments qui enrichissent le genre du mélodrame de l'incompréhension.

Les chapitres de la troisième partie auront pour l'objectif d'introduire différents aspects de l'incompréhension auxquels nos personnages paradigmatiques doivent faire face. Si nous les voyons impliqués dans des *face-à-face* avec divers interlocuteurs, ils seront également vus face à eux-mêmes, au prisme du dialogue mental qui les anime dans de nombreuses situations. Les analyses formelles de séquences choisies mettront en lumière les stratégies de mises en scène de l'incompréhension.

TROISIÈME PARTIE

**LES SITUATIONS D'INCOMPRÉHENSION
DANS LE MÉLODRAME KAPOORIEN**

La troisième partie de notre projet a pour objectif de présenter le système causal qui régit les situations d'incompréhension dans le mélodrame Kapoorien et de mettre en évidence les différents vecteurs d'actions et le degré de leur incidence sur le fonctionnement du récit. Outre le rôle important que jouent les personnages paradigmatiques dans la construction narrative du mélodrame, l'on remarque que les situations d'incompréhension se produisent principalement lors d'événements appartenant à l'intrigue, aux dialogues, aux ressorts dramatiques et qu'elles partagent certains éléments stylistiques.

Ainsi, en premier lieu, nous nous intéresserons aux *éléments d'intrigue* qui ont la capacité de pervertir une situation ou de changer le cours du récit en créant des malentendus ; ces éléments peuvent avoir un caractère matériel (une lettre perdue ou arrivée au mauvais destinataire) ou immatériel (confusion de noms, échange d'identités, différents codes de conduite culturels, rumeurs, méconnaissance linguistique ou dévotion qui aveugle les personnages). Ils remplissent essentiellement une fonction narrative, en structurant le récit mélodramatique.

Les éléments *relationnels*, qui nous préoccuperont en second lieu, agissent au niveau des échanges verbaux sous deux formes : l'incompréhension peut émerger de la *relation à l'autre* ou du *rapport à soi*. Lorsque c'est la relation à l'autre qui engendre de l'incompréhension, c'est le dialogue qui la traduit dans la majorité des cas, alors que, dans le second cas, l'accent est mis sur le monologue intérieur et sur la représentation de l'imaginaire du personnage. Dans les deux cas, les échanges non verbaux – les regards et la musique – apportent des informations supplémentaires au spectateur, permettant d'éclaircir certains malentendus dans différentes situations de *face-à-face*.

Pour mieux cerner l'aveuglement des personnages de notre corpus, nous interrogerons les *ressorts dramatiques* ou, en utilisant la terminologie d'Étienne Souriau « toute force globale, tout principe moteur inhérent à l'univers de l'œuvre, qui, à travers les personnages, tend les situations et fait marcher l'action⁶⁷⁹ ». Ainsi, nous nous focaliserons sur trois principales forces dramatiques qui sont inhérentes au mélodrame kapoorien et apparaissent comme responsables de l'incompréhension des personnages : l'*oubli*, la *manipulation* et l'*illusion*. Alors que les deux premières appartiennent aux formes narratives, l'illusion en tant que ressort dramatique nous amène à interroger les effets de mise en scène qui troublent la perception visuelle des personnages (le motif du brouillard) ou provoquent des réactions fortes comme l'hallucination (le maquillage).

Cette troisième partie se terminera par un chapitre qui s'intitule « L'éloge de la tristesse ». Ce chapitre propose de revenir sur les événements provoqués par la Partitions de 1947 en tant que fondement du sentiment de l'incompréhension et son incidence sur le style du mélodrame kapoorien. Ainsi, il sera concentré sur les effets de la mélancolie et de la tristesse, représentés par des formes filmiques (« ponctuation » du film par des fondus, clair-obscur), des formes stylistiques (métaphore, symbole, allégorie, etc.) et narratives (sacrifice).

Nous engagerons alors une réflexion sur la mise en scène des situations d'incompréhension à travers des analyses qui dévoileront les artifices du réalisateur, par lesquels il manipule la perception du spectateur. Cela nécessitera différentes analyses stylistiques qui préciseront à quel niveau se situe l'incompréhension permettant de comprendre comment le réalisateur, en privilégiant certains types de figures stylistiques (de montage, par exemple), manipule la perception du spectateur et sa compréhension des faits.

⁶⁷⁹ É. Souriau, *Vocabulaire esthétique, op. cit.*, p. 1223.

CHAPITRE I

L'INTRIGUE DU MÉLODRAME KAPOORIEN

La confusion est la première absurdité constitutionnelle inscrite dans notre condition d'hommes ; une situation tragique se crée lorsque les oscillations de l'être entre les contradictoires deviennent si rapides qu'elles ne trouvent plus leur solution et leur dénouement que dans la mort. Mais cet état de brouille résulte principalement d'une vue extrinsèque sur notre nature.

Jankélévitch, *Le Mal*⁶⁸⁰

Les intrigues du mélodrame de l'incompréhension se nourrissent des situations nées de confusions et de malentendus. Ainsi, les personnages peuvent percevoir différemment la même information ou le même événement. Des actes ou propos – souvent ambigus – finissent par créer un désaccord ; le malentendu qui en découle est le point de départ qui favorise l'installation de l'incompréhension, plus ou moins durable, entre les différents protagonistes. Il arrive parfois, comme le souligne Jankélévitch, que la vitesse d'échange des malentendus et des contradictions provoque une situation tragique. Dans *Andaz*, les « méthodes narratives, selon Ravi Vasudevan, « qui mettent en évidence une intériorité compliquée et jouent avec la connaissance et l'attente du spectateur, étaient inhabituelles pour le cinéma populaire en Inde⁶⁸¹ ». Si le nom *Andaz* signifie « mœurs modernes » ou « style », le titre est souvent traduit par *Misunderstanding* ou *Malentendu*. Réalisé en 1949 par Mehboob Khan, il occupe une place importante dans la filmographie de Kapoor qui joue le rôle d'un mari aveuglé par l'amour, puis par la jalousie. Khan met en scène le comportement ambigu de l'héroïne, qui crée et entretient des malentendus et en devient, à la fin, la victime. L'attitude équivoque de

⁶⁸⁰ Jankélévitch, *Philosophie morale*, Flammarion, Paris, 1998, p. 301.

⁶⁸¹ Ravi Vasudevan, « *Andaz*, Mehboob Khan, 1949 » dans Lalitha Gopalan (dir.), *The Cinema of India*, Columbia University / Wallflowers Press, New York, 2009, p. 59-65.

l'héroïne, déjà évoquée, maintenue du début à la fin du film laisse même le spectateur dans l'incompréhension.

Le malentendu poussé à l'extrême aura des conséquences fatales dans *Andaz* : l'héroïne tue son prétendant pour dissiper le malentendu sur la vérité de leur relation. Le rôle de la lettre arrivant trop tard dans les mains du destinataire qui ne peut plus changer le cours des choses, l'incapacité du héros à voir la réalité, ces éléments ont marqué l'esprit de Kapoor et ont inspiré des sujets de films vers lesquels il revient, parfois après des années. Le motif de la lettre est l'un de ceux qu'il réemploie souvent dans ses films. Dans *Sangam*, la lettre joue un rôle particulièrement important car elle intervient dans de nombreuses situations pour créer les méprises qui changent radicalement le cours du récit.

Les codes sociaux, qui semblent être figés pendant des décennies, du premier au dernier mélodrame kapoorien, interviennent régulièrement dans la narration donnant un cadre rigide à l'incompréhension. Ainsi, la figure de l'autorité, particulièrement conformiste et étriquée, accompagne le mélodrame en tant qu'élément clé du blocage de la communication et de l'entente mutuelle. Il en va de même pour les pactes, les différences culturelles, l'ignorance et la dévotion, à l'origine de confusions préjudiciables aux héros.

1) La lettre

La figure de la lettre, lettre-missive reçue ou envoyée, est un élément d'intrigue théâtrale ancienne. Comme l'a rappelé Charles Malamoud dans sa conférence sur la « Puissance de l'image dans le théâtre classique indien », elle fait partie des figures types *antara sandhi* « jonction internes »⁶⁸², largement employées par les dramaturges du théâtre classique. Cette figure qui contribue à la progression du fil narratif, revient avec insistance douze fois au cours de *Sangam* sous diverses variantes. À chaque fois, elle ajoute un nouvel élément dramatique, et provoque un nouveau rebondissement. Dans l'ensemble du film, elle occupe un espace aussi important que les mises en scènes du triangle central (Gopal, Sunder, Radha) et

⁶⁸² Charles Malamoud, conférence sur la « Puissance de l'image dans le théâtre classique indien », 09/11/2015.

constitue un élément d'intrigue fondamental. À deux reprises, la lettre arrivée au mauvais destinataire crée un malentendu qui provoque un changement radical dans les relations des protagonistes.

La première lettre est rédigée par Radha à l'attention de Gopal. Timide et émotive, Radha n'arrive pas à s'affranchir des conventions sociales, qui imposent une stricte réserve aux jeunes filles, et à exprimer ses sentiments à Gopal. Pendant la fête organisée en l'honneur de Gopal, elle fait plusieurs tentatives pour aborder le sujet avec lui mais est interrompue à chaque fois. La lettre semble être la solution idéale permettant de toucher la cible indirectement. Mais celle-ci *tombe*, littéralement, dans de mauvaises mains : jetée par Radha depuis sa terrasse, la lettre atterrit sur la branche d'un arbre. Sunder qui surprend cet incident décroche la lettre et, découvrant qu'elle est écrite en hindi, rejoint rapidement son ami Gopal. Incapable de la lire, Sunder confie la lettre à Gopal qui livre le contenu à son ami. La lettre est adressée à *Priyam* [mon cher], sans indiquer le prénom de l'heureux élu, ce qui permet à Sunder de se l'approprier sans hésitation aucune. À la suite de ce malentendu, Gopal se retire de la course pour gagner la main de Radha laissant celle-ci dans l'incompréhension totale. Il se met en retrait au profit de son ami et dans son abnégation, il entreprend plusieurs actions pour l'assurer de l'amour de Radha.

La méprise de la cible

Dans *Sangam*, la lettre fait de multiples apparitions, va d'une main à l'autre et change le cours de la narration. Son rôle n'est pas anodin car elle a le pouvoir particulier de transformer la position et le comportement de celui qui la reçoit comme l'explique Jacques Lacan en se servant d'un exemple littéraire. En commentant le conte d'Edgar Allan Poe *La lettre volée*, Lacan pointe plusieurs phénomènes que la circulation de la lettre met en avant. L'un de ces phénomènes est la pénétration psychologique entre les différents sujets, une sorte d'*egomimie*, qu'il explique ainsi :

Le sujet adopte une position en miroir qui lui permet de deviner le comportement de son adversaire. Néanmoins, cette méthode même suppose déjà la dimension d'intersubjectivité, en ceci que le sujet doit savoir qu'il a en face de lui un autre sujet, en principe homogène à lui-même⁶⁸³.

⁶⁸³ Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. Le Séminaire de Jacques Lacan 1954-1955. Livre II*, Éditions du Seuil, Paris, 1978, p. 246.

Arrêtons-nous un instant sur la notion d'egomimie et regardons comment Kapoor met en scène le blocage de l'intersubjectivité. En arrivant chez Gopal, Sunder tend à son ami une lettre en hindi (planche 98) disant que c'est la lettre dont sa vie dépend. Gopal est interloqué mais se prête au jeu et commence à lire le contenu de celle-ci. Plus la lecture de la confession amoureuse de Radha avance, plus Sunder semble être dominé par le sentiment d'amour envers l'auteure de la lettre et plus Gopal s'assombrit. La lettre se termine par la signature : « Ta Radha ». La mise en scène de cette rencontre montre la transformation de l'attitude de chacun sous l'influence de la lettre. Elle permet d'observer le passage de Gopal de l'intersubjectivité à l'egomimie forcée par le destin que représente la lettre. La séquence composée de vingt-cinq plans commence par un plan moyen avec les deux héros face à face, vus de profil. Puis, dans le même plan, Gopal, le dos à son ami lit la lettre. Pendant la lecture, Gopal se retourne vers Sunder quand il l'entend réagir. Après avoir entendu la conclusion « ta Radha » Sunder déclare (en récitant et faisant le clown) son amour pour elle. Le gros plan de Gopal montre que celui-ci est excédé par la déclaration de son ami. Le plan qui suit, pris par une courte focale, permet de voir Gopal face à la caméra, à la droite du cadre, et Sunder par terre au fond, au milieu de la pièce. Gopal en plan américain domine la situation, dos à Sunder, le regard fixant le hors-champ. À la question de Sunder « s'il a déjà été amoureux ? » Gopal répond « oui », le regard légèrement baissé. Pour répondre à « de qui ? », il fait un mouvement de tête et répond : « de Radha ». Sa réponse, en gros plan (contrechamp), regard fixé sur son ami, provoque une réaction immédiate de Sunder, qui se lève, s'approche en courant de son ami, le prend par le bras en prononçant son nom et regarde dans ses yeux. Gopal, calme, rétorque : « Quoi ? Il y a une seule Radha au monde ? » À partir de cette question, le montage s'accélère et passe au mode champ-contrechamp. Sunder, en gros plan, expression grave, demande : « Quelle autre Radha ? » fixant son ami droit dans les yeux. Le plan avec Gopal commence par un sourire rassurant de celui-ci ; puis, Gopal tourne à nouveau le dos à son ami pour lui raconter un mensonge d'avoir aimé la Radha mythologique, amoureuse du dieu Krishna⁶⁸⁴. Le plan rapproché montre Sunder soulagé. Il s'assied sur l'accoudoir d'un fauteuil et commence à raconter à son ami ses sentiments et sa vision de l'amitié : « Pour un instant, j'ai cru mourir. Regarde, mes mains sont devenues froides, mon sang semble s'être transformé en glace. Le « faux⁶⁸⁵ » contrechamp (Gopal reste toujours le

⁶⁸⁴ Gopal fait allusion à son prénom qui signifie le « protecteur de vaches », ce qui est un autre nom de dieu Krishna, formant un couple mythologique avec une vachère Radha.

⁶⁸⁵ Par « vrais champ-contrechamp » nous entendons ceux qui respectent la règle de la continuité spatiale : la règle des 180°.

dos tourné à Sunder mais son visage est cadré en gros plan) montre la tête baissée de Gopal, fixant le sol. Sunder continue sa confession, face à la caméra, en plan moyen : « Gopal, je suis follement amoureux de Radha. Je ne peux pas vivre sans elle ». Sa déclaration est entrecoupée par le gros plan de Gopal, visage sérieux, regard interdit. La caméra revient sur Sunder disant : « Mais crois-moi, si tu étais amoureux de ma Radha, je l'aurais abandonnée ». Le gros plan de Gopal, toujours pensif, remplace la vue de Sunder qu'on entend en voix off : « Ça aurait brisé mon cœur mais je sacrifierais mon amour pour l'amitié ». Les derniers mots de cette déclaration sont synchronisés avec le gros plan de Sunder. Le motif musical « Dost, dost, na raha⁶⁸⁶ », utilisé pour la première fois, lance le gros plan de Gopal qui a – entre-temps – légèrement tourné sa tête vers la gauche. Sunder, en contrechamp, l'expression très émue, sourit à son ami. Celui-ci fait un mouvement de tête puis, la caméra recule et on voit Gopal s'éloigner, sur le plan suivant (25^e, plan général), vers la fenêtre, laissant son ami derrière lui, silencieux.

Ainsi, la mise en scène, le choix des cadrages et le montage des plans montrent que l'attitude de Gopal et les expressions de son visage échappent complètement à Sunder. Celui-ci, absorbé par ses préoccupations égocentrées, ne perçoit pas les signes, concentrés dans le regard, que Gopal laisse échapper pendant cette entrevue. Le montage montre que Sunder est aussi bien aveugle que sourd, incapable de saisir les nuances de l'intonation de Gopal. Au contraire, pensant Gopal semblable à lui et raisonnant « comme il pense que l'autre doit raisonner » il laisse installer l'incompréhension. Selon Lacan, cette « intersubjectivité imaginaire [...] est un point fondamental sans lequel rien ne peut être pensé, mais pourtant tout à fait insuffisant à nous faire pénétrer d'une façon quelconque où le ressort du succès peut résider⁶⁸⁷ ». Les deux amis croient se connaître mais la subjectivité imaginaire ne les aide pas à se comprendre. La communication ne passe pas entre eux dès lors que le flux d'énergie est bloqué par un obstacle qui, à l'écran, est souvent le dos de l'un des personnages. Mis à part son incapacité à voir, Sunder qui parle au dos de Gopal ne peut pas exercer son egomimie. Gopal cache ses sentiments derrière une expression impénétrable, grave, que seul le spectateur peut observer à loisir.

⁶⁸⁶ On entend, pour la première fois les paroles « Dost, dost, na raha », traduites par « L'ami qui n'est plus l'ami » au camp militaire, chantées par Kishan, soldat qui vient de découvrir la trahison de sa fiancée qui a épousé son ami. Cette chanson introduit un doute dans la pensée de Sunder qui cristallisera plus tard en jalousie. Le motif musical devient, dans la seconde partie du film, un motif menaçant, accompagnant les situations de la détresse morale de Sunder.

⁶⁸⁷ Pour faire la démonstration d'intersubjectivité, Lacan utilise un apologue sur le jeu « pair ou impair » qui fait partie du conte la *Lettre volée*. J. Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud... op. cit.*, p. 247.

La lettre-missive qui se trompe de cible est un symbole à l'état pur, dit Jacques Lacan « auquel on ne peut pas toucher sans être aussi tôt pris dans son jeu ». Selon le psychanalyste, dès que les personnages se trouvent en possession de cette lettre ils sont comme dominés par « quelque chose » et deviennent un autre⁶⁸⁸. C'est ce que nous constatons en observant le comportement de Sunder qui se projette immédiatement dans le rôle de l'heureux élu de Radha et vole la place du prétendant légitime à Gopal. Quant à Gopal, il cache ses sentiments et ment, se projetant dans le rôle de l'ami fidèle, lié à Sunder par le pacte du *dosti*.

À la suite de la question de Sunder (« Quelle autre Radha ? ») précédant le mensonge de Gopal (Radha mythologique), une série de quatorze champs-contrechamps s'installe laissant apercevoir le glissement d'identité des personnages provoqué par la lettre : Gopal qui entend le contenu de la lettre et les arguments amoureux de Sunder se rétracte en lui-même et adopte, progressivement, la position de Sunder. Ainsi Gopal devient Sunder et Sunder, débarrassé de son rival (sans s'en douter) devient Gopal. L'échelle des plans suit cette transformation : Sunder qui était cadré en plans moyens sera progressivement approché de la caméra pour être mis à la même échelle que Gopal. Par ailleurs, à la suite de cet échange, Sunder sollicitera Gopal pour agir en son nom et pour son propre profit.

Quand, en seconde partie du film, Sunder marié à Radha, découvre une lettre cachée dans le coffre-fort à bijoux de Radha, celle-ci exerce à nouveau un pouvoir sur la conscience des protagonistes. Sunder, jusqu'alors le plus heureux des hommes devient jaloux et suspicieux envers Radha. Gopal, jusqu'alors jaloux du bonheur de Radha et de son ami Sunder, retrouve sa position de domination, de l'homme désiré par Radha et par Sunder. Par ailleurs, le pouvoir de la lettre fait interrompre la communication régulière entre les sujets (Radha et Sunder) imposant à l'un d'eux le silence. Elle lie, telle un pacte, Gopal et Radha.

L'instrument du destin

Nous avons mentionné l'importance structurelle des malentendus provoqués par des lettres qui arrivent au mauvais endroit au mauvais moment, dans les narrations d'*Andaz* et de *Sangam*. Inattendue, perdue, volée, échangée ou arrivée en retard, la lettre frappe avec la force du destin. C'est le cas des adaptations de la célèbre nouvelle *Devdas*⁶⁸⁹, dont le héros

⁶⁸⁸ J. Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud... op. cit.*, p. 268.

⁶⁸⁹ Toutes les versions filmiques les plus connues de *Devdas*, nouvelle de Sarat Chandra Chatterjee de 1917 (celles de P.C. Barua en 1935, de B. Roy en 1955, de S.L. Bhansali en 2002) maintiennent l'intervention fatale

éponyme, sur un coup de tête apparent, rédige une lettre de rupture destinée à son amie Parvati sans mesurer les conséquences de ce geste. Il envoie la lettre de Calcutta, puis change d'avis et part à la poursuite de la lettre pour, éventuellement, l'arrêter avant qu'elle n'atteigne sa destination. Arrivé à son village où habite également Parvati, il recule devant la possibilité de changer le cours du destin. La lettre a, en effet, un impact dévastateur sur sa relation avec la jeune femme qui, blessée dans son amour propre, décide immédiatement de rompre et d'accepter le mariage que ses parents ont arrangé pour elle. Devdas qui considère que sa lettre n'a été qu'un fatal malentendu, ne sera pas entendu : le malentendu n'est que dans son esprit. Parvati a compris le message sans ambiguïté. À partir de ce moment, la tragédie de Devdas commence.

Dans son roman *Le Naufrage*⁶⁹⁰, Rabindranath Tagore imagine une intrigue compliquée fondée sur l'échange d'identité. Là aussi, l'intervention de la lettre bouleverse et change le cours de l'histoire. Ramesh, l'un des deux héros du roman, et de ses adaptations filmiques⁶⁹¹, écrit une lettre de confession à Hemnalini, la femme qu'il aime, expliquant pourquoi il ne peut pas l'épouser. Il la jette dans la corbeille et part. Kamala, la femme qui vit sous le toit de Ramesh découvre cette lettre. Comprendant qu'elle représente un obstacle au mariage de Ramesh, elle décide de disparaître de sa vie. Une fois de plus, la lettre est écrite pour éviter une confrontation directe et pour, enfin, lever l'incompréhension qui mine les protagonistes. Arrivant dans de mauvaises mains, elle provoque une réaction sacrificielle.

Inspiré par *Devdas* de Barua (1935), Raj Kapoor décide, en 1953, de produire le film *Aah* et de confier sa réalisation à Raja Nawathe, son assistant de réalisation. La relation épistolaire entre Raj (Kapoor) et Neelu (Nargis) occupe la première partie du film permettant d'établir un attachement romantique de l'un à l'autre. L'héroïne échange les lettres avec Raj sous une fausse identité, en se présentant comme Chandra, sa sœur. Dans ce cas, la lettre permet d'approfondir la connaissance des deux personnages et le malentendu sur l'identité de l'un des auteurs de la lettre n'a pas d'impact négatif sur leur relation. Dans le film *Dulha Dulhan* (1964) de Ravindra Dave, la lettre arrive, annonçant la venue d'une inconnue, fille du patron d'un ami de Rajkumar, le héros du film (Raj Kapoor), demandant à celui-ci de s'occuper d'elle pendant quelques jours. Rajkumar va à la gare de Bombay et amène une inconnue

de la lettre dans la vie des protagonistes principaux. Seule l'adaptation de 2009 (A. Kashyap) organise la rupture de Dev et de Paro en face à face.

⁶⁹⁰ Rabindranath Tagore, *Naukadubi [Le naufrage]*, Gallimard, Paris, 2008.

⁶⁹¹ *Milan* (1946) de Nitin Bose et *Ghunghat* (1960) de Ramanand Sagar.

(Sadhana), mais une autre que celle annoncée dans la lettre. Quelques jours plus tard, une seconde lettre arrive et explique que la fille de patron en question a eu un empêchement et n'a pas pu se rendre à Bombay. Mais le malentendu est joué et la relation entre l'inconnue (que le héros nomme Rekha), est bien installée. Dans ce cas encore, la lettre a servi une intervention du destin, provoquant un changement dans la vie des personnages principaux. Le malentendu a eu pour résultat un tournant positif dans le vie du héros.

Dans son dernier film achevé en 1985, *Ram Teri Ganga Maili*, Raj Kapoor revient vers les thèmes qu'il avait exploités auparavant (l'incompréhension, le fleuve sacré, la pureté contre la pollution, la beauté intérieure) en les plaçant dans un environnement différent et dans un contexte qui a changé au cours de quelques trente ans d'indépendance. Revenons au motif de la lettre qui nous occupe. Dans *Ram Teri Ganga Maili*, la lettre circule entre deux mondes, le monde pollué (la ville) et le monde pur (le village himalayen). Elle s'impose comme une parole arrivant en retard, après coup, fatalement trop tard. Naren (Rajiv Kapoor), avec sa classe de lycéens, part à la montagne, vers la source du Gange (au village Gangotri) pour apporter de l'eau du fleuve sacré à sa grand-mère. Le séjour de Naren dans l'Himalaya se prolonge ; tombé amoureux de Ganga, il l'épouse selon la tradition locale, une nuit de pleine lune. Ses camarades et lui doivent revenir à Calcutta où il vit avec ses parents. Naren promet à Ganga de revenir vite. Peu de temps après son départ, arrive une lettre à son attention, écrite par sa grand-mère. Le temps passe et Naren n'arrive pas. Ganga accouche d'un garçon. Se rappelant la lettre, elle demande au postier, son père, de lire le contenu. Elle apprend alors que les fiançailles de Naren avec Radha sont en cours de préparation. Triste et résignée, elle décide de partir à Calcutta, pour trouver Naren et lui confier son fils. Entre temps, l'oncle de Naren, part comme messager de ce dernier à Gangotri chercher Ganga. Mais il arrive trop tard, Ganga est déjà en route. Le malentendu joué par la lettre provoquant le départ de Ganga pour Calcutta aura pour conséquence une descente aux enfers de la jeune femme avec son fils.

* *

*

La figure de la lettre qui se promène, dans les mélodrames de l'incompréhension, d'un lieu à l'autre, d'une main à l'autre, est un puissant manipulateur qui peut changer la destinée des personnages. Nous avons vu qu'elle exerce un pouvoir de transformation sur ceux qui se trouvent en sa possession, qui deviennent « un autre ». La mise en scène de ces moments

d'intense incompréhension entre les personnages est pensée pour susciter la confusion d'espace, soulignée par le montage des faux champs-contrechamps. Ainsi, les personnages semblent dialoguer en *face à face* alors qu'ils ne se regardent pas en réalité. L'un des deux personnages est alors empêché d'entrer dans « l'intersubjectivité » au début des échanges et de comprendre l'autre. Dès lors que les personnages se trouvent en vrai face à face, leur transformation est faite : l'un des personnages devient le héros aveugle. Nous verrons que ce genre de mise en scène est un des éléments constitutifs du mélodrame de l'incompréhension. Nous le retrouvons dans d'autres circonstances, dans d'autres films du corpus.

Bien que virtuel, le voyage de la lettre qui arrive trop tard, ponctue les moments importants des films que nous avons vu. Il souligne le décalage entre différents lieux : ceux qui habitent dans des lieux retirés d'Inde reçoivent les missives avec du retard. Ainsi, ce passage manqué montre que la perception du temps n'est pas la même à la montagne et dans la vallée. L'héroïne n'ouvre la lettre qu'après avoir accouché de l'enfant de l'homme à qui cette lettre était destinée et accepte le sort que lui délivre son contenu.

Nous nous sommes intéressés à la lettre en tant qu'objet-symbole qui bouleverse le cours de l'histoire mettant les personnages dans l'embarras de l'incompréhension. L'information contenue dans la lettre, appartient également à l'ensemble des causes extérieures qui ont pour conséquence le malentendu et la confusion. Comme nous verrons ensuite, caché ou livré, le contenu de la lettre peut se transformer en pacte qui engage les personnages concernés dans une relation de dépendance et dans un comportement incompréhensible pour les autres. Il en va de même pour les contrats sociaux et toutes sortes de préjugés qui participent à la dramatisation de l'incompréhension entre amis ou entre générations. Ces situations dramatiques sont souvent chargées émotionnellement.

2) Codes sociaux

La structure du mélodrame typique s'appuie souvent sur des vœux et des pactes « toujours souverains [...] qu'on ne pense jamais à [les] violer⁶⁹² » selon Peter Brooks. Ces vœux imposent le silence, difficile à rompre du fait qu'ils sont liés par des relations familiales ou amicales fortes. Jacques Lacan souligne que ces liens, nœuds et pactes établis constituent le fondement de « tout drame humain ». Selon celui-ci :

Les êtres humains sont déjà liés entre eux par des engagements qui ont déterminés leur place, leur nom, leur essence. Arrivent alors un autre discours, d'autres engagements, d'autres paroles. Il est certain qu'il y a des points où il faut en découdre...⁶⁹³

Le fait même d'appartenir à une famille, à un groupe genré ou mixte, à une communauté de travail, de pensées ou de sensibilités spécifiques, ancrée dans une histoire culturelle commune, implique une multitude de codes qui nous imposent diverses obligations en échange de certains avantages. Certains de ces codes nous sont familiers, certains peuvent nous surprendre en cours de vie et leur méconnaissance peut créer le malentendu.

Nous verrons ensuite que le mélodrame Kapoorien compose avec les malentendus et la confusion dus non seulement à des secrets et à des pactes mais aussi à la méconnaissance de la culture ou de la langue de l'autre.

Dosti - amitié fraternelle

Dans *Sangam*, l'amitié de Gopal et Sunder est le symbole du pacte majeur de l'amitié fraternelle entre deux hommes, *dosti*, fondé sur le respect et le sacrifice, sur la protection du plus faible par le plus fort. Le respect de cet engagement, rappelant celui des figures majeures

⁶⁹² P. Brooks, *L'Imagination Mélodramatique... op. cit.*, p. 43.

⁶⁹³ J. Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud... op. cit.*, p. 268.

de la mythologie hindoue, a une valeur absolue pour la société entière. Prenon l'exemple de l'abnégation du prince Rama. Le héros de l'épopée *Ramayana* qui, obéissant à son père Dasharatha, renonce au trône qui lui revient de droit et part s'exiler dans la forêt avec son frère Lakshmana et son épouse Sita, est souvent mis en avant comme manifestation d'une qualité suprême. De même, la relation de Rama avec ses compagnons masculins (son demi-frère Lakshmana, le singe Hanuman, l'incarnation de la fidélité même) est également considérée comme exemplaire. Selon Madeleine Biarreau : « Les singes, Hanuman en tête, [...] ont été choisis pour former les troupes de Rama parce qu'ils évoquent encore les valeurs du renoncement et du sacrifice de soi qui sont demandés au parfait roi guerrier⁶⁹⁴ ».

Selon Lacan, ce genre de couple symbolique « joue traditionnellement un rôle médiateur entre tout ce que nous ne connaissons pas, le cosmos et l'ordre social. Rien ne sera à plus juste titre considéré comme scandaleux et répréhensible que ce qui y porte atteinte⁶⁹⁵ ». Sur ce pacte, qui fait résonner le sublime compagnonnage de héros mythologiques, pèse également la parole du père de Gopal, disparu, il n'est pas précisé quand exactement. On l'aperçoit dans le prologue du film en tant qu'arbitre de bagarres enfantines. Alors que l'enfant Sunder, rejeté par Rada, se venge en frappant Gopal au sang, celui-ci le protège en ne disant pas la vérité aux adultes. Le père de Gopal, satisfait de l'attitude courageuse de son fils, l'encourage : « Bravo mon fils. Tu saignes mais ne dénonces pas ton ami ». Autrement dit, il l'initie au mensonge. Le père de Gopal, bien que mort, veille sur la conduite de son fils depuis le salon où il domine sous forme d'un portrait peint en taille humaine. La différence sociale qui sépare les deux garçons dans *Sangam* est suggérée indirectement dès le prologue du film. Sunder est un orphelin pauvre, sous la responsabilité d'un serviteur⁶⁹⁶, Gopal est le fils d'un magistrat vivant dans un palais. Madhava Prasad souligne que dans les films populaires hindi le *dosti* devient un code de fraternité qui lie les hommes malgré les séparations (de classe, de religion) imposées par la société. Selon Prasad, ce pacte prédomine celui de la relation amoureuse homme-femme :

Le code de *dosti* prévaut sur l'amour hétérosexuel et dans le cas de conflit, ce dernier doit céder au premier. Ainsi, dans un conflit amoureux entre les deux amis masculins, la femme reste hors cadre pendant que les deux hommes décident entre eux, auquel elle va appartenir (on remarquera une autre

⁶⁹⁴ Madeleine Biarreau, dans Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies*, vol. II, Flammarion, Paris, 1993, p. 321-322, cité dans A. D'Azevedo, *Cinéma indien... op. cit.*, p. 380.

⁶⁹⁵ J. Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud... op. cit.*, p. 269.

⁶⁹⁶ L'origine sociale de Sunder n'est pas explicitée dans le film.

variante de ce thème dans le film *Naya Daur*⁶⁹⁷). Le lien de *dosti* est alors un prototype d'entente entre les hommes qui constitue le contrat social. Le conflit dans *Sangam* naît non parce que les deux amis tombent amoureux de la même femme mais parce que l'un des deux établit une relation amoureuse réciproque avant qu'il soit décidé entre eux qui va l'avoir, ce qui viole le code de *dosti*⁶⁹⁸.

La lettre vient s'interposer dans ce couple de *dosti* et viole la loi du pacte. Sunder « vole », sans le savoir, la lettre à Gopal, prédestiné, par le choix de son prénom (une autre variante du nom Krishna), à former le couple avec Radha. Avoir été lue devant un témoin, la lettre revêt alors la fonction d'un autre pacte qui renforce le premier, *dosti*. Comme le suggère Lacan prenant à contre sens le proverbe latin *verba volant scripta manent* : pour le psychanalyste, la parole reste alors que l'écrit s'envole ou peut être volé. La parole reste même quand personne ne s'en souvient plus. Dans le cas de *Sangam*, aussi bien la lettre que la parole représentent des liens qui unissent les deux amis. La parole du père de Gopal, nous l'avons vu, a une conséquence décisive sur la formation de sa personnalité. Associée au portrait de celui-ci qui domine le salon, cette parole est toujours là. La lettre a un pouvoir de transformation. Arrivée dans les mains de Sunder, la lettre change de statut. Elle qui était une confession destinée à Gopal devient le fer de lance de Sunder, son support, son argument et son droit à revendiquer Radha. Gopal non seulement encaisse sa défaite mais décide d'en faire une vertu en se sacrifiant au nom du pacte symbolique de *dosti*. Radha ne sait pas que la lettre est arrivée dans les mains de Sunder et bien que celui-ci y fasse l'allusion, elle fait semblant de ne pas comprendre de quelle lettre il est question. Liée par les conventions traditionnelles de la société indienne, elle ne peut pas avouer publiquement avoir écrit une lettre d'amour et maintient consciemment l'ambiguïté dans ses relations avec ses deux amis masculins. Ces attitudes confirment l'affirmation de Lacan que la société même est composée d'une multitude de pactes qu'il faut respecter et qui rendent opaques les relations entre les personnages.

Pacte

Sur le plan juridique, le *pacte* est défini, entre autres, comme « convention expresse ou tacite, en principe immuable, entre deux ou plusieurs parties ». Peu importe si cette convention régit des relations amicales ou familiales en tant que simple contrat social ou qu'elle détermine les termes d'une entente internationale, il convient de rappeler que le pacte est souvent une alliance contre quelque chose. Contre quoi ? Un ennemi, un autre, une

⁶⁹⁷ *Naya Daur* (1957) de B.R. Chopra.

⁶⁹⁸ M. Prasad, *Ideology of the Hindi Film... op. cit.*, p. 84.

menace ? Contre quelle menace le pacte, si présent dans le cinéma hindi, qui élève l'amitié masculine *dosti* au niveau d'un contrat quasiment sacré protège-t-il ? Y a-t-il une peur au cœur du pacte ? La peur de quoi ? De l'amour ? Des femmes ? S'il y a une peur au cœur du *dosti*, dans sa raison d'être même, ce pacte est une réaction aveugle à la peur, une réaction qui va exclure la femme du processus de réflexion, de décision, la placer « hors champ », qui va intercaler un voile d'ignorance dans la communication. Pour présenter les principes de l'amitié masculine *dosti*, nous avons privilégié *Sangam* où ce pacte fait partie de la thèse du film développée par Kapoor. Néanmoins, il convient de signaler que Kapoor introduit ce concept d'amitié masculine pour la première fois dans *Aag* et le réintroduit régulièrement (*Barsaat, Aah, Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*). Sa forme ouvertement machiste et misogyne apparaît dans les films de la deuxième période *Prem Rog* et *Ram Teri Ganga Maili*. Les personnages masculins liés par le pacte *dosti* appartiennent à la génération des parents de l'héroïne, dans le premier et du héros, dans le second, interprétés par les mêmes acteurs, Kulbhushan Kharbanda et Raza Murad. Dans ces deux films, Kapoor montre les conséquences désastreuses de l'aveuglement enraciné dans cette alliance masculine, prête à tout.

Le point crucial dans *Sangam* est le départ de Sunder pour la guerre, engagé dans l'armée indienne. Avant de quitter ses amis, il charge Gopal, au nom de *dosti*, de veiller sur Radha et son amour pour elle, de manière à ce que personne ne s'interpose entre lui et elle. Ainsi renforce-t-il non seulement le pacte de *dosti* par un autre engagement mais valide également son droit, décrété unilatéralement, à posséder Radha. Le séjour dans l'Himalaya dans les conditions de guerre s'avère long et difficile sans nouvelles de Radha. Il fait part de sa déception à Gopal qui demande à celle-ci de lui écrire. Radha refuse et déclare ouvertement son amour à Gopal. Bouleversé et coupable d'être aimé, Gopal écrit à Sunder à la place de Radha. Après avoir rempli une mission très dangereuse, celle d'approvisionner en nourriture le territoire occupé par l'ennemi, l'avion piloté par Sunder est touché par un tir ennemi, explose et Sunder est déclaré mort. Amnésique pendant des mois, il retrouve sa mémoire grâce à la lettre de Radha (écrite par Gopal), soigneusement pliée dans sa poche du côté cœur. Revenu après une longue absence pendant laquelle s'est épanouie la relation amoureuse de Gopal et Radha, la présence de Sunder interrompt les préparations de mariage de ces derniers. Entre temps, Sunder a changé de statut. Bien que d'origine modeste, grâce à son acte héroïque, il est devenu supérieur à Gopal.

Le caractère insoutenable de la pression exercée par la lettre tient au fait que Sunder ne sait pas que son auteur est Gopal et que Radha ne sait pas que Gopal a écrit cette lettre en imitant sa signature. Gopal est obligé de se taire et Radha également. Tous deux sont liés par un pacte secret, comprenant leur relation illicite au regard de *dosti* et la lettre mensongère de Gopal. Or, ne pas partager le secret avec Sunder traduit la volonté des autres de le tenir dans l'ignorance – dans l'aveuglement. Nous pouvons ajouter, avec Madhava Prasad, que cette situation provoque le conflit entre le code *dosti* et le code *amour* où le *dosti* prend le dessus sur l'amour. Ainsi, dans la même séquence, Radha découvre que Sunder croit être sauvé par la lettre d'amour qu'elle n'avait pas écrite, doit accepter la trahison de Gopal et l'évanouissement de ses espoirs de vie commune avec celui-ci. En dehors du conflit entre *dosti* et *amour*, la transition de Sunder en héros national rend l'histoire d'amour privée déplacée et sans importance par rapport à l'intérêt national que représente Sunder. Il y a donc une nouvelle règle, un « pacte » patriotique, national qui vient renforcer ou conforter le *dosti* (ou l'intérêt de Sunder) : un héros de guerre dépasse en prestige tout autre individu et ses désirs sont sacrés. Madhava Prasad souligne le changement de contexte entre *Andaz*, où le héros aveugle représente la Tradition autour de laquelle se construisait la nouvelle nation, et *Sangam*, où il devient une figure qui fait appel à la construction nationale autour de valeurs nouvelles comme celle du patriotisme⁶⁹⁹ ». La nouvelle donnée – transformation de Sunder en héros national – impose le silence à Radha et à Gopal car l'acte de Gopal est inavouable ou, en utilisant l'expression de Jankélévitch « socialement incommunicable, ce qu'on ne peut ni préférer, ni confesser, ni raconter⁷⁰⁰ ». L'inavouable est alors remplacé par un mensonge, par une explication rapide et plausible.

Si une lettre écrite par Gopal à la place de Radha redonne la vie à Sunder en le rendant invincible, l'autre, écrite par Gopal à Radha, que Sunder découvre par hasard, détruit sa vie. Cette lettre assassine est rédigée pendant que Sunder était porté disparu. La mort présumée de Sunder permet à Gopal de rompre le pacte *dosti* et d'accepter l'amour de Radha. Si Radha n'a aucun complexe pour dire son amour à Gopal, celui-ci n'arrive pas à exprimer ses émotions verbalement. Gopal a besoin d'écrire ses sentiments. Et comme le rappelle le proverbe cher à Lacan, *verba volant scripta manent* cette fois-ci c'est l'écrit qui reste car Radha garde sa lettre d'amour soigneusement cachée dans son coffre à bijoux. Un jour, Sunder découvre la lettre adressée à Radha et le drame éclate : Radha se confond en mensonges, ne pouvant pas dire la

⁶⁹⁹ M. Prasad, *Ideology of the Hindi Film... op. cit.*, p. 86, note 27.

⁷⁰⁰ Vladimir Jankélévitch, « Le Mensonge » dans *Philosophie morale, op. cit.*, p. 220.

vérité à cause du pacte qui scelle son passé avec Gopal. Sunder, saisi de jalousie, n'arrive pas à confier sa détresse à Gopal. Gopal, tétanisé par la douleur de son ami n'ose pas avouer la vérité. La lettre, déchirée par Radha, puis récupérée par Sunder qui tente désespérément de recoller les morceaux, exerce un pouvoir de destruction sur tous les personnages. Sunder, « aveugle de nature », le devient encore plus à cause de son désarroi. Sa recherche de la vérité ou plutôt la recherche de l'auteur de la lettre rappelle celle des policiers dans le conte d'Edgar Allan Poe, signalée par Lacan :

Pour les policiers, la vérité n'a pas d'importance, il n'y a pour eux que réalité, et c'est pour cette raison qu'ils ne trouvent pas⁷⁰¹.

Pour rappeler la situation décrite par E.A. Poe, souvenons-nous que les policiers fouillent l'appartement du ministre D. pour trouver la lettre volée mais ne la trouvent pas bien qu'elle soit exposée aux yeux de tout le monde. Ils ne la trouvent pas car ils ne la reconnaissent pas n'ayant pas l'idée du contenu du texte. C'est la vérité qui est cachée pas la lettre. De même, Sunder cherche l'auteur de la lettre d'amour mais ne le trouve pas alors que celui-ci est souvent devant ses yeux. Mais Sunder a une particularité : il ne voit pas la réalité. C'est un héros aveugle. Quand la vérité éclate car Gopal se décide enfin à la révéler, Sunder ne peut pas la supporter : la vérité l'humilie car elle expose son incapacité à voir, son manque de générosité et d'abnégation. L'aveuglement, si nous suivons Lacan, relève bien souvent du fait que le sujet regarde autre chose que ce qu'il faut regarder, qu'il y a une méprise sur la cible.

* * *

*

Ainsi, la société crée une multitude de contrats qui lient les êtres humains et qui déterminent leur identité et leur place au sein de celle-ci. Nous l'avons vu dans *Sangam* mais on peut le constater dans d'autres films, comme, par exemple, dans *Chaudhvin Ka Chand* (1960) de M. Sadiq : ces contrats sociaux entre amis, *dosti*, ne sont pas moins respectés que ceux régis par de plus hautes instances. Au contraire, ils ont la même valeur morale que les contrats signés par le sang ou gravés dans le marbre. Il en va de même pour le secret entre deux personnes qui équivaut à un pacte. Nous verrons que la défense aveugle des principes, notions considérées comme fondamentales dans la vie sociale et politique, produit un effet

⁷⁰¹ J. Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud...* op. cit., 1978, p. 274.

analogue au pacte : elle empêche la communication entre les personnages et crée des malentendus.

Préjugés

Le juge Raghunath, l'un des personnages principaux d'*Awaara*, impose avec aveuglement des principes moraux et des théories déterministes⁷⁰² à soi-même et aux autres avec une rigueur inflexible. La rigidité du personnage l'enferme dans ses préjugés et ses jugements en perdent le bon sens. Au nom des valeurs et sous la pression de rumeurs, il jette sa femme, prête à accoucher de son fils, dehors, sous la pluie battante. Quand, après la soirée d'anniversaire où aussi bien Rita (utt), que le juge (Prithviraj), comprennent que Raj (Raj Kapoor) est un voleur, le juge demande à Rita, sa fille adoptive, de faire venir Raj chez lui. Rita accepte car elle s'imagine que le juge a changé d'avis et pourra accepter Raj comme son fiancé. C'est pourquoi elle encourage son amoureux à venir voir le juge pour lui parler de leur amour et de leur avenir. Ce que découvre Raj n'est qu'un grand malentendu qui se transforme en procès contre lui intenté par le juge et mis en scène à grand coup de théâtralité.

Regardons cette séquence (planche 32) où, dès le premier plan, le malentendu est annoncé par une ambiance sombre : la caméra fixe le salon de juge, une pièce immense avec un plafond voûté et une fenêtre au fond grande ouverte devant laquelle se trouve un fauteuil en velours blanc et le juge assis dedans. Les rideaux de la fenêtre ne bougent pas, le silence règne. Le plan suivant (moyen) montre une ombre noire qui avance au son de tons graves. La caméra suit l'ombre, monte des jambes à la taille jusqu'au visage. C'est Raj qui entre, regard sérieux et inquiet.

Le contrechamp montre le juge dans son fauteuil, fumant et lisant un livre ; Raj s'approche du juge du fond de la pièce. Sans regarder en arrière, Raghunath arrête Raj avant d'entrer dans son champ de vision et lui commande de s'asseoir. Raj prend une chaise et son geste est interrompu par un long plan serré sur le trois-quarts du visage de juge, orienté vers la droite du cadre, les yeux rivés sur le livre. Le juge demande : « Le nom ? ». Raj, en plan serré, répond par son prénom. Le dialogue continue par une série de « faux contrechamps », alternant les gros plans du juge de trois-quarts de profil et de Raj, face à la caméra, en légère plongée ; spatialement, les deux hommes se tiennent l'un devant l'autre regardant dans la

⁷⁰² Selon cette théorie, la naissance déterminerait le caractère des personnes. Ainsi l'honnêteté et la bonne moralité seraient héréditaires de même que la criminalité.

même direction ; leurs regards ne se rencontrent pas. Le juge demande : « Seulement Raj ? » Entendant son acquiescement, il enchaîne la question suivante « Le nom de votre père ? » Raj, les yeux baissés, répond timidement : « Je ne sais pas ». Sur cette réponse, la caméra revient sur le juge en le cadrant plus serré. La lampe de lecture éclaire une partie de son visage vu de profil, laissant l'autre dans l'ombre. Le juge tourne la tête vers son épaule droite, lève ses lunettes et inspecte Raj derrière lui, puis retourne à sa lecture, cigarette entre ses lèvres, disant avec mépris : « je *comprends*... ».

Après cet échange, le juge continue l'interrogatoire de Raj sur sa situation financière en se levant mais restant de dos. Quand Raj, cadré en gros plan, répond par un acquiescement à sa question : « rappelez-vous qu'enfant vous étiez cireur de chaussures ? » le juge se tourne vers Raj en s'exclamant : « et vous voulez épouser Rita ?! » Puis, il poursuit son interrogatoire face à face, en vrais champ-contrechamps. Cadré à la taille (plan italien), le juge domine le gros plan du visage de Raj qui lève le regard humblement vers son inquisiteur. À la suite de l'accusation du juge que Raj avait séduit une innocente et qu'il en profitait maintenant pour lui soutirer de l'argent, Raj se lève et répond avec révolte traitant le juge de pire des monstres. Quand le juge, excédé par l'affront de Raj, déclare qu'il préfère voir Rita morte que mariée à Raj, celui-ci riposte, avec voix calme : « Pourquoi ne dites-pas que vous préféreriez la voir mariée à un gros poisson ? Ou, pourquoi pas, à un juge ? » Sur ce propos, le juge furieux, jette Raj dehors. Cet échange entre le juge, détenteur de la loi, et le criminel, *awaara*, hors-la-loi, qui est par ailleurs son fils qu'il n'avait jamais connu du fait qu'il avait jeté son épouse à la rue la nuit de l'accouchement, est l'un des moments clé du film qui montre l'impossibilité de se comprendre entre deux hommes que tout oppose. Raj vient avec l'idée de demander Rita en mariage, le juge l'attend pour demander le prix à payer pour que Raj disparaisse de sa vie et de celle de Rita. *A priori*, le juge n'a aucune intention de comprendre son invité, le vagabond, l'autre. Le malentendu du départ est important. Fervent défenseur du principe de détermination de l'homme par la naissance, l'homme de loi multiplie les préjugés qui se mettent entre lui et le vagabond.

Nous verrons souvent dans le corpus k Kapoorien, pendant une partie du dialogue, comme dans la séquence que nous venons de décrire, que les hommes se parlent sans se regarder. Il s'agit là, d'une certaine manière, du même effet que celui du montage parallèle chez David Wark Griffith, interprété par Sergueï M. Eisenstein :

La conception du montage Griffithien – montage parallèle avant tout – semble copiée sur la vision dualiste d'un monde entraîné sur deux lignes parallèles, les riches et les pauvres, vers une hypothétique « réconciliation », là où... les parallèles se rencontrent, autrement dit dans l'infini... aussi inaccessible que la « réconciliation » elle-même⁷⁰³ !

En effet, les regards des hommes positionnés l'un devant l'autre ou l'un à côté de l'autre sont ou parallèles ou l'un des deux est bloqué par le dos de celui qui est devant. Dans les deux cas, la possibilité que les regards se rencontrent et pénètrent la psychologie de l'autre selon l'idée lacanienne est nulle. S'agit-il ici également de la conception dualiste d'un monde où les regards s'évitent et où la réconciliation des éléments opposés serait impossible ? De notre point de vue, la conception du *double portrait fragmenté* – car c'est le cas produit par les faux champ-contrechamps – serait plutôt celle d'un monde où coexistent des êtres opposés par divers déterminants et qui ne se comprennent pas. Pour se comprendre, il faut être en face de l'autre. Nos personnages sont ensemble mais leurs regards sont séparés spatialement.

Le recadrage des personnages en gros plans individuels alternés au montage crée l'impression d'un dialogue classique qui, en réalité, n'en est pas un car les yeux sont exempts d'échange et les regards ne se croisent pas. Cependant, la réconciliation est possible car l'échange des faux champ-contrechamps se termine souvent par les vrais champ-contrechamps où les yeux des personnages participent ajoutant de l'intensité au propos tenu. Les deux exemples que nous avons analysés jusqu'à présent montrent que si la réconciliation est possible grâce au mensonge (la séquence où Gopal lit la lettre de Radha à Sunder dans *Sangam*), elle devient impossible si chaque participant à l'échange maintient sa position qui l'oppose à l'autre ce qui est le cas de la séquence où Raj rend visite au juge dans *Awaara*.

Dans cette séquence, le dialogue qui commence par les faux champ-contrechamps se termine par un échange violent de vrais champ-contrechamps. On passe d'un interrogatoire dominé par le juge au duel face à face qui se termine par la phrase révélatrice de Raj : « Pourquoi ne dites-vous pas que vous préféreriez la voir mariée à un gros poisson ? Ou, pourquoi pas, à un juge ?⁷⁰⁴ » Cette phrase litote est révélatrice, car elle amorce et laisse sous-entendre ce qui jusqu'à présent n'a été que très discrètement suggéré : Raj accuse le juge d'être amoureux de sa fille adoptive et le traite comme son rival. Elle plonge le juge dans un

⁷⁰³ Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Dickens & Griffith*, Stalker éditeur, Paris, 2007, p. 101-102.

⁷⁰⁴ Cette question qui fait perdre tous les moyens au juge est suivie par une autre : « Que feriez-vous si votre fils était à ma place ? Et parce qu'il est pauvre, parce qu'il a été élevé dans le *slum* [bidonville] et forcé à commettre des crimes, et si c'était lui à qui on avait refusé l'amour, la vie ? Que ressentiriez-vous ? »

désarroi d'incompréhension qui finira, après une lente progression et maintes péripéties, par comprendre et accepter ses erreurs et injustices commises contre ses proches.

Dans *Parvarish* (1958) de S. Banerjee, le respect des principes de la caste supérieure et le dictat des préjugés frôle la caricature, tant énorme est l'aveuglement du père, l'honorable Thakur Jaswant Singh (Nasir Hussain). Le film reprend la question de la détermination d'une personne par la naissance ou par l'environnement social en utilisant l'intrigue très populaire dans les mélodrames de la période nehruvienne : confusion des identités à cause des échanges de bébés à la naissance⁷⁰⁵.

Deux garçons, Raja (Raj Kapoor) et Ramesh (Mahmood), nés en même temps de deux mères différentes, grandissent sous le toit de Jaswant Thakur dans la paix et l'harmonie comme de vrais frères, nourris par l'amour inconditionnel de la mère (Lalita Pawar) et de leur oncle maternel (du côté de la courtisane, morte dans l'accouchement), musicien Ustad Banke Bihari (Radhakishan). Ils voient que le malheur de leur père Jaswant ne cesse de grandir. Depuis des années, le *nawab* attend désespérément un signe du destin qui désignerait le fils de l'autre pour pouvoir s'en débarrasser. Devenus adultes, les garçons décident que l'un des deux doit se révéler comme étant fils de courtisane. Raja (Raj Kapoor) s'arrange pour que son frère accepte que ce soit lui (Raja) qui quitte la maison. Thakur qui avait longtemps souffert d'avoir sous son toit un garçon impur à cause duquel il avait perdu tous ses amis du même rang, recommence à vivre. Raja organise une série d'événements pour rassurer le père que le vrai mauvais fils était parti. Jaswant Thakur est ravi et se met à détester cordialement Raja. Le stratagème de Raja échoue auprès de sa mère qui n'a aucun préjugé et aime ses fils également. Jaswant réussit à garder un ami proche, Badey Thakur, avec lequel il avait convenu, à la naissance de son fils, de le marier avec sa fille Asha (Mala Sinha). Mais avant que les parents aient le temps d'organiser les fiançailles d'Asha avec Ramesh, Raja fait sa connaissance et tous deux tombent amoureux sans connaître l'arrangement de leurs parents. Dès que Raja apprend la décision des aînés, il se retire pour « laisser toutes les chances à la famille d'être heureuse ». À partir de ce moment, il doit affronter l'incompréhension de ceux qui l'aiment et qui essaient d'arranger la situation en sa faveur car personne ne comprend sa décision. Son amoureuse lui promet de l'aimer à jamais même s'il n'est pas du même milieu qu'elle mais

⁷⁰⁵ Dans la filmographie de Kapoor, d'autres films traitent la question d'influence de l'environnement sur le caractère de l'homme: *Anhonee*, réalisé par K.A. Abbas en 1952 avec Raj Kapoor et Nargis dans le rôle double ; *Dharam Karam*, écrit par Prayag Raj et dirigé par Randhir Kapoor en 1975. Il retourne à la thèse du juge Raghunath que l'enfant de criminel devient un criminel même s'il bénéficie de la meilleure éducation possible. Là aussi, les enfants sont échangés à la naissance.

Raja refuse son amour, décidé d'aller jusqu'au bout de son sacrifice pour que son père soit accepté par ses pairs (planche 33). Les événements s'accroissent au moment où le père d'Asha tombe de l'escalier sous le choc de la surprise que le « vrai » fils de Thakur, Ramesh, refuse d'épouser sa fille. Il est hospitalisé et c'est Raja qui le sauve en lui donnant son sang. Badey Thakur, d'abord scandalisé que l'on ait osé lui transfuser un sang impur, reconnaît, sous l'influence du médecin et de sa fille que si le sang de Raju l'a sauvé, il doit être le même que le sien. La démonstration du changement d'opinion de Badey Thakur se termine par un échange avec Asha et par une exclamation de Badey :

Asha : Alors pourquoi n'acceptez-vous pas les faits ? Pourquoi ne dites pas au monde que tous les êtres humains sont égaux ?

Badey Thakur : Tu as raison, mon enfant ! Le docteur et toi, vous m'avez *ouvert les yeux*. Toute ma vie, j'ai marché dans *l'obscurité*. Mais c'est terminé !

Le changement de Badey est radical. Il se met à organiser le mariage de sa fille avec Raja contre la volonté de Jaswant Thakur, farouchement opposé à cette idée. Raja se rétracte pour obéir à la volonté de son père. Quand sa mère vient le chercher pour l'amener à la cérémonie, il s'exclame, désespéré, que personne ne comprend l'effort qu'il fait pour rendre son père heureux (planche 34) :

Mère : Je suis venue pour reprendre mon fils. Aujourd'hui, je vais te marier et tu veux t'enfuir d'ici?

Raja : Mère, essaie de *comprendre*. Pourquoi ne *comprends-tu* pas la souffrance de père ?

Mère : Progressivement, il va parvenir à se faire à tout.

Raja : Je ne me marie pas.

Mère : Tous les arrangements sont faits. Tu veux refuser maintenant ?

Raja : Oui, car le mariage devrait être le sien ! (en désignant Ramesh, son frère)

Ramesh : Ce n'est pas possible, Asha est pour moi une belle-sœur... et c'est un péché seulement de penser l'épouser ! C'est toi, Raja, qui va te marier !

Oncle : Fils, ne sois pas obstiné. Ils ont tous raison.

Raja : Oncle !

Mère : Pourquoi ne comprends-tu pas qu'Asha est d'une famille convenable et qu'une femme bien élevée n'accepte un homme qu'une fois dans sa vie !

Raja : Personne ne me *comprend* ! Tout le monde est *aveuglé* par l'amour ! Je ne peux pas laisser gâcher tout ce que j'ai fait jusqu'à présent. Non, mère, vous pouvez dire ce que vous voulez mais je ne suis pas d'accord avec ce mariage. Vous pouvez tout faire mais je ne me marierai pas et c'est mon dernier mot.

Mère : Alors écoute mon dernier mot, Asha n'épousera que toi ! Je lui ai donné ma parole et c'est une question d'honneur pour moi également !

Si nous nous attardons tant sur les dialogues de *Parvarish* c'est que le mot *incompréhension* est décliné plusieurs fois depuis le début du film. Chacun des personnages a une raison de se sentir incompris : le père Jaswant, son ami Badey Thakur, la mère, Raj, etc.

Chacun se comporte au mieux selon ses convictions et pourtant, chacun est incompris par son entourage. Dans ce film, on entend deux fois la phrase : « vous m'avez ouvert les yeux ». Lors des dix dernières minutes du film, les principes et les préjugés qui participaient à l'incompréhension et à la division de ce petit monde, l'un après l'autre sont dissipés. Les fervents défenseurs de la supériorité de la caste des Thakurs, de leur différence, de l'honneur, des promesses à la naissance des enfants, du sang bleu, de l'impureté des autres, de la superstition, etc., changent progressivement leurs convictions et acceptent d'avoir été aveuglés par l'ignorance. Le plus long à convaincre est Jaswant Thakur, qui s'oppose au mariage de Raja un fusil à la main. Ce n'est qu'après avoir blessé son fils, qu'il reconnaît son erreur et son aveuglement (planche 35) :

Père : Pardonne-moi, mon fils, s'il te plaît ! Aujourd'hui, tu m'as *ouvert les yeux* ! Aujourd'hui, j'ai *compris* que le sang n'était pas important. L'éducation est beaucoup plus importante ! Fils, à partir de maintenant et pour toujours... vous êtes mes fils tous les deux !

Aussi bien dans *Awaara* que dans *Parvarish*, l'amour et le bon sens, ou autrement dit la vérité, parviennent à vaincre les *principes aveugles*, à ouvrir les yeux des protagonistes aveuglés par ces derniers et à sauver le principe supérieur qui est l'unité de la famille. Ce genre de *happy end* n'est pas toujours réalisé dans le corpus qui nous avons choisi. Certains défenseurs de principes vont très loin dans leur obstination et ne changent pas restant aveugles jusqu'au bout.

* * *

*

Nombre de mélodrames dans le corpus Kapoorien mettent au cœur de l'intrigue une figure d'autorité. Cette figure est souvent masculine (père), rarement féminine. Il existe quelques exceptions comme *Dastan* (1950) d'Abdul Rashid Kardar où c'est la sœur aînée Rani (Veena) qui se constitue comme détentrice de la loi et manipule son environnement : Raj (Raj Kapoor) et Kundan (Al Nasir) ses deux frères, sa sœur adoptive Indira (Suraiya) et des amis, en particulier Ramesh (Suresh), prétendant d'Indira. En se servant de mensonges, elle crée des malentendus entre plusieurs protagonistes pour pouvoir mieux les contrôler. Pour empêcher que l'un de ses frères, amoureux tous les deux d'Indira, épouse cette dernière, elle n'hésite pas à voler la lettre d'amour de Kundan adressée à Indira pour la montrer à Raj. Rani ment, utilise un chantage et diffuse une fausse information sur la mort de son frère Raj. Le

malentendu qu'elle crée cause la mort de sa sœur adoptive et ruine ainsi la vie de son frère Raj.

Dans les deux derniers films de Kapoor, *Prem Rog* (1982) et *Ram Teri Ganga Maili* (1985) les personnages d'autorité sont marqués par des traits de cruauté, aussi bien les femmes que les hommes – traits que leurs prédécesseurs n'avaient pas. Dans *Prem Rog*, c'est la tante Badi Maa (Sushma Seth) de Manorama (Padmini Kolhapur) soutenue par les femmes du clan Thakur qui partagent le toit d'un grand *haveli* familial qui exige que sa petite fille veuve se rase les cheveux et soit tenue à l'écart de tout confort dans la maison. De son côté, le père de Manorama, Virendra « Vir » Singh (Kulbhushan Kharbanda), prétendant défendre la Tradition et l'honneur familial, se permet, dans sa brutalité, les pires exactions contre quiconque s'oppose à lui. Ce n'est qu'à la fin du film, lors de la bataille finale qui oppose le clan des Thakurs aux villageois, qu'il ouvre les yeux. Touché par la balle de son allié, beau-frère de sa fille Raja Virendra Pratap Singh (Raza Murad), le père de Manorama comprend son erreur et l'injustice de son comportement envers sa fille. Dans *Ram Teri Ganga Maili*, Kapoor engage à nouveau les acteurs Kulbhushan Kharbanda et Raza Murad pour interpréter de riches alliés corrompus qui défendent, avec autorité, leurs intérêts privés au dépens du bonheur de leurs enfants. Comme dans *Prem Rog*, dans *Ram Teri Ganga Maili*, leur aveuglement est tel qu'ils n'hésitent pas à utiliser tous les moyens pour faire taire la vérité. Bien qu'à la fin du film ils soient désarmés et leur immoralité exposée devant la société, ils ne disent pas qu'ils avaient compris et que l'on leur a ouvert les yeux.

Les temps ont changé, l'incompréhension et l'aveuglement, mélangés à la corruption et à la haine, résistent à la vérité. Ce phénomène répond à la situation politique en Inde, considérablement durcie dans les années 1970 et 1980, nous l'avons vu dans première partie. Dans son article de 1987, Geeta Kapur, par d'autres mots, fait un constat analogue :

Ce qui interroge aussi bien le cinéma indien contemporain que la littérature avec son histoire plus longue, c'est la méfiance dans les relations interpersonnelles ; méfiance d'un homme envers une femme ; méfiance dans le progrès ; méfiance envers les partis politiques. La classe *dirigeante*, son idéologie et le problème existentiel sont mis à égalité ce qui veut dire que l'analyse de classe n'est pas la base mais seulement un élément parmi d'autres de la critique sociale. Ce qui est certain c'est que pendant la première période de construction de la conscience nationale, il y avait une effervescence de découverte de soi à travers des archétypes mythologiques et des formes folkloriques et populaires (comme par exemple dans le mouvement IPTA, Indian Peoples' Theatre movement) ; aujourd'hui il y a la douleur de la classe moyenne qui se cherche dans des termes psycho-sociaux⁷⁰⁶.

⁷⁰⁶ Geeta Kapur, « Mythic Material in Indian Cinema », *Journal of Arts and Ideas* 14-15, 1987, p. 81.

Geeta Kapur souligne le fait que le cinéma et la littérature indiens reflètent la *méfiance* qui a envahi les relations interpersonnelles dans la période des années d'Indira Gandhi. Cette « disposition d'esprit⁷⁰⁷ » qui conduit à se méfier de quelqu'un ou de quelque chose met naturellement l'autre à distance et crée un fossé entre les générations, entre les hommes et les femmes, entre le peuple et ses représentants politiques. Autrement dit, la méfiance empêche le dialogue et engendre l'incompréhension. Aussi, creuse-t-elle la distance qui a toujours existé entre le monde rural et le monde urbain, entre les personnes instruites et les personnes qui ont été privées d'éducatons scolaires.

3) Langues et cultures

Le malentendu dû à la méconnaissance d'un pays, d'une région, d'une ville ou d'un village est un argument d'intrigue abondamment présent dans le mélodrame hindi. La question de la langue est bien sûr importante, en particulier en Inde, pays réputé pour avoir vingt-deux langues officielles et quelques centaines de langues régionales ou tribales⁷⁰⁸. Mais il n'y a pas que la diversité des langues qui peut créer des malentendus. Comme le souligne Fayçal Najab, non seulement le multilinguisme (la maîtrise inégale des langues) mais aussi la méconnaissance du contexte culturel peuvent être une entrave à la bonne compréhension entre deux interlocuteurs :

Lors des communications interculturelles, si la question de la langue est cruciale, les références culturelles respectives des interlocuteurs ne le sont pas moins. Celles-ci étant couplées avec un multilinguisme en général déséquilibré, plus particulièrement lorsque les personnes communiquent

⁷⁰⁷ Voir CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/m%C3%A9fiance>.

⁷⁰⁸ Selon le sondage de *People's Linguistic Survey of India* (PLSI) entrepris en 2011, l'Inde compte 860 langues (contre 1 652 en 1961) dont 122 parlées par plus de 10 000 personnes (108 en 1971), réparties sur 66 scripts différents ; 21 d'entre elles en plus de l'hindi sont officiellement reconnues par la Constitution de l'Inde. Bien que le nombre de langues parlées diminue chaque an, l'Inde reste un des pays les plus diversifiés au monde sur le plan linguistique. Voir Maulik Pathak, « India becoming graveyard of languages: Ganesh Devy », <http://www.livemint.com/Opinion/vIbx7ZUHxvTQMbwboNYHPI/India-is-becoming-a-graveyard-of-languages.html> (consulté le 29 juin 2015).

dans leurs langues faibles, on peut aisément imaginer combien est difficile pour les interlocuteurs de co-construire du sens⁷⁰⁹.

Selon Najab, co-construire ou « construire un univers de sens qui *paraît* partagé⁷¹⁰ » peut être compliqué à cause du fait que l'expérience humaine, fort diversifiée, donne lieu à des contenus cognitifs, sémantiques, et pragmatiques sensiblement différents. Si les outils cognitifs peuvent être considérés comme universels (perception, mémoire, raisonnement), « les contenus et les agencements résultant des traitements mentaux peuvent varier considérablement⁷¹¹ ». Dans les films de Kapoor, certains personnages, qui n'ont pas reçu la même éducation et n'ont pas les mêmes expériences culturelles que les autres, manifestent des difficultés de compréhension. Pour ceux qui viennent de conditions simples d'un village les mots n'ont pas le même sens que pour leur interlocuteurs venus d'une grande ville. L'excès de foi et de dévotion au sein de la même communauté peut être mal interprété et mal compris par ceux qui ne sont pas touchés par le même phénomène alors que, en principe, ils partagent tous la même croyance. Pourquoi cette différence de perceptions et de compréhensions ? Najab suggère que c'est parce que les outils universels de cognition permettent de saisir les formes et que pour pénétrer les contenus il faut une expérience culturelle, il faut connaître le contexte pour éviter des malentendus :

Il est ainsi probable que l'universalité humaine concerne plutôt les structures, les potentialités, les finalités des processus cognitifs (décrire, connaître, comprendre) et que les variations affectent les contenus spécifiques de représentation (les rapports particuliers entre les connaissances et les croyances) et les arrangements particuliers de ces contenus⁷¹².

L'exemple de la communication interculturelle dans *Mera Naam Joker* confirme cette hypothèse car, malgré la différence linguistique, la trapéziste russe Marina (Ksenia Ryabinkina) et Raju (Raj Kapoor) arrivent à mieux se comprendre que Raju et Meena (Padmini), dans la troisième partie du film, qui parlent la même langue. Ce dernier exemple montre que plus que la volonté, il faut le désir de comprendre l'autre pour éviter la mésentente.

⁷⁰⁹ Fayçal Najab, « Apparente (in)compréhension », dans M.-D. Popelard (dir.), *Moments d'incompréhension... op. cit.*, p. 70.

⁷¹⁰ F. Najab, art. cit., dans M.-D. Popelard (dir.), *Moments d'incompréhension... op. cit.*, p. 70.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 68.

⁷¹² *Ibid.*, p. 68-69.

La diversité

Trouver des personnages qui parlent des langues différentes est un défi car c'est un fait plutôt rare dans le corpus Kapoorien. Néanmoins, le second volet de *Mera Naam Joker* développe une intrigue fondée sur le phénomène d'incompréhension lié au multilinguisme. Ce volet a été réalisé, d'après le scénario de K.A. Abbas en coproduction avec l'Union soviétique. Si pour R.K. Films & Studio il s'agit d'une première coproduction internationale, mis à part *Sangam*, dont la contribution étrangère n'a consisté qu'en tournages dans les décors naturels des pays européens, pour K.A. Abbas, c'en est une seconde. En effet, Abbas a réalisé lui-même, en codirection avec Vasili Proni, un film *Pardesi* [étranger], coproduit avec Mosfilm en 1957⁷¹³. Dans ce film situé au XV^e siècle, où un voyageur russe Afanasi Nikitin (Oleg Strizhenov) tombe amoureux de Champa (Nargis Dutt), une belle indienne, la problématique de multilinguisme est épargnée aux personnages car ils parlent tous hindi, dans la version indienne, et russe dans la version destinée au public russe.

Dans *Mera Naam Joker* qui joue de la différence linguistique, Marina, l'héroïne, entre dans la vie de Raju via le cirque russe qui fait sa tournée en Inde. Bien qu'elle arrive à communiquer assez facilement avec Raju, tombé amoureux d'elle, au moyen de quelques mots, la communication se complique avec la mère de Raju. Malgré sa finesse et sa gentillesse, Marina ne peut ni voir ni comprendre ni finalement imaginer les différences culturelles qui existent entre la Russie et l'Inde. Le contexte culturel est un ensemble complexe, composé de jeu de sons et de tons, de signes et d'images. Selon Pierre Diarra, « la parole est aussi la mise en œuvre d'un code, le rappel de références communes, d'un "contrat social", renvoyant à divers aspects de la vie⁷¹⁴ ».

Marina se trouve dans une situation où elle manque non seulement de mots mais aussi de références. Elle ne soupçonne pas le poids et les conséquences du mensonge que Raju lui impose face à sa mère en la présentant comme sa fiancée. Avant son inévitable départ en Russie, elle croit bien faire en allant voir la mère de Raju pour lui dire adieu. Ne sachant pas que Raju cache sa véritable identité de clown à sa mère, elle révèle, par un concours de

⁷¹³ Le film a été présenté au festival de Cannes de 1958 sous le titre *Pardesi*, et diffusé en Union soviétique sous celui de *Хождение за три моря* (Khozhdenie za tri morya) [Voyage au-delà des trois mers], roman de voyage.

⁷¹⁴ Pierre Diarra, « Le proverbe africain en contexte interculturel : une incompréhension systématique », dans M.-D. Popelard (dir.), *Moments d'incompréhension... op. cit.*, p. 28.

circonstances malheureux, la vérité à la mère de Raju⁷¹⁵. Cette révélation a une conséquence tragique. La mère assiste au spectacle, voit Raju faire des numéros avec les trapézistes, monter haut puis tomber maladroitement dans le filet de sécurité. Cette vision lui rappelant les circonstances de la mort de son mari, réveille sa vieille douleur et elle meurt d'un arrêt cardiaque. Alors qu'elle refusait de voir la vérité concernant son fils, la découverte de celle-ci lui a coûté la vie. Cette fois, le mensonge et l'aveuglement sont protecteurs alors que la vérité a tué. Nous verrons plus loin le rôle que joue le mensonge dans l'incompréhension entre les personnages et les conséquences du mensonge sur le développement de l'intrigue. Ici, il convient de souligner que sans la maîtrise de la langue de l'autre, il est impossible de déceler si la personne dit vrai ou faux.

S'il est assez rare de trouver des films qui traitent le thème de la différence linguistique dans le corpus qui nous intéresse, le malentendu dû à la différence culturelle ou sociale est un motif récurrent dans le mélodrame Kapoorien. Dès *Barsaat*, la différence entre les villes et villages, entre les personnes éduquées et ignorantes, entre les riches et les pauvres, est employée en tant qu'élément d'intrigue qui provoque l'incompréhension entre ces derniers. En effet, Kapoor n'hésite pas à construire l'histoire de son film autour du parti pris que les personnes éduquées ne pensent qu'avec leur tête, alors que celles, qui n'ont pas pu bénéficier de l'éducation, pensent avec leur cœur. Selon cette théorie, les personnages éduqués d'un milieu aisé seraient plus enclins à l'aveuglement que ceux qui viennent des milieux défavorisés. Ainsi, ces derniers voient avec leur cœur – selon l'explication de Ganga à Naren dans *Ram Teri Ganga Maili* – mais cela n'empêche pas qu'il y ait de l'incompréhension. Nombreuses sont les situations où les personnages du monde rural ne savent pas lire les codes culturels employés dans le monde urbain alors qu'ils sont tous originaires du même pays. Dans le film *Jagte Raho*, l'exemple de la difficulté de communiquer qu'éprouve un paysan pauvre dans une grande ville est poussé à son paroxysme.

Dans *Barsaat*, la fille de montagne Neela (Nimmi), ne comprend pas l'ambiguïté de la situation dans laquelle elle se met prenant Gopal (Prem Nath) pour un honnête homme et s'offrant à lui corps et âme. Elle accepte tout sans condition et attend avec confiance le retour de l'homme qu'elle vénère. Sa sincérité n'a d'égal que le cynisme de Gopal, pur produit urbain qui ne peut comprendre ni la pureté de l'engagement de Neela envers lui, ni le respect de la parole donnée. Nous avons mentionné l'impossibilité de se faire comprendre qu'éprouve

⁷¹⁵ Marina laisse la figurine de Joker emballée dans une affiche du cirque avec le portrait de Raju dans la chambre de la mère malade qui découvre ainsi que son fils lui ment et gagne sa vie comme clown.

le héros-artiste dans les premiers films de Kapoor (*Aag*, *Barsaat* et *Jan Pahchan*) et le fossé culturel qui le sépare du monde des autres qui ne pensent ni voient comme lui. Dans *Jan Pahchan*, le malentendu a des conséquences tragiques pour l'héroïne. Abandonnée par son époux, elle est victime d'ostracisme de la part de la société locale qui ne supporte aucune transgression de la loi qui la régit.

Dans *Teesri Kasam*, produit par Shailendra en 1966, Raj Kapoor interprète un personnage qui croise un monde qu'il ne connaît pas et qu'il ne comprend pas : le monde du spectacle itinérant *nautanki*. Sa naïveté et la non connaissance de la culture du spectacle sont l'occasion de différents malentendus. Hiranman (Raj Kapoor), conducteur d'un attelage de bœufs, transporte Hirabai (Waheeda Rehman), danseuse de *nautanki*, pour la déposer dans un village où elle est attendue pour animer un spectacle. Naïf et ignorant, il considère sa belle passagère comme une déesse virginale ne sachant pas que souvent, elle doit se plier à la demande de riches mécènes et satisfaire leurs désirs personnels.

Ram Teri Ganga Maili, construit la narration autour d'une jeune fille Ganga (Mandakini), originaire du village Gangotri dans l'Himalaya, situé près de la source du Gange. Sans éducation, par méconnaissance des codes urbains, elle tombe dans les pièges et les malentendus provoqués par sa naïveté et sa confiance aveugle (planches 38 et 39). De même que le pauvre migrant de *Jagte Raho*, qui est poursuivi par la foule pour un vol qu'il n'a pas commis, découvre les escrocs et les criminels sous leur apparence d'honnêtes citoyens, Ganga, par sa naïveté, révèle les vices là où personne ne s'y attendrait : elle est agressée sexuellement par un vil brahman, éconduite de son chemin par un faux aveugle, achetée comme un objet sexuel par un député respecté. Si la méconnaissance des codes sociaux peut induire des situations de malentendu et est souvent rappelée dans les mélodrames kapooriens, l'illettrisme, représenté dans ces derniers est pointé comme une des raisons fondamentales de l'incompréhension.

L'ignorance

Si l'illettrisme en tant qu'une des causes du malentendu reste un sujet qui revient régulièrement en marge dans le corpus kapoorien, il est magistralement développé par Mehboob Khan dans *Mother India* (1957). La situation difficile de l'héroïne Radha et de sa famille, qui s'aggrave d'une génération à l'autre est due, en grande partie à l'illettrisme. Khan montre l'incapacité de lire comme le fléau qui touche tout le village et le rend dépendant du

propriétaire terrien et de l'usurier Sukhi-lala. Birju, l'enfant rebelle de Radha, essaie d'empêcher l'usurier de tenir de faux registres mais en regardant les livres de comptabilité, il ne voit que des signes qu'il ne comprend pas car il ne sait pas lire. Il appelle à l'aide des villageois, en majorité illettrés, en vain. Tout le monde au village approuve les registres par une empreinte digitale comme le faisait déjà sa grand-mère. Birju veut apprendre le « savoir cruel » contenu dans les « grands livres » de Sukhi-lala. Selon Gayatri Chatterjee, qui reprend certaines expressions du film comme « le savoir apporté par les Britanniques est puissant mais obscur ; il a remplacé tout le savoir traditionnel, même celui qui était contenu dans les *Védas* » :

Le discours du film est rempli par ce genre de références à l'éducation – un facteur important dans le large affaiblissement ressenti par les hommes en Inde dans cette période. Mehboob Khan lui-même, avait de la difficulté à composer ses lettres en anglais, il les dictait en gujarati à ses collaborateurs qui les traduisaient en anglais et les lui lisaient pour avoir son approbation⁷¹⁶.

L'ignorance, l'incapacité de lire et le malentendu provoqué par ce handicap se trouvent au cœur de l'intrigue de *Sangam*. D'abord dépendant de son ami Gopal, Sunder s'émancipe, pendant sa mission militaire, en apprenant à lire le hindi. Le message éducatif est ainsi doublé par le message nationaliste : servir sa patrie contre l'ennemi est non seulement une noble mission mais aussi une occasion d'épanouissement personnel. Si la maîtrise de la lecture représente l'émancipation pour Sunder, c'est aussi une ouverture vers la connaissance à laquelle il n'est pas préparé : le héros aveugle n'a pas la capacité de répondre à la réalité. Découvrir et déchiffrer la lettre d'amour adressée à Radha en son absence, lui fait perdre tous ses moyens. En apprenant la réalité qui lui a été cachée, il constate son ignorance. Mais apprendre ne signifie pas comprendre. Autrement dit, le savoir peut aider à lire les codes mais ne garantit pas leur compréhension.

Nous avons évoqué le cas de Ganga dans *Ram Teri Ganga Maili* qui vit dans un petit village dans l'Himalaya. Elle ne sait pas lire ce qui ne l'empêche pas de vivre paisiblement, au sein de la petite communauté. Son père, le facteur (Vishwa Mehra), représente le personnage de lettré dont le savoir est mis au service des villageois. Dès qu'elle quitte son environnement familial, elle subit des conséquences lourdes provoquées par son ignorance.

Avec *Sangam* en particulier mais aussi avec *Boot Polish*, *Shree 420*, *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*, *Ab Dili Dur Nahin*, et d'autres films, Kapoor inscrit ses mélodrames

⁷¹⁶ G. Chatterjee, *Mother India*, *op. cit.*, p. 62-63.

également dans la cause éducative. Est-ce pour signaler que la personne instruite comprend mieux ? Rappelons avec Françoise Zamour, que la fonction éducative est l'une des particularités du mélodrame qui fait de lui – et malgré lui – un maître ignorant⁷¹⁷. Étant donné que de nombreux mélodrames du corpus kapoorien se terminent par la réconciliation des personnages antagonistes et par la résolution des malentendus, il semblerait que le but du mélodrame de l'incompréhension est d'inciter les personnages à se remettre en question et, pour ceux qui ont été exclus du système, à s'engager sur la voie du savoir et de la compréhension.

La présence de l'école à l'écran qui marque les épisodes de l'enfance du héros dans différents films, dès *Aag*, telle un symbole, appuie cette hypothèse. Cependant, le héros est souvent exclu du cercle de l'apprentissage et du savoir. Aussi bien dans *Awaara* que dans *Mera Naam Joker*, l'éducation du jeune adolescent est brutalement interrompue à cause de ses origines modestes. Le jeune héros, pour payer la scolarité, doit travailler comme cireur de chaussures ou comme clown de rue ce qui n'est pas compatible, dans les mélodrames kapooriens, avec le règlement scolaire. Belu et Bhola, dans *Boot Polish*, sont privés d'éducation depuis que leurs parents sont morts. Ce n'est pas tant l'adoption des enfants qui est présentée comme le départ d'une nouvelle vie des orphelins que la possibilité d'aller à l'école. Afin de montrer qu'il suffit de peu pour apprendre, Kapoor met en scène la séquence musicale « Ichak Dana Beechak Dana » [Une petite graine, deux petites graines...] qui montre le joyeux apprentissage du hindi dans une petite école improvisée en plein air, sous la direction de l'héroïne Vidhya (Nargis). Le héros, bien qu'il ait un diplôme du baccalauréat dans la poche et le montre à tout le monde, suit avec attention le cours.

La dévotion

Dans la partie consacrée aux personnages paradigmatiques, nous avons évoqué deux héroïnes kapooriennes – deux figures d'aveuglement dévotionnel, Sharda et Shanu⁷¹⁸. Regardons ce phénomène culturel qui suscite, dans ces deux films, des situations de confusion et de malentendu pour le moins inattendues. Pour rendre crédibles les excès de ces personnages, inspirés par la pratique religieuse de la *bhakti*⁷¹⁹, les auteurs, L.V. Prasad

⁷¹⁷ F. Zamour, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain... op. cit.*, p. 264.

⁷¹⁸ *Sharada* (1957) de L.V. Prasad et *Kanhaiya* (1959) d'Om Prakash.

⁷¹⁹ Forme émotionnelle de la religion, fondée sur une conception de Dieu comme amour. « Le bhaktisme s'est particulièrement développé après Shankaracharya, au moment de la disparition du bouddhisme en Inde, et avec

(*Sharda*) et Om Prakash (*Kanhaiya*) se sont appuyés sur la symbolique et l'iconographie de la tradition populaire. Comme souvent, on peut relier ce retour aux sources mythologiques et aux croyances populaires au nationalisme politique qui encourage les nouvelles adaptations dans les arts visuels. Mais, comme le souligne Geeta Kapur, « la récupération de la tradition n'est pas uniquement une opération idéologique. Elle doit être perçue au niveau esthétique adéquat⁷²⁰ ». En effet, la problématique de l'aveuglement n'est pas toute à fait la même sous le colonialisme et dans les périodes postcoloniales. Les formes esthétiques qu'elle convoque font aussi bien écho à la tradition, à l'art visuel populaire qu'aux tendances venues de l'étranger et à l'évolution de la technologie cinématographique. Selon nous, l'expression de Stanley Cavell, « un film vient d'autres films », a encore plus de résonance dans le cinéma populaire hindi, que dans d'autres cinématographies. Les mêmes sujets, les mêmes interrogations et les mêmes références visuelles reviennent régulièrement enrichir la fiction populaire. C'est le cas des deux films en question, qui s'inscrivent dans la continuité du genre dévotionnel, très populaire en Inde depuis la création des premières fictions indiennes de Torne (*Shree Pundalik*, 1912) et de Phalke (*Raja Harishchandra*, 1913). Si le film mythologique dominait l'industrie du cinéma dans les années 1920, la décennie suivante était celle des films sociaux et dévotionnels, selon l'historienne du cinéma Gayatri Chatterjee⁷²¹. Le film dévotionnel le plus cité par les historiens est sans doute *Sant Tukaram* (1936) de Damle et Fattelal⁷²², réputé par le jeu remarquable de Vishnupant Pagnis dans le rôle de Tuka. Comme d'autres films de cette période, par exemple *Chandidas* (1934) de Nitin Bose, déjà évoqué, les films dévotionnels diffusent le message d'égalité spirituelle et sociale faisant écho au combat de Gandhi pour la reconnaissance des intouchables⁷²³. *Sant Tukaram*, selon Geeta Kapur, n'est pas seulement une récupération aveugle de la tradition au service de la nation et

les différents penseurs et saints-poètes qui apparaissent alors ; il a surtout revêtu la forme de vishnouisme ». Philippe Parrain, *Regards sur le cinéma indien*, Les éditions du Cerf, Paris, 1969, p. 356.

⁷²⁰ L'auteure explique la puissance d'impacte du film sur les spectateurs par différentes raisons. Comme, par exemple, une certaine analogie des discours de Tukaram et du grand « saint » contemporain, Gandhi. Elle pointe la ressemblance de leurs dévotion et idées modernistes, en particulier celles de l'égalité des hommes et de la non violence. G. Kapur, art. cit., *Journal of Arts and Ideas* 14-15, 1987, p. 79.

⁷²¹ Gayatri Chatterjee, « Designing a Course on Religion and Cinema in India », dans Gregory J. Watkins, *Teaching Religion and Film*, Oxford University Press, New York, 2008, p. 84.

⁷²² La spécialité du Prabhat studio, producteur de *Sant Tukaram*, était des films semi-historiques basés sur la vie de poètes-saints, à l'instar du *Dharamacma* (1935) sur la vie de Sam Eknalh, réalisé par Shaniaram, ou, moins connus, *Bhakta Prahlad*, *Bhakta Dhruv*.

⁷²³ À partir de 1932, le bien être des « harijan » (les enfants de dieu) devient au centre du combat de Gandhi qui se réalise en créant une ligue panindienne contre l'intouchabilité [Anti-Untouchability League]. En 1933, commence à sortir le hebdomadaire l'*Harijan* en anglais (jusqu'au 1948), mais aussi en gujarati et en hindi.

de la modernité mais c'est avant tout une critique de la tradition de « l'intérieur⁷²⁴ ». Alors que le mélodrame populaire fictionnalise et idéalise à outrance les moments romantiques permettant d'accepter le basculement du désir en résignation et en dévotion aveugle, le film basé sur la rationalité et le réalisme traitant le même thème permet de construire une critique du régime féodal, comme le fait, par exemple Satyajit Ray dans *Devi* [*Déesse*, 1960]. Le malentendu, dans *Devi*, frôle la folie et montre l'impuissance de la génération qui se forme dans les grands villes (Calcutta) face à l'obscur pouvoir patriarcal. Daya, l'héroïne du film de Ray, est entraînée dans une spirale de dévotion folle et sans issue. On ne peut se sauver qu'en fuyant. Aussi bien *Sant Tukaram* que *Sharda* et *Kanhaiya* montrent un rapport à la religion bien plus idéalisé. Ces personnages principaux sont absorbés dans la *bhakti* qui occupe leur entière attention.

Tukaram est un incompris, mal considéré par sa femme Jijai car au lieu de travailler pour nourrir ses enfants, il profite de chaque instant pour chanter la gloire de son dieu Vithoba. Si son aveuglement est l'objet de la critique immanente du film, son imperturbable calme et sa détermination, malgré l'incompréhension générale, imposent le respect aussi bien à son entourage diégétique qu'au public. Dans la seconde partie du film, sa foi est récompensée par des miracles. Sant Tukaram est transporté sur le dos de *garuda*, oiseau mythique, au ciel. Les héroïnes, Sharda et Shanu, sont également gratifiées par des miracles : Sharda, par son sacrifice, sauve la vie de Shekhar dont le pronostic vital était engagé. Kanhaiya, découvrant la vraie nature de l'amour de Shanu, sauve celle-ci du feu du bûcher en provoquant une pluie miraculeuse.

Nous constatons une autre analogie avec *Sant Tukaram* : aussi bien Shekhar (à partir du moment où il accepte Sharda comme sa mère et commence à la vénérer comme une divinité) que Shanu (Nutan) dans *Kanhaiya*, reproduisent les mêmes excès que Tukaram : ils se désintéressent des autres et vénèrent passionnément la divinité de leur choix. La foi les aveugle. Ces personnages dévotionnels, aussi bien Sharda et Shekar (*Sharada*) que Shanu (*Kanhaiya*) entretiennent leur dévotion à travers le *darshan*⁷²⁵, l'échange de regard avec une représentation de divinité (statue, image). Le rituel de *darshan* se produit en présence d'une

⁷²⁴ G. Kapur, art. cit., *Journal of Arts and Ideas* 14-15, 1987, p. 82.

⁷²⁵ Le concept de *darshan*, mentionné dans les textes hindous de la période bhakti et antérieure, est souvent utilisé dans les analyses filmiques à la suite des travaux de Ravi Vasudevan « The Politics of Cultural Address in a "Transitional" Cinema: A Case Study of Popular Indian Cinema » dans C. Gledhill, L. Williams (dir.), *Reinventing Films Studies*, Arnold, Londres, 2000) et de Madhava Prasad, *Ideology of the Hindi Film... op. cit.*, chapitre 3.

figure iconique, incarnée ou pas. Il opère un échange de regards réciproques, bénéfiques pour le dévot. Le héros (Raj Kapoor), débordé par sa passion pour sa mère d'adoption, exige de la voir ; il a besoin de contempler son image. Il le fait avec le portrait, en grandeur réelle, de sa mère biologique, installé depuis sa mort, devant sa chambre. Gayatri Chatterjee souligne que « le plaisir engendré par l'image repose sur l'acte de regarder [*gazing*] un dieu (ou un roi) et être regardé en retour ». Selon l'historienne, « ceci arrive non seulement par les yeux (et l'acte de voir) mais par le corps entier (et tous les sens)⁷²⁶ ».

Plus loin dans le film, nous assistons à la mise en scène de *darshan* ou, autrement dit, à la confrontation du « fils » avec sa « mère » composée de champs-contrechamps. Le montage de gros plans tente de convaincre le spectateur de la sincérité de leurs rapports. Shekhar, en fuite, épuisé et malade aux pieds d'un temple vient d'être agressé. Il s'écrie « mère ! ». Sharda, qui se trouve par hasard au temple avec son époux, se précipite vers lui. Kapoor, visage transformé par la fatigue, adopte la mimique d'un enfant abandonné puis retrouvé par ses parents. Aucune ambiguïté ne transparait de cette confrontation. La vue de sa mère lui procure visiblement un apaisement (planche 46). Le plan rapproché de la mère (Meena Kumari), dont les yeux sont soigneusement maquillés, contraste avec le visage sale et fatigué de Shekar. L'image iconique de la star produit un effet digne d'une divinité pour convaincre le spectateur, qu'il n'y a pas de doute sur l'innocence et la chasteté de leur relation. Le film, qui défend la famille traditionnelle, condamne l'un des deux personnages principaux à disparaître pour que l'ordre dans la communauté soit maintenu. Cette fois, le sacrifice est imposé à l'héroïne. Appelée déesse de son vivant, Sharda Devi, comme la mère sainte de la mission Ramakrishna Paramahansa doit mourir pour que la rumeur disparaisse avec elle.

Nous constatons que les mises en scènes de la majorité des situations que nous avons réunies dans ce chapitre se nourrissent de l'esthétique des films indiens patrimoniaux, très prisés avant l'Indépendance de l'Inde. Il s'agit, en particulier de la conception de l'image composée de deux personnages qui regardent vers la caméra (face de trois-quarts), parfois droit à la caméra, et qui se parlent sans se regarder. Ainsi, les origines du *double portrait fixe* [*two-shot composition*], l'ancêtre des faux champs-contrechamps, seraient visibles déjà dans le cinéma de D.G. Phalke. Celui-ci, influencé directement par son travail dans les ateliers de chromolithographies de Raja Ravi Varma, introduisait dans ses films l'esthétique visuelle des

⁷²⁶ Gayatri Chatterjee, « Icones and Events: Reinventing Visual Construction in Cinema in India », dans Raminder Kaur, Ajay J. Sinha (dir.), *Bollyworld: Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*, Sage Publications India Ltd., New Delhi, 2005, p. 103.

calendriers et affiches créés par ce dernier⁷²⁷. Le recours aux double-portraits est particulièrement frappant dans *Devdas* de Barua (1935), qui utilise uniquement les plans composés d'un, deux ou plusieurs personnages (groupe) laissant de côté les champs-contrechamps. Devdas et Parvati se parlent côte à côte ou l'un derrière l'autre, dans la même image. Le dialogue est lent créant des silences et l'illusion que l'image s'arrête et se fige.

Il en est de même dans la séquence de *Sangam*, analysée dans le chapitre consacré à la « lettre » (planche 98), qui présente l'utilisation de *double-portraits fixes*. Ceux-là s'imposent visuellement dans les échanges entre les personnages à différents moments de la conversation. Selon Chatterjee, ces doubles portraits, les *jugalmutri* [images couplées] peuvent être directement reliés aux images iconiques des divinités représentées en couple qui regardent en direction du spectateur (frontalement) ou se regardaient mutuellement, comme par exemple Radha et Krishna ou Shiva et Parvati⁷²⁸. Les cinéastes, comme Barua dans *Devdas*, se sont inspirés des images iconiques, peintes ou représentées sur scène, et les ont abondamment utilisées dans leurs films⁷²⁹. Fali et Jali Mistry, réalisateurs de *Jan Pahchan*, composent leur film d'images avec double-portraits en gros plan, pris par une courte focale pour jouer avec l'illusion spatiale (planche 42). Une fois recadrés en *double-portraits fragmentés*, ces plans opèrent, selon nous, la sensation du champ-contrechamp qui n'en est pas un car les plans ne respectent pas la règle spatiale de 180°. Ainsi, aucun des personnages ne voit l'autre de face mais expose la sienne au spectateur, grâce à la *frontalité*⁷³⁰. La *fragmentation* de l'espace est, selon nous, l'un des éléments de mise en scène du malentendu, sur lequel nous reviendrons relativement souvent.

* * *

*

Dans les deux films dévotionnels, l'héroïne et le héros passent par un malentendu, évitant de peu une rupture définitive. La transformation de leurs rapports devient possible grâce à la

⁷²⁷ Pour en savoir plus sur la migration des formes plastiques entre la tradition picturale de Ravi Raja Varma et le cinéma, sur la frontalité et l'image iconique voir G. Chatterjee, art. cit., dans R. Kaur, A.J. Sinha (dir.), *Bollywood... op. cit.*; Amandine D'Azevedo, *Cinéma indien... op. cit.*; Christopher Pinney, *Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle in India*, Oxford University Press, New Delhi / New York, 2004.

⁷²⁸ G. Chatterjee, art. cit. dans R. Kaur, A.J. Sinha (dir.), *Bollywood... op. cit.*, p. 95.

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ Les personnages sont postés face à la caméra, l'un devant l'autre ou *côte-à-côte*.

« déification de l'objet de désir », en empruntant l'expression à Geeta Kapur⁷³¹. Le changement du regard du héros est un moment crucial de ces films. Alors que l'incompréhension entre les personnages principaux se transforme en compréhension – car aussi bien Shekar, le héros du *Sharda*, que Kanhaiya du film éponyme font l'effort de respecter et de comprendre leurs héroïnes – la société n'a pas cette capacité d'empathie. Elle a besoin d'un miracle ou d'un drame pour accepter une relation ou un engagement hors du commun.

Aussi bien la langue parlée et écrite que le contexte culturel donnent un cadre qui défie la compréhension et influence les relations entre les protagonistes. De même que la lettre, les phénomènes culturels et linguistiques font partie, avec les codes sociaux, des éléments narratifs récurrents dans le mélodrame de l'incompréhension. Ils agissent comme *stimuli* ou catalyseurs provoquant des situations de malentendu. La lettre révèle également le problème de l'illettrisme, l'un des principaux obstacles au savoir et à la compréhension, reflétant la situation qui existe en Inde. Le mélodrame kapoorien, s'il constate ce mal qui gangrène le pays, souligne l'importance de l'éducation par des allusions, plus ou moins évidentes, à l'école et à l'apprentissage.

La lettre cachée, dont le contenu ne doit pas être révélé à l'autre, constitue une cause qui bloque la communication à l'instar des pactes qui lient les personnages et exigent leur silence. Les codes sociaux qui s'ajoutent à nos analyses représentent un creuset d'éléments narratifs qui régissent le fonctionnement textuel des mélodrames en question. L'incompréhension persiste tant qu'on n'a pas dévoilé ou rompu les secrets ou les pactes. La différence culturelle et la méconnaissance du contexte mais aussi la dévotion s'ajoutent aux causes circonstancielles des malentendus.

⁷³¹ G. Kapur, art. cit., *Journal of Arts and Ideas* 14-15, 1987, p. 82.

4) Quiproquo

Identité n'est pas figure. Identité est chose plus subtile, plus délicate, plus fuyante. Sa force est de déplacer, de changer les figures.

Jean-Luc Nancy, *Identité. Fragments, franchises*, p. 23

La recherche identitaire marque profondément les premiers films de Kapoor, *Aag* et *Awaara*. À l'instar de *Devdas*⁷³², le héros de l'adaptation éponyme de Barua en 1935 qui cherche sa place dans la société bengalie du début du XX^e siècle et qui a suscité l'engouement du public indien dans les années 1930-1940, les héros kapooriens cherchent la leur dans la société indienne postcoloniale. Souffrant de l'incompréhension des aînés, ils veulent être appréciés et compris pour ce qu'ils sont véritablement, encore faut-il qu'ils le sachent eux-mêmes. Or *identité* du latin *identitas* « qualité de ce qui est le même⁷³³ », appliquée à l'individu et à son « être » est avant tout un sentiment de « ce qui est permanent » ou une « conscience de la persistance du moi⁷³⁴ » malgré des changements continuels en nous. Selon Michel Hulin,

dire « je » signifie aussi bien se connaître comme « je », s'éprouver comme radicalement distinct des autres personnes, comme unique et incomparable. On gagne alors le registre psychologique et moral, celui de la vie quotidienne, ou plutôt son reflet dans la littérature (poésie, conte, récit épique, théâtre, etc.)⁷³⁵.

⁷³² À ce sujet voir l'article de Jitka de Préal, « Heritage and Ruptures: Identity Negotiations of the Hero in the Cinematographic Adaptations of *Devdas* » dans Cornelius Crowley, Geetha Ganapathy Doré et Michel Naumann (dir.), *Heritage and Ruptures in Indian Literature, Culture and Cinema*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2017, p. 185-201.

⁷³³ Voir également *idem* « le même ».

⁷³⁴ Voltaire, *Loi naturelle*, 1756, ici la note vient du *Littre* ; l'expression de la « conscience de la persistance du moi » est reprise en psychologie.

⁷³⁵ Michel Hulin, *Le principe de l'égo... op. cit.*, p. 3.

La perte du sentiment de notre identité, de « l'identité du moi⁷³⁶ » est une sensation liée à la perte d'appartenance, au déracinement, à l'arrachement d'une base. Le cas pathologique de la perte d'identité est l'amnésie ou la perte partielle ou totale de la mémoire que nous verrons plus loin. Ainsi les problèmes identitaires traversent abondamment le corpus Kapoorien mettant les héros devant des choix ou des décisions difficiles. La recherche de soi, accompagnée par le désir de se faire comprendre, n'est pas la même pour le héros qui quitte son environnement familial qui ne le comprend pas (*Devdas, Aag*) que pour celui qui a été arraché à son milieu avant sa naissance (*Awaara*) et à qui on a refusé le droit de construire son identité sur une base solide en taisant son origine. Ce qui est identique pour tous ces personnages c'est d'être en décalage avec son environnement original. *Devdas* qui est envoyé par ses parents parfaire son éducation à Calcutta revient, après un séjour de plusieurs années, dans son village et ne trouve plus sa place au sein de la communauté de l'aristocratie rurale. Habillé à la mode des *babu*⁷³⁷, il se sent isolé, ne pouvant pas partager avec les siens ses nouveaux intérêts (la chasse aux oiseaux) ni entamer avec eux des conversations mondaines.

Si les situations d'incompréhension dans le mélodrame Kapoorien sont tributaires de l'intrigue, des codes sociaux, du multilinguisme ou du multiculturalisme, qui déterminent les relations entre les personnages, les confusions provoquées par la méprise d'identité complètent les ressorts narratifs du genre. Les origines inconnues ou cachées, puis retrouvées à la suite d'une révélation transforment les personnages et leur rapport au monde. L'identité non assumée, inconnue, incomprise ou problématique constitue un élément très prisé des mélodrames car elle contribue à mettre de l'ambiguïté et de la confusion dans les relations entre les personnages.

Les enfants échangés à la maternité (*Parvarish, Dharam Karam*), les orphelins qui – après avoir été élevés par les parents d'adoption appartenant à une communauté différente de celle de leur naissance – découvrent leurs parents biologiques et leur communauté d'origine (*Dharmaputra, Amar Akbar Antony, Dhool Ka Phool, Diwana*), les héros qui voient enfin

⁷³⁶ Si la perte d'identité du fait de l'amour, par exemple, peut être considérée en Occident comme un fait positif car l'amour peut aider à oublier « soi », elle fait l'objet de différentes écoles philosophiques indiennes (celle de Sankara, par exemple) qui, en somme, proposent un travail d'abandon, de détachement et de dissolution du « soi » dans le but de la recherche de l'unité avec l'absolu, de la non-dualité, *l'advaita*. À ce sujet voir l'ouvrage dans lequel Michel Hulin développe la théorie de l'expérience esthétique et de la désindividualisation à partir de *l'Abhinavabharata* de Abhinavagupta, *Ibid.*, p. 341-358.

⁷³⁷ Capitale des Indes britanniques puis du Raj britannique, de 1773 à 1912, Calcutta était coupée en deux secteurs : un plus riche (Britannique) et un pauvre (Indien). Cette séparation de la culture britannique et indienne a comme conséquence l'apparition d'une nouvelle classe sociale, les *babu*, des bureaucrates indiens anglophiles.

l'identité de leurs épouses (ou *vice versa*) une fois le voile levé après la cérémonie de mariage (*Aag, Anhonee, Satyam Shivam Sundaram*) ou qui ne connaissent pas l'identité de la femme dont ils n'ont vu que les yeux et en sont tombés amoureux (*Mera Mehboob, Chaudhvin Ka Chand*), les jumeaux séparés à la naissance qui ne se connaissent pas (*An Evening in Paris, Seeta aur Geeta*) ou le héros qui s'introduit dans la famille de son supérieur en usurpant son identité (*Hum Dono*) ou l'héroïne prétendant être quelqu'un d'autre (*Dulha Dulhan*) ne sont que quelques exemples de films construits autour de la notion d'identité⁷³⁸. Pour Sumita S. Chakravarty « c'est un petit miracle que le cinéma populaire s'intéresse à la question de l'identité à des niveaux d'articulation différents⁷³⁹ ». Elle pointe, dans le cinéma hindi, la récurrence de la représentation de l'identité énigmatique et le besoin de désavouer la notion d'identité figée. L'Inde est un pays où les indices sociaux sont très bien définis ; l'appartenance à une communauté, à une secte ou à une fonction est marquée par une multitude de signes souvent apposés sur le front ou par la façon de se vêtir ; l'identité de chaque personne est également définie par le nom de famille qui révèle bien des détails sur son porteur (région, croyance, caste, métier, niveau social, éducation). Chakravarty porte la contradiction à Ashis Nandy pour qui les films hindi échouent « à identifier » leurs personnages car le héros ne porte que des prénoms (Monsieur Rakesh, Monsieur Raj, etc.) et est « sans noms de famille, sans région, sans caste, sans identité ethnique et définitivement a-historique⁷⁴⁰ ». Tout en approuvant son observation, car effectivement, l'apparence du héros indien est souvent neutre, sans signes distinctifs, Chakravarty souligne que le cinéma laisse deviner au moins partiellement l'origine du personnage car « les codes visuels permettent de “situer” le héros, au moins en gros, comme hindou ou musulman, de classe élevée ou pauvre, éduqué ou non, occidentalisé ou non⁷⁴¹ ».

Nous avons vu que l'identité d'un personnage filmique se construit aussi avec la réalité individuelle de son interprète et sa qualité personnelle qui fusionnent avec le caractère archétypal, souvent inspiré par des modèles mythologiques. Il peut se produire également le

⁷³⁸ Cette liste ne comprend pas les films, trop nombreux, où le héros/l'héroïne se déguise et change son identité pour séduire son élu(e) ; voir des comédies romantiques, parfois tournées en mélodrames, avec Shammi Kapoor (*Professeur, Prince, Un Evening in Paris, Bluff Master, Raj Kumar, Dil Tera Diwana, etc.*)

⁷³⁹ Sumita S. Chakravarty, *National Identity in Indian Popular Cinema: 1947-1987*, Oxford University Press, Delhi, 1993, p. 200.

⁷⁴⁰ Ashis Nandy, « The Popular Hindi Film: Ideology and First Principles », *Indian International Centre Quarterly* 8, n° 1 (1981) p. 93 ; ici cité dans Sumita S. Chakravarty, *National Identity in Indian Popular Cinema*, op. cit., p. 200.

⁷⁴¹ S.S. Chakravarty, *National Identity... op. cit.*, p. 201.

contraire et, dans ce cas, l'identité d'un personnage filmique déteint sur celle de son interprète à s'y confondre. Avoir joué la mère Inde dans *Mother India*, l'accomplissement de l'idéal de la femme-mère hindoue, les spectateurs indiens avaient oublié que Nargis était originaire de la communauté musulmane tellement son image était imprégnée de son rôle. Ainsi, le discours que le personnage véhicule serait enrichi par celui des rôles déjà joués par l'interprète et par l'aura de sa vie hors écran. Quant à son corps, il se prête, comme le souligne Chakravarty, aux différentes formes de la *mascarade*, thème qu'elle développe dans son ouvrage sur la nationalité indienne dans le cinéma populaire. Le point de départ de sa réflexion est l'autoportrait que Kapoor-vagabond dresse dans *Shree 420*⁷⁴² et son impact sur le spectateur indien dans la période nehruvienne. En présentant la marginalité sociale du héros comme valeur positive de l'indianité, les besoins matériels réels, qui préoccupaient la population, se sont « déplacés dans le domaine intangible (émotionnel) de l'expérience⁷⁴³ ».

Les déguisements qui permettent les rôles doubles et la confusion des identités provoquant des malentendus consciemment orchestrés sont exposés, entre autres, dans *Anhonee* [Improbable] écrit et réalisé par K.A. Abbas (1952), qui met au cœur de son film des interrogations sur l'identité dans l'Inde postcoloniale.

Les échanges d'identités

La méprise procède elle aussi de mécompréhension, non parce qu'elle prend le même pour l'autre (ou *vice versa*) comme le quiproquo ludique où l'on s'amuse à intervertir et à confondre deux jumeaux presque indiscernables et quasi interchangeable, mais parce qu'elle est dupe d'une ressemblance trompeuse... ou d'une différence équivoque et de grande portée ; on peut s'y tromper ou confondre ce qui est distinct.

Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien 2*, p.16

Retournant à la thèse déterministe qu'il avait développée dans *Awaara* (naissance contre éducation), dans *Anhonee*, Abbas continue à explorer la question de la déconstruction d'identité et de l'impossibilité de cette reconstruction, notamment quand il s'agit d'un sujet féminin. Dans ce film, il aborde la problématique de *jumeaux ou jumelles identiques qui échangent leur identité*. Abbas ouvre la porte aux stars que Nargis et Raj Kapoor sont devenus depuis *Awaara* et laisse entrer l'histoire romantique du couple glamourisé pour se

⁷⁴² « Mes chaussures sont japonaises, ce pantalon est anglais, le chapeau rouge sur ma tête est russe mais mon cœur reste indien », Voir Partie II, « La figure du simplet, "petit homme" chaplinesque ».

⁷⁴³ S.S. Chakravarty, *National Identity... op. cit.*, p. 204.

fondre dans celle des personnages, profitant de leur « alchimie » sur l'écran. Dans *Anhonee*, Raj est amoureux de l'une des deux sœurs, Roop et Mohini⁷⁴⁴, toutes deux éprises de lui, toutes deux représentées par Nargis. Les caractères de deux sœurs sont diamétralement opposés. Selon le héros du film, elles sont comme « le jour et la nuit, la lumière et l'ombre » ou, selon Chakravarty⁷⁴⁵, comme deux faces contradictoires de leur père Thakur (seigneur) Haram Singh : une privée, l'autre publique, une pulsionnelle, l'autre sous contrôle. Abbas, le réalisateur, dans son souci de peindre visuellement les deux sœurs en noir et en blanc, dirige la lumière sur Roop alors qu'il enveloppe Mohini dans l'ombre par un éclairage digne d'un film d'horreur laissant pressentir le devenir sombre qui l'attendait. Roop, qui a été élevée dans le luxe et l'abondance, est brillante, généreuse, droite et juste, consciente de son rang et du prestige familial. Mohini Bai (le post-fixe Bai désigne son rang de courtisane), fille sombre, sans éducation, est vulgaire et avide. Elle est danseuse dans une maison close où, avant sa naissance, Thakur voyait en secret une certaine Chanda, courtisane, sa prétendue mère qui l'a élevée. Mohini ne verra pas son père. Il meurt d'un arrêt cardiaque apprenant par hasard de Rajkumar, fiancé de Roop, que Mohini se trouve dans la même ville. Il laisse une lettre à l'attention de sa fille Roop en lui dévoilant le secret de sa naissance : sa fille légitime a été échangée à la naissance par Chanda, la vraie mère de Roop. Se sentant coupable d'avoir pris la place de sa sœur pendant vingt ans, Roop installe Mohini dans sa maison. Leur ressemblance crée une série de malentendus. À plusieurs reprises, Rajkumar s'adresse à Mohini en pensant à Roop mais à chaque fois, reconnaissant son erreur, rejette la « mauvaise » Roop. Mais Mohini ne se décourage pas. La confusion des apparences lui donne l'espoir qu'elle pourra séduire et gagner l'amour de Raj. Elle veut tout : la richesse et le fiancé de Roop. Dans sa générosité, la demi-sœur lumineuse décide de réparer l'injustice et de rendre à Mohini ce dont elle a été si longtemps privée. Elle lui cède même sa place auprès de Rajkumar en échangeant son identité avec la sienne. Pour que le déguisement soit parfait, elle lui donne ses vêtements, ses bijoux, ses cheveux et dessine un signe de reconnaissance visuelle sur sa joue : le grain de beauté, seule « tache » de Roop sur son corps. Rajkumar épouse Mohini en croyant qu'il a épousé sa sœur. Mais Mohini est trahie par l'odeur de la cigarette, signe de la mauvaise fille. Raj voit alors le faux grain de beauté se dissoudre sous les larmes de Mohini. Il ne comprend pas pourquoi il a été piégé par la femme qu'il aime. Il rejette alors son épouse et refuse tout contact avec elle. Mohini souffre car sa nouvelle identité

⁷⁴⁴ Selon Madeleine Biarreau, Mohinī signifie « La Séductrice » ou « Celle qui égare », dans *Mahabharata*, Tome II, Éditions du Seuil, Paris, p. 848.

⁷⁴⁵ S.S. Chakravarty, *National Identity... op. cit.*, p. 143.

ne lui donne pas plus l'amour dont elle a été privée pendant vingt ans. Comme dit Jean-Luc Nancy :

On n'entre pas dans une identité, on ne s'en revêt pas, et on ne saurait s'identifier à elle (à supposer qu'il y ait du sens à la traiter comme une entité ou une figure) sans, en même temps, la modifier, la modaliser, la transformer peut-être. Les identités ne sont jamais si purement fixes, ni simplement plastiques. Elles sont toujours métastables⁷⁴⁶.

Mohini n'arrive pas à s'intégrer dans son nouvel environnement. La méconnaissance et l'incompréhension de la société à laquelle Mohini désire appartenir ne lui permet pas de transformer son identité formée par les mœurs et les valeurs de la maison close. Elle ne comprend pas pourquoi on lui refuse ce à quoi elle croit avoir droit. Elle ne réalise pas qu'appartenir à un rang élevé nécessite non seulement de changer d'apparence mais aussi de renoncer à tout ce qui faisait son quotidien. Vers la fin du film où Rajkumar quitte Mohini pour Roop, la sœur damnée le poursuit avec une arme à la main.

Mohini : Raj, pourquoi me détestes-tu tant ?

Raj : Déteste ? Je te haïssais, Mohini, il y a quelques minutes encore. Mais je ne te hais plus. J'ai pitié de toi. Parce que tu ne te connais pas toi-même. Tu es un jouet formé par le destin et par ce monde. Tu n'es qu'une marionnette. Je hais cette situation, la société, qui fait danser la marionnette. Elle la remplit de haine, d'avidité et d'égoïsme. Et aujourd'hui, elle lui met un pistolet dans la main. Viens Mohini, donne-moi ce pistolet. Les enfants ne jouent pas avec des armes.

La haine qu'exprime Rajkumar dans son discours n'est pas sans rappeler celle de Devdas, adressée à Chandramukhi, la courtisane, qui est considérée, au début du film, par Devdas (et les conventions) comme mauvaise : « Je te hais comme je n'ai jamais haï personne ». Selon Chakravarty, Rajkumar se réfugie derrière la haine pour minimiser la fascination que le monde de courtisanes exerçait sur le cinéma populaire de Bombay⁷⁴⁷.

Pour Abbas, les scénarios et les films servent à pointer des maux de la société indienne. Mais parfois, en montrant celle-ci dans une lumière ambivalente, il n'est pas toujours aisé de saisir vers quoi il dirige son idée réformiste. Dans *Anhonee*, il encense l'intelligence et la générosité de Roop, fille illégitime, adoptée par le riche propriétaire immobilier Thakur Haram Singh qui lui permet de s'épanouir en subvenant à son éducation et l'élevant dans la richesse. Il présente Thakur, comme un humaniste éclairé qui ouvre sa porte et donne du travail à un jeune avocat qui ne trouve pas d'emploi à cause de ses principes : « ne pas

⁷⁴⁶ Jean-Luc Nancy, *Identité. Fragments, franchises*, Éditions Galilée, Paris, 2010, p. 23.

⁷⁴⁷ S.S. Chakravarty, *National Identity... op. cit.*, p. 144.

défendre une affaire frauduleuse et ne pas traiter les affaires qui visent à arracher la terre aux pauvres fermiers ». L'aura de la « loi » du père plane dans la maison même après sa mort. Elle est sans cesse évoquée par les portraits de Thakur. Roop prend soin de ces tableaux en apportant, tous les jours, des fleurs fraîchement coupées pour les décorer. Elle veille également à ce que ses erreurs (la liaison adultère avec une prostituée et l'existence de sa fille illégitime) ne soient pas connues hors les murs. Si la demi-sœur légitime mais sans éducation, Mohini, est l'alter-ego de Roop car elle lui ressemble comme deux gouttes d'eau, elle représente le côté sombre visant à détruire la respectabilité de son père. À la fin du film, c'est elle, la victime de l'injustice sociale subissant une double peine : être rejetée non seulement par son père mais aussi par le héros. Sa sœur lui avait volé l'amour de son père qu'elle n'a jamais vu autrement que sur des portraits. En outre, Roop est aimée par l'homme que Mohini désire car il a défendu sa cause au tribunal, en la traitant comme une citoyenne ordinaire. Mais qui peut croire une prostituée quand elle dit qu'elle veut être aimée ? Peut-elle avoir des sentiments non corrompus ? Ce même avocat rejette violemment Mohini car il a horreur d'elle. Ce refus plonge Mohini dans une incompréhension totale. Ne pas être reconnue par les siens, par le monde duquel elle a été arrachée injustement, elle ne sait plus ce qu'elle est. Dans son accusation à la fin du film, le héros ne dénonce pas la faute du père mais dresse un bilan désastreux de Mohini : d'un côté il l'accuse d'être ce qu'elle est (un jouet, une marionnette), de l'autre il l'excuse en disant que ce n'est pas sa faute. Mohini est perdue.

Nous constatons que malgré les convictions de gauche d'Abbas, dans *Anhonee* le monde juste est le même monde qu'il condamne pour être injuste. Roop et Thakur en font partie ainsi que Rajkumar, qui a bénéficié de l'ascenseur social renvoyé par ce dernier. Mohini, qui a grandi en dehors de la bonne société est stigmatisée par tous les vices possibles (elle fume, boit mais est aussi menteuse, tricheuse et séductrice invétérée) et quelle que soit sa légitimité à faire partie d'un monde meilleur, elle n'y trouve pas sa place. À la différence de Raj dans *Awaara* qui a droit à la repentance et à une nouvelle vie, Mohini, du fait qu'elle est femme, doit être punie pour ses travers par la mort. Abbas s'aligne ainsi sur la conception traditionnelle de l'identité féminine qui doit rester figée. Mohini n'est pas la seule anti-héroïne, issue de jumelles, qui doit disparaître pour que l'équilibre soit rétabli dans la diégèse du film. Dix ans après *Anhonee*, Suzie, la jumelle de Deepa (les deux jouées par Sharmila Tagore) dans *An Evening in Paris*, est également condamnée à disparaître pour payer le prix

de son « immoralité⁷⁴⁸ ». Le héros (Shammi Kapoor) qui est au départ trompé par la parfaite ressemblance de Suzie avec Deepa, reconnaît la supercherie par le comportement sexuellement libéré de Suzie qui ne refuse pas un baiser avant le mariage contrairement à sa sœur jumelle. Shammi Kapoor incarne un nouveau type de héros qui, par son jeu de séduction corporelle, amplifie la posture réservée de l'héroïne traditionnelle. Dans les années 1960, comme le rappelle Chakravarty « à la différence de l'homme, la femme ne peut changer elle-même à volonté, ne peut adopter une nouvelle identité ni se débarrasser de l'ancienne, car cela remettrait en question l'ordre social⁷⁴⁹ ».

Les réincarnations représentent un autre type de situations improbables hautement mélodramatiques qui mettent en doute l'identité du personnage. Ces réincarnations peuvent avoir l'apparence d'une jumelle/jumeau spectral comme dans *Madhumati* (1958) de Bimal Roy. *Madhumati* (Vyjayanthimala) est un spectre d'une jeune femme qui revient sur les lieux où, quelques années avant, elle avait disparu sans laisser de traces. Le héros (Dilip Kumar) qui arrive dans le village où vivait *Madhumati* est attiré par ce spectre. Les apparitions et disparitions du spectre ressemblant trait pour trait à *Madhavi* (Vyjayanthimala dans le rôle du double) brouillent son identité en semant la confusion et provoquant des malentendus. Le héros qui connaissait *Madhumati*, soupçonne le seigneur (Pran) des lieux d'être son meurtrier. Il organise, avec *Madhavi* (le sosie de *Madhumati*), un stratagème pour tromper celui-ci et le conduire dans un piège. Le thème de réincarnation a été utilisé dans de nombreux films. *Mehbooba* (1976) de Shakti Samantra, *Karz* (1980) de Subhash Ghai et *Om Shanti Om* (2007) de Farah Khan (entre autres) en sont quelques unes des variations les plus populaires.

Madhumati évolue dans un environnement difficilement lisible. Le héros (Dilip Kumar) est constamment balloté entre la réalité et l'illusion, s'adressant tantôt au fantôme, tantôt au personnage réel ne sachant plus dans quelle vie il se trouve. Le motif du brouillard contribue à créer l'illusion de l'insaisissable, de l'instable, de l'inconstant. Nous verrons plus loin différentes occurrences du motif du brouillard, abondamment utilisé par Kapoor dans les mélodrames de l'incompréhension.

⁷⁴⁸ À la différence de Mohini, le tort de Suzie est d'avoir été trop occidentalisée. La cigarette, la boisson, ne sont plus seulement les attributs de la courtisane mais de l'appartenance à une société en rupture avec les valeurs traditionnelles.

⁷⁴⁹ S.S. Chakravarty, *National Identity... op. cit.*, p. 215.

L'usurpation d'identité grâce à une ressemblance découverte fortuitement est un élément d'intrigue mélodramatique récurrent dans les années postcoloniales. Il en va ainsi dans *Papi* [Pécheur] (1953) de Chandulal Shah, créé sur mesure par Shah pour Raj Kapoor. Mis à part l'incompréhension du personnage à qui on a *volé son identité et sa place dans la société*, le film interroge certaines pratiques religieuses, notamment celles des leaders spirituels autoproclamés, suivis aveuglement par les foules. Raju (Raj Kapoor) le héros, est un tricheur, un joueur, un bon à rien qui vit à crédit et sème le trouble dans le village par son bagou, séduisant toutes les jeunes filles. Il est aimé par son amie d'enfance Lachhi (Nargis) qui gagne sa vie comme vendeuse de lait et rembourse patiemment ses dettes. La maison où Lachhi vit avec Nani, sa grand-mère aveugle, est hypothéquée ; le seul moyen de rembourser la dette est de marier Lachhi avec le créancier. Raju cherche l'argent pour payer la dette mais ne trouve personne pour lui faire confiance et lui accorder un prêt. Il décide de voler la somme. Pris sur le fait, il s'enfuit par le premier train qui passe. Il s'installe dans un compartiment et se trouve face à un sage, le Swami Satyanand (Raj Kapoor), son sosie. Raju est séduit par la sérénité de son sosie et par la simplicité de sa parole. Le train est secoué par un accident. Raju se réveille rapidement du choc mais son voisin, le Swami, est inconscient. Raju s'empare de ses vêtements – attributs identitaires de sa fonction – et prend la place du Swami. Arrivé à destination, Raju se glisse facilement dans son nouveau rôle n'hésitant pas à s'exprimer devant un public de fidèles de Swami Satyanand. Il s'adapte à toutes les situations avec calme et prend un plaisir à sa nouvelle vie sous sa nouvelle identité, oubliant Lachhi. Le Swami, que Lachhi vient chercher après l'accident du train pour le cacher devant la police, ne comprend rien à la situation. Contestant cette identité qui lui est imposée, il repousse Lachhi essayant de la convaincre qu'il n'est pas celui qu'elle croit. C'est un policier qui le libère de cette situation embarrassante. Le prenant pour Raju, il met le Swami en prison. Quant à Raju, il s'installe dans le rôle de sage et multiplie les prêches et les enseignements dans des écoles. « Maquillant » ses opinions par le bon sens et son bagou d'avant, par le calme et la sérénité, ses disciples ne font aucune différence entre le Swami avant l'accident du train et celui après. Qui est alors le saint et qui est l'imposteur ? Sont-ils tous les deux saints ou tous les deux imposteurs ? Lachhi qui vient chercher le *darshan* avec sa grand-mère aveugle auprès du saint Satyanand et qui reconnaît Raju, est troublée par son indifférence et par son discours. Chandulal Shah pointe la facilité avec laquelle Raju dissimule sa véritable identité de voleur et de menteur en se déguisant en homme respectable ; il introduit, dans le parcours de Raju,

des moments de doute qui sont sans incidence sur sa nouvelle vie. Au contraire, ils témoignent de sa transformation intérieure et justifient sa place de *guru*. C'est la police qui mettra de l'ordre dans cette situation et remettra les deux personnages dans leurs rôles respectifs. Néanmoins, le passage par l'expérience de *guru* transformera Raju définitivement et le remettra sur le droit chemin, à sa sortie de la prison.

La confusion des identités est un sujet qui passionne. Comme le souligne Jankélévitch,

La confusion est une grande tentation et les hommes s'y complaisent, car elle est inhérente à leur condition même. Les mystiques et les théologiens ne disent-ils pas que le premier péché est de quitter l'unité et d'accéder à la diversité et de consentir à cette chute⁷⁵⁰ ?

Les frères Vijay et Dev Anand, en poursuivant la vague de films inspirés par les malentendus engendrés par la confusion des identités, créent, en 1961, *Hum Dono* [Nous deux], film qui développe le thème de l'usurpation d'identité en le situant pendant la seconde guerre mondiale. Là aussi, deux hommes, deux officiers de l'armée indienne, sans aucune parenté se croisent et découvrent leur incroyable ressemblance. Capitaine Anand (Dev Anand sans déguisement) et major Verma (Dev Anand avec une fausse moustache et une raie au milieu du crâne) sympathisent. Le major Verma montre à Anand les images de sa femme Ruma (Nanda) et de sa mère en évoquant quelques souvenirs par des flashbacks qui montrent leur relation affectueuse. Capitaine Anand ne se confie pas car son histoire est compliquée : il est parti à la guerre pour devenir un parti respectable pour la famille de Meeta (Sadhana), beaucoup plus riche que lui. Parti pour un camp d'entraînement, il ne sait pas que Meeta a quitté sa famille et s'est installée avec sa mère-veuve pour s'occuper d'elle. Pendant une attaque militaire, le major Verma est blessé et capturé par l'ennemi. Le capitaine Anand part pour s'occuper de la mère du major et se laisse prendre pour son supérieur. Sa nouvelle situation provoque un enchaînement d'incompréhensions : sa fiancée Meeta rompt avec lui, Ruma, la femme de major Verma, se plaint de l'inattention de son mari qui la laisse dormir toute seule, lui-même est perturbé par sa conscience qui le harcèle sans cesse. Finalement, le major Verma rentre de guerre, boiteux, accusant Anand d'usurpation d'identité et de dépravation, décidé à le tuer. Anand plaide son innocence et réussit à en convaincre Verma. Tous deux se réconcilient dans un temple qui, symboliquement, purifie le passé. Les couples respectifs se retrouvent réunis. Remarquons, avec Chakravarty, que la solidarité masculine finit par emporter sur le reste :

⁷⁵⁰ V. Jankélévitch, « Le Mal », *Philosophie morale, op. cit.*, p. 298.

Bien que le film exploite l'idée de la rivalité œdipienne et de la mort symbolique du « père », les idéaux culturels de la fraternité masculine finissent par gagner la relation entre les deux hommes⁷⁵¹.

Encore une fois, l'amitié masculine *dosti* surpasse les malentendus et l'ambiguïté qui avaient, au départ, altéré la relation entre les deux personnages. L'idéal de *dosti* est à nouveau présenté comme un principe supérieur de la relation entre les hommes. Quant aux femmes, leur rôle est confiné au foyer, avec les anciens, dans la sphère féminine du sacrifice de soi, où, telles des icônes de pureté, elles attendent le retour de leurs amoureux et maris.

Diverses communautés de la société indienne maîtrisent *l'art de la dissimulation de l'identité féminine* avec l'aide de différents types de voiles, appartenant aussi bien à la culture musulmane qu'à l'hindoue. La tradition veut que les fiancés se présentent devant les invités à la noce le visage dissimulé sous un voile pour la mariée et sous des rangées de fleurs pour le mari. Il peut arriver, que les mariés ne se connaissent pas avant le mariage et ne se regardent pas pendant la cérémonie jusqu'au moment où leurs regards sont supposés se croiser. Dans le roman *Naukadubi* de Tagore, lors d'une tempête, les bateaux transportant deux noces différentes sont engloutis dans les eaux et les identités des survivants se mêlent. L'unique survivant se retrouvera marié avec la femme en sari de l'autre noce, échouée comme lui sur la plage, sans se douter qu'elle n'était pas celle qui lui avait été destinée par sa famille. L'intrigue provoquée par cette confusion d'identités imaginée par Tagore a inspiré plusieurs cinéastes (*Milan, Ghunghat*). Très souvent, sans intervention extraordinaire du destin, le film populaire met en scène des situations où le voile de la mariée réserve une surprise. Il peut alors arriver qu'une fois le voile tombé, le mari découvre que soit la mariée a été échangée (*Anhonee*) soit qu'elle a dissimulé un défaut qui apparaît au grand jour lors de la nuit de noces (*Satyam Shivam Sundaram*) et qui choque le héros. Ce moment, soigneusement dramatisé, représente un tournant important dans la narration faisant exploser le drame et la souffrance des mariés. La levée du voile peut être également une bonne surprise comme dans *Aag*, où le mari découvre que la femme idéale qu'il avait cherchée pendant des années est celle qu'il vient d'épouser grâce au mariage arrangé. La même épouse accepte son mari malgré la découverte que son visage a été dévasté par le feu. Les moments les plus poétiques dans ce genre d'intrigue sont inspirés par la culture musulmane. Un simple regard furtif du héros qui voit pour une fraction de seconde le visage ou les yeux d'une femme mystérieuse, dont l'identité est dissimulée sous le voile, peut inspirer un amour tellement fort que le héros est prêt à tout sacrifier (*Chaudhvin Ka Chand, Mera Mehboob*).

⁷⁵¹ S.S. Chakravarty, *National Identity... op. cit.*, p. 223.

Confusion de noms

Dans le corpus kapoorien il y a deux films qui exploitent la confusion des noms qui perturbe les rapports des personnages. Dans *Sharda*, le héros s'appelle aussi bien Shekar que Chitraneet⁷⁵² sans que l'héroïne, qui ne connaît pas son patronyme non plus, le sache et puisse éviter un malentendu fatal. Dans *Kanhaiya*, le héros porte le nom de la divinité ce qui lui attire des ennuis car il est l'objet de l'amour dévotionnel de l'héroïne. Si les confusions de noms s'ajoutent à celles de l'identité, la dévotion se joint aux cas d'incompréhension provoqués par l'aveuglement.

Kanhaiya est l'un de nombreux noms de Krishna, la divinité hindoue la plus vénérée, et c'est également le nom d'un garçon, peu fréquentable (Raj Kapoor), du village où habite Shanu (Nutan). À partir du moment où Shanu vit sa révélation et commence à entendre le son de la flûte de Krishna, elle se réfugie quotidiennement dans la vallée pour être en communion avec son idole. C'est ainsi que Kanhaiya entend son nom prononcé avec amour et passion par Shanu et c'est à partir de ce moment qu'il vit une période marquée d'une grande confusion. Quant à Sharda (Meena Kumari), l'héroïne du film éponyme, rappelons qu'elle doit faire face à une situation compliquée : en épousant Kashiram, le père de Shekhar (Raj Kapoor), elle devient sa belle-mère. Or, Sharda a aimé Shekhar. Elle a promis de l'épouser après son retour de Chine⁷⁵³. Jusqu'au retour inattendu du rescapé du crash d'avion, Sharda ne soupçonne pas que Shekhar est le surnom de Chitraneet, fils de Kashiram. La découverte de cette confusion provoque un énorme choc dans leur relation.

Ne pas connaître son père, ne pas avoir de patronyme qui suivrait le prénom, marginalise le héros et le classe parmi les « hors » (hors castes, hors société des gens bien) ; encore aujourd'hui, l'absence du père peut sous-entendre que la mère est une femme aux mœurs légères. Le juge Raghunath (*Awaara*), lors des nombreux interrogatoires de Raju, insiste sur le fait que Raju ne connaît pas le nom de son père. Or, nous l'avons signalé, en Inde, le patronyme fournit à son porteur des indications sur la région où il est né, sur le niveau social

⁷⁵² Si les personnages peuvent avoir différents noms et surnoms, c'est également le cas des divinités, nous l'avons constaté, qui sont connus sous de nombreuses appellations, comme Krishna dont on connaît les noms de Kesava, Madhava, Shyam, Gopal, Govinda, Kishan, Kishen, Kistna, Kanhaiya, etc.

⁷⁵³ Cette ruse dialogique renvoie à la vie réelle de la star Kapoor qui, depuis le début des années 1950, faisait souvent partie des délégations culturelles du gouvernement indien à l'étranger, y compris en Chine.

(caste) de sa famille, sur le métier qui a été exercé par ses ancêtres et sur la croyance de la famille⁷⁵⁴. Seul, le cinéma de Bombay réussit à brouiller les pistes : attirant des artistes de tous les coins de l'Inde, nombre de ceux-ci prennent des noms d'emprunt pour dissimuler leur véritable identité. Parmi les cas les plus célèbres il y a ceux qui prennent des noms hindous comme Yusuf Sarwar Khan devenu Dilip Kumar, Fatima Rashid alias Nargis Dutt, Madhubala née Mumtaz Begum Jehan Dehlavi, ou ceux qui inventent des noms occidentalisés comme Badruddin Jamaluddin Kazi qui choisit le pseudonyme de Johnny Walker. Raj Kapoor lui-même rebaptise Yasmin Joseph, son héroïne de *Ram Teri Ganga Maili* en Mandakini, le nom de l'un des affluents du Gange mais aussi celui de la fille de Phalke, qui a joué le rôle de Krishna dans *Kaliya Mardan* (1919).

Mais, effectivement, comme le signale Ashis Nandy plus haut, en général, le héros Kapoorien s'appelle uniquement par son prénom. Très souvent, ce prénom est une variante déclinée du nom de l'acteur-réalisateur, Raj (*Dastan, Awaara, Bewafa, Amber, Aah, Around the World*), Raju (*Ashiana, Papi, Jish Desh Main Ganga Behi Hai, Mera Naam Joker*), Rajan (*Andaz*), Rajkumar (*Anhonee, Shree 420, Do Ustav, Anari, Dulha Dulhan, Sapno Ka Saudagar*), Raja (*Parvarish*), Rajesh (*Nazrana*) ; seulement rarement, pour signaler les origines nobles ou l'appartenance à une caste ou un clan particulier, il est suivi d'un patronyme⁷⁵⁵. Utiliser Raj qui signifie « roi » permet, selon Gayatri Chatterjee, de jouer avec le contre-emploi, l'ironie et le pathos en appelant « roi » un vagabond désargenté et un sans toit⁷⁵⁶. Le choix du prénom similaire à celui de l'acteur-réalisateur n'est pas anodin. D'une part, il crée la continuité ; le personnage identifié comme Raj (ou comme celui apparenté à Raj), véhicule les mêmes qualités d'un film à l'autre ; d'autre part, il engendre la confusion avec son créateur (réalisateur) et son interprète (acteur) en effaçant les différences entre fiction et réalité, entre le personnage et la personne permettant une relation d'intimité avec cette dernière. Ainsi l'acteur-réalisateur qui se sent incompris transmet-il un peu de son ressentiment à son personnage. Les réalisateurs des films populaires, Kapoor en tête, jouent souvent avec la confusion des noms, inspirés par la mythologie ou des personnalités historiques. Cette confusion sert l'intrigue en alimentant les malentendus.

⁷⁵⁴ Avant l'introduction de la carte d'identité indienne en 2011, année du recensement de la population en Inde, le nom de famille et un témoin suffisait pour garantir l'identité de quelqu'un. Pour plus de détails voir http://www.censusindia.gov.in/2011census/population_enumeration.html.

⁷⁵⁵ Rajkumar Saxena (*Anhonee*), Raj Raibahadur (*Aah*), Raja J. Singh (*Parvarish*).

⁷⁵⁶ G. Chatterjee, *Awaara, op. cit.*, p. 6.

Identité visuelle

Dans *Satyam Shivam Sundaram*, l'héroïne, dont la moitié du visage est traversée d'une impressionnante cicatrice, doit assumer une double identité, qui lui est imposée par l'homme qu'elle aime. Rupa (Zeenat Aman) souffre, depuis l'enfance, du rejet généralisé de la société. Les enfants, les adultes, tout le monde la traite comme une pestiférée. Sa magnifique voix éblouit Rajiv, un ingénieur qui arrive au village pour s'occuper du barrage hydraulique. Il tombe amoureux de Rupa qu'il rencontre près des chutes d'eaux sans jamais apercevoir la cicatrice, dissimulée par un voile et des cheveux. Il demande Rupa en mariage. Elle s'y oppose, car elle veut garder le secret de sa défiguration et préserver l'amour romantique qui la lie à Rajiv mais le mariage est arrangé contre son gré (planche 40). Personne au village ne comprend pourquoi cette fille, poursuivie par le malheur, ne veut accepter la possibilité d'avoir enfin un mari. Les villageois ne comprennent pas ce que « l'expérience douloureuse de la défiguration » vécue par l'héroïne révèle à celle-ci.

Bien que cette expérience rappelle à Rupa qu'elle « ne vit pas seulement dans un corps physique » en empruntant la terminologie de David le Breton, elle sait que cette réalité ne peut être ni partagée ni comprise par son entourage et encore moins par l'homme qui veut l'épouser. Selon le Breton,

L'homme vit d'abord dans un corps imaginaire investi de significations et de valeurs avec lesquelles il intègre le monde en lui et s'intègre lui-même au monde. La défiguration est une fracture d'identité. À tous égards la personne ne peut plus se reconnaître, le miroir est brisé et renvoie une figure de cauchemar⁷⁵⁷.

Ainsi, Rupa est privée non seulement de son intégrité visuelle, qui matérialise le sentiment d'identité (et de différence individuelle), mais aussi d'une appartenance à un groupe. En refusant le mariage, elle serait en plus privée d'une véritable identité féminine que l'on acquiert en Inde en devenant épouse et mère. Rappelons qu'être mariée signifie alors « exister spirituellement », vénérer son époux comme son dieu, être *ardhangini*⁷⁵⁸, l'autre moitié de l'homme. Avoir un enfant, garçon de préférence, est un véritable accomplissement. Être privée de son identité, engendre forcément de l'incompréhension : celle des autres et

⁷⁵⁷ David le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, Paris, 2013, p. 287-288.

⁷⁵⁸ *Ardhangin* signifie « elle ne fait qu'une avec » Lilian Jenkins, *Mâ, l'Inde au féminin*, Mercure de France, Paris, 1986, p. 139.

celle de soi-même. En plus du désamour et du dégoût de soi que la défiguration provoque, elle renvoie une image difficilement supportable à l'autre.

Le moment de vérité arrive après la cérémonie du mariage où l'époux enlève le voile de la mariée et doit affronter l'image de la laideur. Présenté comme quelqu'un de très sensible à la beauté ne supportant pas l'imperfection et la difformité, forcément, Rajiv surréagit à la vue du visage de Rupa et rejette son épouse en objectant qu'elle n'est pas celle dont il s'était épris. Il se débarrasse de Rupa comme d'un objet, Rupa étant pour lui une femme sans identité (planche 41). Le choc produit par la vue du visage défiguré de Rupa fait perdre à Rajiv la capacité de voir clair. Il sombre dans un aveuglement phobique que la psychiatrie moderne qualifierait de cécité psychique ou d'*agnosie*⁷⁵⁹. Traumatisé par la violence de l'image de la difformité, Rajiv ne reconnaît aucun signe de similarité avec la femme dont il aime la voix et le corps. La répulsion du sujet est tellement forte qu'il n'entend plus le raisonnement des autres, refuse toute explication logique et fuit la réalité. Il est incapable de faire le lien entre sa Rupa fantasmée et la Rupa réelle.

Dans ses souvenirs, il revoit mentalement (en surimpression) l'image de Rupa fantasmée, telle qu'il l'a rencontrée dans des endroits bucoliques, près des chutes d'eau. Cette vision de femme-*apsara*, créature céleste habillée dans des vêtements brodés de perles mettant en valeur sa beauté, est suivie par les images-souvenirs qui commencent à défiler devant ses yeux et se terminent par l'image-horreur de la femme qu'il vient d'épouser dont le visage est ravagé par le feu, ressemblant, dans son imagination, à un écorché vivant ou à un zombie. L'image d'horreur de Rupa provoque une réaction excessive du héros, exprimée, selon Claparède, par le corps entier :

Lorsque nous sommes mis en relation avec un objet extérieur – que ce soit par la vue ou par un autre sens – notre conscience n'enregistre pas seulement celles de ses qualités qui tombent présentement sous nos sens. Une foule d'images sensorielles et verbales sont évoquées, qui concourent à nous fournir la notion de l'objet, de sa valeur, de son utilité ; notre corps tout entier prend une certaine attitude qui n'est pas la même selon l'objet auquel nous avons affaire⁷⁶⁰.

La vue de certains objets provoquent chez nous des réactions diverses, selon leur nature. Notre comportement change si nous nous trouvons devant des représentations (images,

⁷⁵⁹ Les premiers travaux sur la cécité psychique datent de la seconde moitié du XIX^e siècle (le terme *agnosie* a été inventé par Freud). Il s'agit de malades, qui « tout en ayant conservé leur vision brute, sont incapables de reconnaître les objets ou de se les rappeler mentalement ». Ed. Claparède, « Cécité psychique, etc. », dans *L'année psychologique. Revue générale sur l'agnosie*, 1899 vol. 6., p. 74-143.

⁷⁶⁰ Ed. Claparède, art. cit., *L'année psychologique... op. cit.*, p. 93.

personnes) plaisantes ou déplaisantes. La vue de la laideur provoque une réaction violente de Rajiv. Il quitte sa maison et se réfugie près des chutes d'eau où il voyait Rupa au clair de lune et commence à halluciner. Le mariage transforme Rupa. Elle abandonne sa tenue de jeune fille, légère et minimaliste, inspirée, selon Kapoor, par les tenues portées par des indigènes dans certains coins retirés de l'Inde rurale. Le fragment de *sari*⁷⁶¹ blanc qu'enveloppe le corps nu de Rupa ou l'ensemble composé d'une brassière et d'une courte jupe, jugés indécents par les villageois, sont remplacés par un ensemble traditionnel qui couvre complètement le corps de l'héroïne, jusqu'alors affiché comme sa seconde identité. Déjà choqué par la découverte de la tache indélébile sur le visage de sa femme, le héros perd alors son second repère de reconnaissance : la beauté du corps de Rupa est désormais dissimulée sous le vêtement décent d'une femme mariée.

L'agnosie de Rajiv, provoque chez lui une incrédulité doublée de souffrance du fait de la perte – imaginaire – de son amante dont il est éperdument amoureux. Il faut un événement d'une gravité exceptionnelle pour qu'il retrouve son acuité visuelle permettant de reconnaître celle qui est sa femme et plus encore, la mère de son futur enfant. Il faut un déluge pour qu'il réalise qu'il retrouvait, au clair de lune, sa propre femme habillée d'un tissu drappé autour de son corps nu et que sa femme et son amante ne font qu'une seule personne.

Quant à Kewal, le héros d'*Aag*, il décide de partir pour se détacher de la lignée familiale et construire sa propre identité, dans un environnement nouveau avec des personnes qui le comprendraient. Il veut exister comme artiste et non pas comme « fils de ». Son projet, utopique et naïf, échoue. Il se sent à nouveau incompris. Imputant son échec à sa beauté physique, il se punit et détruit son visage. Ce geste est loin d'être anodin, et véhicule une grande richesse symbolique, puisque le visage, ainsi que le souligne David Le Breton,

traduit l'absolu d'une différence individuelle en même temps qu'une affiliation à un groupe. Car l'homme n'est jamais seul au sein de son propre visage, celui des autres y transparait. À la fois trait de culture et marque de singularité, le visage montre aux yeux de tous la différence infinitésimale par laquelle s'affirme l'existence. Par lui, l'homme est reconnu, identifié, aimé. Avec le sexe, il est la matrice la plus forte du sentiment d'identité. Parce qu'il en est le signe le plus puissant, la négation de l'homme passe par celle de son visage⁷⁶².

La défiguration ne peut donc être assimilée à un simple changement de surface : changer de visage c'est, en quelque sorte, devenir autre. Pourtant, Kewal, en s'imposant un tel

⁷⁶¹ Le *sari* mesure habituellement 5 à 6 mètres alors que Roopa est couverte par un tissu beaucoup plus court.

⁷⁶² D. le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 287.

traitement, *ne cherche pas tant à être autre qu'à paraître enfin tel qu'il est*. Sa défiguration est certes destruction de quelque chose, à savoir d'une identité dans laquelle Kewal ne veut plus se reconnaître, mais elle lui permet, ainsi, de résorber l'écart qui existait entre ce que les autres percevaient de lui – l'identité qu'il subissait, construite par le regard d'autrui – et ce qu'il se sent véritablement être. Sa nouvelle identité est donc une identité qui met à l'épreuve son entourage : il faut que celui-ci aime Kewal pour autre chose que pour sa beauté. Il faut qu'il supporte l'horreur que le visage de Kewal, ravagé par le feu, inspire désormais. Pour Kewal, sa nouvelle identité est un apaisement ; il peut désormais construire son projet de théâtre sans que persiste la moindre méprise à propos de ses intentions. Son nouvel état lui permet de se faire mieux comprendre.

* * *

*

Le rôle du visage est donc ambigu : il exprime l'identité de quelqu'un, mais il peut aussi la trahir ; l'individu se trouve alors écartelé entre l'identité construite par le regard des autres, à laquelle il n'adhère pas, et celle qu'il élabore dans son intimité ; si le visage apparaît comme la cause d'un tel divorce, il est aussi le moyen de la réconciliation, comme on le voit dans le cas de Kewal ; mais cet écart entre l'être et le paraître peut aussi être vécu comme une force, un avantage : ainsi, Raju dans *Awaara*, jouit du fait que son visage donne de fausses informations sur son identité. Il est tantôt complice du parrain des bas fonds de Bombay, tantôt vagabond sans toit, tantôt jeune homme séduisant sans appartenances précises. À l'aise dans toute situation et souvent pris pour quelqu'un d'autre, il se défend en disant : « ce n'est pas ma faute, c'est la faute de mon visage ». Malgré la légèreté et l'insouciance que le héros affiche face à ses proches ou à ses adversaires, il souffre de son déracinement et de la méconnaissance de ses origines.

La question d'identité, de recherche de soi et de sa place au sein d'une communauté occupe une place importante dans le cinéma populaire. Nous avons souligné que Sumita S. Chakravarty salue cette réalité comme un « petit miracle⁷⁶³ » et le nombre de films que nous avons parcourus confirment ce fait. En Inde, il y a bien sûr une très longue tradition de recherche philosophique centrée sur le « soi » et sur la dissolution de l'égo donnant une ligne de conduite sous-jacente qui transparaît dans le film populaire. Dissimulée et non revendiquée

⁷⁶³ S.S. Chakravarty, *National Identity... op. cit.*, p. 200.

textuellement, cette philosophie peut inspirer certains comportements qui peuvent paraître étranges ou illogiques. La connaissance de ces notions, de base qui font la richesse de la culture et teintent la vie quotidienne indienne, donne la clé de lecture de ces phénomènes.

Les *quiproquo* sous forme d'échanges d'identité nourrissent le récit mélodramatique offrant de nombreuses situations de confusion et d'incompréhension. La question d'identité du personnage est alors centrale pour le mélodrame de l'incompréhension, apportant un trait spécifique et s'inscrivant dans sa logique ou dans sa « biologie » selon Stanley Cavell⁷⁶⁴.

Aussi, les situations dans lesquelles se trouvent les personnages paradigmatiques face aux autres participants, dans un échange verbal ou non verbal, se joindront-elles aux éléments qui alimentent l'intrigue du mélodrame Kapoorien que nous venons de voir

⁷⁶⁴ Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Éditions de l'étoile / Cahiers du cinéma, 1993, Paris, p. 30.

CHAPITRE II

LES ÉCHANGES VERBAUX DANS LE MÉLODRAME KAPOORIEN

Dans le dialogue commun, dans le monde du langage établi, dans le monde du malentendu communément reçu, le sujet ne sait pas ce qu'il dit – à tout instant, le seul fait que nous parlons prouve que nous ne le savons pas.

Jacques Lacan, *Sosie, Séminaire Livre II.*, p. 368

Le mélodrame comme genre accorde une importance particulière à la parole et, par conséquent, aux situations qui privilégient l'échange verbal. En multipliant des mises en scène de conversations, le cinéma amplifie ce phénomène. Selon Étienne Souriau, « les dialogues n'y [au cinéma] sont ni prépondérants, ni secondaires : ils viennent appuyer ou contredire ce qui est montré en mouvement. Ils s'ajoutent à l'image sans redondance mais comme une complémentarité déterminante⁷⁶⁵ ». Ainsi, par les échanges verbaux, le mélodrame ouvre-t-il naturellement une brèche aux situations de l'incompréhension et du malentendu car, comme le souligne Jacques Lacan, « le sujet ne sait pas ce qu'il dit ». Aussi, l'incompréhension, du fait de ses dialogues, serait-elle inhérente au mélodrame.

Les échanges verbaux dans le mélodrame de l'incompréhension ont un dénominateur commun : l'un des protagonistes se sent incompris et le signifie ou s'en plaint à son interlocuteur. Ou, au contraire, il ne se doute de rien et peut être averti de sa méprise par l'autre. Nous en avons vu un certain nombre déjà dans les séquences que nous avons sélectionnées pour illustrer des propos particuliers (les préjugés, par exemple) ; cette fois nous nous focaliserons sur les cas les plus évidents qui relèvent de la communication directe où la responsabilité de l'incompréhension est répartie sur au moins deux participants

⁷⁶⁵ É. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 574.

(émetteur/récepteur). Autrement dit, nous accorderons une attention particulière au dialogue, à sa fonction, qui, dans le mélodrame hindi, selon Madhava Prasad, conserve une autonomie de signification. Comme le souligne Prasad :

L'écriture du dialogue est une spécialisation de l'industrie du cinéma indien avec son propre mini star système. [...] À mon sens, ce modèle d'autonomisation des savoir-faire et des talents est à la base de la domination de la forme hétérogène dans la production des films de l'industrie de Bombay. [...] Le discours dans le mélodrame est nettoyé de son caractère privé, interpersonnel et élevé au statut du discours symbolique. [...] Le langage du mélodrame réduit l'activité pratique à un résidu mythologique⁷⁶⁶.

L'objectif de notre travail n'étant pas une étude linguistique mais l'analyse formelle des situations de *face-à-face*, en prenant en compte le fait que l'image et son contenu sémantique s'ajoutent, avec la musique et le bruitage, aux dialogues. Les mots-clés prononcés par les personnages nous conduiront vers les séquences susceptibles d'apporter des éléments pertinents pour illustrer notre problématique. Nous privilégierons celles où les termes « incompréhension » ou « aveuglement » font partie du discours de l'un des personnages, ainsi que les cas où le verbe « comprendre » sous sa forme négative est décliné de différentes manières à différentes occasions, lors des dialogues ou monologues, souvent accentués par un effet théâtral. Pour cela nous nous tournerons vers les recherches en esthétique de l'école pragoise, pour nous appuyer, en particulier, sur les travaux de Jan Mukařovský⁷⁶⁷. Ces travaux sont certes anciens mais bien adaptés à notre problématique du point de vue de la sémiotique de la langue. En suivant les différents types de dialogue et de monologue, l'étude de la mise en scène et des prises de vues de ces *face-à-face* cruciaux nous renseignera sur la construction de l'image, sa composition et le point de vue qu'elle propose, ainsi que sur le discours qu'elle véhicule.

Dans ses recherches, Jan Mukařovský, l'un des penseurs du structuralisme tchèque, considère le dialogue et le monologue comme des phénomènes qui polarisent toute communication linguistique. Pour Mukařovský, qui s'est inspiré des travaux de Gabriel Tarde⁷⁶⁸, le monologue, théâtral en particulier, est un dialogue avec un participant absent ou imaginaire ; le monologue dans la vie courante représenterait alors le cas de monopolisation du dialogue par l'un des participants, le participant actif. Selon la terminologie de

⁷⁶⁶ M. Prasad, *Ideology of the Hindi Film...op. cit.*, p. 70-71.

⁷⁶⁷ L'essai de Mukařovský sur le dialogue scénique (« O jevištním dialogu », Program D 37 du 31. III. 1937) a été publié sous le titre « K jevištnímu dialogu » dans *Kapitoly z české poetiky*, 1948, I., p. 154 -156.

⁷⁶⁸ Gabriel Tarde, *L'opinion et la foule*, Éditions du Sandre, Paris, 2006.

Mukařovský et ses observations de l'art dramatique⁷⁶⁹, le propos est adressé par l'orateur (émetteur) à l'auditeur (récepteur). L'auditeur peut être un ou plusieurs personnages incluant, dans tous les cas, le spectateur. Celui-ci est un participant invisible et passif aux échanges de signes (verbaux ou visuels) entre les interlocuteurs.

Si le dialogue et le monologue occupent une place importante dans le discours théâtral, celui-ci fait néanmoins intervenir d'autres éléments, auxquels il convient de s'intéresser en s'appuyant sur les théories d'Anne Ubersfeld qui distancie le « producteur de l'ensemble des messages » (l'auteur de théâtre, le scénariste) et les « producteurs de l'ensemble des signes et des stimuli verbaux et non verbaux produits par la représentation » (auteur, metteur en scène, techniciens, comédiens)⁷⁷⁰. Pour commencer, nous nous intéresserons aux différents types de dialogue / monologue, à partir des recherches de Mukařovský, en élargissant ses observations fondées sur la linguistique par celles des théoriciens du cinéma, permettant d'éclairer la mise en scène du regard dans les situations en question.

⁷⁶⁹ Pour Mukařovský, le monologue est « une expression linguistique qui – malgré le fait qu'elle puisse être adressée à un auditeur – est, d'une certaine façon, par son ininterruption, libérée de la réaction immédiate de l'interlocuteur ainsi que du rapport étroit avec la situation – du temps et de l'espace actuels – dans laquelle se trouvent les participants au discours ». Le monologue peut soit exprimer l'état d'âme subjectif de celui qui parle (poésie lyrique), soit raconter des événements séparés par une distance temporelle de la situation actuelle (poésie épique). Selon Mukařovský, en revanche, le dialogue est étroitement lié aux « ici » et « maintenant » qui engagent les participants à l'échange. Celui qui parle compte sur la réaction immédiate de l'auditeur ; pour cette raison, l'auditeur devient interlocuteur et la fonction de « l'émetteur de l'expression linguistique » bondit d'un participant à l'autre. (Nous traduisons). Jan Mukařovský, « K jevištnímu dialogu » dans *Kapitoly z české poetiky*, Svoboda, Praha, 1948, I., p. 155

⁷⁷⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris, 1982, p. 226.

1) « Je » et « tu »... et un tiers

Selon Mukařovský, la dynamique de chaque discours est canalisée entre deux pôles : le dialogue et le monologue. Le dialogue ainsi compris serait de trois types :

- relation « je-tu » qui évolue et peut être perçue comme tension qui existe « entre » ces derniers
- rapport entre les participants au dialogue (émetteur/récepteur) et une situation réelle (dialogue situationnel)
- caractère spécifique de la construction du sens (cohérence interne) – un thème / deux contextes (un pour chacun des participants).

Ajoutons, avec Vlastimil Zuska, dans le premier cas de figure, la présence permanente du troisième participant « connexe » [*side participant*] à chaque conversation, y compris au monologue, c'est-à-dire la présence d'un émetteur/récepteur actif qui s'écoute soi-même et peut se surprendre par ce qu'il dit. De même, le récepteur, c'est-à-dire le participant relativement passif, peut avoir partiellement, du fait de sa personnalité, le statut de participant connexe au dialogue. Zuska précise que « le rôle de *participant connexe* est amplifié dans les situations ne permettant pas, par principe, de renverser les rôles émetteur/récepteur, c'est-à-dire dans les discours où le spectateur/lecteur est obligé d'assumer le rôle de Tu⁷⁷¹ ». Ce n'est pas tant le rôle du spectateur qui participe passivement au dialogue qui nous intéresse ici que la présence d'un récepteur passif, même fictif, qui peut prendre différentes formes pour assumer le rôle de « tu ». Nous remarquons, dans les mélodrames Kapooriens, que cette présence peut apparaître sous forme de portraits peints ou photographiés des protagonistes. Ces objets du décors occupent non seulement une place importante de l'espace visuel (les tableaux sont souvent de taille humaine) mais participent passivement, parfois activement, au dialogue ou à la conversation. Très souvent, ils sont placés dans un endroit symbolique au sein de l'espace diégétique pour jouer le rôle du « surmoi ». Ces éléments qui constituent le récepteur fictif peuvent surgir sous forme d'inserts (nous avons vu la fréquente utilisation de

⁷⁷¹ Vlastimil Zuska, « Monolog, dialog a pozornost k já », *Filozofia*, roč. 64, 2009, č. 5, page 437.

plans de ciel nuageux), qui interrompent ou participent au dialogue. Ces plans insolites, créent une dynamique pour signifier un moment de surprise, de suspense ou d'incompréhension au cours d'un dialogue. En analysant la composition et le montage des images mouvantes de ces séquences dialoguées, nous remarquons que le récepteur fictif peut être suggéré par un effet de mise en scène, par le regard du personnage dirigé dans une direction précise. Par ailleurs, dans certains cas (« dialogue mental »), le clair-obscur qui fractionne l'image peut intervenir dans le dialogue/monologue pour éclaircir ou obscurcir le discours prononcé par le(s) personnage(s). Par exemple, en dirigeant la lumière sur un détail contradictoire, comme l'expression du regard, cette mise en scène peut mettre en doute la parole prononcée d'un personnage. Le jeu de lumières peut également créer un double, un reflet ou une illusion de récepteur passif. Sans oublier que ces dialogues se déroulent à travers la rhétorique du mélodrame, rappelons, avec Balukhatyi, que les répliques et dialogues des personnages, dans les discours « profondément sentis », véhiculent une charge émotionnelle importante utilisant tout un registre de sentiments pour exprimer la joie ou la tristesse. Le discours mélodramatique n'exprime pas seulement l'émotion mais peut contenir également des « analyses de l'émotion qui vient d'être expérimentée par un personnage » ou « l'appréciation de la force de son propre sentiment par le personnage⁷⁷² ». Pour terminer cette entrée dans le dialogue, il convient de rappeler que, dans le mélodrame de l'incompréhension, les dialogues ou les monologues sont souvent chantés. Dans ces cas nous verrons que la mise en scène de telles séquences produit d'autres effets visuels et auditifs qui s'ajoutent à l'échange verbal des participants et amplifient l'émotion contenue dans celui-ci.

Confession de l'incompris

« Tout ce qui est sur une scène est signe ».

Jiří Veltruský, *The Semiotics of Theater and Drama*, p. 8⁷⁷³

Dans *Aag*, plus que dans les autres films qui suivront, Kapoor s'efforce de mettre en scène le sentiment d'incompréhension d'un fils, d'un ami, d'un amant et d'un artiste. Le film se déroule sur fond de Partition de l'Inde, tragédie apparemment effacée mais présente symboliquement ; l'incompréhension du héros (Kewal), aveuglé par le désir de vivre une vie

⁷⁷² Daniel Gerould, « Russian Formalist Theories of Melodrama » dans Marcia Landy (dir.), *Imitations of Life, a Reader on Film & Television Melodrama*, Wayne State University Press, Detroit, 1991, p. 121.

⁷⁷³ Jiří Veltruský cité par James Naremore dans J. Naremore, *Le jeu de l'acteur de cinéma, op. cit.*, p. 23.

différente de celle de ses aînés, est mêlée aux traces du traumatisme et aux « thèmes et motifs récurrents porteurs du poids des peurs déplacées et des structures formelles représentant des conflits cachés⁷⁷⁴ ». Il véhicule l'angoisse de l'incompréhension de sa génération face aux profonds bouleversements et changements dans la société indienne. À différents moments du film, Kewal passe d'un échange équilibré entre émetteur et récepteur à la monopolisation du dialogue. Mais, au moment culminant du film, à l'exact milieu du film, Kapoor met en scène son héros qui passe de la narration au dialogue fictif, puis au monologue théâtral. Ce monologue – dialogue théâtral avec le spectateur imaginaire – représente le moment clé du film où l'auteur, par le truchement du héros, expose ses sentiments et ses idéaux mais aussi une plainte accusant les aînés (la génération des parents) de ne pas comprendre les jeunes.

Cette séquence de six minutes commence par la voix off de Kewal qui vient de quitter la maison paternelle. Arrivant dans un théâtre désaffecté, il s'installe sur la scène et entend la voix de son père, puis celle de sa mère redisant les dernières répliques échangées lors de la dispute. Le dialogue commence entre la voix de Kewal (in) et la voix imaginaire (off), puis devient monologue. Par sa présence et son discours spontané, Kewal anime l'espace vide. Seules les lumières de la rampe participent à cette mise en scène, faisant ressortir, par leurs faisceaux lumineux les décors, les accessoires et le personnage sur scène. L'efficacité du monologue est multipliée d'une part par le fait que Kapoor apparaît à la fois comme producteur de messages (l'auteur de théâtre) et producteur de l'ensemble des signes sur scène (l'acteur et le metteur en scène). Selon Ubersfeld, il s'agit d'un « procès de communication entre “figures” – personnages qui prend place à l'intérieur d'un autre procès de communication ; celui qui unit le scripteur [auteur] au public⁷⁷⁵ ». D'autre part, son discours est amplifié par le fait que le scripteur de l'improvisation théâtrale jouée sur les tréteaux est également l'auteur et l'acteur du film. La multiplication de la production de signes est couplée par la multiplication des temps : rappelons que Kewal est le narrateur du film et que la scène en question fait partie d'un long récit sous forme d'un flash-back continu. Comme le remarque Sarkar, à ce moment, particulièrement théâtralisé, l'utilisation de l'enregistrement sonore (des voix off des parents de Kewal) projette le héros tantôt dans le passé, tantôt dans l'avenir : « passé, présent et avenir arrivent ensemble dans cette scène hallucinatoire qui devient un méta-commentaire sur la capacité du théâtre – et par extrapolation du cinéma – à

⁷⁷⁴ B. Sarkar, *Mourning of the Nation... op.cit.*, p. 102.

⁷⁷⁵ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre, op. cit.*, p. 229.

engager l'expérience humaine dans sa pleine temporalité et sa fragilité⁷⁷⁶ ». Dans cette scène particulièrement chargée d'émotion, Kewal récite un long monologue, devenu le *discours sans sujet* :

Ce n'est pas seulement mon histoire. C'est la question à laquelle sont confrontés les jeunes dans chaque maison, chaque ville. C'est leur vie. Mais ils n'ont pas la possibilité de la modeler. Ils sont comme une argile dont on fait une belle idole ou peut-être une poupée, selon le bon vouloir des parents. Pourquoi ne bâtissons-nous pas nos vies nous-mêmes ?

Monologue de Kewal, *Aag*

Ainsi, le discours théâtral permet de formuler le message de l'incompréhension qui passe de l'émetteur (auteur) au récepteur (public). Dans notre film, au moment où le discours a lieu, la salle est vide. Le seul récepteur est l'objectif de la caméra et, par conséquent, les spectateurs du film (planche 47). À la fin de cette séquence, le discours de Kewal est capté par l'unique spectateur qui surgit du fond noir de la salle, son futur associé Rajan. Le caractère non individuel de l'énonciation permet à Kewal de passer un message universel. « Tout texte théâtral, selon Ubersfeld, est la réponse à une demande du public, et c'est sur ce point que se fait le plus aisément l'articulation du discours théâtral avec l'histoire et l'idéologie⁷⁷⁷ ». En effet, il est facile de relier les revendications contenues dans le discours de Kapoor avec l'aspiration de toute une génération qui vient d'assister à une tragédie humaine sans précédent dans l'histoire de l'Inde. Autrement dit, le héros exprime les voix de ceux qui se sentent incompris, qui sont dépossédés de leur avenir, dépassés par ce qu'ils viennent de vivre et qui, comme lui, veulent tourner la page, créer et vivre. Le discours se déroule en deux temps : après le dialogue virtuel de Kewal avec les voix de ses parents surgies de sa mémoire (voix off), la salle vide (en contrechamp) lui renvoie des applaudissements enthousiastes. Alors que Kewal s'adressait à la salle avec sa voix réelle (le son synchronisé avec le mouvement de lèvres), le bruit d'applaudissement est un son imaginaire, un son « off », extradiégétique. La caméra revient sur le héros. Il se trouve au milieu de la scène, en légère contre-plongée, cadré en plan d'ensemble. Il regarde la caméra, placée dans l'orchestre, son unique spectateur du moment. Après avoir prononcé les premières phrases (citées plus haut), le montage fait un saut, la caméra s'approche de lui dans l'axe (plan américain) et se place à sa hauteur.

⁷⁷⁶ B. Sarkar, *Mourning of the Nation...* op. cit., p. 104.

⁷⁷⁷ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit., p. 243-244.

Au moment où Kewal commence la tirade sur sa culpabilité envers ses parents (planche 48), il s'assoit sur une petite estrade au milieu de la scène. Son discours perd sa portée universelle, la caméra s'approche et cadre son visage de plus près. Il s'adresse à sa mère. Son visage est animé par l'émotion portée par la voix qui ajoute du pathétique – *rasa karuna* – à son discours. Ensuite, la caméra s'éloigne légèrement (travelling arrière) et le discours (plan moyen) prend son envol : Kewal se met en posture de héros – *rasa viram* – et fait le serment de ne pas faire honte à son père et de magnifier le théâtre pour qu'il soit respecté comme autrefois. La fragilité de l'« expérience humaine » jaillissante, dans l'espace théâtral, à laquelle Sarkar fait allusion, est avant tout celle du personnage qui représente, à notre avis, la vulnérabilité de la jeunesse indienne qui se cherche, souffrant de problèmes identitaires dans un pays déchiré par des forces antagonistes jusqu'alors latentes⁷⁷⁸.

L'expérience acquise par le jeune Kapoor dans le théâtre de son père – nous avons vu que ce dernier transforme Prithvi Theatres en tribune politique afin d'éveiller le sens patriotique et séculaire de ses compatriotes dans les moments difficiles – cette expérience lui donne le moyen de toucher immédiatement les consciences : le discours théâtral. Attaché à cette forme d'expression héritée de la scène, Kapoor l'utilisera à plusieurs reprises dans son œuvre. Rappelons, par exemple, la séquence au tribunal dans *Awaara* où Raj (Kapoor) plaide pour sa propre défense en dénonçant la responsabilité de la société qui ne comprend pas ses jeunes, les abandonne et les laisse sombrer dans la délinquance.

Promesse finale

Le monologue théâtral fait écho à une série de dialogues dans notre corpus où, à un moment donné, un personnage monopolise l'échange verbal avec d'autres interlocuteurs pour faire un serment. Le dialogue se transforme alors en monologue, souvent théâtralisé pour amplifier sa portée. Différents personnages paradigmatiques, dans les *face-à-face* avec leurs partenaires respectifs (Anil face à Asha ou à son ami Jeevan dans *Jan Pahchan*, Rajan face à Reshma dans *Barsaat*), laissent entendre d'une manière ou d'une autre, qu'ils se sentent incompris. Prenons l'exemple des derniers plans de *Jan Pahchan* (planche 49) où Anil tient

⁷⁷⁸ Dans cette mise en scène, parmi tous les décors disposés en vrac sur la scène, nous remarquons la présence d'une colonne en bois sur laquelle le héros s'appuie par moments et qui apparaît à côté de lui comme un élément solide. La verticalité et la brillance de cet élément sculpté jouent le contraste avec le corps du héros, effondré sur un support horizontal (une estrade surélevée) au moment de la déclaration de son amour pour sa mère et de sa culpabilité de l'avoir abandonnée. La colonne représente un support vertical qui sera, quelques plans plus loin, incarné par Rajan, son associé.

dans ses bras Asha mourante, qui se terminent par le serment du héros de ne plus jamais laisser le *malentendu* s'installer dans leur relation :

Anil : J'avais tort. On m'avait dit...

Asha : Tu as fait confiance aux autres. Tu n'as jamais *compris* mon chagrin.

Anil : Pardonne-moi, Asha. Je ne t'ai pas crue. J'ai vu ta beauté mais je n'ai pas vu combien grande était ton âme. Aujourd'hui, nous nous sommes *compris*. À partir de maintenant, nous ne laisserons jamais installer l'*incompréhension* entre nous. Jamais.

Après le retour de l'hôpital où il a passé plus d'un an, Anil est rattrapé par des rumeurs et des malentendus. Il découvre Asha accrochée au bras de Jeevan, un enfant dans les bras et croit qu'elle l'a quitté pour épouser Jeevan. Influencé par la haine de la foule qui ostracise le couple « de la honte », il lève la main pour leur jeter la pierre comme le font d'autres villageois. Jeevan ramène Asha à l'abri et retourne devant sa maison pour frapper Anil. Il ne le reconnaît pas. Asha qui sent que sa fin s'approche demande à Jeevan de l'accompagner près de sa statue pour y terminer sa vie. Tous les deux y retrouvent Anil qui reprend son travail sur la sculpture pour la terminer. Dans cet ultime échange, Asha se trouve dans les bras d'Anil, en plan moyen, à la façon d'une piéta. Au moment de son serment, Anil ne la regarde pas. Il regarde devant lui, obnubilé par l'illusion de l'avenir alors qu'Asha, en gros plan, cherche son regard puis clôt les yeux à jamais. Pendant qu'Anil articule les derniers mots de sa promesse, elle vient de quitter le monde. C'est Jeevan, l'ami d'Anil, qui lui signale le malentendu fatal : Asha ne peut pas entendre sa promesse car elle vient d'expirer dans ses bras comme pour signaler que la compréhension entre deux mondes culturellement différents (celui de simple villageoise et celui d'artiste citadin ou encore les mondes masculin et féminin) est loin d'être acquise.

Awaara se termine par deux dialogues conclusifs du même genre que celui de *Jan Pahchan* à la différence que *Awaara* finit par un *happy end*. Le premier se déroule la nuit, dans la prison où Raj passe sa dernière nuit avant le verdict du jury. Son père vient d'implorer le pardon de Raj pour son aveuglement à son égard. Le second dialogue a lieu juste avant le transfert de Raj dans une autre prison, entre Rita et Raj, après la sentence du jury qui condamne Raj à trois ans de prison ferme. Rita et Raj se trouvent *face-à-face*, séparés par les barreaux de prison. Aucune distance spatiale ne sépare les personnages malgré les barreaux de fer. La caméra passe d'un côté à l'autre, tantôt en légère plongée, tantôt au niveau de la tête de Rita. Les champs-contrechamps des personnages qui se serrent l'un contre l'autre, en plans rapprochés ou en gros plans, montrent, en amorce, le corps de l'autre marquant la grande proximité entre eux. Il n'y a pas d'ambiguïté entre eux, ils sont libérés, tout est clair. Le

gardien de prison interrompt leur étreinte en demandant à Rita de partir. Raj sort de sa veste le pendentif de sa mère et le donne à Rita disant que c'est un cadeau et qu'il n'est pas volé, seulement passé clandestinement. Rita commence à reculer. Raj répète la phrase qu'il avait prononcée lors de leur première rencontre : « Rita, ce n'est pas ta faute, c'est à cause de mon visage. » Cette phrase rappelle les moments de mensonge et de confusion par lesquels ils sont passés et qui n'ont pas empêché qu'une relation forte s'installe entre eux. Elle court vers la grille, embrasse Raj en lui jurant de l'attendre à la sortie de prison.

Les dialogues que nous venons de voir⁷⁷⁹, font partie de ceux qui sont souvent prononcés en conclusion de film, au moment du climax et de la réconciliation finale. Ils sont marqués par un certain apaisement. Les personnages, à ces moments précis, « ouvrent leurs yeux » et se rendent compte de tous les malentendus, méprises et confusions qui furent à l'origine de leur incompréhension/aveuglement. Mais tous les *face-à-face* entre l'aveugle et les autres ne se déroulent pas toujours harmonieusement. Découvrir sa propre ignorance peut faire mal. Nous verrons que l'accès à la lumière est parfois douloureux.

Discorde de l'aveugle

Nous constatons qu'à cause de l'incompréhension de l'un des participants, le dialogue à plusieurs acteurs, c'est-à-dire la *conversation* ou sa forme plus animée la *discussion*, peut mal tourner. Cela est dû au fait, que les *face-à-face* du premier type entre « je » et « tu », en empruntant la terminologie de Mukařovský, sont fondés sur l'opposition entre émetteur et récepteur en laissant pénétrer des éléments émotionnels dans les échanges. Le cas extrême de ces échanges est la *querelle*. L'exemple de discussion à trois le plus impressionnant (qui dure onze minutes) est celui de *Sangam* où se dissipe l'énorme mensonge qui lie les trois héros, Gopal (Rajendra Kumar), Sunder (Raj Kapoor) et Radha (Vyjayanthimala). La scène est d'une violence inouïe et finit par le suicide de Gopal. La séquence se déroule vers la fin du film, après une tentative de suicide de Sunder, déjouée par Radha qui se réfugie, avec le revolver de Sunder, chez Gopal. Selon Mukařovský, la tension entre les participants, qui tourne en violence dans le cas de *Sangam*, est inhérente au dialogue :

La polarité entre « je » et « tu » dans un dialogue est soulignée par d'incessants échanges de rôles d'émetteur/locuteur et de récepteur/auditeur ; ainsi, la relation entre les participants est perçue comme une tension, sans lien avec aucun des deux locuteurs mais existant réellement « entre » eux ; cette

⁷⁷⁹ D'autres dialogues de réconciliation existent dans le corpus Kapoorien. Voir, par exemple, les dernières séquences de *Parvarish*, analysées dans la Partie III, « Préjugés ».

tension est alors considérée comme « situation psychologique » du discours ; en comparaison avec le fait courant qu'une humeur, bien qu'elle ait son origine dans l'état d'âme d'un seul participant du dialogue, contamine souvent rapidement les autres participants et donne la couleur à la tonalité émotionnelle du dialogue⁷⁸⁰.

Mukařovský souligne également que « plus une certaine société est cultivée, plus elle étouffe l'expression des sentiments personnels dans le dialogue [querelle]⁷⁸¹ » en rappelant que Tarde considère la querelle comme signe d' « instinct infantile » qui diminue en vieillissant. Nous ajouterons que, dans certains mélodrames du corpus kapoorien, les échanges qui pourraient tourner en violence sont étouffés non pour des raisons de maturité ou de meilleure éducation mais pour des raisons de *sacrifice* personnel au nom d'un principe suprême. Le héros préfère taire la vérité par pudeur, par égard aux autres ou à cause d'une entente tacite (pacte), même s'il risque de tout perdre. Dans *Sangam*, le dialogue personnel entre les deux héros aurait pu exploser depuis longtemps en querelle. Il a toujours été étouffé au nom de valeurs supérieures telle l'*amitié masculine* [*dosti*]. Dans la séquence en question, Radha arrive chez Gopal dans un état de très grand bouleversement. Elle transmet immédiatement son émotion à Gopal. Celui-ci, laissant tomber toute inhibition, ose, pour la première fois affronter Sunder qui arrive chez lui en le contaminant par sa colère.

Il convient de souligner que cette tension émotionnelle inhérente au dialogue est également tributaire de la mise en scène, de la façon dont les personnages sont placés devant la caméra et du montage qui impose le rythme aux échanges et ajoute une tension supplémentaire au dialogue. Dans *Sangam*, la mise en scène suit le même concept de composition triangulaire qui a été introduit dans le film dès les premiers plans⁷⁸². Des années plus tard, la même composition d'image – Radha, habillée en blanc, debout au milieu des deux hommes rivaux, dans les mêmes décors de la maison familiale de Gopal – rappelle la longue évolution de leurs relations et les rebondissements de leur histoire commune (planche 52). La séquence réunit les trois principaux protagonistes dans une vive discussion. Tous les trois sont bouleversés. Radha arrive chez Gopal pour demander de l'aide. Elle se sent impuissante devant la jalousie et la souffrance de Sunder. Gopal est impressionné par l'amour

⁷⁸⁰ Jan Mukařovský, « Dialog a monolog » dans *Listy filologické* (LXVIII., 1940) p. 143.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 146.

⁷⁸² Rappelons que le film s'ouvre sur une belle maison de maître, vue de l'extérieur. Les deux plans suivants montrent Sunder en culotte courte qui entre dans le salon de réception et rencontre Gopal et Radha, qui descendent un escalier et se dirigent vers lui. Dès que les enfants sont réunis, la fille se met entre les deux garçons. Les plans qui suivent montrent une série de querelles d'enfants : les deux garçons se disputent l'attention de la petite fille, habillée en blanc, postée entre eux deux.

de Radha pour Sunder et par son désespoir. Dès que Sunder les a rejoints, Gopal avoue être l'auteur de la lettre d'amour adressée à Radha avant son mariage et dévoile son sacrifice (d'avoir rompu avec Radha au profit de Sunder). La discussion des trois personnages est particulièrement tendue. Dans sa confession monologuée, à la suite de celle de Gopal, aussi longue, Sunder reproche à son ami de ne pas lui avoir révélé ses sentiments. La sincérité de la déclaration de Sunder confirme son aveuglement car seule une personne aveugle pouvait ignorer que Gopal irradiait d'amour pour Radha. Bien que l'image de Radha soit magnifiée et montrée de façon équivoque par rapport à ses partenaires masculins depuis le début du film, dans cet échange, c'est la première fois qu'elle a le droit d'exprimer son point de vue.

À l'aveu de Gopal d'avoir écrit la lettre, Sunder s'écrie que c'est un mensonge. Dans son monologue, Gopal commence à expliquer son amour pour Radha, son silence et son sacrifice d'avoir cédé Radha à Sunder au nom de leur amitié alors qu'il était sur le point de l'épouser. Sunder est choqué et humilié par la déclaration de Gopal. Il lui reproche de ne pas avoir été clair avec lui, de ne pas lui avoir fait confiance, de ne pas l'avoir *compris*. Radha, mise à l'écart de leur « explication » masculine, exige d'être écoutée à son tour, indignée d'être traitée par eux deux comme un objet. Elle explique la différence entre être « tombée amoureuse » et « nourrir son amour pour son époux » devenu son autre « soi » par le mariage. En d'autres mots, elle tente de lever tout malentendu quant à son amour pour Sunder. Or, Sunder a une autre vision de l'amour, celle d'un « confluent des âmes » qui ne se construit pas par le mariage et est prêt à « rendre » Radha à Gopal.

La chorégraphie de ces trois longs monologues-confessions qui font partie de la séquence finale de *Sangam* change : défendant leur point de vue, pour la première fois depuis le début du film, les personnages cherchent le regard des autres. Cadrés en gros plans, ils se disent les vérités en champ-contrechamps, les yeux dans les yeux ; cadrés en plans moyens, partageant le cadre avec leur interlocuteur, ils ont le regard dirigé vers l'autre, qui le reçoit en plein visage. Il n'y a aucun obstacle entre les yeux de l'émetteur et ceux du récepteur. Le montage et la mise en scène amplifient la gravité de l'échange qui révèle l'aveuglement de Sunder (planche 53). Or, depuis l'enfance, Sunder ne voit pas les signes que les autres lui envoient : il ne voit pas que Radha le rejette, il ne voit pas que Gopal est très attaché à Radha et que Radha lui préfère Gopal. Le spectateur qui observe cette longue dispute amoureuse des trois personnages depuis plus de trois heures, malgré la déclaration de Sunder de ne pas avoir eu connaissance des sentiments de Gopal, a du mal à comprendre que Sunder a été, tout au long du film, aussi aveugle.

Si la discussion entre Gopal, Sunder et Radha révèle l'aveuglement de Sunder qui accuse son ami d'en être la cause, dans *Andaz* (1949), le film qui a inspiré *Sangam*, le héros, Rajan, désigne sa femme comme responsable de son aveuglement. Il se positionne en tant que victime (planche 54) :

Rajan : (désigne Neena du doigt) Rajan, a été *aveuglé* par son amour [celui de Neena]. Quand je l'ai ramenée contre son gré de Shimla, dans l'obscurité, elle a cru que j'étais Dilip et m'a confessé son amour pour « moi ».

[...] (suite des accusations de Rajan contre Neena)

Avocat de la partie civile : Aveuglé par l'amour, vous avez suspecté le moindre aspect de Neena.

Ni Rajan, ni Sunder ne se sentent responsables de leur incapacité à voir clair qui a eu des conséquences tragiques provoquant la mort de leurs rivaux. Dans leur esprit, ils ont été rendus aveugles. Ce refus de responsabilité est accompagné par la nécessité de trouver un coupable. Pourtant, les présumés coupables – Gopal dans *Sangam*, Neena dans *Andaz* – qui se révèlent être autant victimes que blâmables, doivent disparaître. Pourquoi cette obstination et ce refus d'admettre que l'aveuglement serait un dysfonctionnement personnel ? Sans donner raison au héros aveugle, nous constatons que, pour qu'il le reste, il faut qu'un autre le maintienne dans l'ignorance.

* *

*

Les *face-à-face* dans ce sous-chapitre sont construits autour des personnages qui se trouvent dans une posture théâtrale : soit pour dénoncer l'incompréhension des autres, soit pour faire des déclarations, à la façon d'Anil qui promet « de ne plus jamais laisser l'incompréhension s'installer » entre lui et l'autre, en l'occurrence son héroïne (planche 49). Dans ces exemples, le héros, qu'il se trouve dans un théâtre désaffecté, en prison ou dans un salon luxueux, prononce un discours monologué en s'adressant à l'autre avec l'intention de toucher la cible, de convaincre l'autre du malentendu dont il est victime. Manifestant sa souffrance, il accuse l'autre d'être la cause de son incompréhension. Nous avons choisi des moments clés de grande intensité, amplifiés par l'ambiance de huis-clos où les personnages échangent leurs propos en se regardant droit dans les yeux, en champs-contrechamps. Le terme *incompréhension* contamine ces dialogues. Les séquences que nous verrons ensuite insistent sur les échanges non verbaux appuyés par la mise en scène des regards qui s'évitent, faisant en sorte que l'un des personnages ne voie pas les échanges de regards des autres, et se retrouve ainsi exclu du jeu.

2) De la parole au regard

Pour comprendre la conception de l'incompréhension dans les situations de *face-à-face*, la seule théorie du dialogue et du monologue ne suffit pas. Souvent, les éléments qui entrent en jeu ne sont pas audibles, mais visibles. Ces signes observables ne sont pas toujours vus par tous, ni adressés à tous. Ils sont mis en scène avec l'intention de fournir des informations visuelles à une partie de l'audience diégétique et extra-diégétique : le spectateur. Il faut alors intégrer dans nos analyses le rôle du point de vue.

La question du point de vue au cinéma a été largement réfléchi, analysée et théorisée⁷⁸³. Dans ce champ, nous disposons de plusieurs outils théoriques à l'aide desquels nous pouvons appréhender les *causes optiques ou auditives* qui donnent lieu à l'incompréhension. Rappelons que le point de vue spécifiquement cinématographique est considéré comme l'emplacement de la caméra, réel ou imaginaire, depuis lequel une représentation est saisie, une sorte d'« œil » par lequel nous voyons toutes les images et auquel nous nous identifions⁷⁸⁴. En se référant à « l'œil », à la perception visuelle ou au « voir », nous entendons que la caméra peut être située à la place de l'œil d'un personnage. Cette configuration équivaut à ce que nous appelons couramment « plan subjectif », « vue subjective », « caméra subjective ». Le point de vue visuel non marqué, correspond à un « *nobody's shot* » dans le vocabulaire anglophone⁷⁸⁵. D'autres théories mettent en avant le fait de « montrer » ou de

⁷⁸³ Voir, entre autres : Michel Chion, *L'audio-vision (son et image au cinéma)*, Armand-Colin, Paris, 2013 (1991) ; François Jost, *L'œil – Caméra. Entre film et roman*, PUL, Lyon, 1987 ; Francis Vanoy, *Récit écrit, récit filmique*, Nathan, Paris, 1989 ; André Gardies, *Le récit filmique*, Hachette livre, Paris, 1993 ; André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2005.

⁷⁸⁴ Voir « le point de vue » dans Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, Paris, 2001 ; Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2008.

⁷⁸⁵ François Jost dans *L'œil – Caméra*. propose le terme *ocularisation* : interne = subjective, zéro = absence de point de vue.

« donner à voir⁷⁸⁶ ». Ces approches mettent l'accent sur l'intention du réalisateur de se servir du personnage pour montrer ce qu'il veut montrer et, par conséquent, ce qui doit être *su*. En effet, le personnage – ou la caméra subjective –, en dirigeant son regard sur les choses et les êtres dirige également *notre* regard sur ce qu'il considère : il nous impose donc sa *perception*. Ces outils d'analyse insistent sur l'existence d'un lien entre *voir* et *savoir*, aussi bien en littérature qu'au cinéma.

Mais, si l'on s'accorde avec ces auteurs à propos de l'existence d'un lien direct et immédiat entre *voir*, entendre et *savoir*, il nous faut néanmoins signaler que savoir n'est pas *comprendre*. En effet, il est possible d'avoir connaissance d'une chose, d'une situation, sans être capable, pour autant, d'en saisir les implications. Le héros peut posséder tous les éléments dont il a besoin pour comprendre les circonstances dans lesquelles il se trouve, ainsi que les rapports qui le lient aux autres personnages, sans toutefois pouvoir – ou vouloir – en tirer les conséquences qui s'imposent. Or, les différentes techniques de cadrages, de mise en scène, etc. peuvent mettre en évidence ce que *sait* ou *voit* le personnage, et nous faire, par là même, partager ce savoir. Cependant il s'agit aussi de déterminer en quoi ces techniques peuvent nous aider à mesurer la *lucidité* du personnage.

Nous avons commencé par définir les différents points de vue obtenus par la caméra, qui procurent des savoirs au spectateur, notamment celui de ce que le héros voit. Pour expliquer le fait que le personnage puisse ne pas comprendre, alors qu'il possède autant d'éléments visuels qu'en possèdent les autres, il convient d'introduire la notion de *point aveugle*. Cette notion, en optique, désigne un morceau de la rétine dépourvu des photorécepteurs et donc complètement aveugle. Dans notre cas, par analogie à l'organe optique, le *point aveugle* correspondrait à l'impossibilité de voir de ceux de nos personnages, positionnés à l'image de façon qu'ils ne puissent pas voir ce que les autres voient ou font.

Entendre l'autre sans le voir, ou le voir sans l'entendre, ou se trouver dans un échange verbal avec quelqu'un et être interrompu par un autre... tous ces dispositifs où le dialogue dépend du regard correspondent au dialogue situationnel. Tel qu'il est défini par Mukařovský, il se réfère à des échanges verbaux où des phrases entendues de l'extérieur (de la rue) peuvent changer le cours de l'entretien. Un autre exemple cité par ce dernier est celui où quelqu'un entre dans une pièce demandant à parler à une certaine personne sans savoir que celle-ci est

⁷⁸⁶ L'expression utilisée par Gardies dans *Le récit filmique est monstration*, qui, comme *ocularisation*, peut être *interne* (caméra subjective) ou *externe* (sans traduire de regard d'un personnage).

décédée et repose dans une pièce adjacente. Il en est informé par un simple geste de la personne interrogée. Selon Mukařovský, la situation objective est toujours omniprésente dans le dialogue, soit « réellement » soit potentiellement⁷⁸⁷.

Du point de vue de notre problématique, les dialogues situationnels sont tous ceux où le *face-à-face* d'un des personnages paradigmatiques avec d'autres participants est mis en scène de façon à créer la confusion. Ces échanges sont alors interrompus / influencés, grâce au montage, par un regard, par un mot ou par un geste venant d'un ailleurs.

Un exemple typique est un dialogue qui est entendu, par hasard, par un personnage qui est concerné par ce qui est dit, mais ne participe pas au dialogue. Ainsi, la parole entendue peut avoir une conséquence grave. Il en va ainsi de la séquence finale de *Dastan* (1950) d'Abdul Rashid Kardar. Dans ce film, Raj Kapoor interprète l'un des personnages principaux qui tous subissent le mauvais traitement infligé par leur sœur Rani (l'actrice Veena), aveuglée par les principes, les préjugés et par le pouvoir d'autorité qui lui a été conféré du seul fait qu'elle est l'aînée d'une fratrie orpheline. Vers la fin du film, Indira (Suraiya), amoureuse de Raj (Kapoor) est jetée à la rue par sa sœur adoptive Rani. Elle est accueillie par des amis. Elle surprend un dialogue qui se tient dans une salle à côté de la pièce où elle se repose et entend que Raj est décédé à la suite d'un accident de moto et qu'Indira « n'a qu'à se suicider ». En fait, Raj est en vie, mais, suite à ce malentendu, elle avale le poison.

Voir ce qui se manifeste sur le visage de l'autre lors des échanges dialogués est l'une des conditions de la bonne compréhension mutuelle. Nous verrons successivement deux situations de *face-à-face* où les regards des personnages s'évitent, ne regardent pas dans la même direction ou ne regardent pas la même chose. Ces analyses ont pour objectif de souligner la spécificité des moments d'incompréhension ou de ceux où l'on constate que l'un des personnages refuse de comprendre. La première séquence est mise en scène par Kapoor (*Awaara*), la seconde par Om Prakash (*Kanhaiya*).

Regards esquivés

Regardons une séquence qui apporte des éléments éclairants pour notre propos sur les échanges, où la parole est aussi importante que le regard des personnages. Il s'agit de

⁷⁸⁷ J. Mukařovský, art. cit. dans *Listy filologické*, LXVIII., 1940, p. 144.

l'échange entre Raj, enfermé dans une cellule de prison et le juge Raghunath, son père biologique qui vient de découvrir l'identité de l'accusé (planche 50).

La séquence est introduite par un plan d'ensemble avec la vue de Raj, effondré dans un creux du mur de son immense cellule, sous une fenêtre munie de barreaux qui laisse passer une faible lueur de l'extérieur (fig. 1). Le plan large qui suit montre le père de Raj traverser un long couloir éclairé par une lampe au fond. Il avance doucement, précédé par sa propre ombre, pour arriver, dans le plan suivant, devant les barreaux de la cellule de Raj. L'ombre qui tombe sur les pieds de Raj annonce sa venue (fig. 4). Raj de profil (plan moyen) lève la tête regardant vers la caméra. Le plan rapproché montre le juge à travers les barreaux, le visage soucieux. Raj, en gros plan, le regarde, les yeux tournés vers le haut (fig. 7). Le contrechamp montre le juge, en gros plan, visage appuyé contre les barreaux. Raj, toujours dans la même position, le visage tourné par-dessus son épaule droite (fig. 9), demande : « Le juge est-il venu voir son prévenu ? » Le juge, en plan rapproché, répond : « Un père... qui est coupable. » [*A father... who is guilty*]. « Coupable ? Vous ?⁷⁸⁸ » demande Raj et le juge s'explique : « Demain, il se peut que la loi décide que tu es coupable, mais aux yeux de Dieu, je suis celui qui est coupable ». [*Tomorrow, the law might pronounce you guilty, but in the eyes of God, I am the one who is guilty.*]

Le dialogue se poursuit par un échange de regards, en silence. Raj, en légère contreplongée (plan américain), se détache du mur et dans le plan suivant, on le voit de dos, s'approcher des barreaux derrière lesquelles se trouve son père regardant vers Raj, à gauche. La caméra change d'axe et l'on voit le juge en gros plan, la tête contre les barreaux, regardant à droite pour capter le regard de Raj, qui, en gros plan (contrechamp) regarde à gauche. Des larmes surgissent dans les yeux de Raj qui se tourne et, dans le plan suivant, revient vers le fond de sa cellule. Le juge, de dos, plaqué aux barreaux, regarde son fils s'éloigner. Dans le plan qui suit, Raj est debout de dos, regardant vers la fenêtre en sanglotant. Le juge, en plan serré, demande s'il pleure. En contrechamp, Raj toujours de dos, commence son monologue :

Oui, [je pleure] pour le père qui a trouvé son fils et l'a perdu aussitôt.

Pour le mari qui a forcé sa femme devenir une veuve.

[Changement de plan, gros plan du juge] Pour la société dont la pauvreté est le lit du crime

⁷⁸⁸ Nasreen Muni Kabir dans son ouvrage *The Dialogue of Raj Kapoor's Classic... op. cit.*, p. 222, traduit l'expression *apraadhi*, utilisée trois fois dans ces trois lignes de dialogue, par criminel et par coupable [*guilty*] non par prévenu [*convict*] comme l'indiquent les sous-titres. Le dialogue donne alors ceci : *Raj* : A judge visiting a criminal ? [Un juge qui rend visite à un criminel ?] *Juge* : The father is the criminal. [Le père qui est le criminel]. *Raj* : Criminal ? You ? [Criminel ? Vous ?].

Pour le fils qui devient orphelin alors que son père est en vie
[Changement de plan, identique au plan précédent avec Raj] Pour l'enfant qui cherche toute sa vie
quelqu'un ... qui l'appellera « fils ».
[Changement de plan] Le juge derrière les barreaux, plan américain s'écrie en passant ses bras à
travers les barreaux : « Fils ! »

Le dialogue se termine en silence (planche 51) par neuf champs-contrechamps en commençant par celui du juge qui tend ses bras à travers les barreaux (champ) ; puis, la caméra se positionne à sa place, et montre ses bras tendus vers Raj qui reste debout, au fond de sa cellule (contrechamp). Le plan suivant (contrechamp recadré) montre Raj toujours de dos, en plan rapproché. Raj est filmé en contreplongée et son buste couvre la partie inférieure du cadre. Sa tête est placée en prolongement de la fenêtre à barreaux qui forme un rectangle lumineux. Le plan rapproché (champ) du juge derrière les barreaux et le contrechamp avec Raj (identique au précédent) sont suivis par un gros plan du juge. Son visage, appuyé contre les barreaux, exprime le désir de serrer son fils dans ses bras mais le plan suivant avec Raj (contrechamp), toujours dans la même position, montre que le juge s'adresse à un mur. Le champ (plan suivant) montre le juge qui bouge ses bras tendus pour se couvrir les yeux. Le contrechamp (fig. 32) qui clôt ce montage est le plan large montrant Raj toujours du dos, regardant vers la fenêtre.

La description des plans que nous venons de faire montre les limites de la théorie de Mukařovský qui, s'appliquant à la littérature et au théâtre, s'intéresse principalement à la sémiologie de la parole⁷⁸⁹. Rappelons à ce sujet que sa théorie, prenant en compte différentes occurrences dialogiques entre les personnages, nous sert principalement à structurer notre réflexion sur les moments d'incompréhension manifestés verbalement par les personnages des films Kapooriens. Or, pour cerner la problématique de l'incompréhension dans son ensemble, il est indispensable de convoquer d'autres outils d'analyse, formels et stylistiques, ce que nous faisons en nous intéressant à la composition du plan et au montage, entre autres. En regardant les trente-deux plans qui composent la séquence que nous avons décrite, nous constatons que

⁷⁸⁹ Sur les limites de la sémiotique voir, entre autres, Martine Joly, *L'image et les signes*. L'auteure défend la sémiotique contre les critiques disant qu'elle ne peut pas rendre de la globalité de communication en général ; elle la définit comme une science qui « a le projet scientifique de se préoccuper d'un point de vue théorique et analytique des processus de signification (et donc d'interprétation) non pas de façon globalisante ni généralisante (même si elle a eu effectivement ce genre d'ambition un moment), mais à un niveau de rigueur acceptable et fiable destiné à repérer et à justifier collectivement les mécanismes et les limites de l'interprétation culturelle d'un message ». Puis, elle ajoute que « personne ne prétend que ce type de préoccupation [...], recouvre la totalité de l'expérience de l'appréhension d'un message et donc de sa compréhension ». Martine Joly, *L'image et les signes*, Armand Colin, Paris, 2008, p. 23.

le dialogue entre le père et le fils se fait la plupart du temps en silence, par la force des images animées et de la mise en scène.

En considérant la sémiotique visuelle, elle révèle que les premiers plans de cette séquence posent une « réalité » nouvelle qui inverse les rapports entre le père et le fils. Le premier plan qui montre le juge traverser un long couloir voûté, plongé dans l'obscurité, souligne le long chemin parcouru par celui-ci avant de se trouver en prison, et de quémander le pardon à son fils. Lors du *face-à-face* avec son fils, le père est filmé « derrière » les barreaux alors que Raj, est montré « devant » les barreaux. Cette confusion spatiale entre le-dedans et le-dehors suggère, d'une part, le renversement des rôles : Raj, bien qu'il soit celui qui est enfermé, est montré comme appartenant à un monde libre, en particulier dans les plans où il tourne le dos au juge en regardant par la fenêtre, éclairée du dehors ; en revanche, le juge est systématiquement filmé derrière les barreaux. La mise en scène signifie alors le fait que le juge est enfermé dans un monde borné par sa culpabilité, à l'image des barreaux rigides. D'autre part, la mise en scène de cette séquence fait l'écho à celle de « l'interrogatoire » chez le juge, déjà analysée (planche 32, Partie II). Si celle-là commence par un échange où le juge tourne le dos à Raj et se termine par un champ-contrechamp, la séquence que nous venons de voir joue avec le contraire : elle commence par un *face-à-face* où les deux hommes se regardent dans les yeux et se termine par les plans où Raj tourne ostentatoirement le dos au juge, à son père. Aussi le montage qui met en jeu diverses échelles de plans, amplifie-t-il l'intensité des propos en même temps que la théâtralité contenue dans les plans (planche 51, fig. 25, 31 en particulier).

Ce qui est frappant dans cette séquence, c'est le changement de distances entre les personnages, qui sont tantôt proches, tantôt très éloignés, comme pour souligner l'hésitation de chacun à faire un pas vers l'autre. Raj opte pour tourner le dos au père. Celui-ci, reste suspicieux jusqu'au moment où il voit Raj pleurer. Ce moment de sincérité opère un changement radical sur le juge qui, laissant tomber ses préjugés, « ouvre ses yeux » ou, si l'on utilise l'expression Kapoorienne « laisse parler son cœur ». Alors que, dans les séquences que nous avons vues précédemment, les personnages expriment le changement qu'ils sont en train de vivre verbalement, dans ce dialogue entre le père et le fils, l'image prend le relais des paroles pour continuer le discours.

Échanger avec l'invisible

La séquence de *Kanhaiya* est d'un tout autre ordre. Shanu, l'héroïne, déclare son amour à Kanhaiya, dieu Krishna, en présence d'un observateur « tiers ». Son aveuglement dévotionnel transporte Shanu dans une sorte de transe qui perturbe Kanhaiya, simple villageois, incapable de comprendre qu'il s'agit d'un malentendu et que ses paroles ne lui sont pas destinées alors qu'elles semblent être [et sont] tellement sincères. La séquence qui dure deux minutes trente est composée d'une quarantaine de plans dont la plupart sont très courts, de quelques fractions de seconde à une seconde seulement. Nous nous intéresserons aux regards, à ce qui est montré en champ (la direction du regard d'un personnage) et en contrechamp (l'objet regardé) qui correspond, dans cette séquence, plus précisément, à l'insert, un plan de nature hétérogène inséré entre deux plans relativement homogènes (du même espace-temps diégétique)⁷⁹⁰. L'insert, ou le plan isolé⁷⁹¹ selon Christian Metz, peut différer en durée, en échelle d'image ou en angle de vue, selon les réalisateurs et le caractère des films. Si nous prenons comme exemple l'analyse de l'insert dans les films d'Ozu, faite par Shiguéhiko Hasumi⁷⁹², l'objet regardé (contenu de l'insert) est souvent un objet matériel, « plein de sens » selon le philosophe et critique du cinéma.

En revanche, dans les films de Kapoor, l'insert représente rarement un objet en gros plan. Très souvent, il s'agit d'un plan général ou d'un plan à une échelle non déterminée représentant un élément naturel : un ciel nuageux, une vue des cimes enneigées, un cours d'eau, rapide ou calme, une tempête, un feu, une fleur, un arbre fleuri, etc., selon l'ambiance du moment. Ces inserts qui introduisent « une altérité dans l'identité » selon Jessie Martin⁷⁹³, jouent souvent un rôle narratif supérieur au symbolisme visuel classique. Nous les avons vus

⁷⁹⁰ Nous nous référons aux observations sur l'insert présentées par Térésa Faucon lors du séminaire du Créavis, du 10 octobre 2016.

⁷⁹¹ Sur la variabilité du vocabulaire et du sens du plan désigné comme *insert* ou *flash* dans les premières décennies du XX^e siècle voir Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, University of California Press, Berkeley, 2014, puis sur l'évolution du terme (*pillow shot*, plan de coupe, plan tampon) voir Jessie Martin, *Décrire le film de Cinéma. Au départ de l'analyse*, PSN, Paris, 2011, p. 58-59 ; Térésa Faucon, *Penser et expérimenter le montage*, PSN, Paris, 2009. Le terme « plan isolé » de Ch. Metz est repris dans André Godreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2005, p. 19.

⁷⁹² Sur le cas d'un insert célèbre de « l'image du vase », très souvent commenté, Hasumi invite à regarder dans ce plan *autre chose* qu'une symbolique typiquement japonaise (l'ombre qui tombe sur la fenêtre coulissante au fond de l'image, par exemple), qui peut donner naissance à une poétique particulière. Shiguéhiko Hasumi, *Yasujiro Ozu*, Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 217-222.

⁷⁹³ J. Martin, *Décrire le film de Cinéma... op. cit.*, p. 58-59.

dans *Aag* et *Barsaat*, en tant qu'inserts poétiques ou métaphores romantiques. Kapoor amplifie leur fonction narrative en multipliant les occurrences visuelles : plusieurs plans d'eau ou de nuages, des plus calmes aux plus mouvementés, peuvent être enchaînés et insérés entre deux plans « ordinaires » pour signifier un état d'âme ou pour clôturer une séquence (planche 43). Dans le cas de *Kanhaiya* ces plans personnifient la divinité vénérée par l'héroïne. Invisibles au héros qui ne regarde pas dans la même direction, ces plans mentaux créent l'absurdité de la situation et contribuent à installer l'incompréhension dans la relation entre les personnages.

Les trois premiers plans de la séquence en question (planche 44) introduisent Shanu et son mystérieux interlocuteur Kanhaiya. La jeune femme Shanu entre dans une clairière, composée de deux arbres au fond et de deux en bordure du cadre et s'assied au milieu, face à la caméra. Le tableau bucolique ainsi organisé introduit le spectateur dans un espace intemporel, évoquant les histoires de la forêt, si nombreuses dans les épopées fondamentales de la culture indienne *Ramayana* et *Mahabharata*⁷⁹⁴. Le cadre, légèrement surligné par un cache noir qui arrondit les bords de l'image, contribue à la sensation du passé, du désuet, du déjà-vu. Le plan moyen avec Shanu qui regarde droit devant elle est suivi par une vue des nuages dans le ciel et de la rivière qui coule au pied de la montagne enneigée. Ce contre-champ montagneux s'impose en tant qu'interlocuteur de Shanu, le mystérieux Kanhaiya ou Krishna. La voix off de l'héroïne dit : « Je n'ai pas fermé l'œil de la nuit à cause de ta flûte ! » Puis, vue de plus près, regardant vers le ciel, elle continue : « Maintenant, joue de la flûte ! »

Kanhaiya le mortel, entre dans le champ, avance, la flûte dans ses deux mains, puis s'appuie sur l'arbre à droite du cadre. Il entend et voit Shanu assise de profil disant : « Kanhaiya, pourquoi me tourmentes-tu ? » Un court plan de Kanhaiya, identique au précédent, apparaît quelques secondes suivi par la vue de Shanu : « Kanhaiya, que t'arrive-t-il aujourd'hui ? Joue de la flûte ! » À nouveau, une vue de Kanhaiya, regard étonné, suivie de celle de Shanu, toujours assise de profil, puis une vue éclair de Kanhaiya et de Shanu. L'action s'attarde un peu sur Kanhaiya qui essaie de faire sortir un son de sa nouvelle flûte mais n'y arrive pas. Les vues de Shanu, toujours assise de profil, interrompent celles de Kanhaiya manipulant sans succès la flûte. « Joue, Kanhaiya ! » Kanhaiya, qui n'arrive pas à faire jouer sa flûte, la jette par terre. La caméra suit la flûte dans l'herbe (en gros plan) et la

⁷⁹⁴ Les épopées n'évoquent pas des intérieurs, les personnages vont à *tapovan* (forêt, lieu d'austérité ou de spiritualité) vivent au milieu des montagnes, rivières, forêts, entourés d'animaux, d'insectes et de fleurs; dans ces lieux ils sont au contact avec le sacré. Voir les « Livres de forêt » dans *Le Mahābhārata*, 1-2. *Un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation* (édition complète) Madeleine Biardeau, Éditions du Seuil, Paris, 2002.

mélodie retentit. Une vue rapprochée montre Shanu de face, tête penchée en arrière, souriante, les yeux fermés : « Kanhaiya ». Le son de sa voix est couvert par celui de la flûte, qui anime le plan suivant composé de nuages sombres qui cachent le soleil. Puis, à nouveau, Shanu, vue de très près, les yeux fermés, est remplacée par une image de la montagne enneigée, identique au plan du début de cette séquence ; enfin le montage revient vers le visage de Shanu, qui répète le nom de Kanhaiya, les yeux fermés.

Kanhaiya, à côté de l'arbre, observe Shanu, incrédule et amusé. Entend-il le son de la flûte également ? Le plan suivant répète la vue du visage de Shanu, le nom Kanhaiya sur les lèvres. Kanhaiya en plan serré, regarde discrètement vers la gauche, puis avance et sort du cadre. Dans le plan suivant, relativement long (27 sec.), il avance vers Shanu, assise face à la caméra, et s'accroupit à côté d'elle. Elle répète toujours son nom, les yeux fermés. Encouragé, Kanhaiya dit timidement « Shanu ». La jeune femme demande : « Dis-le encore, Kanhaiya ! » Kanhaiya répète son nom et Shanu demande encore et encore de l'entendre. Kanhaiya met les mains sur ses épaules disant : « *Ma Shanu* », et celle-ci s'appuie contre lui. Kanhaiya la serre dans ses bras, en prononçant son nom. Le gros plan de couple enlacé – Shanu disant être chanceuse puisque son rêve s'est réalisé – est interrompu par la vue du ciel composé de nuages blancs et la voix off de Shanu : « Promets-moi, Kanhaiya, que tu ne me sépareras jamais de tes pieds ! » La vue du ciel est remplacée par le gros plan des deux personnages. Kanhaiya prononce alors la phrase kapoorienne⁷⁹⁵ : « Ta place est dans mon cœur et non à mes pieds, Shanu ». Les gros plans des amoureux, pris de différents points de vue (légère plongée, contreplongée, regard vers la gauche ou vers la droite), se succèdent, recadrés à chaque fois, alors que l'échange entre Shanu et Kanhaiya se poursuit. La série de gros plans est interrompue une fois par l'image du ciel et se termine par la vue des cimes de montagne enneigées (planche 44).

Cette rencontre inédite dans le corpus kapoorien est une démonstration de l'aveuglement très puissant qu'expérimente Shanu. Les yeux fermés, elle ne se méfie pas de l'homme à côté d'elle, elle n'ouvre pas les yeux pour voir « son » Kanhaiya. Elle engage une conversation intime avec celui qu'elle prend pour le dieu Krishna tout puissant. Bien que la situation soit complètement surréaliste, Kanhaiya ne voit pas non plus qu'il s'agit d'un énorme malentendu, séduit par les paroles d'amour de la jeune femme qui ne cesse de l'appeler par son prénom.

⁷⁹⁵ Depuis *Barsaat*, les héroïnes de Kapoor se jettent aux pieds des héros qui protestent, les relèvent et les serrent dans leurs bras. Par exemple, Kapoor reprendra cette phrase à l'identique dans *Sangam*, au moment du mariage avec Radha.

Plus loin dans le film, Shanu ne reconnaîtra pas Kanhaiya en le croisant sur le chemin, ce qui accroît la déconvenue de celui-ci. Le montage de l'épisode que nous venons de voir commence par l'alternance dynamique de plans très courts de Shanu et de Kanhaiya qui regardent, chacun, dans la même direction. Le regard de Kanhaiya voit le dos de Shanu qui, après avoir entendu le son de la flûte, ferme les yeux jusqu'à la fin de la séquence. Leurs regards ne se croisent à aucun moment dans cet extrait. Les vrais champs-contrechamps sont ceux des images de Shanu et du ciel nuageux représentant la présence d'un esprit supérieur.

Les malentendus dus à la confusion de noms et des actes (qui rencontre Shanu à la montagne ? Les miracles sont-ils fait par le Kanhaiya mortel ou par le divin ?) conduisent vers une confrontation inévitable de ces jeunes gens avec les villageois.

Regards et corps en mouvement

Passons maintenant au dialogue qui se déroule alors que les personnages sont en mouvement. Il a lieu devant une assemblée et passe d'un échange dialogué simple à un échange dialogué chanté et dansé. Dans cette séquence musicale clé qui se passe lors de la fête organisée en hommage à Gopal, fraîchement revenu de Londres, nous pouvons observer plusieurs phénomènes. Premièrement, chacun des personnages chante son récit monologué (son couplet) devant le public des invités à la fête à la manière d'un chœur grec, remplissant le rôle de narrateur. Deuxièmement, leurs mouvements sont mis en scène de façon à ce que les regards des personnages ne se rencontrent que rarement. Troisièmement, le public qui assiste à la chorégraphie des trois personnages est exclu des échanges, laissé dans l'ignorance. Cette séquence constitue une énigme car elle brouille les points de vue traditionnels en mélangeant le réel (diégétique) et l'illusion. Pourquoi nous fait-elle penser au chœur grec ?

Le chœur doit être considéré comme l'un des acteurs, doit faire partie de l'ensemble et concourir à l'action [...] Or, chez la plupart des auteurs, les parties chantées n'ont pas plus de rapport avec l'histoire qu'avec une autre tragédie ; aussi chante-t-on « des intermèdes » dont Agathon a été l'initiateur.

Aristote, *Poétique*, 1456 b.

L'analogie entre le chœur de la tragédie grecque et la séquence musicale dans le film hindi n'est pas si étrangement lointaine qu'il y paraît. Si, dans la tragédie grecque, le chœur est un personnage collectif et anonyme qui exprime les réactions et les émotions de la communauté civile, il remplit également la fonction du narrateur qui commente la vie de la

société en exprimant les craintes et les aspirations partagées par les spectateurs. Il manifeste, selon Christian Meier, qui reprend une expression utilisée par Max Weber, le « savoir nomologique⁷⁹⁶ » des Athéniens. En Inde, les racines du théâtre, de la musique, du chant et de la danse sont solidement entremêlées. Elles sont présentes dans le film populaire sous forme d'intermède musical, une forme qui est le socle des films Kapooriens, nous l'avons dit. La musique ponctue les étapes de l'action mélodramatique du film, amplifie son impact et soutient ses rebondissements. En se substituant à des dialogues classiques, la musique et la poésie permettent aux personnages d'exprimer librement leurs sentiments, – mais aussi leurs pensées les plus secrètes –; éminemment poétique, l'intervalle musical devient ainsi un espace-temps de liberté, d'évasion ou de rêve. La séquence musicale peut devenir le lieu d'un spectacle extra diégétique ou s'intégrer pleinement dans la diégèse. À la façon du chœur grec, la séquence musicale assume, à un niveau aussi bien collectif qu'individuel, des fonctions dramatiques essentielles. Rappelons, par exemple la séquence de bateaux « Naiya Teri Majhdhar » [Ton bateau est pris dans un courant] d'*Awaara*, où les chanteurs et le chœur annoncent un événement dramatique qui va changer le cours du récit (planche 13). Dans la structure de *Sangam*, si les séquences musicales semblent être organiquement fondues dans l'espace diégétique du film, elles s'en détachent imperceptiblement créant un décalage, une diégèse dans la diégèse, un espace dans l'espace.

La séquence musicale « Har Dil Jo Pyaar Karega » minutieusement mise en scène fait partie d'un segment du film qui comprend l'ensemble de la fête organisée chez Gopal⁷⁹⁷ (planche 55). Le début de la séquence musicale commence par un long plan d'ensemble dans le grand salon de la maison de Gopal. La fête est en cours. Le tableau avec le portrait du père de Gopal, au milieu de l'arrière-plan, domine l'assemblée, composée d'hommes dans cette partie du salon. Sunder, l'accordéon sur l'épaule, avance vers la caméra, s'arrête et s'appuie sur une des colonnes grecques à droite du cadre. En arrière-plan, devant le tableau, se trouve Gopal en discussion avec un juge. Un serveur passe à côté de Sunder et lui offre à manger. Sunder refuse, le serveur s'en va. Gopal va vers Sunder et demande pourquoi il ne mange rien ? Sunder lui répond qu'il ne peut rien avaler avant de parler à « elle » fixant l'espace devant ses yeux. Le capitaine (père de Radha) se tourne vers Sunder qui avance vers lui et se

⁷⁹⁶ L'expression nomologique (l'études des lois qui président les phénomènes naturels) renferme, plus ou moins clairement définie, « une image du monde, des opinions sur la divinité, le cosmos, la nature, diverses représentations de la nécessité et du hasard, de ce qui est permis ou défendu, vrai ou faux, sûr ou douteux ». Christian Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, Les Belles Lettres, Paris, 1991, p. 48.

⁷⁹⁷ La fête se déroule en deux parties, la seconde contient la chanson « Har Dil Jo Pyaar Karega » [Tout cœur qui aime chantera]. La durée de ce segment de 55 plans est de 17 minutes.

positionne au centre du cadre. Le capitaine demande s'il va parler ou jouer et Sunder répond : « Je vais jouer et chanter ». D'autres hommes se tournent vers lui. Sur les mots du juge : « La musique donne sens à la vie », Sunder répond par une réplique qui sera le premier vers de sa chanson : « Le cœur qui aime s'exprimera en chantant ».

Tout le monde s'exclame, y compris Gopal. Il regarde son ami, le dos à la caméra. Sunder, s'emparant de son accordéon, invite Gopal à enchaîner. Le plan rapproché montre Gopal qui hésite et cherche des mots. Son hésitation est interrompue par un mouvement énergique dans le plan suivant : Radha arrive du fond et se positionne à droite du cadre. Regard fixé à gauche, elle laisse derrière elle les invités, hommes et femmes. Face à Sunder, elle lance sa réplique avec une petite révérence : « Et un amoureux dans une foule restera à l'écart ». Le plan suivant, raccordé au précédent par un mouvement circulaire de Sunder, montre celui-ci ajustant son accordéon sur le corps. Face à la caméra, en plan rapproché, il s'écrie « Bravo ! » en écho à d'autres bravos soufflés par le public. Sunder en plan moyen, au milieu de la pièce, regarde à droite et commence à jouer et à danser. La caméra fait un travelling arrière. L'espace s'agrandit et la musique de l'orchestre emplit l'atmosphère. Le plan d'ensemble montre Sunder qui joue et danse au milieu du salon. Les hommes et femmes autour de lui commencent à libérer l'espace au milieu du cadre. Le plan suivant, raccordé sur un mouvement de Sunder, vu de dos, montre Radha souriante, face à Sunder, le regard dirigé légèrement vers la caméra qui avance vers elle, laissant Sunder sortir du cadre. La caméra s'arrête en plan serré sur Radha. Le fond de l'image est tapissé par la masse des invités, regroupés en position de spectateurs. Le contrechamp montre à nouveau Sunder qui chante :

Un cœur qui aime s'exprimera en chantant,
Un amoureux dans une foule restera à l'écart.

L'espace diégétique vient de changer, nous sommes dans un espace-temps différent, celui de la séquence musicale. Les invités de la fête se fondent dans le décor, et nos trois personnages – Sunder, Gopal et Radha – forment un chœur où chacun revêt successivement le rôle de narrateur. Chaque narrateur raconte de son point de vue l'histoire de l'un des trois amoureux donnant la clé pour comprendre ses sentiments. La somme des récits prédit l'issue de l'histoire.

Sunder :
Un cœur qui aime s'exprimera en chantant,
Un amoureux dans une foule restera à l'écart.
Après avoir volé mon cœur,

Tu te caches devant moi.
Bien que mon cœur ne soit pas partagé,
Mes sentiments pour toi me font souffrir.
C'est cela, l'amour,
Bien que tu ne le saches pas.
La flamme d'une bougie qui brûle,
Attirera le papillon de nuit.

Radha :

Un cœur qui aime s'exprimera en chantant,
Un amoureux dans une foule restera à l'écart.
Des souvenirs oubliés de notre heureuse enfance
Viennent déranger mes rêves la nuit.
Je n'ai jamais osé parler de mon cœur.
Bien que les saisons arrivent et s'en vont,
Quand ces yeux auront assez de courage pour parler ?
Un amoureux dans une foule restera à l'écart.

Gopal :

Un cœur qui aime s'exprimera en chantant,
Un amoureux dans une foule restera à l'écart.
Tout le monde a parlé,
Mais je ne peux pas révéler mon cœur.
L'histoire de mon cœur restera inédite à jamais.
Après avoir réuni deux cœurs,
L'intrus partira.
Un amoureux dans une foule sera reconnu sans doute.

Cette disposition chorale où chacun des trois personnages principaux chante sa part est unique dans le film. Le trio se trouvera à nouveau enfermé dans l'espace diégétique d'une séquence musicale lors de la sortie des personnages en bateaux (la séquence « O Mehbooba », planches 65-67), puis dans l'appartement de Sunder, lors de la séquence musicale « Dost Dost Na Raha » [L'ami qui n'est plus ami]. Dans ces deux séquences, c'est Sunder qui monopolise la parole. Dans la première, il déclare ses sentiments à Radha, dans la seconde, il chante la trahison et ses angoisses. De ce fait, la séquence musicale devient un espace de parole privilégié, qu'il soit utilisé par un narrateur implicite⁷⁹⁸, par un narrateur second⁷⁹⁹ ou un intradiégétique⁸⁰⁰ comme dans la séquence en question. Dans cet espace qui bascule dans l'irréel, le narrateur peut non seulement divulguer des secrets et des pensées les plus intimes des personnages mais aussi exprimer des pressentiments ou des prophéties. Dans « Har Dil Jo

⁷⁹⁸ La notion de « grand imagier », introduite par Albert Laffay, ou celle de narrateur implicite (extradiégétique et invisible) est développée dans André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 20-26.

⁷⁹⁹ A. Gaudreault, F. Jost, *Le Récit cinématographique, op. cit.*, p. 49-50.

⁸⁰⁰ Gérard Genette, « Discours du récit », dans *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 204.

Pyaar Karega », le récit des personnages prédit l'avenir des amoureux : l'un restera à l'écart et « l'intrus » sera obligé de partir. Dans son couplet, Gopal confesse sa timidité, l'impossibilité de laisser parler son cœur, annonçant non seulement sa défaite mais aussi son départ définitif. Sunder donne le témoignage le plus émouvant à propos de la souffrance qu'il ressent du fait que son amour n'est pas partagé.

Les personnages, chantant sur la piste de danse, évoluent selon une forme triangulaire : Sunder va vers Radha, Radha vers Gopal et Gopal vers Sunder. Leurs regards s'effleurent, à peine, puis ils détournent les yeux et regardent dans le sens opposé. Armé de son accordéon, Sunder ajoute à ces déplacements et ces mouvements des yeux des mouvements circulaires du corps. Comme une planète, il tourne autour de son axe balayant du regard l'ensemble de l'espace au milieu duquel il évolue. Alors que Radha produit également des mouvements circulaires autour de son axe, Gopal, l'attraction des deux, reste solidement immobile. Si la caméra peut être fixe, elle reprend le mouvement dans les plans suivants pour accompagner le ballet des personnages. Le montage qui privilégie des raccords dans le mouvement au rythme de la musique, crée l'impression d'un mouvement continu circulaire (voir annexe n° 7).

Destiné à mieux faire voir, en supprimant l'inutile et en insistant sur l'essentiel, il doit en même temps se faire oublier, en préservant l'illusion d'une continuité dans l'espace, le temps et l'action⁸⁰¹.

Ainsi Marie-Claire Ropars définit-elle le type de montage « analytique » dont l'objectif est la reconstitution du récit à partir de la pellicule enregistrée en continuité. L'inutile étant supprimé au montage, il ne reste que l'essentiel : les mouvements, les yeux et les corps (planche 55). Sunder est-il lucide dans cette histoire ? Est-il complètement aveugle ou fait-il semblant de ne pas voir ? Le jeu de Kapoor ne laisse pas deviner si son personnage capte la complicité, voire l'affection, qui existe entre Radha et Gopal. C'est la musique qui trahit, par moments, l'état d'âme de Sunder. Après que les personnages ont terminé le chant, tous les convives se mettent à danser au rythme de l'accordéon de Sunder. Radha continue à jouer au piano mais son jeu n'est pas en harmonie avec celui de Sunder qui évolue sur la piste de danse entouré des couples qui dansent. Gopal, après une hésitation, s'approche de Radha pour l'inviter à partager sa danse. Sunder reste seul, au milieu de la piste avec son accordéon. Saisi d'une forte émotion, il n'arrive pas à maîtriser les fausses notes qui se mêlent à la mélodie de la valse. Pris en contreplongée, visage crispé de douleur, pendant un court moment, il laisse

⁸⁰¹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2009, p. 26.

croire qu'il est au courant des sentiments de ses amis. Puis, rapidement, il se ressaisit, sourit et danse, visage heureux. Selon Dissanayake et Sahai, ces plans ne sont que la stratégie du réalisateur pour que les spectateurs continuent à se poser des questions quant à la sincérité de Sunder. Ce sentiment de doute « est maintenu, disent-ils, par le réalisateur qui [...] envoie des signaux ambigus [aux spectateurs]⁸⁰² ». Le plan de Sunder qui montre sa souffrance fait partie de ces signes ambivalents. Pour Madhava Prasad, et pour d'autres chercheurs, le héros aveugle (Sunder) est insensible aux sentiments des autres :

Le fait d'être aveugle donne à Sunder un pouvoir sur les autres. Il ne cherche pas à ce que Radha réponde à son amour pour le confirmer ; il ne voit pas non plus que Radha, à l'évidence, préfère Gopal⁸⁰³.

Dans le corpus kapoorien, nous trouvons une séquence similaire, « Gali Gali Sita Roye » dans *Chhalia*, où le réalisateur Manmohan Desai mélange remarquablement la réalité diégétique avec le temps « intemporel » des strophes chantées. Comme dans la séquence « Har Dil Jo Pyaar Karega » que nous venons de voir, *Chhalia* (Raj Kapoor) s'adresse à une immense foule en chantant à la manière d'un narrateur omniscient, doué d'un sens moral. Son chant est destiné à tous ceux qui ont été séparés de leurs femmes et enfants pendant la Partition et refusent de les reconnaître et de les accepter après leur retour dans le pays. La mise en scène des moments chantés est sensiblement différente de celle qui suit l'action pendant la fête hindoue Dussehra⁸⁰⁴. Le montage alterne les plans en plongée sur l'assemblée des spectateurs à laquelle participent tous les personnages principaux, [Shanti (Nutan), son mari Kewal (Rehman), leur fils Anwar (Bupet Raja), les parents de Shanti et son frère] avec les plans de la chanson, tournés de plus près. Pendant que *Chhalia* chante, le public se met naturellement debout autour de lui et le regarde, comme s'il était figé. La voix off chante également sur les plans serrés des personnages principaux, puis revient synchronisée sur *Chhalia*, suivi par la caméra pendant son passage dans la foule qui s'ouvre pour le laisser passer. L'utilisation de la grue permet des travellings rapides, avant et arrière, sur les personnages principaux, puis les passages fluides vers le haut pour suivre les mouvements des personnages en plongée. Le temps figé de la chanson se mêle au temps de l'action qui mène vers un happy end – la réconciliation des personnages présents.

⁸⁰² W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p. 71.

⁸⁰³ M. Prasad, *Ideology of the Hindi Film... op. cit.*, p. 85.

⁸⁰⁴ C'est une fête organisée en mémoire de la victoire de dieu Rama sur Ravana, où l'on brûle une énorme effigie de Ravana, roi de Lanka.

* *

*

La séquence musicale dialoguée est un dispositif que Kapoor utilise souvent. Le dialogue chanté permet d'ancrer la séquence davantage dans la narration. Dans « Har Dil Jo Pyaar Karega » que nous venons de commenter, il chorégraphie les mouvements des corps et des yeux des personnages principaux pour amplifier l'effet des regards qui s'évitent et qui se cherchent. Le spectateur suit alors la confusion des sentiments, des gênes et des non-dits des principaux protagonistes. Dans d'autres films, comme *Bobby* par exemple, où l'enjeu est différent, il dirige les personnages qui dansent de façon à ce que leurs yeux soient en contact avec la caméra. Le passage d'un monde diégétique « réel » au monde « irréel » qui est opéré discrètement dans « Har Dil Jo Pyaar Karega » est beaucoup plus marqué dans la plupart de séquences musicales dites « d'évasion ». Dans la séquence dialoguée « Hum Tum Ek Kamre Main Band Houn » [Toi et moi, nous sommes enfermés dans une pièce] de *Bobby*, tantôt les personnages sont enfermés dans une pièce, tantôt ils s'évadent dans différents espaces naturels (forêt nocturne, montagne enneigée, promenade à cheval, face à face avec un tigre...).

Dans « Har Dil Jo Pyaar Karega » la différence entre les deux espaces diégétiques, réel et imaginaire, est marquée par le seul fait que le public se « fige » au fond, devenant transparent, laissant l'espace « vide », le temps des chansons. Dès que le chant s'arrête, Sunder avance, toujours avec son accordéon, vers le public et l'invite à rejoindre la piste. Bien que, du fond de la pièce, le public contemple les trois protagonistes, leurs échanges demeurent déconnectés de la réalité diégétique. Le jeu de regards des trois protagonistes, typique pour ce genre de mise en scène, se déroule sans intervention extérieure.

Le dispositif où la parole échangée en dit autant que le regard des personnages et la musique est l'une des spécificités du mélodrame dont l'objectif est de susciter de l'émotion forte. Or, c'est souvent dans ces moments, où la charge émotionnelle est à son comble, que surgit le message d'incompréhension.

3) Dialogue mental

Vous pouvez voir que parfois, la musique dans mes films remplace le besoin de dialogue.

Ritu Nanda, *Raj Kapoor : His life and His films*⁸⁰⁵

Bien qu'en Inde le processus de pensée de l'individu ait fait l'objet de différentes écoles philosophiques et constitue un vaste corpus très ancien⁸⁰⁶, nous faisons le choix de nous appuyer également sur les théories occidentales contemporaines, liées à la psychologie et à l'esthétique des arts (littérature, poésie, peinture et cinéma), et en particulier au *monologue intérieur*. Faisant partie des découvertes en psychologie et en arts de la fin du XIX^e siècle, quelques années avant la naissance du cinéma, le phénomène de la parole intérieure a inspiré un corpus de réflexions initié par Victor Egger⁸⁰⁷, mis en œuvre par Édouard Dujardin, que nous suivrons dans cette partie en parallèle avec la notion indienne *darshan* déjà évoquée.

Le roman d'Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, qui paraît en 1887, quelques années après la parution de la thèse d'Egger sur la *parole intérieure*, engage une forme littéraire basée sur l'application d'une nouvelle forme d'expression dictée par la voix intérieure d'un personnage :

Le personnage des *Lauriers sont coupés* expose, non pas ce qui se passe autour de lui, mais ce qu'il voit se passer, non pas les gestes qu'il accomplit, mais ceux qu'il a conscience d'accomplir, les

⁸⁰⁵ R. Nanda, *Raj Kapoor... op. cit.*, p. 102.

⁸⁰⁶ Voir, par exemple, Louis Renou, Jean Filliozat, Paul Démiéville, Olivier Lacombe, Pierre Meile, *L'Inde classique, manuel des études indiennes*, Imprimerie nationale, École française d'Extrême-Orient, Paris / Hanoi, 1953.

⁸⁰⁷ La thèse de Victor Egger a été publiée chez Germer Baillière en 1881. Selon Christine Pouzoulet, c'est la première étude de la réalité psychologique très directement impliquée dans la forme littéraire du monologue intérieur. Christine Pouzoulet, « A propos de l'essai de Victor Egger (1881) : « parole intérieure » et formes littéraires du monologue intérieur », *Fabula / Les colloques*, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse.

paroles, non pas qui lui sont dites, mais qu'il entend ; tout cela, tel qu'il l'incorpore à sa propre et unique réalité⁸⁰⁸.

Alors que l'utilisation de la voix intérieure était connue des poètes, la nouveauté de Dujardin consistait à créer une œuvre entièrement fondée sur le concept du monologue intérieur. Son récit de 1887, passé inaperçu lors de sa parution, a été rendu célèbre dans les années 1920 grâce à l'insistance de James Joyce⁸⁰⁹. En se référant aussi bien à Egger qu'à Dujardin, Mukařovský, dans ses réflexions sur le dialogue, propose de chercher les racines du clivage d'une conscience individuelle en deux sujets dans la forme littéraire apparue au Moyen Âge et désignée comme « Conflit de l'âme et du corps », où la dualité du sujet se reflète dans l'unité de l'âme et du corps. Pour sa deuxième édition, Dujardin rédige un essai *Le monologue intérieur*, où il se présente comme ayant essentiellement subi l'influence de Wagner, même s'il se réfère également à Racine, pour raccrocher sa nouvelle forme d'expression de l'irrationnel à la tradition classique « rationnelle ». Selon Dujardin, la musique, qui engage une multitude de voix ou de motifs pour aboutir à toute expression musicale qu'elle soit symphonique, harmonique ou atonique, était la source de l'inspiration formelle des *Lauriers* :

Les Lauriers sont coupés ont été entrepris avec la folle ambition de transposer dans le domaine littéraire les procédés wagnériens que je me définissais ainsi : la vie de l'âme exprimée par l'incessante poussée des motifs musicaux venant dire, les uns après les autres, indéfiniment et successivement, les « états » de la pensée, sentiment ou sensation, et qui se réalisait ou essayait de se réaliser dans la succession indéfinie de courtes phrases donnant chacune un de ces états de la pensée, sans ordre logique, à l'état de bouffées montant des profondeurs de l'être, on dirait aujourd'hui de l'inconscient ou du subconscient⁸¹⁰.

Après tout ce que nous avons déjà dit sur la séquence musicale kapoorienne, sur son désir de l'ancrer dans le récit en exprimant, par l'intermédiaire de la musique et de la poésie, les pensées les plus secrètes des personnages, leurs ambitions profondes mais indicibles dans une situation « normale », le monologue intérieur tel qu'il a été théorisé et pratiqué dans la littérature occidentale nous amène à considérer certaines situations mélodramatiques sous une

⁸⁰⁸ Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés* (1887), suivi de *Le monologue intérieur* (1931), Bulzoni editore, Roma, 1977, p. 221 ; ici cité dans Agnès Saubot-Dorion, *The Hours* de Stephen Daldry, mémoire M2, dir. Térésa Faucon, Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2012, p. 13.

⁸⁰⁹ Joyce avait considéré Dujardin comme son prédécesseur, l'inventeur du « monologue intérieur ». Lors de la sortie parisienne d'*Ulysse*, en 1922, Valéry Larbaud, l'introduit en France, l'interroge sur les origines du procédé du monologue intérieur dont il semble l'inventeur avec *Ulysse*. Joyce se réfère alors au texte de Dujardin, acquis par hasard chez un bouquiniste parisien en 1903, dont l'expérimentation formelle l'aurait inspiré. Larbaud rapporte l'appréciation de Joyce dans sa préface à la réédition du récit de Dujardin en 1925 assurant ainsi la primauté de l'invention du monologue intérieur à celui-ci.

⁸¹⁰ É. Dujardin, *Les lauriers sont coupés... op. cit.*, p. 258.

lumière nouvelle. Mais il n'y a pas que la séquence musicale qui révèle l'intériorité d'un personnage. D'autres situations dans le film permettent de saisir la perception d'un personnage et ce qu'il ressent de cette perception. Car, comme le rappelle Jean Epstein, la capacité de pouvoir rendre à l'écran l'intériorité et la subjectivité, utilisant ses moyens propres, est inhérente au cinéma :

Et c'est assurément une grande date, lourde de conséquences, que celle de l'apparition, en pleine époque de floraison d'une culture ultra-rationalisée, prodigieusement extravertie, d'un appareil qui tend automatiquement à réhabiliter une forme de pensée quasi abandonnée et méprisée, presque maudite : irrationnelle, non cartésienne, introvertie, apparentée au rêve et à la rêverie, principalement guidée par les analogies des enchaînements affectifs⁸¹¹.

L'intériorité d'un personnage ne s'exprime pas seulement par un monologue prononcé par celui-ci face à un objet (un tableau), bien que ce genre de situation constitue un événement important dans le déroulement du film. Les enchaînements affectifs auxquels Epstein fait allusion peuvent être ceux de gros plans ou de surimpressions qui dévoilent l'état d'âme des personnages, nous le verrons à partir de l'exemple d'une séquence de *Sangam*. Nous avons déjà évoqué des séquences montées en alternance où les personnages communiquent comme par télépathie et qui laissent le spectateur dans le doute sur l'intelligibilité de leurs échanges. Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans le mélodrame de l'incompréhension, c'est la mise à distance du personnage par rapport aux autres, son enfermement en soi, son silence face aux autres et sa méprise des faits réels. Autrement dit, nous serons attentifs à la perception du héros aveugle. Comme nous l'avons vu, le clivage entre le « je » et le « tu » d'un personnage peut être l'objet d'une mise en scène particulière, comme c'est le cas de certaines séquences dans *Aag* ou dans *Sangam* qui jouent avec le dédoublement des personnages et avec l'image réfléchie.

Le héros romantique, dont le cœur déborde de sentiments qui ne peuvent pas être divulgués, n'a d'autres possibilités que de se taire et de rêver. La séquence musicale, en particulier dans les premiers mélodrames de Kapoor, est un espace idéal pour que le personnage puisse sortir du silence et laisser libre court à ses pensées enfouies au plus profond de soi. Cela se passe souvent à la nuit tombée. Dans *Aag*, Kewal (Raj Kapoor) s'attarde sur la plage, seul au clair de lune, observant les nuages et la lumière sacrée de la petite lampe à l'huile (*diya*). Les images d'eau, tantôt une surface tranquille tantôt un courant déchaîné et violent, traduisent son état d'âme allant du calme au bouleversement passionnel. Le dernier

⁸¹¹ Jean Epstein, *L'esprit du cinéma*, Éditions Jeheber, Genève / Paris, 1955, p. 33.

plan de cette séquence musicale se dissout dans le noir. Si le chant de Kewal « Dekh Chand Ki Aur » [Regarde la Lune], mélangé à la petite musique nocturne de pêcheurs sur la plage, évoque le sentiment amoureux qui est en train de naître, la mélodie triste fait pressentir sa future solitude⁸¹² :

Kewal :

The lamp, the wick are mate...
 Look, there glows love in the Moon,
 Look at the cloud playing with the veil
 clouding the Moon,
 As she hides the Moon's face.
 Look at the cloud at play,
 Look, the fore play makes way for love
 making,
 Look at the Moon.

Pêcheurs :

Look at the waves, musafir,
 When the Moon yearning,
 The waves cannot contain the tides of love,
 Music is made when lively waves make love,
 Look there's love,
 Look at the Moon.

Kewal :

La lampe, la mèche sont amis...
 Regarde, cette lueur d'amour dans la Lune,
 Regarde ce nuage qui joue avec le voile qui occulte
 la Lune,
 Comme il cache la face de la Lune.
 Regarde le nuage qui joue,
 Regarde le jeu devant qui ouvre la voie à l'amour,
 Regarde la Lune.

Pêcheurs :

Regarde les vagues, voyageur,
 Quand la Lune se languit,
 Les vagues ne peuvent pas contenir des marées
 d'amour,
 La musique se fait quand les vagues pleines de vie
 font l'amour,
 Regarde il y a de l'amour,
 Regarde la Lune.

Qui parle à qui ? Kewal s'adresse à un « tu » en évoquant les images de la nature environnante. Ainsi, la nature – le ciel, la lune, le soleil, l'eau sous toutes ses formes – intervient souvent non seulement dans la poésie exprimée en vers mais aussi en images, telles des métaphores ou complices des échanges poétiques⁸¹³. Aussi bien les mots que les images sont des métaphores qui amplifient les émotions qu'il ressent. Sa voix se mêle à celle des pêcheurs qui, comme un écho, s'adressent à un « tu », à un mystérieux voyageur non figuré à l'image qui peut être Kewal. Plus tard dans la narration, le chant de Kewal se répète, dans une version légèrement différente, aussi triste. Cette fois encore, il se réfugie sur le rivage, près d'un village de pêcheurs, pour exprimer sa douleur d'avoir perdu son amoureuse⁸¹⁴. Il chante

⁸¹² Musique Ram Ganguly, paroles/poésie Behzad Lucknavi, chanteurs playback Shailesh, Shamshad Begum.

⁸¹³ Sous l'influence du mouvement néoromantique *Chhayavad*, déjà évoqué, qui apporte, entre autres, un nouveau regard sur la nature, les éléments naturels enrichissent les métaphores poétiques. Selon Karine Schomer, « le traitement de la nature pendant la période *Dwivedi* [moderne] était très différent. Non seulement il a élevé la nature en tant que sujet poétique indépendant, mais l'avait aussi décrit avec les détails concrets, réalistes ». K. Schomer, *Mahadevi Varma... op. cit.*, p. 11.

⁸¹⁴ Juste avant la première de *Sakuntala* montée avec une troupe de lycéens dont Kewal est le metteur en scène, l'héroïne du spectacle, Nirmala, annonce à Kewal qu'elle ne peut pas jouer car ses parents la marient à un homme de leur choix, qu'elle doit suivre à Londres. Ainsi, Kewal perd en même temps non seulement son héroïne et son amoureuse mais aussi le sens de sa vie : la création théâtrale.

« Zinda Hoon Is Tarah » [Je suis en vie mais sans vie]⁸¹⁵ et le montage alterne les plans qui montrent Kewal au village sur la plage, les plans d'eau, du ciel et de la lune, avec les gros plans de son visage et de celui de Nirmala, maquillé pour le mariage traditionnel. Tous deux pleurent leur séparation. Les plans s'entremêlent par des fondus-enchaînés. Les images-souvenirs se mêlent à celles du présent, laissant la place aux plans rapprochés de Kewal et Nirmala, en pleurs :

I am alive but I'm lifeless
 Like a burning lamp that gives no light
 Ages since we parted
 Yet the fires in my heart aren't doused
 And I'm alive
 The shore was in sight but I couldn't row over
 And yet I live
 Even a smile eludes me
 Matters of the heart aren't trivial
 I'm alive
 This Moon, this Waft, this Season is all I could
 ever ask for
 But without you, nothing takes my fancy
 I am alive but I am lifeless
 Like a burning lamp that gives no light.

Je suis en vie mais sans vie
 Comme une lampe qui ne donne pas de lumière.
 Il y a des siècles que nous sommes séparés
 Et le feu dans mon cœur n'est toujours pas éteint
 Je suis en vie.
 Le rivage était visible mais je n'ai pas pu
 l'atteindre
 Et je suis en vie
 Même un sourire m'échappe
 Les affaires du cœur ne sont pas triviales
 Je suis en vie
 Cette Lune, ce Flottement, cette Saison c'est tout
 ce que j'ai pu jamais demander
 Mais sans toi, rien ne me donne envie
 Je suis en vie mais sans vie
 Comme une lampe qui ne donne pas de lumière.

Ici, le monologue intérieur mélange deux voix : une voix exprimée par la poésie, l'autre par les images, toutes deux sont complémentaires. Chacun des deux chants se termine par un long fondu au noir annonçant une distance ou une rupture qui sépare le héros de son monde. Si les mots sont nécessaires pour traduire le monologue intérieur du héros dans un poème ou dans un roman, les images et la musique peuvent produire le même effet le temps d'une séquence musicale. Sur un ton presque réaliste, le monologue intérieur de Shanti (Nutan) l'héroïne de *Chhalia* (1960) de Manmohan Desai, délaissée par sa belle-famille lors des violences de 1947, sauvée puis rejetée par sa propre famille et son mari, témoigne de ses souvenirs incommunicables et de son courage. Le monologue intérieur est un refuge pour Shanti qui se trouve dans une situation très précaire, dépendant de Chhalia (Raj Kapoor), l'homme qui l'a sauvée du suicide, et de son hospitalité. Au moment de *karva chauth*⁸¹⁶,

⁸¹⁵ Musique Ram Ganguly, parole / poésie Behzad Lucknavi, chanteur playback Mukesh Chand.

⁸¹⁶ *Karva chaut* est un jeûne rituel d'une journée, accompli une fois par an par des épouses (fiancées) pour le bien de leurs époux ou futurs maris. Ornée et habillée dans de *saris* ou *salwars* de fête, l'épouse jeûne jusqu'à l'apparition de la pleine lune. Elle capte le reflet de la lune dans son plat à *thali* (repas traditionnel composé de différents plats de légumes autour du riz ou du pain, selon les régions) rempli d'eau, puis cherche le regard de son époux à travers un tamis. C'est à ce moment que son (futur) époux peut casser le jeûne en lui offrant à boire de l'eau de son plat à *thali* et en lui donnant à manger un morceau de gâteau.

Chhalia, ne sachant ni que Shanti a un mari ni qu'elle respecte le jeûne pour celui-ci, refuse de manger seul le repas qu'elle a préparé pour lui. Sous un coup de colère, il quitte la maison. La caméra s'approche de Shanti qui commence son monologue intérieur, cadrée en plan moyen et termine sa phrase en gros plan : « Comment puis-je lui expliquer que je jeûne pour mon époux ? Que mon mari m'a rejetée mais que je prie pour qu'il vive longtemps ? ». Elle continue son monologue au temple en dénonçant l'obscurité dans laquelle elle est obligée de vivre. Chhalia interrompt son recueillement. Pour éviter le malentendu qui allait se produire car le prêtre les avait pris pour un couple, Shanti se réfugie à la maison. Chez elle, Shanti continue le rituel de *karva chauth*. Au moment où elle cherche la pleine lune dans son plat à *thali*, elle y voit le reflet de Chhalia. Paniquée, sur le point de partir, Chhalia l'arrête pour lui déclarer son amour. C'est alors qu'il apprend le secret de Shanti – être mariée et rejetée par son époux, ainsi que son fils. Bouleversée, Shanti se prépare à quitter Chhalia mais sa voix intérieure l'arrête :

Tu t'apprêtes à partir sans rencontrer Chhalia ? Il t'a sauvée de la mort, t'a donné une nouvelle vie, a fait tout pour te rendre heureuse, n'a jamais essayé de profiter de ta situation désespérée. Il se peut que tu ne l'aimes pas et il ne mérite pas ton amour mais avant de partir, remercie-le au moins pour le bien qu'il t'a fait ! Ne mérite-t-il pas au moins ça ?

Les pensées de Shanti commencent à défiler en voix off. Elles résonnent sur son visage, cadré en gros plan, sur l'image de sa bourse en mouvement de pendule, puis à nouveau sur son visage. Ses yeux tristes tournent, l'image est recadrée, et on voit Shanti en arrière-plan regardant une lampe allumée en premier plan. Elle est prise désaxée, penchée vers la droite, fixant la lampe, désaxée également, pendant que sa parole intérieure lui rappelle tout le bien que Chhalia a fait pour elle. La lampe à pétrole bouge en projetant tantôt l'ombre tantôt la lumière sur le visage de Shanti. Le son de la clarinette accompagne le mouvement de tête de Shanti qui, sur le plan suivant, se tient droite reposant son baluchon sur la table. La voix intérieure qu'elle entend n'est pas celle qui se demandait en « je » comment avouer à Chhalia être mariée. La voix s'adresse à Shanti en disant « tu ». Les voix chorales qu'entend Shanti produisent un monologue animé vocalement. Dans la séquence musicale « O Janewale » (*Shree 420*), l'esprit de Vidya (Nargis/Lata Mangeshkar) est représenté par le « dédoublement » de celle-ci, en superposition, habillé en blanc tout en transparence. Ce double se détache du corps de Vidya, en colère, silencieuse, habillée en sari sombre, et essaie de retenir Raj qui la quitte en titubant, sans lui adresser un regard (planche 61). Sa voix intérieure se met à chanter des paroles de désespoir : « Mon aimé, pense à moi, ne déçois pas mon cœur de cette façon, je t'en supplie. Avant de partir, retourne-toi une fois. Si tu dois t'en

aller, regarde derrière toi au moins une fois. Tu m'abandonnes en me laissant un immense chagrin. Ne m'oublie pas. Si je demeure silencieuse, mes yeux te supplient. Ne me laisse pas tomber comme une larme de ton œil. » Pour que le spectateur comprenne qu'il s'agit là d'un monologue intérieur, les paroles de la chanson expliquent que Raj ne peut pas entendre ce que Vidya chante et, par conséquent, il ne se retournera pas.

Dans *Sangam*, Kapoor utilise un dispositif qui permet de mélanger trois monologues intérieurs visuellement, sans qu'aucun des protagonistes ne prononce de mot. La séquence a lieu dans le salon de l'appartement de Sunder et Radha. Sunder s'accompagne au piano en chantant « Dost Dost Naa Raha » [L'ami qui n'est plus ami], la chanson qu'il a apprise d'un ami soldat, trahi par sa fiancée qui a épousé son ami. Selon Sunder, le poète s'est suicidé à cause de cette trahison. Radha et Gopal écoutent, assis dans leurs fauteuils, visages interdits, sans oser se regarder. Plus il pénètre dans la musique, plus Sunder devient ému. La musique s'amplifie, le piano est rejoint par l'orchestre et les cordes. Elle lance les flashbacks avec les souvenirs de Radha et de Gopal liés au départ de Sunder pour la guerre. Sur les très gros plans de Gopal, puis de Radha défilent, en surimpression, les images de leur rencontre d'adieu sur la piste de l'aéroport militaire de Pune. Gopal revoit Radha qui se jette dans ses bras dès que l'avion de Sunder est en vol. Radha se revoit courir vers Gopal, puis l'embrasser. Si Gopal et Radha gardent leurs secrets qui se manifestent avec insistance dans leurs pensées, Sunder s'identifie, inconsciemment, aux mots du poème composé et chanté par son ami, et en devient obsédé. Des années après, découvrant la lettre d'amour dans les affaires personnelles de Radha, son pressentiment de trahison se trouve fondé et son esprit envahi par les mots de la lettre compromettante.

Si, dans le mélodrame de l'incompréhension, le monologue intérieur devient un espace de repli sur soi pour les personnages incompris, cet espace est mis en scène de différentes façons. Nous en retrouvons un en particulier dans des situations où les personnages ressentent le besoin de se confier ou de libérer leur esprit face à une image ou un symbole sachant que l'icône ne les jugera pas. Dans ces conditions le personnage n'a nul besoin de mentir et, par conséquent, l'espace de recueillement se transforme en espace de vérité.

Confidence à un portrait

Plus qu'une photographie, l'image de Rita dans *Awaara* est un véritable personnage qui revient plusieurs fois dans le film. À ce sujet, Gayatri Chatterjee signale que l'utilisation à

répétition d'un motif visuel « agglutine des sens autour de lui jusqu'à ce qu'il devienne un symbole » et qu'« une icône subit un processus de signification jusqu'à se transformer en symbole⁸¹⁷ ». Nous découvrons l'importance qu'exerce l'image de Rita sur Raj quand il revient à la maison après une longue absence en prison. Il tourne la photographie accrochée dans sa maison face au mur avant de se lancer dans des mensonges pour berner sa mère. L'image n'est pas seulement le souvenir de son enfance –, il l'a accrochée au mur pour la première fois après la disparition de Rita de sa vie d'écolier – mais remplit le rôle du gardien de sa conscience ou, en utilisant le langage psychanalytique, de son *surmoi*. L'image apparaît pour la troisième fois à la fin de la séquence qui présente le côté sombre de la vie de Raj. Située dans un club de nuit, la séquence montre Raj en tant que consommateur des vices, trempé dans toutes sortes de trafics, de vol et de relations avec des femmes légères. Elle se termine en fondu-enchaîné sur la photo de Rita que Raj retourne à nouveau contre le mur. La fois suivante (la quatrième), Raj découvre la photographie dans le palais qu'habite la jolie fille riche qu'il était en train de cambrioler. Grâce à cette image, il reconnaît Rita, son amie d'enfance, son idéal ; il l'invite chez sa mère pour lui montrer la place que cette photo occupe dans sa vie... et dans son cœur. Cette rencontre entre Raj, Rita et la photographie de Rita marque le début de leur relation amoureuse. La photographie, symbole de la vie idéale, devient le symbole de l'amour de Raj, qui désire intégrer la vie dont Rita fait partie. Le jour de l'anniversaire de Rita, Raj interroge la photographie (cinquième fois) et se trouve devant un cas de conscience. Que faire : mentir et voler ou dire la vérité ? Raj se souvient de la promesse qu'il avait faite à Rita enfant – de lui apporter un magnifique cadeau – et choisit le délit. Il vole un bijou pour elle. Le soir même de l'anniversaire de Rita, il est démasqué comme voleur par celle-ci et par le juge. La seule fois où la photographie apparaît en surimpression (sixième occurrence), comme pour rappeler Raj à l'ordre, c'est au moment critique où il manque de commettre un crime : seul dans la rue avec un chien pour compagnie, il agresse un passant qui le maltraite. Il s'arrête à temps, grâce à l'image de Rita qui éveille sa conscience. La photographie de Rita devient un motif lié à la violence de Raj. Pris dans une spirale maléfique, il tue Jagga, pour protéger sa mère. Jagga succombe dans le combat avec Raj sous le regard de Rita enfant (septième apparition). Raj est mis en prison, accusé d'homicide. Pendant sa garde à vue, il s'échappe pour tuer le juge Raghunath, après avoir appris de sa mère que qu'il était le père qui les avait abandonnés et laissés dans la misère.

⁸¹⁷ G. Chatterjee, *Awaara*, *op. cit.*, p. 98.

C'est la dernière fois où l'image de Rita enfant s'interpose entre Raj et son action. Elle arrête le geste de Raj qui tend sa main armée d'un couteau et sauve la vie du juge, et, par extension, celle de Raj. Cette dernière confrontation entre la photographie et Raj dans la maison du juge montre que son idéal, son surmoi, est personnifié par une image de l'innocence. Alors que Rita adulte est présente et tente d'arrêter l'élan meurtrier de Raj, c'est la photographie qui arrête sa violence. La communication de Raj avec l'image de Rita se passe sans mots. Chaque fois que la photographie intervient à l'image, le regard de l'enfant Rita envoie un message destiné à Raj qu'il est le seul à comprendre. La répétition du motif de la photographie structure la narration en tant que témoin d'un moment important dans la vie de Raj.

Le tableau de la mère de Chitranjeet (Raj Kapoor) dans *Sharda* remplit un rôle similaire à celui de Rita dans *Awaara*, à la différence qu'elle n'est plus parmi les vivants. Il est placé au premier étage de la demeure familiale, près de la chambre de Chitranjeet, tel un sanctuaire. Pour augmenter la confusion, le portrait de la mère biologique de Chitranjeet est le portrait de l'actrice Meena Kumari, qui interprète l'héroïne dont le héros est épris et qui deviendra sa future belle-mère. Nous avons déjà rencontré le personnage de Sharda dans le chapitre sur la dévotion aveugle. La relation fusionnelle entre le fils et sa mère est suggérée par le recueillement de celui-ci devant son image posthume. Il interroge sa mère au sujet de Sharda qu'il vient de rencontrer en s'adressant au tableau à voix haute :

Mère, puis-je t'avouer quelque chose ? Il y a une fille... Je ne sais pas pourquoi mais chaque fois que je la regarde, je te vois en elle. J'aime... je... Maintenant, je ne suis pas capable de savoir ceci également : dois-je aller en Chine ou annuler le voyage ?⁸¹⁸

Timide, Chitranjeet a du mal à articuler les mots qui expriment son émotion amoureuse devant l'autorité de la mère figurée sur le tableau. Son entretien est interrompu par l'arrivée de son père qui semble être habitué à le voir communiquer avec l'image de sa mère. Il suggère à Chitranjeet de se marier avant son voyage en Chine en s'excusant d'être obligé de « jouer le rôle de la mère » qui n'est plus là. La seconde fois que Chitranjeet interroge sa mère, il est dans une situation où il doit prendre une décision importante comme accepter d'appeler la femme qu'il aime sa mère :

⁸¹⁸ L'allusion à la Chine n'est pas fortuite. Dans cette période, Kapoor voyage souvent à l'étranger dans des festivals. Il est également invité en Chine.

Chitranjeet : Que puis-je faire, mère ?

Voix de *Mohan* : Pour une fois, accepte Sharda Devi en tant que mère.

Chitranjeet : C'est le seul mot que je ne puisse pas prononcer, Mohan.

Voix de *Mohan* : Hé, c'est le seul mot qui puisse t'apporter du bien.

Chitranjeet : Ce mot serait ma mort ! Elle (il désigne la femme au tableau) seule est la mère qui m'a donné la vie.

Voix de la *mère* : Fils, elle est aussi ta mère. Elle t'a accepté comme fils. Shekar, arrête-la.

Chitranjeet : Non, mère. Si elle part, je ne resterai pas ici non plus. Mère !

Voix de la *mère* : Regarde attentivement ! Tu peux me voir en elle ! C'est mon cœur qui bat en elle.

Mon âme est entrée dans son âme. Je suis Sharda et Sharda est ta mère.

Dans ce « dialogue monologué », il y a trois voix qui se mêlent : la voix de *Chitranjeet*, la voix de *Mohan* et la voix de la mère. Christine Pouzoulet signale qu' Egger, dans sa thèse, a observé le fait que la parole intérieure imite parfois les voix des autres en nous, mais qu'il considère ces voix comme appartenant à une parole intérieure qui nous appartient en propre et qui peut devenir une habitude :

Cette parole intérieure est une faculté qui peut être cultivée ; mais elle ne l'est jamais que par jeu et presque toujours dans une intention de caricature. D'ordinaire, elle ne s'exerce qu'au hasard, malgré nous, quand nous avons la mémoire saturée et l'esprit préoccupé des paroles d'autrui. Ce n'est pas là la parole intérieure la plus fréquente, et ce n'est pas la vraie. La vraie parole intérieure, celle qui ne quitte jamais notre pensée est personnelle ; elle ne reproduit qu'une voix, la nôtre ; en elle, tout est de nous, car tout est pour nous ; elle nous est intime [...] ; elle n'est pas pour autrui, elle n'a rien d'autrui⁸¹⁹.

Le monologue intérieur mélodramatique est introduit dans la narration pour que le personnage puisse exprimer ses angoisses ou ses souffrances. Si, selon Egger, les voix des autres font partie de la parole intérieure, dans un film populaire hindi, les possibilités de comprendre ce phénomène – la présence de différentes voix – sont plus nombreuses. L'incarnation d'un être humain dans un autre humain – comme le suggère la voix de la mère – dans un objet ou, en l'occurrence, dans le tableau en est une. Force est de constater qu'il y a très peu de différence entre la façon dont les personnages s'adressent à une divinité ou à une image représentant quelqu'un de proche. Le statut de cette image, dès lors qu'elle est exposée dans un endroit public (au salon, par exemple) change. Elle devient sacrée, comme si la personne disparue revêtait une dimension supérieure du fait d'être immortalisée par un peintre ou par un photographe. La présence du portrait dans les pièces de théâtre classique est signalée par Sylvain Lévi dans son ouvrage sur le traité *Natyasastra*. Analysant les genres dramatiques les plus courants, il identifie le genre *Citra* (peinture), à une pièce sans action où un personnage paraît en exhibant des peintures qui provoquent directement divers sentiments chez le spectateur. L'acteur explique les images en vers, avec un accompagnement de

⁸¹⁹ Ch. Pouzoulet, art. cit., *Fabula / Les colloques*, op. cit.

musique⁸²⁰. Charles Malamoud, dans sa conférence « Puissance de l'image dans le théâtre classique indien⁸²¹ », évoque la dynamique – *shakti* [la force] – de l'image peinte dans l'art théâtral indien qui intervient, tel un personnage, dans le cours de l'histoire. Dans les pièces de Kalidasa (*Sakuntala*) ou de Bhavabhuti (VIII^e siècle, *MalatiMadhava*), entre autres, il s'agit de l'acte de peindre, de produire et d'exposer une peinture et de l'acte de la contempler et de la commenter, de réagir à ce qu'on voit. Ces peintures sont toujours des portraits et il est entendu que le portrait doit être reconnaissable et que la correspondance avec le modèle doit être indiscutable :

Pour les théoriciens du théâtre, le « moment peinture » dans une œuvre dramatique est une jonction interne, *antara sandhi*, dans la progression de l'intrigue, au même titre que le récit d'un rêve, la lettre-missive reçue ou envoyée, la voix invisible (émise dans les coulisses) et la voix supposée provenir de l'espace aérien. Tous ces éléments sont groupés sous cette rubrique – jonction interne *antara sandhi* – et ont en commun un déficit de présence réelle ou immédiate⁸²².

Aussi, selon Malamoud, l'acte de peindre correspondrait au désir d'image et le théâtre servirait ainsi de pont entre le portrait profane et l'image sacrée. Il semble que le cinéma continue dans cette voie, consacrant au portrait, à l'image peinte ou à la photographie une place particulière dans la narration ou en le mettant en évidence en tant qu'élément important du décor. Souvenons-nous de *Madhumati* (1958) de Bimal Roy où le souvenir d'un tableau peint déclenche un récit dramatique, inspiré par le phénomène de la réincarnation, cher à l'hindouisme, qui se déroule dans deux espace-temps différents. Une année plus tard, Raj Kapoor lui-même apparaît dans un rôle de peintre dans *Anari* (1959), auteur des portraits de l'héroïne.

Dans certains films de Kapoor, à la différence de l'image de divinité qui est souvent placée dans un endroit intime réservé à la prière, à l'abri des regards, le tableau-portrait est placé dans un endroit visible qui est fréquenté par les habitants du lieu. Dans *Sharda*, après la mort de l'héroïne, son fils adoptif fait édifier une statue qui devient l'objet de son adoration au même titre que les statues d'autres divinités. Étant donné l'importance du portrait dans la culture indienne, la notion de *monologue intérieur* seule ne suffit pas pour expliquer des situations où le personnage s'adresse à une image élevée au statut de symbole ou de divinité. Face à un visage peint ou photographié, le personnage entre dans la relation de contemplation

⁸²⁰ S. Lévi, *Le Théâtre indien*, op. cit., p. 152.

⁸²¹ Charles Malamoud, conférence sur la « Puissance de l'image dans le théâtre classique indien », 09/11/2015.

⁸²² Ch. Malamoud, conférence cit., 09/11/2015.

active *darshan*. Il vient vers le tableau pour échanger regards et paroles avec la divinité et pour s'imprégner d'elle. Par ailleurs, la voix supposée de la mère informe Chitranjeet qu'elle s'est incarnée dans le cœur de Sharda et qu'elle fait désormais une avec elle. S'il est incontestable que le personnage vient se ressourcer et échanger le *darshan* avec le tableau, il convient d'imputer les voix qu'entend le personnage au monologue intérieur de Chitranjeet.

L'image de Sunder dans *Sangam* subit le même sort de divinisation que la statue de Sharda. Accroché, après sa mort déclarée, dans un endroit réservé au recueillement, le portrait du héros national en gros plan veille sur les vivants, à côté du grand escalier de la maison de Gopal. Ce dernier, désigné par l'armée comme successeur légal de Sunder (rappelons que celui-ci était orphelin d'origine non précisée mais modeste), est invité par les autorités militaires pour récupérer la médaille de guerre du héros. La remise de la médaille a lieu le jour de la fête nationale (15 août), ce qui permet de rendre ce moment particulièrement solennel⁸²³. Gopal, présenté devant l'assemblée en tant qu'ami le plus proche et le plus fidèle, bénéficie partiellement de la gloire de l'acte héroïque de Sunder. Après la cérémonie, Gopal et Radha se retrouvent devant la photographie de Sunder, que Gopal décore d'une guirlande de fleurs. Alors que Gopal évoque le caractère exceptionnel de Sunder (« Quel homme il était. Plein d'amour. Il a sacrifié sa vie pour un ami... et le monde pour son aimée. Quand il partait, il m'a confié quelque chose... »), Radha avoue avoir compris la promesse de Gopal à Sunder avant son départ et se défend d'avoir tenté de le persuader qu'elle ne l'aimait pas. Puis, elle déclare son amour à Gopal. Tous les deux s'embrassent devant le portrait de Sunder. Deux ans plus tard, Gopal reçoit un télégramme annonçant que Sunder est en vie. Il se trouve devant le portrait de son ami en position de prière :

Je ne savais pas ça, Sunder. Tu ne sais pas quelle chose horrible j'allais faire. J'ai failli te trahir, prendre ta place. Si cela s'était produit, comment aurais-je pu te regarder en face? Quel homme ferait confiance à un ami alors ? Quel homme aurait juré amitié après cela? Dieu merci tu es en vie.

Le monologue qu'il prononce témoigne de l'importance que représente pour lui le pacte *dosti* et le respect de la parole donnée. Il confesse sa peur d'être accusé de trahison et de ne pas pouvoir regarder son ami en face. Le plan-séquence est filmé par une caméra qui effectue des mouvements très fluides : elle suit, en panoramique, l'arrivée de Gopal en plan moyen, puis reste immobile pendant que Gopal s'excuse face à la photographie de Sunder. Puis Gopal s'assied sur la chaise devant son bureau, effondré sur le dossier, et la caméra s'élève pour

⁸²³ Selon Vishwa Mehra dans une interview du 11 août 2014 avec l'auteure, Kapoor a filmé et utilisé des plans « officiels » enregistrés pendant le grand défilé militaire à Delhi le 15 août 1962.

terminer la prise par une vue en plongée. Gopal qui domine d'habitude le cadre est montré en petite taille, écrasé par la vue d'en haut.

Exposés dans des endroits « stratégiques », accessibles au regard, les portraits dans les films Kapooriens exercent un pouvoir moral sur le héros et sur son entourage. Dans *Sangam*, ce n'est pas que le portrait de Sunder qui est élevé au niveau du *surmoi*, c'est également la photographie de Gopal qui participe, tel un personnage, aux moments clés de l'histoire. Dès son mariage, Sunder expose le portrait de son ami Gopal à côté du sien et de celui de Radha, « pour que son bonheur soit complet », comme il dit. Le geste de Sunder, qui place Gopal, son rival, au milieu, entre Radha et son propre portrait, est un geste prémonitoire car il laisse pressentir que le bonheur auquel aspire Sunder n'est pas possible tant que l'ambiguïté n'est pas levée. C'est le geste d'un aveugle, d'une personne qui ne comprend rien à la réalité des faits. Chaque fois que Sunder s'adresse à la photographie de Gopal, il le fait en ignorant la relation entre Gopal et Radha. Ainsi rappelle-t-il son propre aveuglement et le fait de ne pas comprendre. En demandant à Gopal de devenir le « gardien du temple » de son propre mariage avec Radha, il s'assure que Gopal ne puisse pas prendre sa place. Il l'enferme ainsi dans un piège qui se révélera inextricable voire mortel. La présence de l'image de Gopal au milieu de ses amis ne représente pas le *surmoi* mais la mauvaise conscience de Radha qui l'empêche de retrouver sa sérénité. L'image de Gopal suit les jeunes mariés de la chambre à coucher au salon de leur nouvel appartement. Au moment d'une crise de jalousie où Sunder tente de se suicider, la balle tirée de son pistolet touche le portrait de son ami. Souvent, au moment où Sunder dit son attachement à Gopal, en présence de Radha, la caméra cherche le portrait de celui-ci. Ainsi, Gopal est-il présent symboliquement aux moments importants de la vie des trois amis ; l'incident de la balle annonce l'issue inévitable de l'histoire du triangle amoureux. Les confessions intérieures, que nous venons de voir, dites devant les images devenues icônes, à la suite des injonctions intimes inspirées par celles-ci, font partie des facteurs d'aveuglement ne permettant pas d'éclaircir ni de lever l'ambiguïté. Les personnages sont alors manipulés par leur propre psychisme.

Discours intérieur

Timide ou enfermé dans son monde intérieur, l'adolescent est par définition un incompris. La période de l'adolescence a affecté Kapoor au point d'y revenir souvent dans ses films ou de l'évoquer dans les interviews pour la presse ou ses biographes. Selon ce dernier, cette période est marquée non seulement par la découverte des plaisirs comme la beauté

féminine et le premier amour, mais aussi par un drame tragique, la disparition brutale, à deux semaines d'intervalle, de ses deux petits frères Ravinder et Devender. La solitude que Kapoor a connue dans son enfance, étant le fils aîné d'un père célèbre et très occupé, fait partie du personnage de Raju (*Mera Naam Joker*), dont Kapoor a soufflé le caractère à son scénariste K.A. Abbas. Le questionnement sur la mort y trouve également un écho assez puissant contaminant par une touche tragique l'ambiance du film qui se voulait légère et gaie.

Mary, l'héroïne du premier volet de *Mera Naam Joker*, est une très belle femme dont Raju, son élève, que l'on surnomme Joker à cause de son physique ingrat, tombe amoureux au premier regard. Par la suite, Joker non seulement multiplie les occasions de voir son professeur en dehors de la classe mais aussi, comme nous pouvons lire dans le scénario⁸²⁴ de K.A. Abbas, il parle d'elle dans le monologue intérieur qu'il entretient avec Joker, son double, qui vit à l'intérieur de lui. Abbas introduit le monologue intérieur de Raju comme un fait permanent qui aide l'adolescent à surpasser sa solitude :

Malgré sa solitude, Raju n'était pas seul. Il avait son ami et compagnon – le clown à l'intérieur de lui – avec qui il avait des conversations longues et animées mais silencieuses – ou plutôt une sorte de confession.

- Qui est-tu ?
- Je suis le clown.
- Alors qui suis-je ?
- Toi aussi tu es clown.
- Qu'est-ce que la vie ?
- C'est le froid pénétrant, la saison d'automne, la pauvreté, la solitude. Et la mort !
- Qu'est-ce que la mort ?
- La mort c'est la sorcière qui a emporté mon père. Un jour, elle emportera ma mère – puis elle m'emportera également !
- Qu'est-ce que le plus sûr, le plus doux, le plus chaleureux refuge au monde ?
- C'est le giron de ma mère où je me sens à l'abri, en sécurité.
- Qui est l'être le plus extraordinaire au monde ?
- C'est Madame...⁸²⁵

Dans ce monologue où il dialogue avec son double, Raju aborde la question de la mort qui préoccupe les adolescents. Ce questionnement correspond, selon Françoise Dolto « à la mort du corps » que le jeune doit vivre pour devenir adulte :

⁸²⁴ Le scénario revu et corrigé est paru dans une édition romancée en même temps qu'est sorti le film *Mera Naam Joker*, en 1970. Il contient nombre de séquences qui ne font plus partie du film ayant été enlevées lors de multiples remontages.

⁸²⁵ K.A. Abbas, *Mera Naam Joker... op. cit.*, p. 63.

Il faut penser la mort du corps pour pouvoir accéder à un autre niveau, celui du sujet de son désir qui n'est pas que de corps, mais de cœur et d'esprit, mais l'adolescent l'ignore. Il a besoin d'en parler avec un adulte qui n'est pas inquiet d'aborder le sujet de la mort⁸²⁶.

Chez Kapoor, l'image de la mort du corps adolescent est amplifiée par la découverte de la vraie mort et par la culpabilité d'en être le témoin et d'y survivre. Si le monologue intérieur de Raju n'a pas survécu au remontage, la gravité de ces propos reste imprégnée dans les images. Le monologue intérieur de Raju est raconté visuellement, suggéré par le montage. Il surgit du regard de l'adolescent, à travers une série de gros plans sur son visage, en champ-contrechamp avec celui de la belle enseignante. Prenons, par exemple la séquence du départ en vacances. Tous les collégiens et leurs professeurs quittent la montagne où se situe le Convent of Jesus School pour passer les vacances avec leurs familles. N'ayant pas les moyens de quitter la ville, Raju reste avec sa mère. Il se rend sur l'unique quai de la petite gare pour dire au revoir à son professeur Mary, en lui confiant la figurine de clown, héritée de son père. Dans cet échange (planche 62), il est face à un mur aveugle, Mary qui ne voit pas ce que ressent l'adolescent en face d'elle étant convaincue qu'il n'est qu'un enfant. Elle ne réalise pas qu'elle peut être admirée et désirée par un jeune homme de cinq ans son cadet. Ne lisant dans son regard que l'innocence et la timidité, elle ne sait pas que l'adolescent garde dans les yeux des images d'elle, qu'il a dérobées⁸²⁷, et qui ont ébranlé son innocence. Il faut la présence d'un autre, une personne lucide, pour l'aider à comprendre ce que ressent son jeune élève. Dans le cas de Mary, cet autre est son fiancé David (Manoj Kumar), un adulte compréhensif et sensible, qui aide Raju à surpasser cette période de crise d'adolescence. David se souvient de sa propre crise d'adolescence et est le seul à pouvoir comprendre Raju. Il comprend le tourment de l'adolescent et les sentiments que celui-ci peut éprouver pour Mary. Délicat et sensible, David devient discrètement le père de substitution de Raju le guidant et l'aidant à construire son identité. Dans *Bobby*, film consacré à l'adolescence, le jeune héros Raju est un rêveur romantique qui tient son journal intime et écrit de la poésie. À son retour à la maison, après dix ans d'absence dans un internat de Shimla⁸²⁸, les parents organisent une fête en son honneur. Il est un peu pris au dépourvu par Nima (Aruna Irani), une amie de ses parents, qui découvre qu'il tient son journal secret et l'oblige à chanter devant les invités (planche 63). L'adolescent, qui n'est plus tellement adolescent, se met alors à

⁸²⁶ F. Dolto, *La cause des adolescents... op. cit.*, p. 114.

⁸²⁷ Raju trouve nombre de vrais ou faux prétextes pour rendre visite à son enseignante, en lui apportant des livres, par exemple. Il la surprend habillée en négligé léger ou embrassant son fiancé.

⁸²⁸ Shimla est une ville du Nord de l'Inde, construite par les Britanniques. Le climat tempéré de ce lieu en a fait un endroit préféré des classes aisées, britanniques et indiennes, pour passer les mois d'été.

réciter devant le public en se focalisant sur la vision d'une belle jeune fille qu'il avait aperçue en rentrant dans la salle. La séquence musicale est composée de telle façon que, pendant de courts moments, l'adolescent s'adresse à la caméra comme s'il faisait une confession à voix haute, un monologue destiné à la belle inconnue qui a inspiré sa poésie : « Je ne suis pas poète mais, dès que je t'ai vue, la poésie est venue à moi... » Le montage alterne les plans de Raju qui récite son poème, cadré en plan italien (buste), et les plans moyens avec Nima qui danse sur la musique de sa chanson. Raju adresse les deux premiers vers à la caméra, puis tourne légèrement le regard en direction de Nima et continue à réciter pour elle. Puis il avance et face à la danseuse en plan moyen continue : « Je ne suis pas un amoureux non plus, mais ma chère, mon unique, dès que j'ai posé mes yeux sur toi, j'en suis devenu un ».

Dans cette séquence, le montage alterne l'*intimité* (plan serré, regard à la caméra ; le fond d'image est vide – sans autres personnages – ou flou) et la *mondanité* (plan moyen où le héros est cadré avec les invités et la danseuse). Au fur et à mesure qu'avance la chanson, l'adolescent prend de l'assurance et le garçon un peu gauche se transforme en amant potentiel. Cette double adresse – à sa bien-aimée (caméra) et à la danseuse et au public – introduit de l'ambiguïté que le seul spectateur du film peut comprendre ; les personnages diégétiques n'ont pas la possibilité de saisir la nuance entre les confessions publique et privée.

I'm not poet, but my pretty one,
ever since I have seen you
poetry has just come to me.

Je ne suis pas poète, ma belle,
mais dès que je t'ai vue
la poésie est venue à moi.

I'm no lover either
But dear lovely one,
ever since I set eyes on you
I have become a lover.

Je ne suis pas un amoureux non plus
ma chère, mon unique,
depuis que j'ai posé mes yeux sur toi
J'en suis devenu un.

I'm not poet

Je ne suis pas poète

I had heard of love, no doubt,
but I didn't know what it was
I remained confused as confusions
generally are
and remained an enemy in friends.

J'ai entendu parler de l'amour, bien sûr,
mais je ne savais pas ce que c'était
je restais confus comme les confusions sont
généralement
et demeurais un ennemi parmi les amis.
Je ne suis pas un adversaire
ma chère ravissante
quand je t'ai vue
j'ai appris à me faire des amis.

But I'm no foe,
but dear pretty one,
having seen you,
I have learnt to make friends.

Je ne suis pas poète,
Si j'avais réellement prié

I'm no poet,
Had I really prayed,
and lifted my hands... what would I have
asked for ?
But ever since I've fallen in love with you,
I've begun to pray.

But I'm no atheist
I'm not disbeliever in God
But dearly one
Ever since I have seen you
I have come to believe.

I'm no poet
But my dear pretty one
ever since I have set my eyes on you
poetry just came to me.

et levé mes mains... qu'aurais-je
demandé ?

Depuis que je suis tombé amoureux de toi,
j'ai commencé à prier.

Je ne suis pas athée,
Je ne suis pas non croyant,
Mais, ma très chère
depuis que je t'ai vue
j'ai commencé à croire.

Je ne suis pas poète
ma ravissante
depuis que j'ai posé mes yeux sur toi
la poésie est venue à moi.

Monologue dialogué à distance

Dans la partie I, nous avons abordé la spécificité de la séquence musicale en tant qu'espace permettant d'exprimer l'indicible, de s'évader ou de rêver. Cet espace poétique permet de donner vie aux mots du monologue intérieur, de suggérer la puissance de l'esprit qui peut s'envoler à la rencontre de celui de son aimé(e). Les séquences musicales qui consacrent le sentiment douloureux de la séparation, *bhava viraha*⁸²⁹, sont presque exclusivement mises en scène autour du monologue intérieur d'un ou deux personnages.

Grâce au montage alterné, le héros et l'héroïne qui chantent leur désir de l'autre, chacun dans un lieu différent, se répondent, sans le savoir, malgré la séparation. Ce type de séquence, dont nous avons vu différents exemples, est introduit par P.C. Barua dans *Devdas*, où les amoureux communiquent comme par télépathie. Elle a été en vogue dans les années 1930 et 1940. Dans ses premiers films, Kapoor met en scène de nombreuses séquences évoquant le chagrin de séparation *viraha*. Rappelons celle de « Chhod Gaye Baalam » [Mon aimée m'a abandonné, me laissant tout seul], où Pran (Raj Kapoor), désespéré d'avoir perdu Reshma (Nargis), rejoue la valse roumaine au piano, la même qu'il avait joué au violon devant son aimée. Il est enfermé dans une pièce sombre, où la lumière peine à traverser les persiennes.

⁸²⁹ L'émotion, *bhava*, est une notion qui complète la conception de *rasa*, théorisée dans le traité esthétique *Natyasastra*. Sylvain Lévi, dans son exégèse du traité esthétique, explique le concept du sentiment esthétique ainsi : « Le sentiment ou plus exactement la saveur (*rasa*) est l'état psychique produit chez le spectateur sur la scène ; 2) de la passion maîtresse (*sthâyibhâva*) qui se maintient pendant tout le drame et des dispositions passagères (*vyabhicaribhavas*) qui la nuancent ; 3) des conséquences (*anubhâvas*), c'est-à-dire des effets extérieurs qui trahissent au dehors la passion ou les dispositions des personnages ». S. Lévi, *Le Théâtre indien*, op. cit., p. 86.

Un poêle à charbon qui chauffe par terre répand une fumée blanche. Arrêtant brusquement le jeu, il chante : « Mon amour m'a laissé tout seul, mon amour m'a abandonné ». Reshma, enfermée par son geôlier, répond en chantant son désespoir et sa solitude. La mélancolie due à la souffrance de la séparation prend une dimension particulière dans la culture hindoue où la conception de l'amour est différente de celle que nous connaissons en Occident. Selon Nicole Balbir,

L'amour, en effet, est partage, l'homme donnant autant que la femme. Krishna répond à l'amour de Mīra sa servante par le don de son amour divin qui dispense l'amour ineffable. Si, parfois, il semble s'attarder loin d'elle ou même l'avoir abandonné, ce n'est que pour mettre à l'épreuve son amour et l'attiser d'avantage. Cette situation d'angoisse et d'attente amoureuse (*viraha*) fait d'ailleurs partie de la vie amoureuse de la femme indienne⁸³⁰.

Narendra, le héros de *Ram Teri Ganga Maili*, est séparé de son épouse Ganga qui l'attend patiemment au village Gangotri, dans l'Himalaya. Soumis et écrasé par son père, il cache le fait d'être marié avec une fille de condition inférieure en attendant une occasion de régler sa situation. Comprenant que son père ne le laisserait jamais mener sa vie, il décide de fuir la maison. Désespérée de le perdre, Radha, sa fiancée officielle, confie son chagrin à son père, le puissant Bhagwat Choudhary (Raza Murad). Celui-ci organise une « chasse » pour ramener Naren, en mobilisant la police dans toutes les stations ferroviaires. Naren est arrêté avant d'entrer dans le bus pour Gangotri et placé dans un commissariat de police en attendant que ses parents viennent le récupérer. Cela fait déjà plusieurs mois que Naren et Ganga sont séparés. À la montagne, c'est l'automne. Les arbres sont couverts de feuilles dorées et Ganga porte un grand châle brun pour se protéger du froid. Elle attend un enfant de Naren. Saisi d'émotion, Naren se met à chanter son amour pour Ganga.

O companion... O my beloved.
I get my inspiration to live, from you
You have given me the courage and
motivation
O beloved, I surrender to you
All my breaths are indebted to you
How will I ever be able to repay it

Ôh ma compagne... Ôh ma bien aimée,
C'est toi qui est mon inspiration pour vivre,
Tu m'as donné le courage et la motivation,
Ma bien aimée, je m'abandonne à toi
Je te dois chacun de mes souffles
Comment pourrais-je te rembourser un jour.

O dear...O beloved !
You are the dearest to me

Mon chéri... mon amour !
Tu m'es le plus cher

⁸³⁰ *Chants mystiques de Mīrābāī*, préface de Nicole Balbir, Les Belles lettres, Paris, 1979. Mirabai (orthographié parfois comme Meerabai ou Meera), était une princesse rajpoute (de Rajasthan) du XVI^e siècle, connue pour son amour dévotionnel *bhakti* de Krishna, qu'elle avait exprimé en vers, laissant derrière elle quelques centaines de poèmes et chants mystiques. Dans ses vers, elle se languissait de l'absence de Krishna, évoquant la souffrance et l'angoisse de la séparation. À la différence de Radha, personnage féminin mythique associé à Krishna, Mirabai a réellement existé.

You are my destination as well as my
support
O guest of my heart, listen to me
Feels as if the life is going along with you.
Please come soon.

O dear...O beloved !
I've won the ornament of your heart
Now it's difficult to live without you

May the tears not fall, all day and night.
One has to face separation in love
O dear...O beloved !

Just do not know what will happen
tomorrow
I have offered this virgin beauty of mine
to you
O guest of my heart, listen to me
Feels as if the life is going along with you.
Please come soon
O dear...O beloved !⁸³¹
O companion

Tu es et ma destination et mon support
L'invité de mon cœur, écoute-moi
Je me sens comme si ma vie se déroule avec toi.
S'il te plaît, reviens bientôt.

Mon chéri... mon amour !
Maintenant que je porte le fruit de ton cœur
Il m'est difficile de vivre sans toi.

Que les larmes puissent s'arrêter de tomber jour et
nuit,
De celui qui doit faire face à la séparation dans
l'amour,
Mon chéri... mon amour !

Je ne sais pas ce qui arrivera demain
Je t'ai offert ma beauté virginale,
Ah, l'invité de mon cœur, écoute-moi
Je me sens comme si ma vie se déroule avec toi.
S'il te plaît viens vite,
Mon chéri... ô mon amour !
Ma compagne

La voix de Naren (Suresh Wadekar) et celle de Ganga (Lata Mangeshkar) se répondent en écho, bien que séparées dans l'espace et dans le temps. L'intensité musicale du chant, soutenue par la lumière dorée des paysages montagneux et les couleurs de l'automne, révèle l'intensité du désir d'union du couple séparé de force. L'héroïne exprime son inquiétude de l'avenir et sa fragilité de femme seule, abandonnée par son époux, le héros évoque la transformation que l'amour a opérée en lui. Dans le cas de la séparation brutale de Narendra et de Ganga, le monologue intérieur est la seule possibilité pour les amoureux de soulager leur âme et leur cœur. Cependant, leurs paroles échappent à l'attention de l'entourage, seul le spectateur peut apprécier l'émotion de chacun. Comme le souligne Raju Bharatan : « Le cinéma de Raj ne connaissait pas la raison, il ne connaissait que l'émotion et cette émotion des films de Raj Kapoor était conférée par la virtuosité singulière de Lata⁸³² ».

⁸³¹ Ganga, aussi bien dans le dialogue commun avec Narendra que dans son chant, s'adresse à son aimé en l'appelant *Sahiban*, terme d'origine arabe qui signifie « maître », « seigneur » ou « propriétaire », utilisé en Inde en particulier pendant la période de la domination britannique. Les traductions anglaises disponibles de ce chant proposent soit l'expression « O gentleman » ou « O dear... o beloved » que nous traduisons par « Mon chéri, mon bien aimé ».

⁸³² R. Bharatan, *Lata Mangeshkar... op. cit.*, p. 110.

Si dans « Meri Qismat Mein Tu Nahin Shayad » Kapoor engage une mise en scène dans le style de kitsch inspiré, repartie dans différents décors en studio, dans *Bobby*, il vise la simplicité. En montrant les yeux de Bobby et de Raja, dont les regards sont réciproquement plongés les uns dans les autres, il crée l'illusion de proximité alors que les personnages sont séparés dans l'espace et le temps. La séquence « Ankhiyon Ko Rahne De » [Que nos yeux et nos regards se rencontrent]⁸³³ est composée uniquement de quinze gros plans et de très gros plans des deux principaux protagonistes, Bobby et Raja. Les parents leurs interdisent de se voir et Bobby est envoyée, par le bateau, à Goa. Raja court vers les quais mais c'est trop tard. Tous deux pleurent leur séparation et leurs yeux, débordant de larmes, cadrés en gros plans, communiquent malgré la distance. Si chaque image est prise frontalement dans un environnement différent en différentes échelles (Bobby regardant vers la droite, Raja vers la gauche ou à la caméra), leurs yeux se rencontrent virtuellement, à l'exception du dernier (seizième) gros plan de Bobby, qui tourne les yeux vers la gauche, son regard se perd dans le vide et un bateau, en surimpression, surgit, immense. Puis, dé-zoomé, le bateau devient petit, Bobby disparaissant sur un plan général de la mer. Le plan suivant zoome sur Raja en plan moyen, sur les quais de port.

* *

*

Le monologue dialogué à distance est une formule fondée sur l'impossibilité, pour les personnages concernés, de communiquer directement, étant séparés soit par le destin soit par la volonté de leurs tuteurs. C'est une formule résolument mélodramatique, nous l'avons déjà dit. Elle est fondée sur l'illusion de pouvoir communiquer à distance, par télépathie entre des personnes qui partagent le même état d'esprit. Dans le corpus kapoorien, la séparation est souvent la conséquence d'un malentendu ou d'une incompréhension des intentions de l'autre. Si les amoureux sont séparés par les aînés à cause de la différence sociale (ou religieuse) comme c'est le cas dans *Prem Rog* [Maladie d'amour], cette séparation n'est pas le vrai obstacle, car elle peut être dépassée par la bravoure du héros. Car le héros de *Prem Rog*, comme le héros mythique qui combat l'injustice pour installer le *dharma*, lutte pour le progrès et la justice, devenant ainsi invincible. Le véritable ennemi du héros de *Prem Rog* est l'incompréhension de son héroïne. Tant qu'elle persiste dans son aveuglement, le héros a les mains liées. Rappelons par ailleurs que c'est sa mère qui aide Manorama, l'héroïne de *Prem*

⁸³³ Le chant par Lata Mangeshkar.

Rog, à « ouvrir les yeux » et à comprendre ce qu'elle a refusé de voir jusqu'alors (planche 29).

Attaché à la séquence musicale composée autour du sentiment de tristesse *viraha*, Raj Kapoor réutilise ce type de séquence dans *Prem Rog*, en assumant le fait qu'elle puisse paraître désuète, simple et naïve, un peu comme « Sawaan Ke Baadlon Unse Yeh Ja Kaho Taqdeer⁸³⁴ » [Va dire aux nuages de la mousson que tout va bien⁸³⁵] dit-il dans un entretien pour *Filmfare*. Il adapte cette séquence au goût du jour dans « Meri Qismat Mein Tu Nahin Shayad⁸³⁶ » [Tu n'es peut-être pas ma destinée] :

Les spécialistes du cinéma, ceux qui sont éclairés, trouveront tout cela stupide, mais pour moi c'est magnifique. J'ai créé différents visuels pour cette séquence, maintenu des chants traditionnels, uniquement pour expérimenter ce que j'ai voulu faire depuis un certain temps sans trouver la situation qui permettrait de le faire. Je l'ai fait dans *Barsaat*. [...] Dans *Prem Rog*, la situation s'est en fin présentée. Il nous a fallu beaucoup de temps pour écrire, réécrire, re-modeler le chant. [...] Les paroles sont écrites par un jeune poète de Delhi, Kazal-Bash, qui n'a jamais écrit de paroles pour des chants filmiques⁸³⁷.

Comme d'autres types de monologue que nous venons d'exposer, le dialogue intérieur à distance ne permet pas d'éclairer une situation ni de dissiper un malentendu. Au contraire, sa fonction est de signaler l'injustice ou l'incompréhension dont souffrent les participants à ce dialogue virtuel et leur impuissance à changer la situation.

4) Dialogue suspendu

Les mélodrames de l'incompréhensions offrent de nombreux *face-à-face* où l'un des personnages n'arrive pas, pour différentes raisons, souvent émotionnelles, à exprimer clairement le message destiné à l'autre. La communication est alors interrompue, faute de mots ou de courage d'un des personnages, laissant l'incompréhension planer au-dessus du

⁸³⁴ Musique de Naushad Ali, dans le film *Rattan* (1944) de M. Sadiq.

⁸³⁵ Merci à Hélène Kessous pour la traduction.

⁸³⁶ Musique de Laxmikant-Pyarelal, chant Lata Mangeshkar, Suresh Wadkar.

⁸³⁷ Raj Kapoor, art. cit., *Filmfare*, 16/04/1982, p. 20.

dialogue. Tous ces cas – timidité d'un fils devant sa mère pour parler des affaires intimes, impossibilité, pour un amoureux de se confier à l'élue de son cœur ou à son ami pour des raisons affectives ou conventionnelles, incompréhension entre les générations – représentent des obstacles difficiles à franchir. Aussi bien la pudeur que la timidité ou le respect excessif des règles sociétales peuvent engendrer des situations d'incompréhension. Le personnage de simplet kapoorien est l'un des représentants typiques qui se trouvent souvent dans ce genre de situations. Sa timidité et sa pudeur l'empêchent de s'exprimer avec fluidité et de se faire comprendre. Le dialogue peut être suspendu par le fait que l'un des personnages refuse d'entendre ce que l'autre communique. Dans le mélodrame kapoorien, ce sont les personnages représentant la génération des aînés, des parents du héros ou de l'héroïne, qui refusent d'entendre le message de leur progéniture. Dans les cas que nous verrons plus loin, leur aveuglement est dû à leur suffisance et à leur mépris.

Difficulté à dire

Le rapport entre la pudeur et la dignité est évident : on dit bien que l'on se drapait dans sa dignité. Blessier la pudeur c'est blessier la dignité.

Éric Fiat, Adèle Van Reeth, *La pudeur*, p. 19

Anari [Idiot] de Hrishikesh Mukherjee (1959), exploite le personnage kapoorien de Raju, en le plaçant dans une société de classe moyenne très modeste. Les dialogues entre madame D'Sa (Lalita Pawar), logeuse, et son locataire Raj Kumar (Raj Kapoor), jeune homme doué en peinture mais dépourvu du sens des réalités, font partie des *face-à-face* devenus archétypaux. Le personnage de madame D'Sa s'inscrit dans la lignée des personnages féminins type, dont celui de Jijai, femme mégère de Tukaram. Rude mais aimante, le personnage de Jijai a marqué l'histoire du cinéma grâce à l'interprétation réaliste de Gauri dans *Sant Tukaram* de 1936. Le personnage de Raj Kumar est un personnage aveugle type. Bien que pauvre, il tient à sa dignité et son honnêteté. Sa naïveté, qui l'empêche de voir les vicissitudes de la société libère sa parole. Il a tous les signes du *gaffeur* qui, selon Jankélévitch,

dit ce qu'il ne doit pas dire, et ne tait pas ce qu'il sait. Il se met en travers des communications claires et brouille le silence hypocrite. Le gaffeur se refuse avec sûreté à pactiser avec son ennemi, à conclure d'infamants compromis qui abriteront malentendus et mensonges⁸³⁸.

⁸³⁸ V. Jankélévitch, *Philosophie morale, op. cit.*, p. 208.

Du fait de son comportement inhabituel, il paie souvent le prix fort (n'arrive pas à trouver du travail, étant sans cesse licencié par des employeurs malhonnêtes ou corrompus par exemple). Malgré son air ronchon, madame D'Sa a un cœur d'or mais, à cause de son jugement trop rapide, elle tombe dans le piège du malentendu ce qui complique les échanges avec son locataire. Le dialogue entre ces deux personnages est un dialogue entre deux personnes foncièrement bonnes, l'une (madame D'Sa) attaquant l'autre (le locataire Raj Kumar) dans le souci de préserver ou de découvrir la vérité. Elle anticipe le fait que l'autre pourrait mentir ou commettre une mauvaise action, comme voler de l'argent par exemple. Ce type de dialogue récurrent entre la mère aimante mais rude avec son fils est interprété, dans le corpus Kapoorien, par les mêmes acteurs, Raj Kapoor jouant un fils ou un jeune orphelin innocent et Lalita Pawar, dans le rôle de sa mère (*Kanhaiya, Diwana*), sa grand-mère (*Ek Dil Sao Afsane*) ou de sa protectrice (*Shree 420, Anari*)⁸³⁹. Dans ces dialogues, nous retrouvons fréquemment le terme *incompréhension*.

Raj Kumar arrive dans la maison de madame D'Sa après une bagarre en ville avec des hommes qui voulaient lui arracher le portefeuille de Ramnath Sohanlal Seth (Motilal), tombé sur le trottoir. Il s'effondre dans sa chambre. Madame D'Sa l'oblige à descendre et à jurer devant la statue de Jésus :

D'Sa : Maintenant, répète avec moi : « Je ne volerai jamais ».

Raj Kumar : Je ne l'ai pas volé [le portefeuille]. Pourquoi ne *comprenez*-vous pas ? Je n'ai rien volé.

D'Sa : Aujourd'hui, tu m'a vraiment brisé le cœur. Tu as volé.

Raj Kumar : Non, ce n'est pas vrai. Je le jure au nom de Jésus.

D'Sa : Tu mens même en Sa présence ?

Raj Kumar : Je ne mens pas... vraiment. Je peux Le décevoir mais pas vous. Je peux Lui mentir mais pas à vous.

D'Sa : Alors, il est à qui ce portefeuille ?

Raj Kumar (commence à pleurer) : Je ne sais pas. Il l'a laissé tomber et est parti à l'hôtel. Puis, quand j'ai voulu le lui rendre, les gens m'ont battu en m'accusant d'être menteur et voleur. Je ne suis pas malheureux à cause de ça. Je suis triste car vous aussi vous me traitez de voleur et vous non plus ne me croyez pas.

D'Sa : Ce n'est pas ça, fils. L'avidité rend les hommes mauvais. Je pensais que toi aussi tu étais *aveuglé* par la tentation de l'argent.

Le dialogue commence par une accusation injuste. La personne accusée n'a pas la possibilité de s'expliquer car l'accusateur (accusatrice) monopolise le dialogue ; de là vient le sentiment d'être incompris. La tension entre « je » et « tu » monte, et c'est souvent au moment où l'un des participants craque et jure son innocence que l'accusateur se tait et

⁸³⁹ Lalita Pawar « exporte » son personnage de mère à la carapace dure et au cœur tendre dans d'autres films, comme, par exemple, dans *Bluff Master* (1963), Manmohan Desai, où elle joue la mère d'Ashok (Shammi Kapoor) qui utilise de multiples ruses pour échapper à son attention.

permet à l'accusé de se défendre. Pour que cette situation s'inscrive dans le format mélodramatique, les deux protagonistes sont émus aux larmes et se réconcilient à la fin de la querelle. Ces échanges verbaux type servent à compléter l'image du héros, à montrer son côté innocent et naïf. La répétition des situations qui montrent de bonnes petites actions du héros permet de comprendre, plus tard dans la narration, son attitude face à un problème grave. La stratégie de répétition et de gradation fait partie de la poétique du récit, de même que l'*antithèse*, « contraste qui présuppose, pour être perçu, une partie identique dans chacun des deux termes⁸⁴⁰ » qui permet de montrer la lucidité du personnage, alors qu'il a été montré à plusieurs reprises comme gaffeur, gauche et aveugle. Plus loin dans *Anari*, le héros dénonce son patron, l'oncle de la femme qu'il aime, l'accusant d'avoir fabriqué le médicament qui a tué madame D'Sa. Il tient tête à son employeur, qui, avec l'aide de ses associés malfaiteurs, retourne la situation et accuse Raj Kumar à son tour, fausses preuves à l'appui.

Dans *Kanhaiya*, Ganga (Lalita Pawar), la mère du héros Kanhaiya (Raj Kapoor) communique avec son fils à coups de bâton. C'est la seule solution, à ses yeux, pour obtenir de son fils – qui fréquente de mauvaises personnes qui l'entraînent à boire – la promesse de s'améliorer et d'arrêter de boire. De ce fait, quand il s'agit de communiquer sur un autre plan, Kanhaiya, qui a pour habitude de recevoir des coups de bâton, a besoin de trouver un dispositif spécifique pour pouvoir dire des choses qui touchent à son intimité. Quand il s'adresse à sa mère en commençant une conversation neutre : « Pourquoi fais-tu toujours les travaux ménagers ? », elle arrête ses travaux de cuisine et demande automatiquement de combien d'argent il a besoin. Apprenant qu'il ne veut pas d'argent, étonnée, elle veut en savoir plus mais Kanhaiya est bloqué, n'arrive pas à parler. Il prononce le mot « elle », puis : « Je me sens timide quand tu es en face de moi ». Prenant sa mère par la main, il l'emmène en courant de la cuisine vers une autre pièce. « Cache-toi derrière la porte, je te dirai tout », Kanhaiya supplie sa mère. Puis, il commence : « Mère, cette Paro... ». La mère sort sa tête de derrière la porte demandant ce qu'il y a avec Paro (la mère de Shanu) et Kanhaiya panique : « Mère, reste à l'intérieur. Il n'y a rien avec elle... Mère, cette Shanu, fera des travaux ménagers et s'occupera de toi ». À ces mots, la mère sort de sa cachette en disant qu'il a mis du temps à dire ce qu'il vient de dire (la phrase de Kanhaiya sous-entend qu'il veut demander Shanu en mariage). Voyant sa mère, Kanhaiya se bloque : « Tu es à nouveau sortie, mère. Je ne te parlerai pas ».

⁸⁴⁰ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », dans *L'analyse structurale du récit*, Communication n°8, Éditions du Seuil, Paris, 1981, p. 134.

Si, du fait de la timidité ou de la pudeur les personnages n'osent pas se regarder dans les yeux, dans certains cas caricaturaux comme nous venons de voir, ils ne supportent pas le regard de l'autre et en perdent leurs moyens. Dans *Diwana* (1967) de Mahesh Kaul, où la caricature du couple « mère dragonne » et « fils adoptif simplet » dépasse le cliché des relations habituelles, Pyar (Raj Kapoor), le fils, se cache devant sa mère sous le lit. Ce genre de situations met en évidence le fait que certains sujets ne sont ou ne peuvent pas être abordés facilement entre les générations, entre la mère et le fils ou le père et le fils. Si le fils dit fréquemment qu'on ne le comprend pas, c'est, effectivement, parce qu'il ne peut pas librement échanger avec ses parents. C'est un fait, tel que représenté au cinéma, qui n'est pas typique uniquement d'une catégorie sociale mais qui touche la société indienne dans son ensemble.

Refus d'entendre

Le dialogue type dans le mélodrame de l'incompréhension a lieu entre deux personnes, dont une ne perçoit pas et ne voit pas les intentions de l'autre. Chhalia (Raj Kapoor) héberge une belle jeune femme Shanti (Nutan) qui a attenté à ses jours. Il tombe rapidement et ouvertement amoureux d'elle qui ne se doute de rien. Pour la mettre à l'aise, il ne pose aucune question sur son passé, ignorant ainsi qu'elle est mariée et mère d'un fils de cinq ans. Il commence à lui faire discrètement des confessions sur le fait qu'il est amoureux d'une fille en lui promettant de la lui présenter. Ce stratagème classique échappe complètement à Shanti dont l'esprit est préoccupé par d'autres problèmes, bien plus importants pour la mère et l'épouse qu'elle est⁸⁴¹. Contrairement à Neena dans *Andaz*, l'héroïne de *Chhalia*, Shanti est sans aucune ambiguïté vis-à-vis de Chhalia. Étant mariée, elle ne s'imagine pas qu'elle puisse être aimée d'un autre homme et, par conséquent, ne peut pas voir l'affection grandissante de Chhalia alors que Neena, nous l'avons vu, encourageait Dilip à s'exprimer librement faisant semblant de ne pas prêter attention à ses compliments. D'autres personnages que nous avons peu vus jusqu'à présent, Manorama dans *Prem Rog* ou Naren dans *Ram Teri Ganga Maili* n'entendent pas ce que leurs prétendants leurs disent à propos d'amour. Alors que Manorama

⁸⁴¹ Chhalia (Raj Kapoor), le héros du film éponyme, est conçu par Manmohan Desai comme une continuité des Raju inventés et joués par Kapoor dans ses films, en particulier dans *Shree 420*, qui a marqué le réalisateur de *Chhalia*. Desai, dans ses souvenirs, évoque son admiration pour le jeu de Kapoor et raconte une anecdote qui a eu lieu pendant le tournage de son film *Raampu Ka Lakshman* (1972), avec le fils de Kapoor Randhir : « J'avais pour habitude d'insister sur le fait qu'il fallait jouer comme son père dans *Shree 420*. C'est parce que j'admire la façon dont Raj regardait et jouait. Si cela était possible, j'essaierais de faire jouer, tous les personnages, même Manmohan Krishna, comme Raj » C. Haham, *Manmohan Desai's Films...op. cit.*, p. 12.

est trop jeune et naïve pour comprendre les allusions amoureuses, Naren les comprend très bien, mais n'est pas intéressé. Il traite son amie Radha sans équivoque et refuse d'entrer en dialogue amoureux avec elle.

Il apparaît donc que l'ambiguïté des propos exprimés par des détours ou des métaphores provoque les malentendus. Mais que se passe-t-il si l'un des personnages exprime directement ses sentiments ? Le fait est que dès lors qu'un personnage est clair et direct dans ses déclarations, comme Radha l'est vis-à-vis de Gopal dans *Sangam* en lui déclarant son amour, son interlocuteur en est choqué. Gopal trouve indécent que Radha ne se soucie point de Sunder et refuse de lui écrire au moment où il se trouve dans un camp militaire dans l'Himalaya et a besoin d'un soutien moral. C'est pourquoi il écrit une lettre à Sunder à sa place. Dans les mélodrames centrés sur le héros, l'héroïne a très peu de place pour exprimer directement ses sentiments.

Dans la première partie du *Mera Naam Joker* et dans *Bobby*, Kapoor touche au problème de l'adolescence : les adultes n'entendent pas ce que l'adolescent dit quelle que soit la culture dans laquelle ils sont élevés et ne s'intéressent pas à ce que l'adolescent ressent ou pense. Françoise Dolto consacre au problème de communication entre adultes et adolescents une partie importante de son travail d'analyste étant convaincue que « si les adolescents étaient encouragés par la société à s'exprimer, cela les soutiendrait dans leur évolution difficile⁸⁴² ». Kewal dans *Aag* dit très fort qu'il se sent incompris par ses aînés et que cela le mine. Il rêve d'un monde meilleur, d'un monde différent et se sépare de ses parents pour réaliser son rêve. Les adolescents dans *Mera Naam* ou *Bobby* n'ont pas les mêmes préoccupations. L'un est pauvre, sans père, l'autre riche, sans amour parental. Tous les deux cherchent leur place dans le monde des adultes sans vouloir le changer. Leur seule aspiration est d'être compris et respectés par les adultes. Raju le Joker, sachant que sa mère s'oppose à son projet de devenir clown, décide de taire ses aspirations devant elle et de poursuivre son chemin secrètement. Il est guidé avec délicatesse par David, le fiancé de Mary, qui fait tout pour que la première déception amoureuse ne soit pas trop dévastatrice pour Raju. Alors que Raju ne se confie pas à David, celui-ci lit dans ses yeux comme dans un livre ouvert. Il comprend le désir de l'adolescent, son chagrin et son mal-être.

⁸⁴² Françoise Dolto, *La cause des adolescents. Respecter leur liberté et leurs différences*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1988, p. 109.

Raja, dans *Bobby*, n'est pas entendu par ses parents. Son père a des projets avec lui et des ambitions pour lui. Raja ne se sent pas aimé, a l'impression de n'être qu'un objet, pour ses parents. Il se révolte contre son père, mais celui-ci lui rappelle que tant qu'il n'est pas majeur, il dépend de ses parents, et toute action, comme son mariage secret avec Bobby, est passible de prison. Pour profiter du fait que Raja est mineur, le père contracte, avec ses riches amis Sharma, le mariage de son fils avec leur fille, déficiente mentale. À la soirée du Nouvel An chez les Sharma, Raja apprend que son père a arrangé son mariage à son insu. Il reproche à ses parents de l'avoir trahi :

Raja (court vers sa mère qui boit du champagne avec d'autres femmes) : Qu'est-ce que c'est que ça ? Vous m'avez demandé d'attendre ma majorité, quand j'aurai vingt et un ans. Pourquoi suis-je trompé ?

Mère : Je n'ai rien fait. Cette proposition étant bonne, ton père a pris la décision de l'accepter.

Raja (s'adressant à son père devant un groupe d'hommes) : C'est ma vie. Qui êtes-vous pour en décider ainsi ?

Père (prend Raja à part) : Ton père ! Cette décision est définitive. C'est pour ton bien et ton avenir.

Raja : Vous m'avez vendu pour de l'argent en négociant cette affaire.

Père : Fils, apprends à être poli. Ce n'est pas la peine d'en discuter ici. Monsieur Sharma l'annoncera officiellement demain.

Le dialogue entre Raja et ses parents tourne court. Les objections de Raja ne sont pas entendues et Raja est laissé seul, au milieu des invités, ignoré de tous sauf par Alka, la fille handicapée mentalement. Dans son chant « Ae Ae Ae Phansa⁸⁴³ » [Piégé], Nima (Aruna Irani), une amie de la mère de Raja qui sympathise avec lui, suggère à l'adolescent de s'évader pour sauver sa vie. Raja est le seul à comprendre le sens de la métaphore de la cage et des oiseaux utilisée par Nima :

Piégé, celui qui a quitté sa maison, n'a pas de toit sur sa tête,
Il a installé sa maison dans le cœur de quelqu'un
Et maintenant, il est piégé !
Cette année entre l'adolescence et l'âge d'homme est très traumatisante.
Une année de jeunesse, d'innocence et de folie.
Cette année entre l'adolescence et l'âge d'homme est bizarre.
La réputation de l'amoureux est noircie et le monde en rit :
Il est piégé !
Celui qui n'a ni maison ni toit sur la tête, et a bâti à la place une nouvelle maison dans le cœur de
quelqu'un est complètement piégé.
Il vaut mieux qu'aujourd'hui il ouvre sa cage et que tous les oiseaux s'envolent.
Ça sauvera, peut-être, sa vie.
À travers une ouverture, en cherchant sa propre chance...
Même trompé... il vaut mieux aujourd'hui...

⁸⁴³ Chant Lata Mangeshkar.

Que les oiseaux quittent leurs cages car tous les mensonges deviennent insupportables
Car aujourd'hui quelqu'un a été mordu et transpercé
Regarde ! Il est piégé !
Celui qui n'a ni maison ni toit sur sa tête, est piégé.

Une fois encore, à la façon de la séquence « Har Dil Jo Pyaar Karega » (*Sangam*), le personnage qui chante (voix de Lata Mangeshkar) se substitue au narrateur omniscient et résume la situation. Il explique ce que signifie l'adolescence, l'état transitoire entre le monde des garçons et celui des hommes adultes. Les adultes présents à la fête n'écoutent pas les paroles de la danseuse, ils n'écoutent pas les conseils destinés à Raja. Ils constituent un décor qui se fige dès que la chanson retentit. Seul Raja, inspiré par les paroles de la chanson partira la nuit même à la rencontre de Bobby et s'enfuira avec elle.

* * *

*

Dans ce chapitre consacré aux échanges verbaux, nous nous sommes intéressés aux différentes situations dialogiques et aux circonstances dans lesquelles elles se produisaient. Les malentendus provoqués par la parole échangée avec l'autre et, *in extenso*, exprimés par le mouvement des yeux et la direction des regards ont constitué l'essentiel de nos analyses. En effet, les regards de personnages chorégraphiés confirment l'intention du réalisateur de créer des situations de confusion. Cette volonté est soulignée par le cadrage mettant en jeu les échelles et les dispositions des personnages dans l'espace. Aussi, le cinéaste met-il le héros présumé « aveugle » dans des situations où il ne peut pas voir l'autre alors qu'il donne l'impression du contraire. L'ambiguïté de ces situations souligne le niveau de son réel aveuglement.

Le dialogue mental ayant pour vocation originelle de ne pas communiquer avec l'autre mais de s'adresser à soi-même permet d'élargir la problématique de l'incompréhension à des situations inédites telles que faire une confidence à un tableau. La séquence musicale devient l'espace de prédilection pour le monologue intérieur mais aussi pour les échanges romantiques où un personnage s'adresse à l'autre, tous les deux séparés dans l'espace et le temps. Grâce au montage alterné, le dialogue monologué à distance devient possible. Cependant, il a un statut particulier. Tout en développant la poétique de l'aveuglement, il ouvre une réflexion sur l'imaginaire et l'illusion.

Nous avons vu que les échanges verbaux entre les générations peuvent être bloqués non seulement à cause du pouvoir de l'autorité exercée par les aînés, mais aussi à cause de la pudeur qui empêche le héros de s'exprimer librement devant eux. Il en va de même pour la « surdité » de certains personnages qui produit autant l'effet de l'incompréhension que l'aveuglement. Enfermés dans leurs univers, les personnages qui ne veulent pas entendre évitent le dialogue et la voix de l'autre.

Les échanges verbaux, inséparables des échanges non verbaux, influent directement sur les situations d'incompréhension. Selon les historiens du cinéma Philippe Parrain et Madhava Prasad, le dialogue est le « fondement même du film indien⁸⁴⁴ », apportant aux mélodrames un caractère théâtral, souvent du fait de la mise en scène statique. Si la musique, omniprésente dans les films de Kapoor, accompagne la parole des personnages dans des dialogues chorégraphiés, il existe, dans ce corpus, des échanges théâtralisés, soutenus par la musique, alors que les personnages se trouvent dans des postures figées, évoquées dans le sous-chapitre « *je et tu ... et un tiers* ». Dans tous les cas, aussi bien la théâtralité du propos que la musique accentuent les causes d'incompréhension que les personnages dénoncent.

⁸⁴⁴ Philippe Parrain, *Regards sur le cinéma indien*, op. cit., p. 202 pour la citation ; M. Prasad, *Ideology of the Hindi Film...op. cit.*, p. 70-71.

CHAPITRE III

LES RESSORTS DRAMATIQUES

Dans un de ses sens premiers, le terme *ressort* signifie « ce qui fait agir, mouvoir⁸⁴⁵ ». Utilisé dans une œuvre narrative comme le mélodrame, le « ressort dramatique » désigne une *cause agissante* ou « tout principe moteur inhérent à l'univers de l'œuvre, et qui, à travers les personnages, tend les situations et fait marcher l'action⁸⁴⁶ ». En plus des figures d'aveuglement (le héros aveugle, le simplet, etc.), étudiées dans la Partie II, qui contiennent en elles-même le germe de l'incompréhension, nous observons des ressorts dramatiques types qui l'induisent également.

Nous distinguerons d'une part l'amnésie ou la manipulation qui agissent au niveau de la forme narrative (l'action) et, d'autre part, des ressorts tels que l'illusion qui sont créés par la mise en scène. Alors que l'oubli est un phénomène complexe qui se traduit par une perte de mémoire, progressive ou soudaine, entraînant des situations de malentendu qui peuvent évoluer positivement, la manipulation, non moins complexe, visant de maintenir l'autre dans l'incompréhension et dans l'aveuglement, entraîne souvent des conséquences irréversibles. Quant à l'illusion visuelle ou mentale, le trompe-l'œil et tous les effets qui troublent la perception et l'intelligibilité des faits, leur présence dans le mélodrame Kapoorien est assurée par des motifs filmiques tirés de la nature ou créés en studio (brouillard, nuages, pluie) pour la mise en scène des situations d'incompréhension. De nombreux personnages de notre corpus

⁸⁴⁵ <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/ressort>.

⁸⁴⁶ Étienne Souriau, *Vocabulaire esthétique*, op. cit., p. 1223.

jouent l'ambiguïté pour dissimuler leur être véritable donnant l'illusion d'être quelqu'un d'autre.

En ce qui concerne l'oubli, c'est un ressort dramatique au-dessus duquel plane la légende de *Sakuntala* de Kalidasa. Cette pièce de théâtre jugée parfaite par les spécialistes du théâtre a fait un ravage au XVIII^e siècle dans les sociétés occidentales anglaises et allemandes⁸⁴⁷. Goethe, dès 1791, s'enthousiasme pour cette pièce et par extension pour l'Inde, et l'exprime en vers :

Les fleurs de l'an nouveau, les fruits de l'an tardif,
Tout ce qui charme et qui enchante, ce qui nourrit et rassasie,
Tout cela, et le ciel et la terre, si je veux le nommer et le saisir d'un nom, d'un seul,
Alors je dis ton nom, Sakuntala, et tout est dit⁸⁴⁸.

Revenue en Inde à la fin du XIX^e siècle et démocratisée grâce aux traductions dans des langues vernaculaires, *Sakuntala* s'impose comme la matrice de la construction dramatique. Riche en saveurs *rasa*, l'intrigue de la pièce est construite autour de l'amnésie et de l'aveuglement du roi Dusyanta. Les citations et allusions à *Sakuntala* dans les mélodrames de Kapoor étant nombreuses, revenons sur les moments d'incompréhension dans cette pièce et les films qu'elle inspire.

L'amnésie représentée dans les films populaires de Bombay de la période postcoloniale revêt également une dimension symbolique. Le phénomène d'« amnésie collective » qui s'est emparé du pays à la suite des événements liés à la Partition de l'Inde en 1947 était une tentative d'effacer de la mémoire des souvenirs traumatiques de cette période. Il apparaît dans les films mettant en scène des personnages amnésiques dans les premières années qui suivent l'Indépendance. Bhaskar Sarkar, dans le sillage de l'historien Gyan Pandey⁸⁴⁹, constate que

Aussi bien dans les rapports d'histoire officielle que sur la scène culturelle, il y avait une intention délibérée d'oublier ou, plutôt, de faire un subtil recadrage de cette épisode en tant que chapitre exceptionnel dans l'histoire nationale⁸⁵⁰.

⁸⁴⁷ William Jones, traducteur anglais de *Sakuntala*, compare Kalidasa à Shakespeare devenu référence du théâtre d'avant-garde européen, allemand en particulier, et fondateur de l'identité nationale par la scène.

⁸⁴⁸ Traduction de Christine Maillard dans Ch. Maillard, *L'Inde vue d'Europe. Histoire d'une rencontre (1750-1950)*, Éditions Albin Michel, Paris, 2008, p. 100. *Sakuntala*, dans ce poème, est orthographiée *Sakontala*.

⁸⁴⁹ Gyanendra Pandey, « In Defence of the Fragment: Writing about Hindu-Muslim Riots in India Today », *Representation* 37, 1992, p. 27-55 évoqué dans B. Sarkar, *Mourning of the Nation... op. cit.*

⁸⁵⁰ B. Sarkar, *Mourning of the Nation... op. cit.*, p. 28.

1) L'oubli, la perte de mémoire

Selon la définition de Pierre Janet, publiée dans *L'année psychologique* en 1895 :

Le mot *amnésie*, qui signifie abolition de mémoire, ne s'applique pas à des abolitions totales de l'intelligence, où la mémoire sombre avec le reste, mais à des états particuliers où c'est l'altération de la mémoire qui est le caractère dominant. On a proposé un grand nombre de classifications des amnésies, classifications fondées le plus souvent sur l'étiologie, c'est-à-dire sur la cause médicale du phénomène⁸⁵¹.

Depuis, grâce à la classification proposée par Pierre Janet, philosophe, psychologue et professeur au Collège de France, on distingue les « amnésies systématiques », (portant sur tout un système, par exemple tous les chiffres, tout ce qui a rapport à une affaire, à une famille, etc.) et les « amnésies localisées ». Parmi ces dernières, on reconnaît l'*amnésie simple*, ou l'oubli d'un seul événement qui s'oppose à l'*amnésie générale*, très rare, comprenant tous les souvenirs⁸⁵². L'*amnésie rétrograde* est souvent signalée à l'occasion de traumatismes crâniens et porte sur les événements qui ont précédé l'accident, alors que l'*amnésie antérograde*, concerne ceux qui le suivent. Pour finir, l'*amnésie continue* est l'incapacité d'acquérir des souvenirs nouveaux⁸⁵³. Aussi, la classification de Janet nous apprend-elle que les personnages qui s'intoxiquent souffrent plutôt de l'*amnésie d'assimilation*.

Jacques Aumont, qui s'est intéressé à l'oubli dans un récent ouvrage considère que « le scénario le plus simple est celui de l'amnésie. Version extrême, où se joue un effacement radical de la mémoire et en outre, d'une mémoire particulière : celle du vécu⁸⁵⁴ ». Il en est ainsi du scénario de *Dulha Dulhan* (1964) où l'héroïne Rekha (Sadhana Shivdasani) perd la

⁸⁵¹ Pierre Janet « Amnésie », compte rendu d'A. Binet, *L'année psychologique*, 1895, vol. 2. p. 868-871.

⁸⁵² Voir le film d'Aki Kaurismäki *L'Homme sans passé* (*Mies vailla menneisyttä*, 2002).

⁸⁵³ *Ibid.*

⁸⁵⁴ Jacques Aumont, *L'attrait de l'oubli*, Yellow Now / Côté cinéma / Motifs, Paris, 2017, p. 13.

mémoire – ou selon Aumont – se « perd *elle-même* » à la suite d'une collision avec un bus. Il s'agit vraisemblablement d'un cas d'*amnésie rétrograde*, qui plonge le héros (Raj Kapoor) dans une profonde dépression. Il ne comprend pas qu'elle puisse l'oublier après l'avoir épousé et aimé.

Alors que l'on trouve relativement souvent les thèmes de l'oubli et de l'amnésie déclenchant des situations d'incompréhension, l'amnésie collective directement liée à l'événement historique de la Partition entre relativement tard dans le corpus kapoorien. Dans *Chhalia* (1960), l'un des films avec Kapoor acteur le plus marquants, produits en dehors du R.K. Films & Studio, le réalisateur Manmohan Desai aborde ce phénomène. Il dénonce le comportement des familles qui ont rejeté leurs enfants kidnappé(e)s et déplacé(e)s à un moment donné de l'autre côté de la frontière. Rappelons qu'en 1947, la nouvelle frontière dessinée à la hâte et en dépit du bon sens⁸⁵⁵, a séparé le pays en deux États indépendants, l'Inde et le Pakistan provoquant l'exode des populations hindoue et musulmane dans le chaos et la violence.

Bien que le cinéma populaire évite toute allusion directe à cet événement pendant les premières décennies qui suivent la Partition, Bhaskar Sarkar mentionne que *Anokhi Ada* (1948) de Mehboob Khan, *Shabnam* (1954) et *Bhaisaheb* (1954) abordent, dès la fin des années 1940 le thème de l'oubli⁸⁵⁶. Il est également l'objet du *Banwre Nain* (1950) [*Impassioned Eyes*, Les yeux passionnés] de Kidar Sharma. Dans ce film, Kapoor interprète le héros qui, après quelques mois de séjour dans une ville, oublie la relation amoureuse avec son amie Tara (Geeta Bali) qui l'attend désespérément avant de se lancer à sa recherche et de découvrir un personnage changé⁸⁵⁷. Dans son mélodrame *Ram Teri Ganga Maili*, Kapoor non seulement développe le thème de l'oubli mais s'inspire pour son scénario de celui de *Sakuntala*. Il en est ainsi du film *Dulha Dulhan*. Force est de constater que parmi toutes les influences c'est certainement cette œuvre classique de Kalidasa qui a le plus marqué et de façon durable l'imaginaire de Kapoor.

⁸⁵⁵ Voir Dominique Lapiere, Larry Collins, *Cette nuit la liberté*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1975.

⁸⁵⁶ En ce qui concerne la production non indienne des films sur le thème de l'oubli, des retours du passé ou des disparitions voir Jacques Aumont, *L'attrait de l'oubli*, *op. cit.*

⁸⁵⁷ *Banwre Nain* est l'un des films décisifs dans la carrière de Kapoor-acteur où il expérimente un jeu d'acteur différent de son habitude face à l'héroïne (Geeta Bali) qui déploie un registre comique.

Sakuntala ou la mémoire insaisissable

À l'aide de la caméra subjective, Kapoor met en scène le personnage principal observant discrètement l'héroïne à la façon du roi Dusyanta (*Mera Naam Joker, Satyam Shivam Sundaram*). De même que Dusyanta et Sakuntala, les personnages Kapooriens se marient selon le rite *gandharva*, c'est-à-dire sur le seul consentement mutuel (*Ram Teri Ganga Maili, Dulha Dulhan*), puis souffrent d'amnésie, de séparation et d'incompréhension.

Depuis la découverte de la pièce en Europe, les indologues et sanscritistes de toutes origines, les cinéastes et les historiens du théâtre et du cinéma s'intéressent à cette pièce. Pourquoi cette fascination par *Sakuntala* ? Pour Barbara Stoler Miller, *Sakuntala* est un théâtre de la mémoire [*Theatre of Memory*⁸⁵⁸]. Charles Malamoud, dans le sillage des analyses de Stoler Miller, soutient que « le vrai sujet de la pièce, c'est l'amnésie de Dusyanta⁸⁵⁹ ». Dès que la malédiction cesse d'agir grâce à l'anneau retrouvé, le roi recouvre la mémoire et redevient obsédé par l'amour. « Un amour qui est un don de la mémoire » dit Malamoud. Selon l'indianiste et sanscritiste, il s'agit d'une mémoire hallucinée où « le passé est revécu comme présent, et, par une sorte de contagion dans la confusion, l'image de la réalité est perçue comme la réalité même⁸⁶⁰ ». En effet, le roi présente les signes d'une hallucination : en regardant le portrait de Sakuntala qu'il a peint, Dusyanta se souvient de la première vision qu'il a eue d'elle dans l'ermitage où il est arrivé, lors d'une partie de chasse. L'évocation de cette scène est tellement forte qu'il prend le tableau pour la réalité et, pris d'une fureur contre l'insecte figurant dans le tableau, il se met à menacer l'abeille qui avait alors attaqué Sakuntala. Cette mémoire de l'amour retrouvée est pour Malamoud une « mémoire hallucinée⁸⁶¹ » dans laquelle se réfugie le roi entraînant son entourage dans sa folie.

(Acte VI, p. 134, traduction de Foucaux)

Madhavya (en parlant de l'abeille que le roi menace d'emprisonner dans le calice d'un lotus) :

Comment n'aurait-elle pas peur d'un châtiment aussi sévère ! (*En riant à part.*) En vérité, il est fou !

Et moi-même je le suis devenu, en restant ici avec lui. (*Haut.*) Mais ceci n'est qu'une peinture !

⁸⁵⁸ Barbara Stoler Miller, *Theatre of Memory: The Plays of Kalidasa*, Columbia University Press, New York, 1984.

⁸⁵⁹ Charles Malamoud, *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Éditions de la découverte, Paris, 1989, p. 299.

⁸⁶⁰ *Ibid.*

⁸⁶¹ *Ibid.*

Le roi : Comment, une peinture ?

La nymphe Sanoumati : Moi-même, tout à l'heure, je ne m'en apercevais plus ; comment donc se serait-il souvenu que ce n'est qu'une peinture ?

Le roi : Pourquoi me rappeler méchamment à la réalité ? Tandis qu'avec mon cœur, qui est tout à elle, je goûtais le bonheur de la voir comme si elle eût été là devant moi, ma bien-aimée vient d'être de nouveau changée en peinture par toi qui m'a rendu le souvenir.

Il en est de même pour Rajiv (dans *Satyam Shivam Sundaram*). Il est poursuivi par la mémoire hallucinée de son aimée Rupa. Elle apparaît, dans son souvenir, telle un monstre, un écorché, un pur produit de son imagination. Comme Dushyanta, il tente de convaincre ses proches qu'il a épousé une « fausse » Rupa.

Selon Gayatri Chatterjee, le sujet de *Sakuntala* est le *regard*, l'acte de voir et le plaisir que cela procure. Elle pose des questions concernant la vue et les perceptions provoquées par l'acte de regarder [*looking*] et l'acte de voir [*seeing*] :

Voyons-nous ce que nous voyons ? Voyons-nous toujours bien ce que nous avons devant nos yeux ?
Quand nous voyons quelque chose, sentons-nous quelque chose – ces sentiments sont-ils toujours justes (ceux que la vue invoque)⁸⁶² ?

Si le sujet de la pièce est la « non connaissance de la véritable identité d'une personne, puis la connaissance ; le souvenir et l'oubli, puis la reconnaissance⁸⁶³ », Kalidasa développe également le thème de l'*incompréhension*. Dans les trois premiers actes, le héros est présenté comme quelqu'un de curieux, utilisant ses yeux pour regarder et prendre plaisir à cet acte ; il a pour habitude de scruter et étudier l'image qui se trouve devant lui. L'amnésie qui le frappe a pour résultat qu'il cesse de regarder et qu'il cesse d'être curieux. C'est, bien sûr, à cause de son amnésie mais aussi parce que les circonstances ont changé. La femme qui se trouve face à lui et réclame sa reconnaissance est une femme qui attend un enfant ce qui signifie que pour le héros qui a un regard faussé c'est la femme d'un autre. Le roi ne comprend pas ce qui lui arrive ; il est troublé par le doute. Les conventions sociales de l'époque interdisent à l'homme de regarder la femme d'un autre. Son attitude provoque également l'*incompréhension* de Sakuntala : blessée d'être oubliée si vite, ne comprenant pas pourquoi elle n'est pas reconnue alors que les yeux du roi n'ont pas changé, elle se réfugie au ciel, parmi ses semblables (chez sa mère), abandonnant pour un temps sa condition humaine. Troublé par ce qui lui arrive, le

⁸⁶² Gayatri Chatterjee, « *Sakuntala* : the look and the image in literature, theatre and cinema », dans Heidi R.M. Pauwels (dir), *Indian Literature and Popular Cinema, Recasting classics*, Routledge, New Delhi, 2007, p. 65.

⁸⁶³ *Ibid.*

roi entend son histoire racontée par Sakuntala et les témoins oculaires mais est rongé par le doute⁸⁶⁴ :

Dans le doute si je suis *aveuglé* ou si cette femme parle fausement, dois-je abandonner une épouse, ou devenir coupable en prenant une femme de quelqu'un d'autre ? (Acte v, p. 109, traduction P.-E. Foucaux)

Vénéérable, je vous demande ici quel est le moindre des deux crimes :
M'égaré-je, ou ment-elle ? À ce soupçon livré,
Faut-il répudier une épouse
Ou me souiller d'une étreinte adultère ? (Acte v, p. 175, traduction Bansat-Boudon)

Sakuntala doit attendre avant d'être acceptée par son époux ; il faut du temps avant que le roi retrouve la mémoire et qu'il la reconnaisse. C'est dans le ciel qu'elle trouvera refuge pendant quelques années⁸⁶⁵. Le cinquième acte se termine sur le doute du roi qui ne se souvient pas si Sakuntala est son épouse mais son cœur « fortement ému [le] porte à le croire⁸⁶⁶ ». Selon Charles Malamoud, l'idée que « l'amour soit le souvenir de l'amour » est tirée du mythe de Kama-Smara :

Le dieu Siva, distrait dans sa méditation [...] par les flèches de l'Amour, dirige sur lui le feu terrifiant de son regard et le réduit en cendres. Désormais, l'Amour n'a plus de corps, il est *an-anga*. [...] Siva pardonnera à Smara qui sera doté d'un corps immatériel, d'autant plus efficace qu'il sera insaisissable ; l'Amour sera toujours l'Amour et continuera à frapper de ses flèches de fleurs le cœur des dieux et des mortels⁸⁶⁷.

À partir de ce mythe fondamental Malamoud conclut que « ce qui est présent dans l'Amour, c'est le souvenir et les conséquences de sa destruction, donc son absence. Privé du corps, il n'est plus que la flamme même qui l'a consumé⁸⁶⁸ ». Avant que Dusyanta retrouve la mémoire, Kalidasa évoque le fait que l'intuition ou la mémoire du cœur sème un doute dans

⁸⁶⁴ Ici, nous présentons deux versions françaises de *Sakuntala*. La première, de 1876, est de la plume de P.E. Foucaux ; la seconde est traduite par Lyne Bansat-Boudon. Pour des raisons d'interprétations différentes de certaines notions, les citations tirées des actes v, vi et vii, où le roi Dusyanta est frappé d'amnésie, sont présentées deux fois ; la première citation vient de la version de P.-E. Foucaux, la seconde de celle de Lyne Bansat-Boudon. Il ne s'agit pas ici de comparer les styles des traductions mais le recours des traducteurs aux mots et synonymes utilisés pour décrire l'état d'amnésie du roi. Alors que Foucaux traduit cet état quasi systématiquement par *aveuglement*, Bansat-Boudon par *égarement*. Elle utilise également une métaphore visuelle *des ténèbres*. Voir *Le Théâtre de Kalidasa. Sakuntala ou signe de reconnaissance. Urvashi conquise par la vaillance. Malavika et Agnimitra*, trad. Lyne Bansat-Boudon, Gallimard, Paris, 1996.

⁸⁶⁵ L'origine de Sakuntala, fille du sage Vishvamitra et de la nymphe Menaka, est mi-humaine mi-divine.

⁸⁶⁶ Foucaux, 1876, Acte v, p. 111.

⁸⁶⁷ Ch. Malamoud, *Cuire le monde...op. cit.*, p. 299.

⁸⁶⁸ *Ibid.*

sa pensée. Si l'intuition peut signaler qu'il y a quelque chose qui n'a ni forme ni contenu, ni présent ni passé, cela appartient à un état de l'*inexplicable* et de l'*incompréhensible*.

Dans le sixième acte, la malédiction est levée et le roi retrouve la mémoire. Dans la traduction de Foucaux, le roi qualifie son état d'amnésie comme un *aveuglement* : « C'est par *aveuglement* que je l'ai repoussée ! » (Acte VI, p. 121) ou « dans mon *aveuglement*, cela n'a pas été exécuté par moi, qui me fait horreur à moi-même ! » (*Ibid.*, p. 128) Quand il retrouve Sakuntala après la longue séparation, il s'excuse et s'explique devant elle :

Ma chère épouse au doux visage, te voilà devant moi, dont l'*aveuglement* est heureusement détruit par la mémoire qui m'est revenue, comme la nymphe Rohini, revient s'unir au dieu de la lune, à la fin d'une éclipse.

[...]

Belle amie, que le chagrin que je t'ai causé s'efface de ton cœur. N'y avait-il pas alors en moi un *aveuglement* irrésistible ? La conduite de ceux qui sont fortement aveuglés est ainsi, le plus souvent, en des circonstances qui devraient être heureuses. La guirlande elle-même posée sur sa tête, l'*aveugle* la jette de côté, dans la crainte que ne ce se soit un serpent ! (Acte VII, p. 161, traduction par Foucaux)⁸⁶⁹

Pour rassurer le roi, le père adoptif de Sakuntala, Kacyapa, dit que « à l'aide de [sa] seconde vue » il sait que Sakuntala est injustement repoussée par la malédiction de Durvasas et qu'il n'y a pas d'autre cause à cela que le mauvais sort. Le roi et Sakuntala s'en sentent soulagés.

Inspiré par *Sakuntala*, Inder Raj Anand écrit un scénario dans lequel l'amnésie ne frappe pas le personnage principal mais l'héroïne. Le scénario de *Dulha Dulhan* [Fiancée fiancé] est confié à Ravindra Dave obtenant que les rôles principaux soient interprétés par Raj Kapoor et Sadhana Shivdasani. Le film est en grande partie réalisé dans les studios du R.K. Films & Studios. Certains des collaborateurs de Kapoor, acteurs et techniciens, intégrés au projet donnent à ce film un cachet kapoorien d'excellence alors que l'acteur Kapoor commence à perdre sa crédibilité en tant que jeune premier. L'histoire de *Dulha Dulhan* est celle d'une ravissante jeune fille (Sadhana) sans identité qui atterrit à Bombay et, sans savoir où aller, suit Raj Kumar (Raj Kapoor) qui est venu à la gare chercher une personne qu'il ne connaît pas. Rassurée par la gentillesse de son hôte, elle se fait passer pour l'inconnue et s'introduit dans l'intimité de Raj Kumar et de Bansi (Agha), colocataire aussi affable que le maître des lieux.

⁸⁶⁹ Dans sa traduction, au lieu d'utiliser le terme *aveuglement*, Lyne Bansat-Boudon préfère qualifier l'état de Dusyanta d'*égarement* :

Roi : Que la douleur de mon dédain / Belle, s'efface de ton cœur. / Mon faible esprit cédait alors / À un *puissant égarement*. / Qui est *des ténèbres* la proie / Souvent traite ainsi le bonheur / Et l'*aveugle* veut rejeter / Même ma guirlande à son front / La soupçonnant d'être un serpent. (Acte VII, p. 216, traduction Bansat-Boudon)

Après de nombreux rebondissements, Raj Kumar épouse cette fille sans identité qui se laisse appeler Rekha. Tous les trois, avec Bansi, vivent heureux dans la promiscuité amicale de l'immeuble ouvrier bombaïte *chawl*. Le jour de *divali*, fête des lumières, Rekha, sort dans les rues de Bombay pour acheter un cadeau à son mari. En essayant de s'enfuir devant un homme qui la connaît, elle est renversée par un bus. Il s'avère que l'homme en question est son père et que Rekha, à la suite du choc, perd la mémoire. Il la conduit à l'hôpital puis à Jaipur en lui faisant croire qu'elle n'a passé à Bombay que trois jours alors qu'en réalité elle y est restée trois mois. Désespéré, Raj Kumar se met à la recherche de son épouse et se rend à Jaipur pour la rencontrer. Rekha qui a retrouvé sa véritable identité s'appelle en réalité Chanda et est la fille d'un riche seigneur habitant une somptueuse demeure.

Trois fois, Raj Kumar rencontre Rekha alias Chanda en *face-à-face* sans qu'elle le reconnaisse. La première rencontre se passe de trop loin pour que la fille puisse le voir confortablement. La seconde a lieu dans une salle de spectacle où Rekha assiste au concert de Raj, organisé par le directeur de All India Radio de Jaipur. Raj, accompagné par un petit orchestre, chante sa peine d'amour perdu. Rekha écoute, saisie par l'émotion transmise dans la chanson de Raj. À la fin, elle se précipite vers lui donnant l'impression de retrouver la mémoire. Ses yeux cherchent ceux de Raj qui la regarde fixement, attentivement. Rekha cherche ses mots, puis dit être touchée par la peine qu'elle entend dans sa voix, ajoutant qu'elle a l'impression d'avoir déjà entendu cette chanson (planche 79).

Elle garde un souvenir de quelque chose qu'elle n'arrive pas à qualifier, un souvenir d'« absence » d'amour, de « flamme qui l'a consommé » pour reprendre l'expression de Charles Malamoud. La confrontation des regards racontée par les champ-contrechamps focalisés sur les yeux de Rekha et de Raj n'a cependant pas produit le choc suffisant pour réveiller la mémoire endormie de Rekha⁸⁷⁰. Rappelons ce que dit Shiguéhiko Hasumi de cette confrontation des yeux et des limites du cinéma de montrer le regard :

Le cinéma qui peut montrer des *yeux* comme image est impuissant par rapport au *regard* et c'est un des plus grands paradoxes du cinéma. [...] Il y a une séparation radicale entre les yeux et le regard. Les yeux sont des objets visibles, mais le fait de regarder – le regard – n'apparaît jamais à l'écran. Le regard posé sur un objet disparaît de l'image. Dans le cinéma, il faut prendre conscience du fait que *voir* n'est pas un objet visuel. C'est pourquoi la caméra, impuissante face à des êtres qui se fixent, est

⁸⁷⁰ Cette rencontre entre l'amnésique et son conjoint rappelle celle de Mathilde, l'héroïne du film *Un long dimanche de fiançailles* (Jean-Pierre Jeunet, 2004) et de Manech, son fiancé, miraculeusement rescapé amnésique de la Grande guerre. Le jour de leurs retrouvailles, Manech regarde attentivement Mathilde et lui dit qu'il la trouve belle et gentille. Se souvient-il de l'amour, du coup de foudre, de l'émerveillement de la découverte ou apprécie-t-il simplement la beauté de la « nouvelle » venue ?

obligée de convertir cette réalité en récit. Elle montre la personne qui regarde son interlocuteur. Ensuite, elle montre celle qui est l'objet du regard de la première et qui, en même temps, répond à son regard⁸⁷¹.

Pour représenter un cas d'amnésie, le cinéma doit non seulement mobiliser des champs-contrechamps expliqués⁸⁷², mais aussi le jeu d'acteurs en mettant en avant l'expression de leurs yeux prenant le relais et racontant l'impossibilité de l'un à comprendre (champ) et de l'autre à se souvenir (contrechamp). Sourcil levé, front froissé ou œil étonné sont les signes qui traduisent l'état d'amnésie du personnage dont le regard vide fixe l'être autrefois connu et aimé. N'étant pas au courant de son amnésie, Raj Kumar ne comprend pas que Rekha puisse ne pas le reconnaître. Alors qu'on lui fait croire qu'il fait une erreur de personne, il reste persuadé qu'il s'agit de la même femme, son épouse disparue, Rekha.

La troisième rencontre n'est pas plus concluante que les précédentes. Le père (K.N. Singh) de Rekha/Chanda, touché par la sincérité de Raj Kumar, accepte qu'il rencontre sa fille partie à la montagne. Si Rekha s'intéresse sincèrement à l'histoire que Raj Kumar raconte pour lui rappeler les moments de vie passés ensemble, elle refuse de reconnaître en lui son époux. Ses yeux témoignent de l'empathie puis de l'incompréhension quand Raj Kumar demande si elle le reconnaît ou pas. Au moment où elle l'entend dire qu'elle est sa femme, Rekha lui tourne le dos puis revient vers Raj Kumar pour le gifler.

Autrement dit, elle se trouve dans la même situation que les personnages de *Sakuntala*, évoqués précédemment : rappelons que Dushyanta, même s'il trouvait le récit de Sakuntala plausible et ressentait de l'empathie pour elle, ne pouvait pas, à cause des conventions sociales, regarder la femme d'un *autre*, donner du crédit à son histoire et la reconnaître. Même si un soupçon de doute suggérait à Rekha que l'homme devant elle disait, peut-être la vérité, sa situation de fille de bonne famille ne lui permettait pas d'approfondir la quête de la vérité et de reconnaître un étranger. Après cet incident, Raj Kumar respecte la parole donnée au père et disparaît loin de Rekha et de son ancienne vie. Au moment de la cérémonie de mariage de Rekha organisée en grande pompe par ses parents avec un mari de leur choix, elle s'évanouit. Le fait de revivre le même rituel (maquillage traditionnel, la musique de *chennai*, les invités à la noce) provoque un véritable choc émotionnel. Le médecin qui vient pour lui donner des soins lui apprend qu'elle est enceinte. Sous le poids de la découverte, le père lui avoue la vérité. Progressivement, elle commence à mobiliser ses

⁸⁷¹ Shiguéhiko Hasumi, *Yasujiro Ozu*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 151-152.

⁸⁷² S. Hasumi, *Yasujiro Ozu*, *op. cit.*, p. 151-152.

souvenirs qui surgissent en force au moment où elle revient, avec son père, dans l'immeuble bombayite où elle a vécu avec Raj Kumar. Ces moments de lucidité retrouvée se manifestent par des surimpressions surgissant à la suite des rencontres avec des personnes qui ont partagé le passé de l'amnésique (planche 80). Rekha revoit successivement sa tentative de suicide, les moments où elle chantait avec ses amis de l'immeuble et le mariage que ceux-ci ont organisé pour elle et Raj Kumar. Chaque réminiscence est déclenchée par quelques mots (« sauvé ma vie », « chanteuse kalu », « mariage ») prononcés par Rekha en gros plan sur lequel se posent des surimpressions accompagnées par la musique. Le gros plan de Rekha, regard orienté vers le haut, clôt l'afflux de souvenirs. Dans *Dulha Dulhan*, le cinéma prend soin de montrer ainsi le travail de mémoire qui revient progressivement avant la guérison complète de l'amnésique.

L'amnésie

Mehboob Khan consacre au thème de l'amnésie contractée à la suite d'un accident et d'un choc physique son film *Anokhi Ada* [*Rare Gesture*, Conduite exceptionnelle] en 1948. C'est davantage une étude de comportement des amnésiques qu'un mélodrame, bien que le destin de l'héroïne, perdant la mémoire dans un accident de train et partagée entre l'amour de deux hommes, soit le principal fil conducteur. Si Rekha ne réagissait pas à la vue de son époux, Kamini (Naseem Banu), dans *Anokhi Ada*, présente *a contrario* des signes de souffrance à la vue des objets (mouchoir) ou des personnes qui émergent de son passé comme Laa Saheb (Prem Adib). Le professeur Nath (Surendra) qui la soigne lui déclare son amour avec les mêmes mots que Laa Saheb dans le train avant l'accident. Cette répétition provoque un bouleversement indicible dans la mémoire de Kamini qui perd conscience. Son état est marqué par un malaise permanent. Bhaskar Sarkar souligne, à juste titre, que la consciencieuse description de la situation difficile de l'amnésique nous amène à nous demander « si, quand et comment elle va pouvoir retrouver la mémoire et un sentiment de soi cohérent⁸⁷³ ». Mehboob Khan donne au héros la possibilité de faire revenir Kamini à soi d'un geste violent. Laa Saheb, désespéré qu'elle ne le reconnaisse pas, lui jette un objet à la tête. Kamini s'évanouit sous la violence du coup et est ramenée d'urgence à l'hôpital. Le choc lui restaure la mémoire et son amnésie est ainsi réduite à un désordre temporaire. Laa Saheb, pour se punir de la violence de son geste, met sa main au feu. Son rival, le professeur, soigne sa main mutilée alors qu'il est reconnu par l'héroïne qui se souvient enfin de son amour pour lui.

⁸⁷³ B. Sarkar, *Mourning of the Nation... op. cit.*, p. 109.

Bien qu'aucunement connecté aux événements de 1947 par la narration, la « dimension nationale », selon Bhaskar Sarkar, « est indexée par la figure de la femme [...] explicitée par une autre femme (Zeb Qureshi) qui surgit comme paradigme d'« une femme-terre » expliquant à Laat Saheb que son aimée appartient maintenant à un autre homme : « Comme cette terre qui appartenait aux Britanniques avant et est devenue la Nôtre maintenant »⁸⁷⁴ ». En effet, le film, par l'intermédiaire de cette allusion dialogique de l'amnésie et de la mutilation du corps, confirme sa connexion avec les événements récents du pays en soulignant que l'amour vécu ne peut être effacé de la mémoire.

Si le héros de *Sakuntala* perd la mémoire par le fait que sa bienaimée a égaré son anneau de reconnaissance, peut-on considérer qu'il soit véritablement devenu amnésique ? N'a-t-il pas, comme le héros de *Ram Teri Ganga Maili*, été contraint par les circonstances à « oublier » qu'il avait été marié ? Philip Lutgendorf rappelle que dans la version épique de *Sakuntala* tirée du *Mahabharata*, Dushyanta ment consciemment tout en refusant de reconnaître son épouse et leur enfant. Selon Lutgendorf, il le fait pour protéger sa réputation et son origine (sa lignée) contre la paternité d'un enfant qui serait issu d'une femme considérée alors comme « lâche⁸⁷⁵ ». En revanche, dans la pièce de Kalidasa, le roi ne se souvient pas qui elle est du fait de la malédiction. Madeleine Biarreau apporte une nuance en expliquant que

Dusyanta ment car « il a besoin d'un témoignage indubitable de cette union qui fut sans témoin. Sakuntala l'accuse de mensonge et lui reproche de profiter de ce qu'ils étaient seuls témoins. Mais elle lui énumère tous les témoins célestes de son acte, sans oublier son *purusa* [sa conscience] intérieur ». Et c'est, effectivement, sa voix intérieure qui le convainc de la vérité du statut de Sakuntala⁸⁷⁶.

S'il existe deux versions classiques du fait, Raj Kapoor opte pour celle qui déculpabilise son héros : à la suite de l'échec de la fuite de Naren déjouée par son père Jeeva Sahai (Kulbhushan Kharbanda), celui-ci le séquestre à la maison. De plus, il est forcé d'oublier son épouse Ganga (Mandakini) car on lui fait croire qu'elle est morte. Son oncle maternel [*mausa*] Kunj Bihari (Saeed Jaffrey), ment pour protéger sa sœur, la mère de Naren (Gita Siddharth), menacée par Bhagwat Choudhary (Raza Murad). Il invente que Ganga a peut-être disparu à

⁸⁷⁴ B. Sarkar, *Mourning of the Nation... op. cit.*, p. 109.

⁸⁷⁵ Philip Lutgendorf, analyse de *Ram Teri Ganga Maili* sur <https://uiowa.edu/indiancinema/ram-teri-ganga-maili>.: « [...] knowingly lies, ostensibly to protect his reputation and lineage against the paternity suit of a possibly « loose » woman » (consulté en février 2016).

⁸⁷⁶ *Mahabharata. Un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation*, (édition complète) Madeleine Biarreau, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 193.

jamais. Naren, désormais sans engagement et supplié par sa mère, accepte alors d'épouser Radha, la fille de Choudhary. Cependant, Kunj Bihari découvre que Ganga appartient à Choudhary qui l'a achetée pour « son verger » comme il dit cyniquement. Il saisit l'opportunité et organise une reconnaissance publique de Ganga par Naren pendant la cérémonie du mariage.

Le couple officiel de fiancés est assis sur un piédestal richement décoré, au fond de la salle. Au moment où Kunj Bihari introduit les danseuses de *mujra*, les invités s'installent des deux côtés de la salle laissant le centre de la pièce dégagée pour la danse. Quatre danseuses habillées en rose accompagnent Ganga, vêtue d'une robe traditionnelle de *mujra* en safran, composée d'un bustier et d'une large jupe *ghagra*, avec de fins *churidars pyjama* [pantalons très serrés à partir de genoux]⁸⁷⁷. Elle porte un voile safran avec une lourde bordure en argent qui couvre son visage. Ganga [voix de Lata Mangeshkar] chante un *bhajan* [adoration] inspiré par le triangle amoureux mythique Krishna-Radha-Meera : « Ek Radha, ek Meera » [Radha là-bas, Meera ici, les deux aiment Shyam mais dis, qu'elle est la différence entre elles ?]⁸⁷⁸. La séquence musicale alterne les images des danseuses (plans d'ensemble) et celles de Naren (avec ou sans Radha) en gros plan, puis des plans rapprochés de Choudhary et de Jeeva Sahai, le père de Naren (planche 92). Bien que souvent montrée en gros plan, l'identité de Ganga, dissimulée sous le voile, n'est révélée qu'à la fin de la séquence.

Dès les premières images, Naren, en gros plan, est représenté comme quelqu'un qui, malgré sa tristesse, montre un grand intérêt pour la chanson et son interprète, suggérant qu'il reconnaît la voix qui chante. Choudhary, qui regarde, fasciné, le spectacle de danse, semble faire de même alors qu'il a payé Manilal (Krishan Dhawan) pour qu'il ramène Ganga dans la maison close où il l'avait achetée à Bénarès. Seule Radha, apprécie sincèrement le spectacle sans soupçonner le drame que celui-ci dissimule. Ne connaissant rien du passé de Naren, son futur mari, elle est l'exemple même du personnage qui ne comprend pas la situation car il lui manque certains éléments. Quelle n'est pas sa surprise de voir Naren, dès les derniers sons de la musique, quitter son siège et aller vers la meneuse de danse, la prendre dans ses bras et enlever son voile. Elle découvre que son fiancé non seulement connaît cette femme mais la

⁸⁷⁷ Pour plus de détails sur les costumes dessinés par Bhanu Rajopadhye Athaiya voir son ouvrage *The Art of Costume Design*, HarperCollins Publishers India / Noida, Londres, 2010.

⁸⁷⁸ Traduction du hindi par Philip Lutgendorf « There is Radha, here is Meera [both love Shyam, but say, what is the difference between them?] », <https://uiowa.edu/indiancinema/ram-teri-ganga-maili>. Rappelons que selon la légende, le dieu Krishna avait une relation amoureuse avec Radha, femme mariée. Il était également passionnément mais platoniquement aimée par Meera. *Shyama* [sombre] est un de nombreux noms de Krishna.

reconnaît comme son épouse. Ganga en larmes, humiliée à cause de son statut de danseuse de maison close, se jette à ses pieds en s'excusant d'avoir été « polluée ». Naren, confus, adresse à son oncle un regard interrogateur, le signal que celui-ci attendait pour avouer publiquement son mensonge et pour exposer tout ce qu'il sait sur Choudhury et ses projets avec Ganga. Après cet accusation, Naren retrouve la « vue », la parole et la dignité du héros : il présente Ganga à l'assemblée en tant que sa femme. Découvrant l'existence de son fils, il demande à ses parents de le reconnaître comme petit-fils. Un vif échange entre, son père Jeeva Sahai et Choudhury commence. Naren est soutenu par Radha qui se désolidarise des méthodes mafieuses de son père à elle. Choudhury met tout de même ses menaces à exécution et tire sur Ganga.

* * *

*

Au contraire de l'oncle Kunj Bihari ni Choudhury ni Jeeva Sahai, le père de Naren, ne fléchissent devant les preuves de leur immoralité. Aucun d'eux ne s'excuse ni dit « avoir retrouvé la vue après avoir été aveugle » comme le faisaient les pères de la génération filmique précédente. Tous les deux assument leur violence publiquement (Sahai veut frapper son fils qui doit se défendre ; Choudhury tente d'assassiner Ganga devant tout le monde). Naren, pour faire valoir son droit à la vie avec sa femme et son enfant doit se battre contre le mal incarné – Choudhury – aux yeux de tous. Le film se termine par une rupture. Naren, sa femme et son fils quittent l'assemblée pour vivre leur vie ailleurs, loin de la pollution de Calcutta, loin de ceux qui ne les comprennent pas.

Le film, bien que réalisé presque quarante ans après les événements de 1947, fait ainsi allusion aux cas d'*amnésies forcées*, répandues à la suite des viols et des enlèvements de femmes des communautés hindoue et musulmane confondues. Aussi bien l'une que l'autre rejettent alors leurs femmes au retour de leur séjour forcé. *Ram Teri Ganga Maili* en mélangeant les références culturelles anciennes (*Sakuntala*) et celles d'histoire contemporaines (1947) fait le constat accablant de la condition féminine en Inde qui demeure inchangée. Si l'amnésie d'un personnage crée un désordre dans les relations avec les autres, l'amnésie collective, provoquée par un choc ou imposée délibérément pour convenir à l'idéologie ou à la tradition, a un impact considérable sur la communication non seulement au sein des familles mais aussi dans et entre les communautés du même pays, avec la complicité

des arts et des médias. Elle empêche de faire le deuil et, en passant les questions essentielles sous silence, engendre l'incompréhension.

Le refus de se souvenir

Le corpus kapoorien reflète les deux principales tendances de l'amnésie : individuelle et collective. Le cinéma, y compris celui de Kapoor, mais aussi les autres arts de représentation, semblent oublier, pendant plus de quarante ans, les événements dramatiques qui ont touché le pays en 1947. Le traumatisme vécu est relégué au second plan, suggéré par des symboles ou allégories, comme dans *Anokhi Ada*⁸⁷⁹ et dans *Aag*. Les films qui osent figurer cette période sont rares. Parmi ceux qui ont fait les premiers pas vers la représentation du drame de la Partition est *Chhalia* de Manmohan Desai en 1960, déjà évoqué, suivi par *Dharmputra* de Yash Chopra en 1961. Alors que *Chhalia* démontre le processus d'amnésie collective, *Dharmputra* dénonce le sectarisme religieux, le fanatisme et l'esprit communautaire qui ont mis en flamme le pays au moment de la Partition.

Manmohan Desai n'a que vingt-deux ans quand il se lance dans la réalisation de *Chhalia* [*The Deceiver*, *Le Trompeur*], film d'une grande maturité, produit par son frère Subhash Desai. La narration qui conte l'histoire de Shanti, réfugiée indienne au Pakistan revenue en Inde, évolue autour de l'héroïne et du personnage de Chhalia, jeune vagabond au cœur d'or, inspiré par et écrit pour Raj Kapoor. Le thème du film s'attaque à l'attitude hypocrite et lâche des familles indiennes envers leurs enfants-filles, revenues après avoir été séparées du domicile familial au moment des émeutes de 1947. Il révèle la condition féminine fragile et vulnérable dans la société indienne cloisonnée.

Shanti (Nutan) revient à Delhi avec son fils Anwar après cinq années d'absence. Dans le train, en flash-back, elle revoit sa vie heureuse en Inde avant son exil. Puis, elle se souvient du drame, de la Partition. Seule dans la maison de ses beaux-parents à Lahore, elle se trouve non seulement au milieu des émeutes mais désormais de l'autre côté de la frontière, au Pakistan. Shanti est sauvée par un *pathan*, Abdul Rehman (Pran), un hors-la-loi qui la protège pendant son séjour au Pakistan. Son bienfaiteur garde ainsi l'espoir que quelqu'un aidera, de la même façon, sa sœur restée en Inde. Shanti donne naissance à un fils qu'elle nomme Anwar. Un

⁸⁷⁹ Mehboob Khan, 1948.

prénom ourdou⁸⁸⁰ qui n'éveille pas de soupçons de la communauté musulmane sur la véritable identité du porteur.

En arrivant à Delhi, Shanti est hébergée dans un centre pour réfugiés en attendant que ses parents viennent la chercher. Dès que son père découvre que son nom figure parmi les réfugiés, il téléphone au beau-père de Shanti pour l'informer du fait et précise : « ma relation avec elle [sa fille] a fini le jour où elle a épousé votre famille. Elle est l'honneur de votre famille maintenant. Vous êtes libres de l'accepter ou de la rejeter ». Si pour les hommes de la famille [père, fils] la question de l'acceptation ou du rejet ne se pose même pas puisque pour eux Shanti est « morte » depuis longtemps comme ils disent, pour la mère, le choix entre « sa fille » et « l'honneur de la famille » est beaucoup plus difficile et douloureux à faire. Néanmoins, le père accepte, sur la demande de son épouse, de rendre visite à Shanti au centre des réfugiés à condition qu'elle ne la revoie plus jamais après. La scène de retrouvailles est une scène de torture. Le père embrasse spontanément Shanti qui crie de joie « j'étais sûre que vous viendriez ! » Puis il dit, regardant sa fille droit dans les yeux : « Mon enfant, je crois que vous êtes sous l'effet d'un grand choc. Or, comment serait-il possible qu'une fille que je n'ai jamais vue dans ma vie m'appelle père ? » Shanti, paniquée, demande : « Que voulez-vous dire ? » Son père insiste : « Oui, je ne suis pas votre père ». La mère ne supporte pas la question de sa fille « vous non plus vous ne me reconnaissez pas ? » et s'évanouit. Le frère dans la même état d'esprit que son père, réagit en accusateur : « Pourquoi es-tu venue ? Pour déshonorer ta famille après tant d'années ? Ma sœur est morte. Pour se sauver elle-même et notre honneur, elle s'est suicidée ». Après tant d'hostilités de la part des hommes de sa famille, puis de la part de son mari qui n'accepte pas l'idée qu'un autre homme ait pris soin d'elle en toute honnêteté, Shanti abandonne son fils et tente de se suicider. À partir de ce moment, entre en jeu Chhalia qui œuvre pour qu'elle retrouve le respect des siens et sa place dans la famille auprès de son mari.

Dans cette histoire, la mère de Shanti est montrée comme le personnage le plus touché. Ne pas être compris en tant que mère, assister au rejet de sa fille par les hommes de la famille provoque un trauma très grave – elle ne reconnaît personne et sombre dans une profonde apathie – que son docteur diagnostique comme une dépression.

⁸⁸⁰ Ourdou est une langue parlée dans le Nord de l'Inde, ainsi qu'au Pakistan, dont il est la langue officielle, écrite en caractères arabes. Transcrite en caractères *devanagari* et appelée hindi, elle est une des langues officielles reconnues par la Constitution indienne.

* *

*

La perte de mémoire, réelle ou prétendue, provoque la rupture avec l'autre. Les réactions de l'amnésique surprennent par leur fermeté, difficilement explicable et admissible, souvent incompréhensible. Le refus de reconnaître celui ou celle qui était proche de l'amnésique blesse le personnage concerné. Dans les films qui font l'allusion à l'amnésie collective, la réaction de ceux qui font semblant de ne pas se souvenir de leur enfant/parent rescapé et de retour après une longue période choque par la brutalité de leur mensonge. L'incompréhension qui saisit la victime de ce rejet est un moment de grande violence.

2) La manipulation

Pour que l'on puisse percevoir l'aveuglement d'un personnage dans le mélodrame de l'incompréhension, il faut souvent un double inversé tel un reflet dans le miroir, un double qui voit, un personnage dont le caractère est semblable à celui du héros mais légèrement différent, un double heuristique. Ce constat vient du fait que dans les mélodrames Kapooriens, le héros aveugle est souvent accompagné d'un autre personnage masculin. Par ailleurs, nous observons qu'il est très courant que le personnage principal et son double soient issus du même milieu, aient fait les mêmes études, aient la même sensibilité. L'héros aveugle et son double sont complémentaires : si l'un est l'opposé de l'autre sans être son négatif, l'addition des deux personnages donnerait un héros positif irréprochable. Dans *Aag* c'est Rajan (Prem Nath) qui représente le double de Kewal (Raj Kapoor), artiste comme lui défendant cependant une conception de l'art opposée. Gopal (Prem Nath) dans *Barsaat*, ami inséparable de Pran (Raj Kapoor), a une vision de l'amour diamétralement opposée. Dans *Paapi*, Raj Kapoor joue le rôle double de Raju et du vénérable Swami Satyananand, dont l'un ouvre les yeux de l'autre. Anil (Raj Kapoor) dans *Jan Pachhan*, est secondé par son ami Jeevan (Jeevan). Raju dans *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*, le gentil simplet, est opposé à Rakka (Pran), le chef des bandits, dont l'idéal social s'oppose à celui de Raju mais dont les qualités sont

complémentaires. Dans *Sangam*, Kapoor revient vers le couple d'amis inséparables, dont l'un est aveugle et l'autre qui croit être lucide le devient également. Si le double du héros aveugle défend ou représente des idées ou des valeurs légèrement contraires, il voit souvent un peu plus clair que son acolyte. Ce n'est que dans *Mera Naam Joker* que Kapoor opte pour le héros solitaire.

Prenons l'exemple de Kewal, personnage principal d'*Aag*. Dès qu'il rencontre Rajan, tous deux s'apprécient et deviennent amis (planche 56). Artistes et passionnés, ils partagent les mêmes idéaux. Rajan est un peintre qui cherche à saisir la beauté plastique de ses modèles. Obsédé par le souvenir d'une beauté aperçue une fois dans les montagnes, il reproduit sans cesse son portrait sur les toiles. À la différence de Rajan, Kewal, metteur en scène de théâtre, rêve de monter un spectacle parfait dont la beauté jaillirait de l'âme de ses acteurs et résonnerait avec celles des spectateurs. L'un est fasciné par la beauté plastique superficielle, l'autre par la beauté de l'âme, la beauté intérieure. L'un est riche et possède le théâtre, l'autre est déshérité ayant quitté ses parents et sa riche maison pour réaliser son rêve. Les deux hommes concluent un pacte entre « mécène et metteur en scène », le premier mettant tout ce qu'il possède à la disposition du second. Les deux hommes se ressemblent comme deux frères, original et son reflet dans le miroir.

Dès la première rencontre avec la future égérie (Nargis), qui se fait appeler Nimmi par la suite, venue au casting pour interpréter l'héroïne dans la pièce de Kewal, les deux amis deviennent rivaux sans qu'ils en soient conscients. Le spectateur comprend immédiatement que la femme en question est la muse de Rajan, dont le portrait figure sur tous les tableaux du peintre. Alors que les deux héros taisent leurs sentiments, ce sont leurs yeux qui disent la vérité : ceux de Rajan sont montrés dans des très gros plans où « dansent » en surimpressions de ses tableaux signifiant qu'il a reconnu la belle inconnue. Le regard de Kewal est désormais focalisé sur sa créature et ne voit plus rien d'autre : ni la ressemblance des tableaux avec la nouvelle comédienne de sa troupe, ni l'affection grandissante de Rajan pour cette fille. L'aveuglement de Kewal a donc plusieurs origines : la passion pour son art et l'attrance irrésistible vers son héroïne. À la fin du film, quand il découvre le malentendu et son manque de lucidité par rapport aux sentiments de son double, il se punit par le feu. Enlaidi physiquement, il se retire de la compétition et cède la place à son rival. Si nous prenions cas par cas, Anil et Jeevan dans *Jan Pahchan*, Rajan et Dilip dans *Andaz*, Pran et Gopal dans *Barsaat*, Sunder et Gopal dans *Sangam*, etc., la présence d'un *double silencieux* est révélatrice de l'incapacité visuelle du héros. Le double semble maintenir le héros dans son aveuglement.

Toujours disponible pour l'accompagner, pour l'épauler, pour le rassurer, en silence, le double est à ses côtés comme un observateur fasciné par son original. Les occasions de montrer le chemin au héros ne manquent pas mais son double ne les saisit pas. Il ne dit rien. Plus la ressemblance entre le héros et son double est grande, plus leur séparation à la fin du film devient inévitable : l'un des deux doit disparaître. Le jeu de la ressemblance est souligné par la mise en scène où l'image de ce *double silencieux* apparaît à l'écran tel un reflet dans un miroir et démultiplie ainsi les occurrences du héros.

L'effet miroir

Le miroir occupe une place à part dans notre imaginaire ; son rôle symbolique dépasse sa fonction d'objet physique et géométrique qui renvoie l'image de celui qui regarde. Pour Dominique Païni « toute confrontation avec un miroir fait vivre une expérience simultanée d'illusion et de déception⁸⁸¹ ». Nous trouvons de nombreux exemples de cette expérience « duelle » au sein du cinéma hindi et des films de Kapoor ; l'objet miroir y occupe une place particulière. Élément du décor souvent associé à l'univers de la courtisane en tant que « métaphore de la femme comme essentiellement “duelle” (vierge/putain, par exemple) et comme la glace tendue à l'homme⁸⁸² » ; la surface du miroir peut être aussi utilisée comme un médium permettant de s'évader dans le passé⁸⁸³. Dans *Mera Naam Joker*, Kapoor déguisé en vieux clown lance un grand cœur rouge qui, en tombant sur l'estrade du cirque, se casse en mille morceaux réfléchissant le visage de son premier amour, la professeur Mary. La caméra zoome sur les morceaux de verre et sur le visage de Mary pour lancer le flash-back. Le miroir peut également initier une évasion dans un espace irréel, comme, par exemple, dans la séquence musicale « Chanchal Sheetal Nirmal Komal » dans *Satyam Shivam Sundaram*, sans oublier que la surface réfléchissante de l'eau sert traditionnellement de cliché – reflet des amoureux dont les visages s'approchent pour s'embrasser avant que la surface ne soit brouillée. Le concept du miroir qui évolue autour de la dissemblance suggérant un écart au cœur de la ressemblance (l'objet et son reflet ne sont pas superposables) est une des clés pour comprendre la figure du double du héros aveugle. Selon Michel Thévoz

⁸⁸¹ Dominique Païni, *L'attrait des miroirs*, Yellow Now / Côté cinéma / Motifs, Paris, 2017, p. 9.

⁸⁸² S.S. Chakravarty, *National Identity... op. cit.*, p. 271.

⁸⁸³ Voir les films *Jalsaghar* [*Le Salon de musique*], 1959, Satyajit Ray, *Umrao Jaan*, 1981, Muzaffar Ali. Sur le rôle du miroir dans le film de Satyajit Ray lire « La peinture, la musique et le miroir » dans Charles Tesson, *Satyajit Ray*, Cahiers du cinéma, Paris, 1992, p. 116-119.

Le miroir visualise le rapport existentiel de l'homme à sa propre image, un rapport instable, oscillant entre les pôles de l'être et du paraître, de l'objectivité et de la subjectivité, de la vérité et du fantasme, de l'intime et du collectif, etc.⁸⁸⁴.

Pour que l'analogie du miroir fonctionne et illustre notre propos, il suffit qu'il y ait, dans le film, un dispositif similaire, deux personnages qui se trouvent *face-à-face* dans le même plan. Comment le miroir réfléchit-il l'image de l'objet posé devant lui ? Pourquoi le miroir inverse-t-il la gauche et la droite et pas le haut et le bas ? Reprenant la démonstration scientifique de Martin Gardner⁸⁸⁵, Michel Thévoz constate qu'en réalité, le miroir n'inverse que l'axe perpendiculaire à sa surface⁸⁸⁶. Le terme pour désigner cette image spéculaire est l'image *énantiomorphe*, un terme de géométrie auquel correspond en linguistique *palindrome* qui désigne les mots lisibles dans les deux sens comme, par exemple, la langue de Kerala : le *Malayalam*. La démonstration de Gardner met en évidence la symétrie bilatérale de notre corps comme de la quasi-totalité des objets de notre environnement. C'est-à-dire que les deux parties symétriques sont énantiomorphes et que, par conséquent, chaque côté ressemble au reflet spéculaire de l'autre. À la suite de ses propres observations dans le miroir, Thévoz souligne le fait que « ma main *ouest* ressemblera à la main *est* de mon sosie dans le miroir beaucoup plus qu'à sa main ouest, même s'il y a eu commutation et si, du coup, elle porte une montre-bracelet, puisqu'elle aura subi deux énantiomorphoses, spéculaire et bilatérale, qui s'annulent. Mais il est indéniable que cette identification procède de la confusion », dit-il. Si nous plaçons le miroir au plafond ou sur le sol, l'effet « retournement » intégral est alors manifeste « nous nous y voyons tête-bêche » parce que le phénomène énantiomorphe s'opère cette-fois dans le sens vertical. C'est pour cette raison que les miroirs sont placés frontalement, parallèlement à notre axe de symétrie, pour que notre corps et les objets environnants *paraissent* échapper à l'énantiomorphose. Par conséquent, l'image du *Moi* se détermine visuellement par sa frontalité. De cette démonstration, la notion qui nous importe est celle du *reflet spéculaire*, qui, définie par Thévoz, n'est pas une image ordinaire : « c'est une effigie ambiguë, qui est en relation à la fois causale, c'est-à-dire physique, et analogique, c'est-à-dire représentative, avec son objet⁸⁸⁷ ». Autrement dit, le reflet spéculaire est un vis-à-vis auto-contemplatif dans la simultanéité et l'unité d'un espace physique qui reste continu et homogène de l'observateur à son image. Celui que je vois dans le miroir m'est davantage

⁸⁸⁴ Michel Thévoz, *Le miroir infidèle*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1996, p. 20-21.

⁸⁸⁵ Martin Gardner, *L'Univers ambidextre*, Seuil, Paris, 1984.

⁸⁸⁶ M. Thévoz, *Le miroir infidèle*, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

familier que son image restituée par l'objectif de la caméra, parce que la perception du moi réfléchi est encore directement aux prises avec sa « trace indicielle⁸⁸⁸ ». Selon Michel Thévoz

Nous ne sommes jamais les maîtres de ce double, dans la glace, qui représente l'Autre en nous, foncièrement décalé, et qui peut prendre une existence autonome, incontrôlable, persécutoire, ou paranoïaque. Il n'est donc pas étonnant que l'homme entretienne avec son reflet dans la glace une relation conflictuelle ou ambiguë, suspicieuse ou complaisante, fusionnelle ou répulsive⁸⁸⁹.

Dans les mélodrames qui mettent au centre de l'intrigue deux personnages masculins très proches, se trouvent souvent les plans composés des deux personnages de façon à créer une illusion de reflet de l'un à l'autre, de *reflet spéculaire*. Dans cette mise en scène, il est difficile de désigner le héros et le double car ils sont tous les deux traités avec le même soin. La lumière dessine le même halo pour faire ressortir le visage du fond noir ; la figure du double apparaît dans le cadre placé légèrement au-dessus de Kewal (planche 57). Placés *face-à-face*, ces personnages entretiennent des rapports complexes, analogues à ceux décrits par Thévoz. Qui est observé et qui est observateur, qui voit et qui est aveugle ?

Rajan, le double, domine le cadre donnant l'impression d'être en position supérieure à Kewal qui est, en plus, de taille plus petite. Le fond noir crée l'illusion d'un espace physique continu et homogène faisant disparaître la différence entre l'objet et son reflet, entre le héros et son double. Dans les plans où les deux amis apparaissent en même temps, l'éclairage glamour met en valeur les beaux traits du visage de Rajan. Nul ne doute de sa supériorité. Kewal regarde son ami sauveur avec admiration lors de leur première rencontre. Après ces plans qui introduisent Kewal et Rajan ensemble, en les plaçant en miroir, face-à-face, les deux amis continuent à faire l'objet de compositions à deux figures mais, désormais, placés côte à côte, regardant dans la même direction. Kewal s'impose rapidement en tant que créateur et cesse de regarder son ami avec admiration comme lors de leur première rencontre alors que Rajan continue à regarder dans sa direction, cherchant à croiser son regard.

L'héroïne, qui vient d'être engagée, se place au milieu des deux amis créant une distance entre eux. La situation change, les amis ne sont plus placés en miroir. Rajan observe l'aveuglement de Kewal avec fascination en se retirant, progressivement, de son chemin. Son attitude d'observateur silencieux amplifie l'effet d'aveuglement de Kewal qui ne voit pas que

⁸⁸⁸ Michel Thévoz explique que face au miroir, on « oscille entre deux focalisations, c'est-à-dire entre les registres de la continuité indicielle proprioceptive et de la discontinuité iconique aliénatrice, un peu comme le peintre qui, de temps en temps, s'extrait de ses opérations matérielles directement appliquées à la toile pour prendre le recul d'un observateur sur son propre travail... » M. Thévoz, *Le miroir infidèle*, op. cit., p. 26-27.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 28.

son double disparaît, s'effaçant progressivement. Tout change le jour de la première de la pièce de Kewal. Après sa rencontre avec l'héroïne, Nimmi, qui, dans sa loge, le contrarie en lui avouant l'évidence – être amoureuse de lui – Kewal monte voir Rajan dans son atelier. Il découvre que tous les portraits de Nimmi sont déchirés, certains détruits et que l'atelier est en morceaux. Le miroir est brisé, le visage du héros, surexposé, réfléchit la lumière, la figure du double est fragmentée par les ombres. Alors que Rajan crie son désespoir d'avoir perdu la femme de sa vie, Kewal se défend de n'avoir rien vu, rien compris en se retirant de plus en plus dans l'ombre. Le double ouvre les yeux à Kewal. Comme Rajan qui détruit ses tableaux, Kewal détruit son œuvre mettant le feu au théâtre.

Dans *Sangam*, la couleur fait disparaître l'effet d'homogénéité de l'espace. Les personnages ne sont plus réfléchis sur le fond noir mais fondus dans l'environnement de couleurs tendres. Cependant, ils se trouvent souvent dans un face-à-face où l'un regarde l'autre, dans un intense échange de regards (planche 58). Si les entrevues de Sunder et Gopal commencent par une embrassade et un échange de regards, les dialogues se déroulent dans une ambiance différente : ils s'évitent. Les champs-contrechamps qui supposent que les regards des protagonistes se rencontrent interviennent dès lors que l'un des interlocuteurs défie verbalement l'autre. Le dispositif de *Sangam* laisse ouverte la question : qui est le héros et qui est le double ? Étant donné que les gros plans de Gopal dominent l'ensemble des séquences où les amis se trouvent seuls ou en compagnie de Radha, on pourrait supposer que c'est lui le héros et Sunder, son double. L'un est silencieux, l'autre loquace, l'un est riche, l'autre pauvre, l'un cultivé, l'autre non. Si nous additionnons toutes les qualités qui sont d'habitude attribuées au héros, ce serait certainement Gopal qui en sortirait gagnant, alors que c'est Sunder qui l'emporte. Quant à Radha, de son point de vue, les deux héros sont interchangeables. Si elle aime l'un d'amour romantique, elle est capable d'aimer l'autre d'amour marital et d'être heureuse avec lui.

Que voit Gopal en regardant Sunder et que peut voir Sunder en regardant son ami en face ? Dans l'optique que ce *face-à-face* est un miroir, quelle image chacun voit-il dans celui-ci ? Nous imaginons que Gopal y voit sa propre image de héros généreux et désintéressé ; happé par cette image, il se laisse entraîner sous l'emprise du narcissisme. L'image que Sunder contemple avec adoration dans ce miroir imaginaire est celle de son allié, de celui qui garantit l'accomplissement de son désir, d'un élément dans sa stratégie amoureuse mais aussi de celui dont il a besoin pour que son bonheur soit complet.

Le double du héros peut avoir des qualités complémentaires, à l'opposé de celles du héros comme Rakka, le chef des bandits et Raju, le naïf pacifiste gandhien dans *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*. Le double observe son original, le contredit et essaye de lui expliquer où il se trompe (Jeevan dans *Jan Pahchan*). Le sosie est différent : ce n'est pas l'identité visuelle qui fait la différence. Il est un double dont le caractère identique à celui du héros est poussé à son paroxysme. Dans *Anhonee*, Roop et Mohini, les deux sœurs (qui se ressemblent comme deux gouttes d'eau) ont des caractères à la fois opposés et complémentaires. Interprétées par la même actrice (Nargis), elles sont de vrais sosies. Leurs apparitions *face-à-face* sont soigneusement mises en scène pour mettre en avant leur différence. Dans *Sangam*, comme dans *Aag*, le héros et son double sont mis en scène pour insinuer la ressemblance. Aussi, la position du personnage principal face à son double suggérerait la réversibilité possible de leurs positions respectives. Si l'image du double domine souvent le cadre, c'est une image silencieuse. Le héros, montré en plans rapprochés, exprime à voix haute des pensées qui trouvent immédiatement écho dans l'esprit de son sosie présenté en gros plans, les yeux attentifs. Il a toujours de l'avance sur lui sans se soucier de ce que son sosie pense ou souhaite. Il est conforté dans son aveuglement car ni Gopal dans *Sangam*, ni Rajan dans *Aag* ne le contredisent, fascinés par la force de conviction et de persuasion du héros. Bien qu'il présente tous les signes d'un « obsédé », la réversibilité de leur position a pour conséquence que le sosie devient un obsédé également. Selon Lacan, « l'obsédé est toujours un autre » qui désire la destruction de l'autre, c'est-à-dire la destruction de lui-même :

Quoi qu'il vous raconte, quelques sentiments qu'il vous apporte, c'est toujours ceux d'un autre que lui-même. Cette objectalisation de lui-même n'est pas due à un penchant ou à un don introspectif. C'est dans la mesure où il évite son propre désir que tout désir dans lequel, fût-ce même apparemment, il s'engage, il le présentera comme le désir de cet autre lui-même qu'est son moi. [...] Avant de lui permettre de reconnaître la fondamentale agressivité qu'il disperse et réfracte sur le monde, et qui structure toutes ses relations objectales, il faut lui faire comprendre quelle est la fonction de ce rapport mortel qu'il entretient avec lui-même, et qui fait que, dès qu'un sentiment est le sien, il commence par l'annuler⁸⁹⁰.

Cette ressemblance du héros avec son sosie, en particulier dans *Sangam*, n'est pas seulement spéculative, elle est due, nous l'avons vu, à l'intersubjectivité du double (Gopal) passée à l'*égomimie*, une position, rappelons-le, en miroir qui permet de prévoir les pensées et réactions de l'autre.

⁸⁹⁰ Jacques Lacan, « Sosie », *Le moi dans la théorie de Freud... op. cit.*, p. 369-370.

Si l'obsédé vous dit qu'il ne tient pas à quelque chose ou à quelqu'un, vous pouvez penser que ça lui tient à cœur. Là où s'exprime avec la plus grande froideur, c'est là où ses intérêts sont engagés au maximum⁸⁹¹.

C'est bien par un comportement analogue à celui décrit par Lacan que Gopal trahit ses motivations authentiques. Plus il tait ses véritables sentiments, plus il nie son attirance pour Radha, plus son désir est grand. Son vrai « moi » porte en lui sa dépossession – la mort imaginaire, en empruntant une fois de plus l'expression lacanienne, caractéristique de l'obsédé. De même pour Sunder : plus il affirme qu'il serait prêt à renoncer à Radha par amitié, plus il s'en éloigne (parti en guerre) pour améliorer ses chances de la gagner et plus il resserre son emprise sur elle en manipulant son ami. Lui aussi, à la fin du film, tout en feignant de « rendre » Radha à Gopal, est prêt à commettre le pire, c'est-à-dire à se suicider. Il en est empêché par Gopal qui agit plus rapidement. Celui-ci, à la fin du film, perd le contrôle de lui-même et est poussé à la mort, qui devient inévitable. Sabine Melchior-Bonnet souligne que, dans les récits littéraires, « les histoires de double généralement se terminent mal. [...] Le double délivré de tout inhibition et forgé pour échapper aux frustrations diverses, dispose alors d'une énergie telle qu'il éclipse son modèle et absorbe sa vitalité⁸⁹² ». Au moment du dialogue triangulaire à la fin de *Sangam*, nous constatons le changement significatif dans le comportement de Gopal. Il anéantit Sunder en lui disant la vérité avant de détruire sa propre vie. Mohini, le sosie de Roop, clivée entre les sentiments vrais et ceux dans lesquels elle se projette, succombe également à ses pulsions et opte pour une issue tragique. Selon Melchior-Bonnet, les écrivains ont insisté sur deux traits inséparables des doubles : « c'est le reflet qui est net, précis, méchant, tandis que le modèle perd sa substance et devient flou⁸⁹³ ». Dans les films de Kapoor qui montrent le personnage principal et son double cadrés en face à face, c'est le changement d'échelle des personnages et leur mise à distance qui soulignent la transformation de leur relation.

Si tous ces malentendus occupent une place aussi importante dans le mélodrame, c'est grâce au mensonge, consciemment proféré, souvent avec de très bonnes intentions, tout le long de la narration. Quel rôle joue-t-il alors exactement, le mensonge, dans les échanges entre le héros aveugle et les autres personnages ?

⁸⁹¹ Jacques Lacan, « Sosie », *Le moi dans la théorie de Freud... op. cit.*, p. 370.

⁸⁹² Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Éditions Imago, Paris, 2015, p. 224.

⁸⁹³ *Ibid.*

La fonction du double

La relation entre Gopal et Sunder, et sa représentation à l'écran, nous invite à réfléchir sur la nature de celle-ci. Sa complexité conduit, d'une part, à constater que les deux personnages sont conçus comme deux sosies qui se complètent et peuvent se substituer l'un à l'autre en adoptant/imitant le travers (la pathologie) de l'autre, à savoir son comportement obsessionnel. D'autre part, il semblerait que la complexité de cette relation d'amitié masculine, fondée sur le mensonge, présente certains traits de la *manipulation*. Qui manipule qui ? Comment reconnaître un manipulateur ? Selon Isabelle Nazare-Aga, « le manipulateur (appelé « pervers narcissique » par les psychanalystes) », présente le trouble qui est le trouble de base du pervers de caractère : le « narcissisme pathologique⁸⁹⁴ ».

La perversion, selon Nazare-Aga, est une « discipline encore très peu étudiée, sauf par la psychanalyse », qui devient, à partir des années 1980, l'objet de publications scientifiques et grand public, « particulièrement concerné⁸⁹⁵ ». À l'image comme dans la vie, il est difficile de démasquer un manipulateur pathologique et de ne pas le confondre avec celui qui utilise de temps en temps la manipulation pour arriver à son objectif. Pour éviter cet amalgame, Isabelle Nazare-Aga définit trente traits typiques permettant d'identifier un manipulateur. Selon elle, le mensonge est l'un des traits fondamentaux, avec entre autres la jalousie, la victimisation de soi-même, l'ambiguïté des propos, la menace de se suicider, l'égoïsme, qui définissent cette pathologie⁸⁹⁶.

Le corpus de mélodrames Kapooriens comprend le film *Dastan* [Histoire] d'Abdul Rashid Kardar (1950), où le parfait manipulateur est représenté par Rani (actrice Veena), sœur aînée d'une fratrie. Devenue chef de famille après le décès du père, Rani ne supporte pas le fait que son père ait accueilli une orpheline Indira (Suraiya) au sein de la famille et qu'il l'ait considérée comme l'un de ses enfants. Aussi, ne supporte-t-elle pas non plus que ses frères

⁸⁹⁴ Isabelle Nazare-Aga, *Les Manipulateurs et l'Amour*, Les Éditions de l'Homme, Paris, 2004, p. 23 ; L'auteure, en se référant aux recherches psychanalytiques, met en garde le lecteur d'être attentif aux différentes appellations et distinguer : le « pervers narcissique » (ce qu'elle appelle le « manipulateur »), le « pervers de caractère » (il s'agit, selon l'auteure, du « manipulateur pervers) et le « pervers » de perversion véritable (perversion sexuelle). Dans le cas de la relation entre Gopal et Sunder, il est question de manipulation et de perversité narcissique.

⁸⁹⁵ *Ibid.* Voir également Marie-France Hirigoyen, *Le harcèlement moral, la violence perverse au quotidien*, Édition La découverte et Syros, Paris, 1999, l'un des premiers auteurs qui présente une étude sur la manipulation narcissique (le narcissisme pervers) en France.

⁸⁹⁶ I. Nazare-Aga, *Les Manipulateurs et l'Amour*, *op. cit.*, p. 15-21.

Raj (Raj Kapoor) et Ramesh (Suresh) vouent à leur sœur d'adoption tendresse et attachement. Hostile à l'égard de tout le monde, voyant ses frères devenir adultes et amoureux d'Indira, elle passe de la posture d'autorité à celle de manipulation en se servant d'outils évoqués précédemment : elle ment, flatte Indira alors qu'elle la déteste, divise ses frères en jouant l'un contre l'autre, organise des malentendus. Ses manœuvres sont perçues comme son discours, ostentatoires et autoritaires. Elle crée un climat d'incompréhension à la maison, influençant non seulement ses frères et Indira mais aussi les amis de la famille.

Dans *Sangam*, la manipulation prend un aspect bien plus complexe. Tels sont les comportements de Sunder et de Gopal, mis en scène par Kapoor. Sunder manifeste un égocentrisme invétéré, est jaloux et menace de se suicider, Gopal, qui reste souvent en retrait cachant sa vraie nature, s'exprime avec ambiguïté et surprend par son fréquent recours au mensonge. Alors que Sunder donne souvent l'impression de manipuler son ami, il ne lui ment pourtant jamais, à l'inverse de ce dernier qui en a pris l'habitude depuis leur enfance⁸⁹⁷.

Dans le chapitre sur la lettre de Radha détournée par Sunder, nous avons analysé la séquence où Sunder arrive chez Gopal et demande à son ami de lui déchiffrer la lettre de la jeune femme, écrite en caractères *devanagari* [écriture hindi]. Alors que Sunder, pendant cet échange, confie à son ami qu'il est amoureux de Radha, Gopal, au lieu de dire la vérité sur ses sentiments, tait son amour et invente un mensonge. L'échange entre ces deux personnages se fait, nous l'avons vu, par l'intermédiaire des « faux champs-contrechamps » ou, autrement dit, par des « images manipulées ». Sunder est manœuvré par Gopal qui lui parle sans le regarder et se garde de lui montrer son émotion. Gopal est mené par Sunder qui lui souffle ses propres idéaux (ce qu'il ferait « si ») que Gopal reproduit à la lettre. Le spectateur est manipulé par l'image qui lui fait croire que ce qu'il voit est un échange classique de champs-contrechamps alors qu'il s'agit d'une illusion de vrais champs-contrechamps. Les personnages, au moment où l'un ment à l'autre, ne se regardent pas dans les yeux même si l'image nous fait croire le contraire. Ainsi, *Sangam* met en scène de nombreuses occurrences de manipulations.

Regardons, par exemple, la séquence où Sunder, rentrant de la guerre, rend visite à Radha, en compagnie de Gopal. Pendant l'absence de Sunder, pris pour mort, Gopal révèle

⁸⁹⁷ Le thème du mensonge est annoncé dans *Sangam* dès le prologue, nous l'avons vu. Dès les premiers plans du film est montrée la dispute des garçons qui veulent tous avoir une relation privilégiée avec Radha. Le père de Gopal, félicite son fils de ne pas avoir dénoncé son ami pour l'avoir frappé au visage. Il le félicite d'avoir menti et caché la vérité car, dans ce cas, le mensonge révèle une vertu. En conséquent, il consacre le mensonge comme une vertu.

son amour à Radha et tous les deux se préparent au mariage. Sunder revient juste avant que son ami ne fasse sa demande officielle aux parents de sa bien-aimée. Apprenant que Sunder est en vie, il annule tous les engagements envers elle et, tous les trois réunis, ils se retrouvent dans la maison de Radha. L'objet de cette scène est la lettre, soit disant envoyée par Radha, qui, au cours de l'échange avec Sunder, découvre la supercherie et le piège. Trahie par Gopal, Radha est obligée non seulement de se taire mais aussi de mentir à Sunder (planche 91).

Cette séquence, composée de plans rapprochés et de gros plans, se termine par un plan en plongée qui met en avant l'intensité des regards et la tension provoquée par le jeu des distances spatiales. Radha se trouve tantôt près de Sunder, tantôt reléguée à l'arrière-plan, puis, soudain, attirée vers Gopal, elle est cadrée avec lui en double portrait. Au début de la séquence, ce dernier, silencieux, apparaît en gros plans, ses yeux sont surlignés par une lumière directe. L'image de son visage au regard dur et concentré s'impose, tel un insert, dans les échanges entre Sunder et Radha avant de prendre la parole et de participer à la conversation. Lorsque le regard et son objet sont présentés dans des plans qui s'enchaînent, liés par une causalité évidente, il s'agit, selon Shiguéhiko Hasumi, d'un événement narratif⁸⁹⁸. Ainsi, le regard silencieux de Gopal dirigé vers ses amis dépasse le simple fait de regarder : il raconte sa déception à cause du tournant qu'a pris sa relation avec Radha. Il montre son appréhension face aux réactions de son aimée interrogée par Sunder. Tel un chasseur face à sa proie, Gopal observe l'élue pour l'arrêter si elle voulait dire la vérité. Dans cet échange, Radha tente d'échapper au regard de Sunder en lui tournant le dos. Elle est prisonnière du regard de Gopal qui la somme de se taire.

Gopal interrompt alors son rival et, se trouvant tout près de la jeune femme, en premier plan du cadre de dos, commence à mentir sur l'origine de la lettre signée par elle et adressée à Sunder pendant qu'il était à la guerre. Radha, sous le poids de son regard, se tait. Cette fois, la manipulation est silencieuse, passant par les yeux de Gopal orientés vers de son ex-fiancée. De longs champs-contrechamps permettent d'apprécier l'expression des yeux de chacun. Madhava Prasad souligne que pendant ce long échange entre Radha et Gopal, la jeune femme comprend qu'elle a été trahie et que sa relation avec Gopal, qu'elle doit taire, devient alors une « prostitution secrète ». Il constate également que

Le fait que Sunder ne voie pas ce long échange de regards indique qu'il appartient au monde privé qui ne peut pas s'immiscer dans la narration comme un spectacle public. Le propre silence du spectateur

⁸⁹⁸ Shiguéhiko Hasumi, *Yasujiro Ozu*, Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 142.

est signalé par le fait que son témoignage de ce moment privé reste non reconnu par la narration. La domination de cette relation spectatorielle est donc un symptôme de la continuité de l'organisation despotique/monarchique de l'espace public⁸⁹⁹.

L'aveuglement de Sunder peut être considéré alors comme le respect de l'espace privé des autres ou comme la pudeur qui l'empêche de regarder la personne dont il est épris. Le regard de Gopal est sombre et menaçant, celui de Radha affolé, plein de désespoir. Pendant l'échange muet de ce couple, Sunder s'éloigne pour s'asseoir sur les marches d'escalier et raconte que la lettre de la jeune femme lui a sauvé la vie. Radha et Gopal, cadrés ensemble en gros plan, regardent dans sa direction. Pour contrer la défense de Radha, Gopal accroît le mensonge en disant que c'est l'amour et les prières de Radha qui ont sauvé la vie de Sunder. Dans cette séquence, le mensonge triomphant de la vérité est symbolisé par un plan en plongée, avec Gopal en premier plan, regardant le couple envié de haut. Les distances entre les personnages se sont espacées. Sunder se trouve au fond du plan, petit, écrasé par la présence de Gopal au premier plan dominant l'image. Est-ce à dire que Gopal est le véritable manipulateur ?

Le plan suivant montre Sunder qui s'est déplacé vers Radha pour la consoler. Cadré, en gros plan face à elle, il s'adresse à son rival : « Dis-lui de sourire ! » Les rôles viennent de s'inverser. Maintenant c'est Sunder qui manipule Gopal. Un seul trait de manipulateur narcissique fait défaut à Sunder : il ne ment pas. Si ces personnages sont mis en scène comme deux sosies occupant l'espace en miroir et, étant interchangeables, ils se complètent également en tant que manipulateurs. Force est de constater que Gopal, alors qu'il est devenu magistrat, ment souvent. Ce qui nous amène à nous interroger sur le rôle du mensonge dans le mélodrame Kapoorien et sur son incidence dans les situations d'incompréhension.

Le mensonge

Mentir, produire une affirmation contraire à la vérité dans l'intention de tromper est une attitude de l'esprit qui ne dépend d'aucune culture même si, pour le cinéaste Mahesh Bhatt, le mensonge est devenu une caractéristique essentielle du cinéma indien : « Bollywood fait partie intégrante de ce qu'est devenu notre culture. Nous passons notre temps à nous mentir à nous-mêmes⁹⁰⁰ ». Bien qu'il s'agisse d'un phénomène répandu dans nos sociétés, il existe très

⁸⁹⁹ M. Prasad, *Ideology of the Hindi Film... op. cit.*, p. 87.

⁹⁰⁰ Pankaj Mishra, *Désirs d'Occident, La modernité en Inde, au Pakistan, au Tibet et au-delà*, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 2007, p. 134.

peu d'ouvrages consacrés au mensonge, aussi bien en Occident⁹⁰¹ qu'en Inde. En revanche, de même qu'il existe de nombreux ouvrages sur la morale ou sur l'éthique dans les sociétés occidentales, nous trouverons en Inde des traités sur *nitisastra*, l'éthique, *artha*, des affaires publiques⁹⁰², *dharma*, la moralité suprême⁹⁰³. La plupart des courants philosophiques en Inde, orientés sur la connaissance de « soi » et sur la recherche de la vérité, commencent par mettre le mensonge de côté avec d'autres principes immoraux, à la manière du prince Siddhartha, futur Bouddha. Fondateur d'une lignée philosophique et spirituelle, le bouddhisme, il a commencé sa recherche de vérité en quittant son palais où il a vécu pendant une trentaine d'années enfermé dans le mensonge, l'illusion et l'ignorance⁹⁰⁴. Vivre dans la vérité est une condition requise pour avancer sur le chemin de la connaissance. Si, en Occident, la paternité du mensonge est attribuée au diable, dont la réputation de mentir habilement est inscrite dans l'Évangile et dont l'objectif est également de détourner sa victime de la vérité, on trouvera ce genre de personnages maléfiques dans la mythologie indienne, comme, par exemple, Mâra le malin, qui tente de dévier Siddhârta de son chemin. Vladimir Jankélévitch commence son essai sur le mensonge par une citation de Platon qui, dans l'*Hippias mineur*, exprime une certaine admiration : « le menteur capable de tromper exprès ou sciemment est supérieur au véridique car il peut “l'un et l'autre”⁹⁰⁵ ». Selon Jankélévitch, Platon se permet cette affirmation paradoxale car il ne peut pas admettre que quelqu'un « puisse faire le mal en connaissance de cause » et qu'il est entendu qu'on « ne peut savoir la vérité sans éprouver le besoin de la dire⁹⁰⁶ ». Nous trouvons le même dilemme concernant le mensonge dans *Mahabharata*, source inépuisable d'exemples de conduite morale⁹⁰⁷. L'exemple signalé par Rajendra Prasad apporte quelques nuances à l'observation de Jankélévitch : pendant la célèbre

⁹⁰¹ S'il existe nombre d'ouvrages en philosophie morale, à ma connaissance, l'ouvrage de Jankélévitch consacré au *Mensonge* auquel nous nous référons souvent fait l'exception.

⁹⁰² Selon Louis Renou, le sens premier du mot *artha* est la science des affaires publiques telles « administration, économie, politique, en tant qu'elles visent le bien matériel (second sens du mot *artha*) des citoyens ». Dans *L'Inde fondamentale. Études d'indianisme réunies et présentées par Charles Malamoud*, Hermann, Paris, 1978, p. 186.

⁹⁰³ Au sujet de *dharma*, voir, entre autres, les ouvrages de Patrick Olivelle, spécialiste de *dharma* (*The Dharmasutras: The Law Codes of Ancient India*, Oxford World's Classics, Oxford 1999 ; *Dharma: Studies in its Semantic, Cultural and Religious History*, Motilal Banarsidass, 2009) ou d'Adam Bowles (*Dharma, Disorder and the Political in Ancient India. The Āpaddharmaparvan of the Mahābhārata*, Brill, Leiden / Boston, 2007)

⁹⁰⁴ A.-Ferdinand Herold, *La vie du Bouddha. D'après les textes de l'Inde ancienne*, H. Piazza, Paris, 1922.

⁹⁰⁵ Vladimir Jankélévitch, « Du Mensonge », *Philosophie morale, op. cit.*, p. 215.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 216.

⁹⁰⁷ La conduite morale à l'indienne est celle qui est conforme au *dharma*, à la loi universelle. Elle est légiférée dans différents ouvrages fondamentaux de l'hindouisme, comme *Dharmasastra (Les Lois de Manu)*, par exemple.

bataille entre les Kauravas et Pandavas, Yudhisthira, aîné des Pandavas, garant de la vérité et de la loi universelle *dharma*, sur le conseil de Krishna, annonce un mensonge maquillé en vérité. Il laisse entendre qu'Asvathama, l'un des plus vaillants guerriers du clan adverse, a été tué ; puis il ajoute sur un tout autre ton, que c'est un éléphant qui s'appelle Asvathama et non l'homme. À cause du bruit produit par son frère Bhima soufflant dans une conque, la fin de la phrase n'est pas entendue par les Kauravas. En faisant cette déclaration, Yudhisthira ment agissant délibérément contre la vérité et le *dharma* dont il est le plus éminent représentant dans l'épopée. Avant de prononcer le mensonge, Yudhisthira, conscient que ce serait une violation du principe, subit une pression de la part de Krishna, une autorité morale (incarnation de dieu Vishnu sur terre), qui tente de le persuader d'admettre que cela pourrait être une exception au principe et non une violation. L'idée étant que seule une information présentée par quelqu'un qui est une incarnation de la vérité pourrait convaincre Drona, un redoutable adversaire protégé par des pouvoirs magiques, de le croire et de se rendre. Ainsi, Yudhisthira gagnerait la guerre ce qui serait moralement bon et juste. Yudhisthira, influencé par les arguments de Krishna, répand un mensonge en pensant faire une exception à la règle sans la violer. Or aussi bien Duryodhana, l'aîné des Kauravas (le clan adverse), que son frère Bhima pensent qu'il s'agit d'une violation. Rajendra Prasad constate que

encore aujourd'hui, les spécialistes débattent du statut de ce mensonge : certains pensent qu'il s'agit d'une violation et que l'attitude de Krishna par rapport au principe de vérité est laxiste alors que d'autres pensent qu'il s'agit juste d'une exception acceptable⁹⁰⁸.

Il est question de la liberté de choix qui détermine la position de chacun vis-à-vis d'un principe moral. Soit l'accepter et le respecter tel quel, en toutes circonstances, soit considérer qu'il est possible de le transgresser exceptionnellement. Ce n'est pas tant le choix entre la vérité et le mensonge que la décision entre ce qui est profitable à la vérité, au *dharma*, et ce qui ne l'est pas. Cette petite nuance apporte une certaine souplesse par rapport au statut du mensonge, de la vérité et de l'intention de mentir. La pensée de Jankélévitch sert néanmoins de pont entre les deux cultures quand il souligne, à plusieurs reprises, que le mensonge est impossible sans la conscience et sans la liberté de choix. C'est elle qui conduit l'homme à choisir entre le mal et le bien, le mensonge ou la vérité. Selon le philosophe, « que le mensonge soit bénin ou grave ne change rien à son importance, car la grande affaire n'est pas

⁹⁰⁸ Rajendra Prasad, *A Conceptual-Analytic Study of Classical Indian Philosophy of Morals*, PHISPC, Centre for Studies in Civilizations, New Delhi, 2008, p. 113.

le volume du mensonge, mais l'intention même de mentir⁹⁰⁹ ». Que l'intention soit bonne ou mauvaise, le mensonge a pour effet de maintenir l'autre dans l'ignorance et de l'empêcher de comprendre la réalité des choses.

Le *mensonge bienveillant* est un fait très répandu dans les mélodrames de Kapoor. Les personnages font du bien aux autres en produisant de petits mensonges. Ils nient ou cachent certains faits, par modestie ou par délicatesse, comme le fait madame D'Sa dans *Anari*. Affichant un air revêché, elle reproche d'un côté à Raj Kumar (Raj Kapoor) de ne pas payer son loyer et de l'autre, elle prétend trouver une pièce de cinq roupies dans sa chambre qu'il n'aurait pas vu. Raj Kumar n'est pas dupe des petits mensonges de sa logeuse et entre dans son jeu en prétendant ni voir ni comprendre. En revanche, dans le même film, il se laisse bernier par Aarti (Nutan), qui ment à Raj Kumar sur sa véritable identité (en se faisant passer pour sa propre fille de compagnie). Aarti ne veut pas intimider le héros par un statut supérieur au sien (elle est la nièce d'un riche fabricant pharmaceutique) et couper ainsi net leur relation. Bien que son intention soit bonne, dès que le héros découvre sa véritable identité, il se sent blessé et humilié d'avoir été trompé. Plus loin dans l'histoire, Aarti est obligée de mentir à Raj Kumar sur ses vrais sentiments pour l'éloigner d'elle et pour le protéger de la vengeance de son oncle (planche 59).

Dans les moments dramatiques où l'un des deux personnages ment à l'autre, la mise en scène reproduit souvent le même modèle : le menteur, en occurrence Aarti, l'héroïne, se trouve face à la caméra, dos au héros qui entre dans le champ puis s'approche mais reste derrière elle. L'échange entre ces deux personnages se déroule sans que leurs regards ne se croisent, face à la caméra. Le spectateur observe le double portrait de personnages qui montre l'expression de l'héroïne, en contradiction avec son propos, froid et mesuré, et celle du héros qui reflète la souffrance de l'incompréhension. En ce qui concerne la séquence en question, pour voiler sa parole et la rendre encore plus incompréhensible et impénétrable, l'héroïne se met derrière un rideau, placé à gauche du cadre, en avant du plan, sombre mais transparent. Dans ce plan d'ensemble, Aarti est cadrée à la taille, devant les autres personnages. Ses traits flous se devinent à travers le rideau. Raj Kumar se tient derrière elle, net, visage désespéré. Asha, la jeune fille de compagnie d'Aarti, est placée en arrière-plan en tant que témoin muet connaissant la vérité et la vraie raison du mensonge. À la fin de l'échange, le héros quitte brusquement l'image. Il ne comprend rien. L'héroïne reste face à son piano traduisant par la

⁹⁰⁹ V. Jankélévitch, « Du Mensonge », *Philosophie morale, op. cit.*, p. 217.

musique son émotion. Si le héros se dit être *anari* [idiot], c'est que, privé des éléments de la vérité, il est constamment mis dans une situation d'incompréhension.

Raja (Raj Kapoor) dans *Parvarish*, ment à son frère et à ses parents avec la noble intention de préserver le bonheur familial – pour maintenir le *dharma*. Rappelons que Raja et Ramesh ont été élevés dans la maison de Thakur comme ses propres fils. L'un des deux est son fils biologique et l'autre le fils d'une courtisane. Mais Thakur ne sait pas lequel des deux est sa vraie progéniture car à la maternité, à cause d'un incendie, les enfants ont été mis dans le même berceau sans aucun signe distinctif. Thakur souffre à cause de l'ostracisme de ses pairs l'accusant de garder sous son toit un « impur ». Les deux frères décident alors d'un commun accord que l'un d'eux quittera la maison paternelle, pour que leur père retrouve la tranquillité d'esprit. Raja triche et se sacrifie au profit de son frère. Il ment à Ramesh en évitant son regard. Les deux personnages sont cadrés ensemble, côte à côte. D'abord, ils regardent vers le bas, puis chacun dans une direction différente. Une fois le mensonge dit, Raja se tourne vers son frère pour le convaincre, les yeux dans les yeux, sur la nécessité de garder le secret de leur arrangement (planche 37). Ainsi il passe du mensonge au pacte.

Dans *Shree 420*, Ranbir Raj, vagabond arrivant à Bombay en traversant l'Inde, utilise divers mensonges pour séduire la belle institutrice Vidya et pour dissimuler son véritable état de migrant désargenté. Au début de la séquence musicale « *Pyaar Hua Ikraar Hua* » (planche 4), Raj veut offrir une tasse de thé à Vidya mais le marchand de thé refuse de le servir à crédit. Trop honteux d'avouer la vérité, Raj ment à Vidya en disant qu'il n'a pas de monnaie mais un gros billet seulement. Vidya devine son mensonge et paie sa tasse sans que cela n'ait d'impact sur leur relation. Dès que Raj pénètre la société des gens riches, il s'adapte en renonçant aux valeurs des petites gens honnêtes et utilise le mensonge comme un outil de travail. Engagé par le plus grand escroc de la ville Seth Sonachand Dharmanand (Nemo), Raj se trouve à la tête d'une agence qui vend l'or de mines qui n'existent pas. L'intention du mensonge ayant changé, il perd Vidya et les conséquences s'annoncent désastreuses.

L'oncle de Narendra Kunj Bihari (Saeed Jaffrey) dans *Ram Teri Ganga Maili* ment à son neveu pour le protéger de la colère de Bhagwat Choudhary (Raza Murad) qui a menacé de détruire sa famille s'il n'épousait pas sa fille Radha. Parti à la recherche de Ganga, il perd sa trace à Rishikesh. La mère de Naren, sa sœur, le supplie de ne pas dire la vérité à son fils. Kunj Bihari dit alors à son neveu que Ganga a disparu de son village et qu'elle est, peut-être morte (planche 36). La séquence commence par un panoramique qui suit Naren courant à

travers l'immense salon et se dirigeant vers son oncle. Kunj Bihari sourit et embrasse son neveu, puis se dégage de son étreinte et va s'asseoir sur un sofa en invitant Naren à faire pareil. Il refuse et reste debout derrière le dos de l'oncle. Les deux hommes ne se regardent pas. En mentant ou donnant une information qui n'est pas complètement juste, l'oncle Bihari parle les yeux baissés, regardant devant lui ; son neveu l'interroge par-dessus son épaule droite, leurs regards s'effleurent à peine. Au moment où il dit la vérité : « Ganga a quitté le village », Bihari saisit la main de Naren et le regarde, pour un court moment, droit dans les yeux. La mise en scène reproduit un dispositif analogue à celui de la séquence que nous avons analysée dans *Sangam*, à savoir les faux champs-contrechamps au moment où l'un des personnages ment à l'autre. Bihari se rachète par un autre mensonge inspiré d'une bonne intention : sollicité par Bhagwat Choudhary pour organiser le spectacle de danse *mujra* lors de la fête de mariage de Radha et de Narendra, il introduit secrètement Ganga, entre temps retrouvée, dans l'ensemble des danseuses pour que son identité puisse être révélée devant tous les convives. Quant à *Prem Rog*, c'est un film qui dénonce différents maux de la société indienne traditionnelle, notamment le mensonge prodigué au nom de la Tradition, comme, par exemple, délivrer un horoscope mensonger du fiancé pour qu'une alliance entre deux clans très riches puisse avoir lieu.

Les exemples évoqués présentent des mises en scènes similaires. Le personnage qui ment est posté devant la caméra de façon à ne pas pouvoir croiser le regard de l'autre personnage – le récepteur du mensonge. S'il ne tourne pas le dos à ce dernier, ses yeux le fuient. Dès qu'il dit la vérité, il cherche naturellement le regard de l'autre pour s'assurer que ses mots soient bien compris. Ce dispositif met non seulement en évidence l'intention du menteur mais aussi la réception du mensonge par son interlocuteur – le trompé. Le récepteur, qui ne peut pas voir le visage et par conséquent les yeux du menteur, est ainsi maintenu dans l'ignorance ou, autrement dit, dans l'incompréhension. Qu'il s'agisse du mensonge spontané mais bienveillant ou du mensonge programmé dans un but précis comme celui de manipuler l'autre, l'intention mensongère est néfaste car elle empoisonne les relations amicales ou amoureuses. Le mensonge conduit à l'incompréhension double : d'une part, le personnage qui découvre qu'on lui a menti se sent humilié et incompris. D'autre part, tout mensonge crée une situation de malentendu et d'incompréhension devenant un outil de manipulation comme nous le verrons ensuite.

Revenons au film *Sangam* qui réserve une place importante aux échanges avec une intention mensongère. Chacun des trois personnages principaux est amené à mentir à l'autre.

Puis, aussi bien le héros que son double manipule l'héroïne. Gopal (Rajendra Kumar), dans les moments clés, choisit de mentir car il ne peut pas dire la vérité. Lié par un secret avec Radha, il l'oblige à mentir pour que Sunder ne l'apprenne pas car, à ses yeux, le secret est inavouable. Son image ne supporterait pas l'humiliation que serait la découverte d'avoir produit un faux (la lettre écrite à la place de Radha, en imitant sa signature). Pour Jankélévitch,

Le malentendu et l'inavouable représentent surtout l'impuissance des paroles devant la richesse suprême des pensées. Pourtant, il n'y a pas encore mensonge si celui qui brouille l'être et le non-être s'y embrouille tout le premier, s'il est dupe lui-même d'une illusion et victime des calembours. Le mensonge est manœuvre : il implique qu'on garde le contrôle de sa propre duplicité et qu'on joue avec tout ce non-être. Si la polyphonie peut mener de front plusieurs lignes mélodiques, exprimer à la fois, en les distinguant, le sens littéral et le sens figuré, notre langage, lui ne peut signifier deux vérités contraires : il doit confondre, à moins qu'il ne mente ; le mensonge inégalise et dérouté le parallélisme des voix contrepoinées, le verbe proféré et la voix intérieure⁹¹⁰.

En effet, le mensonge est une stratégie que Gopal, incapable d'exprimer ses sentiments, met en œuvre dans sa relation amicale. Il ment par mépris pour Sunder car il le pense trop fragile et incapable d'assumer une défaite, mais aussi pour protéger sa propre image, pour être à la hauteur de l'espoir que son père, disparu, avait mis en lui. Il impose le mensonge à Radha, nous l'avons vu, alors qu'elle souhaite la transparence dans les relations, prête à tout dire à Sunder. Il l'arrête juste avant qu'elle dise à Sunder qu'elle n'est pas l'auteur de la lettre qu'il avait reçue. À ce moment précis, non seulement Radha, mais aussi le spectateur, apprend que c'était Gopal qui avait écrit et posté la lettre à sa place. C'est là que réside le fait *inavouable* qui nécessite un mensonge.

La situation où l'un des personnages se trouve face au dilemme de l'inavouable se répète au moment où Sunder découvre la lettre d'amour de Gopal adressée à Radha et conservée dans sa boîte à bijoux. Cette-fois c'est Radha qui ment pour conserver le secret. Prise par surprise, Radha n'a ni mots ni stratégie pour convaincre Sunder de son innocence. Au contraire, elle s'enfonce dans son mensonge (planche 60). Découvrant, dans le reflet du miroir Sunder lisant la lettre de Gopal, Radha se précipite vers lui et lui arrache des mains. À la question de Sunder sur l'auteur de la lettre, elle répond : « Personne... je ne sais pas qui l'a écrite ! Je ne l'ai même pas bien lue ». Puis, elle change de sujet et répond au téléphone. Pendant ce temps, elle déchire la lettre en morceaux et les laisse tomber dans le jardin, par la persienne. Avant de quitter la maison pour aller à la fête, sous prétexte de chercher un

⁹¹⁰ V. Jankélévitch, « Le Mensonge », *Philosophie morale, op. cit.*, p. 220-221.

mouchoir, Sunder se précipite dans le jardin et ramasse les morceaux de la lettre. Radha, en le voyant, est excédée.

Radha : Pourquoi cette excuse ?

Sunder : Je me demandais pourquoi tu as dû déchirer cette lettre.

Radha (agitée) : Qu'étais-je supposée faire ? La garder toute ma vie ?

Sunder : Tu l'as gardée jusqu'à présent.

Radha : Pour te la montrer.

Sunder : Me la montrer ? Pourquoi tu l'as déchirée, alors ? Pourquoi l'avoir déchirée ?

Radha : J'ai eu peur.

Sunder : De qui ?

Radha : De toi ! Au cas où tu l'aurais mal comprise.

Sunder : Qui l'a écrite ?

Radha : Je ne sais pas.

Sunder : Dis-moi la vérité, qui l'a écrite ?

Radha : Je te dis que je ne sais pas. Je l'ai reçue avant notre mariage. Tu étais à la guerre.

Sunder : Et si je n'étais pas ici ? Pourquoi ne la lui as-tu pas montrée ?

Radha : À qui ?

Sunder : Gopal.

Dans ce dialogue nous entendons l'insuffisance d'arguments de Radha. Elle n'arrive pas à arrêter le processus de la pensée de Sunder qui s'est mis en marche à la lecture des mots tendres de la lettre. Il découvre qu'elle avait une vie avant le mariage. Radha se contredit, ses réponses sont illogiques car elle nie l'évidence. Sa défense est faible : elle est comme figée par le poids de l'inavouable et surprise par la réaction de Sunder, devenu froid, distant et suspicieux, facilement irritable. Pour la première fois, elle et le spectateur découvrent Sunder en colère. Sa question (pourquoi n'a-t-elle pas montré la lettre à Gopal) souligne l'absurdité de la situation mais surtout l'inavouable qui réduit Radha au silence.

Dans sa réflexion sur l'inavouable, Jankélévitch utilise l'image de la musique polyphonique où il peut exister deux mélodies en parallèle sans qu'elles se contredisent ce qui n'est pas possible dans notre langage qui ne peut pas signifier deux vérités contraires. C'est pourquoi les réponses de Radha sonnent faux : elles couvrent la voix intérieure qui ne peut pas exprimer l'inavouable. La voix intérieure, comme nous allons le voir par la suite, est une particularité d'expression du psychisme humain, transposée progressivement en littérature puis au cinéma. Associée aux émotions fortes, retenues ou indicibles, elle occupe une place prépondérante dans le mélodrame de l'incompréhension, donnant lieu à des mises en scènes de dialogues ou de monologues permettant de la saisir audio-visuellement. Contenue à l'intérieur de soi, restant secrète et ineffable, la voix intérieure fait partie des éléments qui obscurcissent la réalité et contribuent à maintenir l'autre dans l'ambiguïté et l'incompréhension.

* *

*

Nous avons insisté sur de nombreuses occurrences qui mettent en miroir le héros et son double-rival. Ainsi, la mise en scène, le cadrage et le montage permettent de créer l'impression que le héros est le reflet du rival et *vice versa*. Cette manipulation visuelle est amplifiée par la manipulation verbale de l'un des personnages qui ment. Puisqu'il s'agit du principe du double, cette manipulation de l'un par l'autre est également interchangeable. Par ailleurs, nos analyses révèlent que la figure du double est indispensable pour maintenir le héros dans son aveuglement. Ce parti pris du réalisateur est particulièrement mis en évidence dans *Sangam*. Cela explique comment cet interminable aveuglement de Sunder, à qui il fallait plus de trois heures pour comprendre, qu'il n'a rien vu ni compris depuis le retour de Gopal en Inde, était possible. Le mensonge, qu'il soit bienveillant ou qu'il soit programmé pour nuire, est un élément essentiel de l'incompréhension. Il en est de même pour les situations de l'*inavouable*. Dans ces cas, le mélodrame choisit le mensonge comme la seule issue possible.

3) L'illusion

Aussi bien au théâtre qu'au cinéma, l'illusion, telle un ressort dramatique par excellence, est une force motrice qui concourt à forger les situations et à faire évoluer l'action. « On construit l'illusion⁹¹¹ », souligne Merleau-Ponty. L'illusion – *Maya* – est un architecte, soutient Chitra Banerjee Divakaruni :

Maya se surpassa. Il magnifia au centuple ce que mes époux avaient demandé, et surtout, ajouta une patine de magie dans tout le palais. Les choses changeaient constamment et rendaient l'endroit différent tous les jours, même pour nous qui y vivions. Il y avait des couloirs éclairés par les reflets de pierres précieuses, et des murs de salles de réunion couverts d'arbres en fleurs à tel point que même pendant les conseils, les hommes se seraient crus allongés dans un jardin⁹¹².

⁹¹¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 12.

⁹¹² Chitra Banerjee Divakaruni, *Le Palais des illusions*, Éditions Philippe Picquier, Paris, 2008, p. 197.

Dans sa version de *Mahabharata*, racontée du point de vue féminin, Divakaruni met au cœur du récit l'épisode où Maya, architecte des dieux, construit un palais des illusions pour Draupadi et ses cinq époux Pandava. Avant de commencer les travaux, chacun des frères Pandava exprime son vœux le plus extraordinaire qu'il souhaite voir accompli : une grande salle en cristal et en ivoire, une cuisine dans laquelle on peut allumer cent feux en même temps, des écuries fraîches en été et chauffées en hiver, un dôme qui touche le soleil, des fontaines et des bassins où les oiseaux peuvent se baigner... Pour l'architecte, la tâche semble facile à réaliser. Cependant, il s'empresse de préciser que « seuls les sages voient à travers la vérité de Maya, mais ils sont peu nombreux⁹¹³ ». Une fois les travaux terminés, les habitants doivent s'habituer à vivre au milieu d'illusions et de trompe-l'œil, « à regarder les choses sous un angle différent⁹¹⁴ ». Le palais, était-il réel ou existait-il seulement dans l'imaginaire de ses occupants à la manière du conte de Hans Christian Andersen qui fait promener le roi tout nu devant une foule de crédules ?

Pour Maurice Merleau-Ponty, le monde ne bouge pas. Son constat est fondé sur un parti pris déterministe. Mais il admet que, dans certaines conditions, la vision du monde peut être confuse, en soulignant qu'elle n'est confuse que pour celui qui le regarde :

Dans le monde pris en soi tout est déterminé. Il y a bien des spectacles confus, comme un paysage par un jour de brouillard, mais justement nous admettons toujours qu'aucun paysage réel n'est en soi confus. Il ne l'est que pour nous⁹¹⁵.

Comment distinguer alors la réalité de l'illusion ? Étienne Souriau définit l'illusion comme « une fausse apparence qui se joue de nous (du latin *ludere*, jouer)⁹¹⁶ » et précise qu'il ne faut pas confondre l'illusion et l'hallucination. Selon Merleau-Ponty, l'hallucination n'est pas une perception mais la croyance de voir ou d'entendre quelque chose d'inexistant, à la différence de l'illusion, qui nous donne l'impression d'apparence trompeuse d'un objet réel. L'illusion peut être également l'interprétation erronée d'une sensation réellement perçue ou le jugement inexact, ou, comme le remarque Merleau-Ponty, une construction :

⁹¹³ *Ibid.*, p. 196.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁹¹⁵ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 12.

⁹¹⁶ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 854-855. L'étymologie du terme *illusion* (du latin) : *illudere* signifie jouer, tromper, abuser ; *illusus* (participe passif) être joué, trompé, abusé.

On construit l'illusion, on ne la comprend pas. Le jugement dans ce sens très général et tout formel n'explique la perception vraie ou fausse que s'il se guide sur l'organisation spontanée et sur la configuration particulière des phénomènes⁹¹⁷.

Pour rester plus près de notre problématique, il convient de rappeler la définition de Freud qui avance l'idée que l'illusion est d'une part une construction motivée par le désir et, d'autre part, la croyance : « Il reste caractéristique de l'illusion qu'elle dérive de souhaits [les plus anciens, les plus forts et les plus pressants] humains [...] ; l'illusion n'est pas nécessairement fausse, c'est-à-dire irréalisable ou en contradiction avec la réalité. [...] Nous appelons donc une croyance illusion lorsque, dans sa motivation, l'accomplissement d'un souhait vient au premier plan, et nous faisons là abstraction de son rapport à la réalité effective⁹¹⁸ ». Si Freud associe l'illusion à la crédulité et à l'ignorance, d'autres, comme Divakaruni que nous venons d'évoquer ou Heinrich Zimmer, spécialiste de mythes indiens, font de même en associant l'illusion à l'imaginaire et à la magie (Divakaruni) ou au rêve et à l'aveuglement (Zimmer). On entend souvent dire en Inde, que tout n'est qu'illusion qui séduit l'esprit pour le détourner de la vérité. On se réfère alors à la mythologie indienne qui a donné corps à l'illusion en inventant *maya*⁹¹⁹, l'illusion cosmique, la créature de dieu Vishnu, selon Heinrich Zimmer. Celui-ci, en traduisant la voix du sage Vyasa, conteur mythique de *Mahabharata*, dit de *maya* qu'« elle ressemble à la fantasmagorie d'un rêve et elle aveugle le monde entier⁹²⁰ ». *Maya* est difficilement saisissable. Elle est décrite comme le charme qui répand ses filets et change constamment son apparence pour tromper le monde.

L'envoûtement qui maintient captive cette créature et la rend prisonnière d'elle-même dans la mesure où elle forme elle-même une maille de voile magique, s'appelle du point de vue du divin et de sa magie répandue à l'échelle cosmique la puissance miraculeuse du yoga⁹²¹.

Inspiré par la légende de *maya*, dans *Shree 420*, Kapoor crée un personnage Maya (Nadira), femme vénale, une sorte de reine de la nuit qui jette son dévolu sur Raju, le gentil migrant débrouillard arrivant à Bombay. Attiré par l'illusion de l'argent facile, pour un temps, Raju succombe au charme de Maya avant de se rendre compte qu'il y perd aussi son âme.

⁹¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Ibid.*, p.45

⁹¹⁸ Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion*, PUF, Paris, 1995, p. 30-32.

⁹¹⁹ Pour plus d'information sur l'étymologie du terme sanscrit *mâyâ* voir, entre autres, Louis Renou, chapitre « Les origines de la notion *mâyâ* dans la spéculation indienne », *L'Inde fondamentale...op. cit.*, p. 133-140. « La racine *mâ(y)-/minâti* signifie "changer, échanger", spécialement "changer de forme" (en distinction d'une racine homonyme "disparaître" ou "faire disparaître") », p. 137.

⁹²⁰ H. Zimmer, *Maya ou le rêve cosmique... op. cit.*, p. 64.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 96.

L'héroïne de *Maya Memsaab (Madame Illusion, 1992)*, d'après *Madame Bovary* de Flaubert, est un personnage tout aussi fameux. Elle incarne un monde fantasmé par les hommes, avec ses rêves et ses désirs de femme, jamais exprimés. Pour suggérer l'illusion, le réalisateur Ketan Mehta, a recours à la mise en scène vaporeuse, comme Kapoor, en 1964, dans *Sangam*.

Mais revenons à l'illusion et à ses manifestations. Par son énergie envoûtante, investie par *maya* dans la création artistique, l'art appartient à celle-ci pour différentes raisons. Premièrement par le caractère illusoire des œuvres, nous trouvons en abondance les effets de l'illusion ou de l'apparence illusoire dans les arts *représentatifs*. C'est le cas de la peinture qui invente le trompe-l'œil, par exemple, et de l'ensemble des arts plastiques qui produisent des effets de relief, de profondeur, de perspective, etc., sans oublier l'illusion théâtrale (créée par les comédiens, les décors, l'éclairage ou la sonorisation) qui fait partie des expressions formelles utilisées amplement au théâtre. Deuxièmement, par l'énergie de la *maya* que reflète la création artistique.

Selon Max-Pol Fouchet,

Elle [*maya*] manifeste l'Indifférencié en le différenciant. Elle est ensemble par quoi l'Un devient multiplicité et la multiplicité même. Ainsi, qu'on ne saurait s'attarder au divers sans oublier le principe premier, toute œuvre d'art, qui est aussi du domaine de la manifestation, doit se résoudre en une vérité dont la lumière consume ses propres formes. L'œuvre ne tient pas sa fin en soi, fût-elle parfaite. Moyen, voilà ce qu'elle est. Moyen de la délivrance. Illusion, son rôle est d'évincer l'illusion⁹²².

Si le cinéma, conçu sur l'illusion optique captant le reflet de la réalité sur le médium filmique, aime jouer des fausses apparences et des faux semblants, il est le lieu privilégié pour construire des rêves et des illusions afin de tromper / séduire son public. Or, tout le monde peut être trompé ; chacun a ses illusions, ses désirs et croit en quelque chose. Ramana Maharshi compare l'effet illusoire du cinéma aux trois états expérimentés par l'homme « veille, songe et sommeil », car pour le penseur, tout est illusion :

Les trois états changent sans que cela n'affecte l'individu. Ces expériences sont comme les images qui passent sur un écran du cinéma. L'apparition et la disparition de l'image n'affecte pas l'écran. Aussi, les trois états alternant l'un avec l'autre laisseraient le moi intouché. L'état de veille ou celui de rêve sont les créations de l'esprit. Alors le moi les couvre tous⁹²³.

⁹²² Max-Pol Fouchet, *L'art amoureux des Indes*, Éditions Clairefontaine, Lausanne, 1957, p. 6.

⁹²³ Probal Dasgupta, « Popular Cinema, India, and Fantasy » dans Vinay Lal, Ashish Nandy (dir.), *Fingerprinting Popular Culture. The mythic and Iconic in Indian Cinema*, Oxford University Press, New Delhi,

Bien que l'illusion soit immanente au cinéma et perçue comme telle par les spectateurs, dans le mélodrame de l'incompréhension, elle est mise en évidence comme le phénomène qui voile la perception et l'acceptation du réel et empêche la lucidité. Elle ralentit la quête de la vérité et maintient le sujet dans l'ignorance. Certaines séquences musicales où sont mis en scène le rêve et l'imagination de personnages jouent avec l'illusion optique. C'est le cas dans « *Bhor Bhaye Panghat Pe* » (*Satyam Shivam Sundaram*) où Kapoor utilise des filtres de couleurs pour créer l'illusion d'un monde particulier, d'un monde de Rupa (planche 6) qui séduit le héros. Dans *Anari*, nous avons vu le dialogue entre Raj Kumar et Aarti (Raj Kapoor et Nutan) où cette dernière lui cache la vérité sur son oncle qui menace de se débarrasser de lui. Pour protéger Raj Kumar, Aarti veut l'éloigner d'elle et ment en lui disant qu'elle ne l'aime plus. Pour ce faire, elle se met derrière un rideau transparent tel un voile de l'illusion, pour brouiller la perception de Raj Kumar (planche 59).

Tout en créant une situation hors du commun pour mettre à l'épreuve la perception des personnages par rapport à la vue de la réalité, la séquence musicale nous invite ainsi à pénétrer dans leur psyché. Si l'illusion s'affaire à évincer l'illusion, pour revenir à l'image donnée plus haut par Max-Pol Fouchet, la séquence musicale qui emporte les personnages dans les filets de la *maya* devient ainsi un moyen de brouiller la perception de la réalité de l'autre. La séquence musicale « *O Mehbooba* » de *Sangam* (1964) qui utilise l'effet optique de la brume pour créer l'illusion d'apparaître et de disparaître, introduit des moments d'ambiguïté pour mettre en doute notre perception [de spectateur] des sentiments des personnages qui semblaient être, jusqu'alors clairement déterminés.

Le motif du brouillard

Kapoor a été le premier à utiliser l'effet de brouillard pour créer un monde d'illusion avec la fameuse séquence de rêve dans *Awaara* (1951). Depuis, le motif de l'atmosphère épaissie, de la brume, de la bruine, du crachin ou de la pluie dense qui sert de filtre entre l'œil de la caméra et l'objet filmé a été souvent utilisé par des réalisateurs indiens. La plupart du temps, la brume sert à créer une ambiance de film noir. Ainsi nous trouvons des effets de brouillard dans *Madhumati* (1958) de Bimal Roy ou dans *Bees Saal Baad* (1962) de Biren Nag, créés soit en studio soit en extérieurs. Rappelons également les séquences musicales « *Pyaar Hua Ikraar Hua* » de *Shree 420* ou « *Dum Dum Deega Deega Mausam* » de *Chhalia* (1960), mises

2006, p. 12 ; pour la citation de Ramana Maharshi, voir *Talks with Sri Ramana Maharshi*, Shri Ramanasraman, T.N. Venkatraman, Tiruvannamalai, 1978, p. 467.

en scène par Kapoor, pour la première, et par Manmohan Desai (la seconde), sous une pluie de studio. Les séquences de rêve calquées sur celle d'*Awaara*, utilisant le brouillard, se sont également multipliées depuis. Notons, par exemple, « Maine To Nahi Pee » (1959, *Main Nashe Mein Hoon*) où Ram Das Khanna (Raj Kapoor) dans son rêve poursuit l'envoûtante illusion, Miss Reeta (Nishi) qui tantôt apparaît, tantôt disparaît dans la brume.

Dans *Mera Naam Joker*, l'adolescent amoureux de son professeur saisit toute occasion de s'approcher de Mary. David, le fiancé, observe ce comportement amoureux avec indulgence et tendresse. Un matin de brouillard, Raju s'approche du domicile de Mary mais, à la vue de David, change d'avis. Il reste à l'écart en observant les amoureux, qui s'enfoncent dans la brume jusqu'à disparaître ; puis, David et Mary émergent de la matière opaque. Leur dialogue en voix off est détaché des corps, vus de dos avançant dans la brume. Les voix continuent à parler alors que les personnages ont disparu. Le son des voix les rattrape à la sortie du brouillard, de face, pour les perdre à nouveau dans la brume. Leur promenade se termine par un baiser, loin des regards, à l'exception de celui de Raju qui ne les perd pas de vue (planche 64). Aussi bien pour Mary que pour Raju, le brouillard agit comme un révélateur : grâce au discours de David expliquant les méandres du cœur d'un adolescent, Mary commence à comprendre que Raju n'est plus un enfant ; pour lui, la brume dévoile la réalité des sentiments entre les jeunes gens.

Regardons la séquence musicale « O Mehbooba » de *Sangam*, conçue autour de l'idée d'illusion visuelle⁹²⁴. Dans cette séquence, montée par Kapoor (comme le film entier) sur la musique de Shanker-Jaikishen, les figures surgissent du brouillard puis disparaissent derrière l'opacité de l'atmosphère pour réapparaître à nouveau. La séquence se déroule le lendemain de la rencontre de Sunder et de Gopal, déjà analysée, pendant laquelle Sunder demande à Gopal de lire la lettre de Radha qu'il croyait lui être destinée. Ce dernier amène la jeune femme en voiture au pique-nique organisé par Sunder, au bord d'un lac. Sunder la prend à part pour lui parler de son amour. Radha, gênée, arrive à lui dire, qu'elle l'aime bien mais qu'elle n'apprécie pas qu'il « dépasse souvent des limites ». Voyant sa résistance, Sunder pose la question clé « qu'elles sont mes limites ? » Radha, mal à l'aise, répond par « je ne sais pas » et s'échappe en courant vers le groupe d'amis qui ont invité Gopal à bord de leur bateau.

⁹²⁴ Kapoor crée la séquence « O Mehbooba » en 1961, entre avril et juin. Le tournage a lieu dans des décors naturels, autour et sur le lac d'Ooty, dans l'État de Tamil Nadu. La musique est de Shanker-Jaikishen, les paroles de Hasrat Jaipuri, le chant est interprété par Mukesh. Selon Vishwa Mehra, le tournage a été pensé et exécuté avec de l'aide de fumigènes.

En effet, cette question des limites posée dans un environnement brumeux reste noyée dans celui-ci. Les contours des limites dans une relation homme-femme avant le mariage se perdent aussi bien dans la brume que ceux des personnages. Seule la brume aide à dissoudre les limites entre l'illusion et la réalité.

Sunder, dans le brouillard, suit du regard la fuite de Radha. Ses yeux expriment de l'incompréhension. Elle monte sur le bateau qui part vers le milieu du lac. Le regard de Sunder change, il se ressaisit, ses yeux ont une nouvelle énergie. Puis, il se précipite vers les quais et monte dans un petit bateau à moteur blanc en criant « Radha » (planche 65). Debout dans son bateau, il avance en direction de son aimée disparaissant dans une brume qui se dissipe au milieu du lac. Sa voix crie à nouveau « Radha ». Elle est rejointe par trois touches de musique créant l'écho sur le plan suivant. Le son de musique accompagne à la fois l'image du bateau occupé par ses amis qui disparaît dans une brume épaisse et la voix de Sunder. Le plan suivant, lancé sur les mêmes tons de violons rejoints par deux touches de xylophone, montre en gros plan l'héroïne qui tourne la tête vers la caméra, à droite du cadre, le regard inquiet.

Le son des violons monte soutenu par des aigus féminins et par des touches d'instruments à vent. La brume légère, presque imperceptible, passe par-dessus le visage de Sunder. Le plan général le montre debout sur le bateau levant les bras et s'enfonçant dans l'épais nuage qui plane au-dessus du lac. Sur le plan suivant, le zoom approche l'embarcation de Radha qui se trouve devant un rideau de nuages. À la suite, les images laissent entrer Sunder par la droite dans le cadre et défilent devant la caméra avant de tourner, au fond, à droite. Le bateau de Radha esquisse le même mouvement sur le plan suivant avant de s'enfoncer dans la brume et de se fondre dans le blanc. À travers le voile blanc des nuages surgit le bateau de Sunder face à la caméra, en plan moyen. Une vue rapide sur l'embarcation de Radha disparaissant dans la brume est suivie par un plan moyen de la jeune femme et des passagers regardant la caméra, balayés par le nuage. Le plan suivant montre, le bateau de Sunder surgissant de la brume en chantant « O Mehbooba, Oh, ma chérie ».

La séquence continue par un plan de Sunder, en alternant les champs avec lui et les contres champs avec Radha et Gopal. Des plans filmés depuis la terre ferme permettent de suivre à distance les bateaux, entrant et sortant des nuages. Au moment où Sunder chante qu'il prendra son aimée dans ses bras, son embarcation s'approche ; il saisit Radha dans ses bras et l'emporte à bord.

Oh, my beloved... (3x),
 To reach your heart Is my only goal
 There is no corner in my life
 That you do not invade
 Why are you angry?
 Why so sad?
 There is no need, for our hearts
 Shall know union.
 I shall take you in the Circle of my arms
 I shall carry you away, someday
 Oh, my beloved, oh my beloved,
 To reach your heart Is my only goal

O ma bien aimée... (3x)
 Atteindre ton cœur est mon unique but
 Il n'y a pas d'endroit dans ma vie
 qui ne serait envahi par toi
 Pourquoi es-tu fâchée?
 Pourquoi si triste?
 Il n'y a aucune raison,
 car nos cœurs connaîtront l'union.
 Je te prendrai dans le cercle de mes bras
 je t'amènerai loin, un jour
 O ma bien aimée...
 Atteindre ton cœur est mon unique but.

Les derniers plans de la séquence montrent la séparation du cours des bateaux (celui de Gopal continue à gauche, celui de Sunder avec Radha tourne à droite) laissant derrière eux une traînée d'écume sur le miroir d'eau. Les héros disparaissent, apparaissent et s'évanouissent dans la brume. Un fondu au noir clôt la séquence.

Le montage de cette introduction au chant de Sunder utilise des plans ayant une dynamique multiple : le mouvement latéral des bateaux laisse une empreinte active sur la surface de l'eau, le zoom approche les embarcations en mouvement (travelling compensé), les mouvements des nuages se superposent à ceux des sons musicaux (planche 66). Les bateaux en se mouvant et en disparaissant dans la brume esquissent des courbes obliques voire circulaires qui ajoutent une propulsion à la dynamique des plans (planche 67).

Nous sommes sur l'eau, pourtant les mouvements dans les plans rappellent les mouvements des acteurs dans la séquence musicale « Har Dil Jo Pyaar Karega » (planche 55) : les déplacements de figures suivent une trajectoire parfaitement dessinée (dans le sens du triangle), le changement de plans s'accorde sur des mouvements circulaires. Le montage de la séquence, qui se poursuit sur le chant de Kapoor (voix de Mukesh), alterne des plans moyens et des gros plans de Sunder (Kapoor) qui, sur son bateau, surgit de la brume, et des contre-champs avec Radha et Gopal dont l'embarcation navigue devant. Alternant non seulement différentes énergies de l'image mais aussi des matières fluidifiées qui coulent dans différentes directions, le montage vise à créer une continuité d'apparitions et de disparitions de figures (bateaux, personnages) évoluant sur le lac.

Or, cette fluidité du montage dans les mouvements des figures sur un rythme musical très précis n'est pas uniquement un moyen de créer l'illusion de l'impermanence, que tout change, mais également d'exposer le concept du film dont le titre est, rappelons-le, *Sangam*, qui

signifie « confluant »⁹²⁵. Ainsi, la symbolique annoncée par le titre serait inscrite non seulement dans les images mais aussi dans le montage⁹²⁶. Les séquences musicales chorégraphiées du film (comme « Har Dil Jo Pyaar Karega ») où la mise en scène est orchestrée par Kapoor avec précision et les changements de plans qui se font dans le mouvement en sont la preuve. À nouveau, le chant prédit l'avenir qui se réalisera plus tard. La mise en scène où Radha passe d'un bateau à l'autre tel un objet annonce la séquence finale où les trois protagonistes seront réunis pour la dernière fois. Cette fois-là, Radha refusera de se faire traiter comme une chose.

La brume diffuse la matière et rend invisibles les coupes entre les plans. Elle fluidifie et dissout la réalité. La présence de l'élément « eau » dans *Sangam* et dans d'autres films de Kapoor⁹²⁷, découle non seulement du concept de *confluent* mais aussi de la symbolique hindoue très forte, décrite par Heinrich Zimmer :

Dans le langage symbolique des rêves, les eaux signifient la profondeur de l'inconscient. De leur miroir surgissent les formes qui, dans les rêves comme dans la vie, peuplent notre univers intérieur. Ainsi, selon la cosmologie indienne, la forme même du monde extérieur émerge de la profondeur des eaux. Elle flotte sur les eaux abyssales. Elle repose sur la tête du serpent appelé « Infini » – Ananta – connu aussi sous le nom de Shesha, c'est-à-dire « le reste », ce qui subsiste de l'élément informe et infini lorsque la forme achevée de l'univers surgit de ces flots. Le serpent porte l'œuf cosmique sur sa tête, mais dans les profondeurs aquatiques qu'il habite se situe également la demeure de la tortue, l'autre habitant mythique des eaux. Elle aussi incarne l'élément sur lequel tout repose⁹²⁸.

Nous remarquons que Zimmer compare la surface des eaux au miroir qui fait surgir des formes imaginaires et illusives. Cette capacité du miroir s'ajoute alors à celle de la brume, des nuages ou du brouillard faisant partie des moyens plastiques pour exprimer le *trouble*.

La brume et les nuages imposent leur présence dans le mélodrame de Kapoor en tant qu'éléments de décor mais aussi en tant que figures intervenant dans les situations d'incompréhension. Si leur présence dans le film semble naturelle, dans l'art visuel en Inde

⁹²⁵ *Sangam* ou *confluent*, est le nom de l'endroit près d'Allahabad, où le fleuve Jamuna se jette dans le Gange. Par transposition, *Sangam* devient également la métaphore de confluent des cœurs. Après la mort de Nehru, l'épilogue du film, tourné en ce lieu précis, a revêtu une dimension symbolique, signifiant l'attachement de l'auteur aux valeurs et à la personne de Nehru.

⁹²⁶ Cette symbolique est mise en avant, en particulier, dans les derniers plans de la séquence « O Mehbooba » où les bateaux avec les protagonistes se séparent laissant derrière eux des traces dessinées à la surface d'eau.

⁹²⁷ *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai, Ram Teri Ganga Maili*.

⁹²⁸ H. Zimmer, *Maya ou le rêve cosmique... op. cit.*, p. 67-68.

qui privilégie la stylisation et l'ornement⁹²⁹ au désir de s'approcher du réel, les nuages font leur apparition relativement tard. Les nuages n'apparaissent qu'exceptionnellement sur le fond des tableaux ou des enluminures. Ils sont souvent suggérés par de simples lignes courbées. En Occident, en revanche, l'habitude d'occuper les voûtes et les plafonds des édifices sacrés par des nuages a survécu au théâtre qui l'a « emprunté » pour aménager « des parties supérieures de la scène⁹³⁰ ».

Grâce aux décors des compagnies britanniques, amateurs ou professionnelles, habituées à se produire en Inde à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les nuages peints apparaissent dans les décors indiens. Selon Somnath Gupt, le théâtre parsi qui s'est inspiré des techniques utilisées en Europe, en particulier en Angleterre, faisait peindre les rideaux-décors du fond de scène par des artistes étrangers, parmi lesquels les Allemands (Kraus) et Italiens (Ceroni et Rua) étaient les plus célèbres. Les décors les plus courants représentaient des extérieurs ou intérieurs de palais en perspective, des jardins ou la jungle⁹³¹. Anuradha Kapur précise que les compagnies théâtrales parsi disposaient de deux types de rideaux de scène : le premier inspiré par l'académisme réaliste du XIX^e britannique, le second par la peinture de Raja Ravi Varma⁹³². Peintre naturaliste du XIX^e, auquel Raj Kapoor vouait son admiration⁹³³, Varma a influencé considérablement l'art visuel en Inde. Dans ses compositions de figures mythologiques il introduit quelques éléments naturels (planche 69)⁹³⁴, s'aventure dans la peinture de nuages en fond de certains de ses tableaux. C'est également par goût pour les collages et « les manipulations d'images » selon Jyotindra Jain, que les nuages font leur

⁹²⁹ Selon Partha Mitter : « L'ornement joue un rôle central dans la civilisation indienne. [...] Le verbe sanskrit *alamkar*, décorer, signifie littéralement “faire assez” [*to make enough*]. L'ornementation était un élément *sine qua non* pour la beauté en Inde, et les choses qui étaient dénudées d'ornements étaient considérées comme imparfaites, ou plus précisément, incomplètes ». Partha Mitter, *Indian Art*, Oxford University Press, Oxford / New York, 2001, p. 42.

⁹³⁰ Hubert Damish, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris, 1972, p. 113-114.

⁹³¹ S. Gupt, *The Parsi Theatre... op. cit.*, p. 177.

⁹³² Anuradha Kapur, « The Representation of Gods and Heroes. Parsi Mythological drama of the early Twentieth Century », *Journal of Arts and Ideas*, 23-24 janvier 1993, p. 100.

⁹³³ Voir *infra*, chapitres « Retour aux sources : Gange, Mandakini et Sakuntala », « Univers du kitsch inspiré ».

⁹³⁴ Nous pensons en particulier au tableau de Ravi Varma « Sethubandanam » [*Rama subduing the Ocean*, Rama soumettant l'océan], oléographe, 1905, où il peint à la manière des paysagistes européens du XIX^e la mousse sur les vagues, le ciel sombre avec des nuages de différentes formes et la foudre. Voir, par exemple Erwin Neumayer et Christine Schelberger, *Popular Indian Art. Raja Ravi Varma and The Printed Gods of India*, Oxford University Press, New Delhi, 2003, p. 111.

apparition en Inde, à travers des peintures de paysages européens inspirées par le romantisme allemand⁹³⁵.

Si la « technique de compilation d'éléments picturaux d'origines diverses, capables de créer des espaces ambivalents » devient progressivement, comme le suggère Jyotinda Jain, au cours du XIX^e siècle, la « forme standard de la construction picturale⁹³⁶ », dans de nombreuses œuvres Ravi Varma, l'effet de collage se manifeste par une relation particulière entre la figure et le fond (planche 69). Selon Jain, Ravi Varma qui s'inspirait des figures peintes par d'autres artistes européens ou prises en photo, extrayait ces figures de leur contexte d'origine pour les placer sur des fonds de sa propre création :

L'apogée de la technique du collage survint plus tard, dans les années [19]20 et [19]30, quand les encadreurs eurent recours au véritable découpage et recollage d'éléments d'une image sur une autre, afin de satisfaire le goût de leurs commanditaires⁹³⁷.

Les fonds peuvent être aussi bien les tableaux d'origine étrangère que ceux, peints par les artistes indiens. On peut voir un exemple de ce mélange de styles sur le collage de un artiste inconnu, réalisé sur le fond peint par Nathadwara, dans la collection personnelle de Jyotindra Jain, Delhi (planche 68)⁹³⁸. Sur ce tableau, les nuages couvrent la moitié de l'image figurant le voyage de plaisance en bateau de Krishna et ses compagnes. Ils sont volumineux, modelés dans des tons bleu-gris sombres annonçant une pluie de mousson. La végétation en bordure du lac divise le cours d'eau en deux faisant penser à la composition des plans de la séquence « O Mehbooba » de *Sangam*. C'est le cinéma qui découvre et exploite non seulement la magie illusionniste des nuages mais aussi leur présence réelle. Captés par le cinématographe et montés le plus souvent sous forme d'inserts⁹³⁹, les plans des nuages, chargés de sens, communiquent ainsi avec d'autres plans du film. Les nuages apparaissent également peints sur les toiles de fond de décors construits dans des studios. Ils rappellent la parentèle avec le théâtre, présente dans les premiers films de Kapoor. C'est le cas de la séquence du rêve

⁹³⁵ Sur différentes écoles d'art à l'époque colonialiste en Inde, voir l'ouvrage de Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994. L'auteur rapporte, entre autres, comment les frères Ravi et Raja Varma se partageaient le travail sur certains tableaux, Ravi étant spécialisé en portraits et Raja en paysages (p. 191-193).

⁹³⁶ Jyotinda Jain, *Indomania. L'art populaire indien*, Éditions Snoeck, Lille, 2006, p. 70.

⁹³⁷ Jyotinda Jain, *Indomania.. op.cit.*, p. 70.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁹³⁹ Nous avons déjà vu à différentes occasions que Kapoor utilise ces plans dans les séquences musicales ou dans les dialogues monologues, où le héros/l'héroïne s'adresse au ciel nuageux pour exprimer ses sentiments.

d'*Awaara* où la présence nuageuse envahit l'espace du studio : ils sont peints sur la toile de fond et simulés par la réaction du dioxyde de carbone solidifié et de la glace selon les souvenirs de Radhu Karmakar, chef opérateur du film⁹⁴⁰. Nous savons que le héros rêve d'une vie meilleure et que, dans son rêve, il poursuit l'illusion sous la forme de la femme qu'il aime, en passant – grâce à la masse nuageuse blanche – du paradis à l'enfer, d'un monde à l'autre.

L'hallucination

Dans son premier film *Aag*, Kapoor, par le truchement de Kewal, le héros du film, témoigne, à plusieurs reprises, de sa fascination pour la pièce de théâtre *Bilwamangal* et l'histoire d'amour entre le poète Bilwamangal et la courtisane Chintamani. Pour illustrer l'objet d'admiration, Kapoor insère, dans son film, un extrait de cette pièce. Il s'agit d'un moment important dans la pièce : Bilwamangal après avoir traversé à la nage le fleuve qui le séparait de son aimée, monte sur son balcon à l'aide d'une corde. Il y découvre que ce qu'il a pris pour une corde était, en réalité, un serpent.

Cet épisode célèbre est en fait un exemple philosophique qui illustre le principe d'illusion *maya*, ou, *khyati*⁹⁴¹ qui désigne une expérience troublante de confusion des formes. Selon le résumé des textes bouddhistes qui traitent ce phénomène, fait par Marc Ballanfat, cette expérience ouvre un débat entre deux écoles philosophiques indiennes, des logiciens réalistes *Nyaya* et le bouddhiste *Nagarjuna* :

Les logiciens réalistes maintiennent que le serpent est pourvu d'une certaine existence, suffisante pour masquer celle de la corde, mais insuffisante pour résister à un examen attentif. En ce sens, le serpent vu n'est pas purement irréel, puisqu'il existe ailleurs pour que naisse ici cette représentation mais l'illusion résulte de la superposition de deux perceptions, l'une conservée en mémoire d'un serpent déjà aperçu, l'autre produite par la corde présente. [...] D'où le nom donné à cette théorie « l'illusion de l'autrement » (*anyathakhyati*). Le bouddhiste rétorque que l'objet de la perception illusoire est bien le serpent, et que ce serpent n'a aucune existence que ce soit. [...] Il est de plus faux de penser que seule une chose réelle peut devenir l'objet d'une perception, dans la mesure où l'expérience illusoire prouve le contraire. [...] D'où le nom que reçoit cette théorie « l'illusion de l'absence » (*asatkhyati*)⁹⁴².

⁹⁴⁰ Radhu Karmakar, *The Painter of the Lights*, Prafulla, Delhi, 2005, cité dans N.M. Kabir, *The Dialogue of Raj Kapoor's Classic... op. cit.*, p. XIV-XV.

⁹⁴¹ Les termes qui signifient littéralement « connaissance, perception ».

⁹⁴² Marc Ballanfat, *Le vocabulaire des philosophies de l'Inde*, Ellipses, Paris, 2003, p. 48-49.

Ce débat rejoint celui entre les empiristes et les « intellectualistes » en empruntant l'expression de Merleau-Ponty, qui, bien que portant sur l'hallucination, résumé par ce dernier, présente certaines analogies :

Pourquoi l'empirisme et l'intellectualisme échouent-ils à comprendre l'hallucination et par quelle autre méthode aurons-nous la chance d'y réussir ? [...] Pour l'empirisme, l'hallucination est un événement dans la chaîne d'événements qui va du stimulus à l'état de conscience. Dans l'intellectualisme on cherche à se débarrasser de l'hallucination, à la construire, à déduire ce qu'elle peut être à partir d'une certaine idée de la conscience. Le *cogito* nous enseigne que l'existence de la conscience se confond avec la conscience d'exister, que donc il ne peut rien y avoir en elle sans qu'elle le sache, que réciproquement, tout ce qu'elle sait avec certitude, elle le trouve en elle-même, qu'en conséquence la vérité ou la fausseté d'une expérience ne doivent pas consister dans son rapport à un réel extérieur, mais être lisibles en elle à titre de dénominations intrinsèques, sans quoi elles ne pourraient jamais être reconnues. Ainsi les perceptions fausses ne sont pas de vraies perceptions. L'halluciné ne peut pas entendre ou voir au sens fort de ces mots. Il juge, il croit voir ou entendre, mais il ne voit pas, il n'entend pas en effet⁹⁴³.

Alors que le philosophe français, en s'appuyant sur le *cogito* tranche en faveur du fait que les perceptions de l'halluciné ne sont que des croyances, pour les penseurs indiens, selon Ballanfat, l'expérience troublante – qui présente, pour nous, tous les signes d'une hallucination – éveille l'esprit et initie la recherche des causes de sa vision. « À cette occasion s'ouvre un débat d'une grande complexité, parce qu'il concerne le statut ontologique des objets perçus (le serpent et la corde ont-ils la même existence ?), ainsi que la description épistémologique qui est faite de la perception (quelle est sa nature si elle a pour objet des choses inexistantes ?) » conclut Marc Ballanfat en soulignant que « l'illusion se révèle infiniment riche d'interrogations qui touchent à l'essentiel⁹⁴⁴ ».

Revenons à la séquence de mariage de Rupa et Rajiv dans *Satyam Shivam Sundaram* où ce dernier découvre, pour la première fois, la totalité du visage de sa femme. Révolté par ce qu'il vient de voir, il quitte la noce et se lance à la recherche de la « vraie » Rupa. Le choc qui a été provoqué par la découverte de la laideur de sa femme déclenche chez lui des hallucinations : à la place du visage brûlé, il croit voir un écorché. Son hallucination est figurée par une surimpression d'images : sur celle du masque (la cicatrice de Rupa qui couvre la moitié du visage) est superposée une autre, celle du crâne d'un écorché. Le résultat, qui crée l'illusion que Rupa est une sorte d'hybride, morte et vivante à la fois, effraie et repousse Rajiv. Ce montage de surimpressions intervient plusieurs fois dans le récit pour créer un effet hallucinoire et accentuer ainsi l'*agnosie* du héros. Si nous suivons le raisonnement des

⁹⁴³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 386-387.

⁹⁴⁴ Marc Ballanfat, *Le vocabulaire des philosophies de l'Inde*, op. cit., p. 48.

logiciens réalistes indiens, l'écorché, dans l'imagination du héros, serait pourvu d'une certaine existence, suffisante pour couvrir celle de la cicatrice, mais insuffisante pour résister à un examen attentif car l'image de l'écorché disparaît aussitôt. Ainsi, la technique cinématographique permet de figurer « la superposition de deux perceptions ». Elle montre, d'une part, l'illusion conservée en mémoire, en l'occurrence l'image d'un écorché, et, d'autre part, celle de la peau brûlée (planches 41 et 74). Cette vision hallucinatoire provoque un sentiment d'incompréhension chez le héros, impossible à partager avec les autres. Son comportement, en revanche, dépourvu de tout bon sens, suscite l'incompréhension de son entourage.

Si le corpus de mélodrames kapooriens offre peu de scènes d'hallucination, il montre une multitude d'exemples où la perception du héros est brouillée à cause de l'intoxication alcoolique. Selon Jankélévitch, l'ivresse provoque une confusion telle que les mots et les actions d'un homme ivre sont incompréhensibles. Aussi, entraîne-t-elle son aveuglement ou l'incapacité de saisir la réalité :

L'impur est un homme ivre, et les idées de cet ivrogne ne demandent qu'à danser la danse, à tourbillonner, à célébrer l'orgie de la confusion ; dans leur frénésie et leur impérialisme naturels, elles tendent irrésistiblement à participer l'une de l'autre ; même si, d'aventure, le corps et ses instincts n'étaient pas là pour les affoler, nos idées se laisseraient encore griser par cette bacchanale de confusion⁹⁴⁵.

Que ce soit Ram Khanna (Raj Kapoor) dans *Main Nashe Mein Hoon* (1959), fils de bonne famille, (son père est un magistrat vénéré), bien élevé et respectueux des valeurs, ou Raj de *Shree 420* (1955), migrant désargenté qui s'installe à Bombay, tous les deux se laissent séduire par le monde de la débauche dont l'intoxication fait partie. Ce n'est pas le cas de Chitranjeet dans *Sharda*, qui se réfugie dans l'alcool pour apaiser sa souffrance. Mais, au lieu d'oublier la réalité, celle-ci devient l'enfer pour lui. Lié par un secret, ne pouvant pas se confier aux autres, il endure leur incompréhension.

Kanhaiya, le héros du film éponyme, est un oisif qui passe ses journées à flâner et à s'enivrer d'alcool, au grand dam de sa mère. L'ivresse le met dans des situations où il perd, à répétition, le crédit auprès de ses proches. Alors que le film cumule les confusions, Shanu, l'héroïne, aveuglée par la dévotion de Kanhaiya-dieu Krishna, se prépare à l'épouser. Elle ne fait pas attention à Kanhaiya, le villagois, arrivé ivre en compagnie de ses compagnons de beuveries, et ne comprend pas la décision de ses parents d'annuler une alliance « aussi

⁹⁴⁵ Vladimir Jankélévitch, « Le Mal », *Philosophie morale, op. cit.*, p. 300-301.

prestigieuse » car elle pense épouser Kanhaiya-dieu. Quant à Kanhaiya, ne se souvenant plus de la honte produite au mariage par son comportement, il ne comprend pas non plus pourquoi le père de Shanu lui refuse sa fiancée. Or, Kanhaiya était arrivé à la noce en compagnie du prêtre, son oncle, aussi ivre que lui.

Nous constatons que comme le héros aveugle a besoin de la complicité de l'autre pour être maintenu dans l'aveuglement, le héros ivre utilise l'autre pour être initié et entraîné dans une spirale toxique. L'intoxication à l'alcool est une activité collective qui se propage à force d'encouragement amical. Ram Khanna (*Main Nashe Mein Hoon*, 1959), est entraîné à boire par une bande d'étudiants pour fêter la réussite aux examens (planche 76). S'il résiste à l'alcool au début de la séquence, il ne tient pas face à la séduisante danseuse, invitée à divertir le groupe d'étudiants. Après la danse, elle s'assoit à côté de Ram et lui tend un verre. Entre le plan d'ensemble qui montre Ram Khanna assis sur une pelouse en compagnie de ses camarades du *college* [lycée] et de la danseuse de *nautanki*, et le deuxième plan d'ensemble où les mêmes camarades applaudissent en disant que « maintenant la vraie fête commence », est inséré un long plan focalisé sur le héros (planche 76, fig. 1 et 2). Cadré en gros plan, il résiste un long moment, regarde successivement à gauche et à droite, cherchant à échapper à la pression produite par la main (celle de la danseuse) qui tient le verre à pied tout près de son visage. Une déferlante d'expressions faciales accompagne les mouvements de sa tête pendant presque une minute (54 secondes) jusqu'à ce qu'il cède et boive le contenu du verre tendu. Des remarques et les rires provocants de ses camarades participent à cette initiation à l'alcool qui aura pour conséquence de voiler l'esprit de Ram⁹⁴⁶.

Sous l'influence de l'alcool, le héros perd tout repère et est facilement manipulable. Ne comprenant pas qu'il est utilisé par Miss Rita et ses acolytes pour se venger, il s'enfonce de plus en plus dans le piège tendu. Selon la mythologie hindoue, il est envouté par *Mada*, démon de l'ivresse⁹⁴⁷. Si c'est un démon qui manipule Ram et prend l'aspect de la belle Miss Rita, celui qui maintient Kanhaiya dans l'ignorance et la dépendance est son oncle, prêtre

⁹⁴⁶ La popularité de Raj Kapoor, selon Ranjan Das Gupta, devait beaucoup à son talent d'acteur : « Raj exprimait chaque émotion avec minutie et passion. Il a eu un visage très expressif. » Le journaliste cite le réalisateur V. Shantaram qui commentait le jeu de Kapoor : « Raj est un acteur qui joue sans effort. Il vous terrasse par ses émotions » et ajoute le souvenir de Waheeda Rehman qui souligne que « Raj Kapoor a été l'acteur le plus spontané avec qui elle a eu affaire ». Ranjan Das Gupta, *The Hindu*, « Behind those expressive eyes », 13 juin 2008.

⁹⁴⁷ *Mada* [ivresse] est un démon, présent dans *Mahabharata*, inventé par le sage Chyavana pour dévorer le dieu Indra. Après avoir reçu du *soma* [potion de jeunesse] par les jumeaux Aśvin, Chyavana crée Mada pour eux. Le démon Mada a une énorme bouche qui peut engloutir la terre, le ciel et tous les dieux. (M. Biarreau, *Mahabharata*, Tome II, p. 844)

dépravé, corrompu et avide. Ne pas se souvenir de ce que l'on a fait sous l'emprise de l'ivresse est montré dans la séquence musicale « Yaad Aayi Aadhi Raat Ko » [Je ne me souviens pas...] (planche 77). Dans cette séquence chantée, Kapoor fait son numéro d'ivrogne qu'il a l'occasion de perfectionner dans différents films de la seconde moitié de 1950. Ces films, produits par R.K. Films & Studios et par d'autres, ont pour thème aussi bien l'ivresse et la dépendance à l'alcool que le trafic de boissons de contrebande, sévèrement puni par la loi à cette période⁹⁴⁸.

Les personnages interprétés par Kapoor s'intoxiquent souvent à cause de la souffrance de l'incompréhension⁹⁴⁹ ou parce qu'ils succombent à la séduction d'un vil personnage et se trouvent pris dans le filet de l'illusion. Naresh Saigal, réalisateur de *Main Nashe Mein Hoon* fait de l'intoxication un sujet phare. Dans la séquence musicale « Maine To Nahi Pee » [Je n'ai pas bu] (planche 77), en plus de montrer le passage de la sobriété à l'ébriété du personnage en s'appuyant sur l'interprétation de Kapoor, il cherche à mettre en scène des éléments poétiques pour créer visuellement l'état d'enivrement. Ainsi, l'ivresse comme l'illusion est traitée de la même façon, utilisant les effets de brouillard produisant transparence et opacité. Ces mêmes effets qui ont marqué la séquence du rêve d'*Awaara*, suggèrent ici l'instabilité de l'esprit troublé par l'intoxication par l'alcool. Dans cette séquence, les décors rappellent ceux du rêve d'*Awaara*, en particulier le chemin sinusoïdal qui mène, dans *Awaara*, vers la transcendance, alors que celui de *Main Nashe Mein Hoon* disparaît dans le néant derrière un voile de brume épaisse, comme englouti par le démon Mada. Jankélévitch propose une autre définition de l'ivrogne dont la vue trouble multiplie la vision d'objets et bouleverse les valeurs :

L'ébriété de l'homme fabrique le désordre des valeurs. Nous sommes comme l'ivrogne qui voit deux gendarmes où il n'y en a qu'un. L'homme ivrogne voit double : lui qui compte un quand il y a deux, il voit deux ce qui est un, prenant le discontinu pour du continu, et le continu pour le discontinu, séparant ce qui est confondu et confondant ce qui est fait pour être séparé⁹⁵⁰.

⁹⁴⁸ En dehors du corpus Kapoorien, c'est le remake de *Devdas* (1955) fait par Bimal Roy ou, plus tard, *Sahib Bibi Aur Ghulam* (1962) de Guru Dutt qui relancent le thème de la dépendance alcoolique. Nous n'avons pas fait de recherche sur les raisons de cet engouement pour ce phénomène sociétal qui émerge en Inde dans les années 1950. Étant donné le nombre de films qui évoquent cette problématique, le sujet mériterait, de notre point de vue, que l'on s'y intéresse plus en profondeur.

⁹⁴⁹ Rappelons qu'en même temps que Kapoor interprète des héros fragiles, dépendants à l'alcool, lui-même traverse une période difficile et commence à boire.

⁹⁵⁰ Vladimir Jankélévitch, « Le Mal », *Philosophie morale, op. cit.*, p. 304.

Les décors de « Maine To Nahi Pee » traduisent le fait que le personnage est perdu au milieu de bouteilles et de verres géants surgissant de la brume ou, autrement dit, il se trouve dans un environnement qu'il voit trouble (planche 78). Dans son rêve, il essaie de s'accrocher à la séductrice. Son esprit étant voilé, il n'est pas capable de percevoir qu'il est manipulé. Comme il avoue dans cette séquence chantée « la douce sensation d'intoxication est fantastique » ; sous l'effet de l'alcool, il succombe non seulement au charme de la tentatrice mais aussi au plaisir de l'enivrement. À plusieurs reprises, l'ivrogne fait allusion au fait qu'il oublie ce qui s'est passé ou ce qui a été dit. Si l'absence de mémoire l'enfonce dans un état d'incompréhension persistante, celle-ci est amplifiée par le fait que l'homme ivre voit la réalité de manière trouble. À différents moments, dans d'autres films (*Parvarish*, *Sangam*), les personnages de Kapoor simulent l'état d'ébriété pour créer l'illusion d'être comme les autres, de donner une fausse apparence.

Le paraître

Le faux-semblant – ou la fausse apparence – celle où le personnage n'agit pas avec sincérité, est, selon Kapoor, une des raisons de l'incompréhension et, par conséquent, une des causes de ses souffrances, si nous nous fions à ses déclarations publiques ou au discours véhiculé par ses personnages.

Selon Jankélévitch, l'apparence, bien qu'elle puisse sembler être fausse, a en elle quelque chose de vrai :

L'apparence est bien ce qu'elle est ! L'apparence, il est vrai, n'est *que* ce qu'elle est : mais ce peu qu'elle est, du moins elle l'est, et il ne saurait lui être dénié ! Ce peu, après tout, est aussi et par là même un peu, ce peu est quelque chose. C'est pourquoi nous disions, en parlant du premier renversement : il y a *du vrai* dans l'apparence ; l'apparence n'est pas la vérité vraie, *veritas ipsa*, l'apparence n'est pas l'essence elle-même, mais elle est quelque chose de l'essence⁹⁵¹.

Le jeu des apparences fait l'objet du roman *Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclot et de ses nombreuses adaptations cinématographiques. Tzvetan Todorov qui analyse le roman dans son article « Les catégories du récit littéraire » observe en particulier le comportement des personnages qui agissent différemment selon leur interlocuteur en se gardant de montrer leurs véritables sentiments. Sauver l'apparence représente, pour les protagonistes principaux, madame de Merteuil et vicomte de Valmont, l'enjeu majeur car

⁹⁵¹ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. 2. La méconnaissance, Le malentendu*, Éditions du Seuil, Paris, 1980, p. 50.

révéler ses véritables sentiments serait considéré comme une faiblesse. Ainsi Valmont, même s'il dévoile ce que le lecteur considère comme ses sentiments vrais à la fin du roman, serait le personnage le moins bien compris. En décortiquant la structure des relations des personnages de Laclos, la conception de l'*être* et du *paraître* de Todorov fait écho à celle de Jankélévitch :

L'apparence ne coïncide pas nécessairement avec l'essence de la relation bien qu'il s'agisse de la même personne et du même moment. Nous pouvons donc postuler l'existence de deux niveaux de rapports, celui de l'être et celui du paraître⁹⁵².

Là où le génie de Laclos démasque la complexité des rapports en laissant parler ses personnages par l'intermédiaire des lettres et révèle qu'ils agissent plus souvent au niveau de la surface qu'en profondeur, le cinéma montre non seulement l'action des individus mais permet également de dévoiler les réactions les plus secrètes par l'intermédiaire du gros plan et de la musique. Autrement dit, la caméra peut saisir une apparence que le personnage ne peut pas consciemment *falsifier* et qui lui échappe. Dans le corpus Kapoorien, *Andaz* et *Sangam*, sont les films qui prennent la dualité des rapports des personnages le plus à cœur. Ils ne peuvent pas se comprendre entre eux et leurs relations restent énigmatiques jusqu'à la fin même aux yeux du spectateur.

Il y a donc ce que l'on veut révéler de soi et ce que l'on affiche réellement qui contient une part de ce qu'on n'a pas l'intention de montrer, voire même ce que l'on veut cacher et qui transparaît malgré tout ; on peut dire également qu'on véhicule inconsciemment des aspects de notre être. Parmi les valeurs qu'on veut intentionnellement transmettre il y a celles qui sont délibérément fausses. On agit ainsi quand on veut tromper l'autre, escamoter la réalité, la manipuler. Le cinéma a alors la possibilité de démasquer un tel comportement, de montrer la contradiction entre ce qui est dit et ce qui est senti par un personnage.

Nous avons vu des exemples où le personnage se trahit, montre ce qu'il veut cacher, mais aussi ment, triche ou manipule. Celui qui est dans le *paraître* risque une double peine au cas où il est démasqué : la belle image qu'il veut donner est perçue comme fausse et son comportement comme celui d'un manipulateur. De toute manière, dans l'intention de montrer il y a déjà celle de cacher car tout ne peut pas être vu, tout ne peut pas être affiché en même temps. C'est d'ailleurs l'essence même du cinéma de rendre visibles certains éléments à l'écran aux dépens d'autres. Revenons à nos films et à quelques occurrences montrant le conflit entre l'*être* et le *paraître*.

⁹⁵² Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *op. cit.*, p. 141.

Gopal, le personnage de *Sangam* qui montre l'existence des deux sentiments, l'authentique et le prétendu, dissimule son désir et agit contre ses propres intérêts. Nous avons constaté qu'il est souvent mis dans les situations où il évite le regard des autres, notamment celui de son ami Sunder. En revanche, ce regard n'échappe pas au spectateur. Si Radha présente également de la duplicité dans ses rapports agissant au niveau du paraître c'est parce qu'elle est tributaire des conventions de la société indienne : il n'est pas convenable ni concevable qu'une femme dévoile ses sentiments. Elle ose le faire une fois, quand Sunder est parti à la guerre, et sa sincérité est mal reçue par Gopal, pour des raisons que nous avons développées précédemment. Le cas de Sunder est particulier. Il est très difficile de savoir si le personnage agit au niveau de son être ou de son paraître. Son aveuglement fait de lui un personnage victime lorsqu'il se rend compte que le rapport qu'il a avec Gopal n'est pas celui qu'il croyait avoir. À ce moment-là il retrouve la vue et prend conscience de la réalité.

Comment le héros/l'héroïne aveugle agit-il/elle ? Est-ce au niveau du *paraître* reléguant son *être* au fond d'eux ? Enfouissent-ils leur être consciemment pour dissimuler leurs véritables sentiments ou, au contraire, agissent-ils en toute sincérité ? Que ne veulent-ils pas révéler ? Que voilent-ils ? Comment distinguer le sentiment véritable de l'apparent ?

Prenons, par exemple le cas de Gopal : lorsque Radha lui confesse son amour, alors qu'il est contraint par le serment qu'il a fait à Sunder de ne laisser personne s'interposer entre lui et elle, il se réfugie derrière une apparence froide et se défend de cet amour. Mais son apparence trahit, malgré la froideur affichée, son véritable sentiment car ses yeux montrent le trouble du personnage. Alors qu'il se tait, son silence souligne le fait qu'il ne peut pas être sincère avec la jeune femme. Dans la seconde partie du film, dès que Radha, alors épouse de Sunder, découvre la vérité sur ses sentiments pour Gopal (elle réalise qu'elle ne l'a pas oublié et l'aime toujours) et, par conséquent, sa propre fragilité, elle s'efforce d'écarter Gopal et de l'empêcher d'en prendre conscience pour sauver son couple. Tous deux agissent dans le but de dissimuler leur être et de sauver leur apparence.

La poétique du cinéma populaire, dont celui de Kapoor, a développé un espace particulièrement propice à montrer, pendant un temps limité, des personnages libres de toutes contraintes et de toutes conventions, libres d'agir au niveau de leur *être*. Dans cet espace – il s'agit bien sûr de la séquence musicale – les personnages peuvent exprimer l'indicible, nous l'avons vu dans le chapitre sur le monologue intérieur. C'est un espace de liberté, ouvert aux rêves et aux rencontres impossibles dans la vie réelle. Pour rester dans *Sangam*, Sunder, qui

était toujours montré comme quelqu'un qui ne voyait pas l'attachement de Radha à Gopal et *vice versa*, dans la séquence « Har Dil Jo Pyaar Karega », dévoile une sorte de lucidité qui se manifeste musicalement à plusieurs reprises. Rappelons que dans cette séquence Sunder joue de l'accordéon et tous les trois (Sunder, Radha et Gopal) chantent successivement les trois strophes du chant « Har Dil Jo Pyaar Karega » [Tout cœur qui aime chantera]. Nous avons constaté que le temps de la séquence musicale, le public composé des invités à la fête s'efface et devient un décor au fond d'un grand salon. Au moment où Radha se met au piano et joue la mélodie principale, l'accordéon de Sunder sonne faux attirant l'attention sur lui. De même, quand Radha est invitée à danser par Gopal, le jeu de Sunder se désaccorde lui aussi, pendant quelques mesures, par rapport au jeu de l'orchestre et il est montré en contre-plongée, le visage déformé par la douleur (planche 87). C'est l'une des rares fois où l'on pourrait supposer que son aveuglement n'est qu'apparence et qu'en réalité, il est plus lucide qu'il ne le laisse voir.

Dans le même film, Radha (Vyjayanthimala) qui découvre la jalousie de Sunder, ne peut pas se défendre à cause de son aventure avec Gopal avant son mariage et se cache derrière l'apparence d'épouse sans histoire. À l'occasion de la fête organisée en hommage à Sunder, revenu de guerre, désespérée de le voir en colère et condamnée au silence, la jeune femme met tout son *être* dans une danse bouleversante lors de la séquence « O Mere Sanam⁹⁵³ » [Mon cher amour]. Le public, une fois de plus présent et absent dans cet espace musical, reçoit cette preuve d'amour avec enthousiasme. Il en est de même pour Sunder qui se révèle touché par la sincérité de sa femme. La danse se termine par une rapide rotation horizontale entraînant la danseuse vers une chute, heureusement stoppée par Sunder qui se précipite *in extremis* vers elle. Selon Térésa Faucon qui développe dans son article « Danser sur les tessons » une réflexion sur les motifs de la danse aux apparences sacrificielles dans différents films du cinéma populaire indien, « ces chutes physiques peuvent être lues, au figuré, comme des chutes sociales, des humiliations publiques⁹⁵⁴ ». En effet, Radha est jetée sur la scène comme dans une arène, et se voit contrainte d'amuser la galerie en dansant et chantant comme une *tawaif*, ou une danseuse professionnelle invitée dans des mariages fastueux. En la sauvant de la chute, Sunder empêche ainsi son humiliation devant les invités. Son geste invite à penser qu'il a compris l'amour qu'elle lui porte et l'absurdité de sa jalousie. Néanmoins, les

⁹⁵³ Paroles de Shailendra, chant Lata Mangeshkar et Mukesh.

⁹⁵⁴ Térésa Faucon, « Danser sur les tessons », dans A. D'Azedevo, T. Faucon (dir.), *In/dépendance des cinémas indiens... op. cit.*, p. 35.

séquences suivantes prouvent que son tourment continue et qu'il est complètement absorbé par la jalousie qui l'empêche de voir à nouveau.

Mais revenons aux jeux des apparences entre la réalité diégétique et celle des séquences musicales. Un exemple parmi nombre d'autres peut être la séquence musicale « Yeh Raat Bheegi Bheegi⁹⁵⁵ » de *Chori Chori*, le dernier film où Raj Kapoor et Nargis apparaissent ensemble jouant un couple romantique. Dans cette séquence, Kammo (Nargis) et Sagar (Raj Kapoor), chacun de leur côté, laissent tomber leur apparence et dévoilent leur émotion amoureuse naissante. Bien que tous deux se trouvent dans le même espace « extra-diégétique », ils ne se regardent pas, les yeux tournés vers la lune. Aucun d'eux ne trouve le sommeil accusant l'astre de la nuit et la brise d'en être responsables. Le lendemain, les personnages reprennent leur apparence habituelle, Kammo celle d'une fille riche et gâtée, Sagar celui d'un journaliste fauché. Mais, comme le dit Jankélévitch, ces apparences affichent désormais un peu de l'essentiel qui remonte petit à petit à la surface.

Depuis *Aag*, Kapoor met en avant l'importance de la beauté ou de la laideur du visage dans les relations entre les personnages. Dans *Awaara*, à plusieurs reprises, à cause de son apparence, le héros est pris pour quelqu'un d'autre. Il s'en moque en disant : « Ce n'est pas votre faute, c'est juste mon apparence » (planche 89) faisant écho aux répliques de Devdas qui était tourmenté du fait de ne pas pouvoir être lui-même : « *I am not what I am; I am what I am not. So I must act and wear this mask*⁹⁵⁶ ». Si Raj dans *Awaara* joue sur son aspect pour tromper les autres, Devdas souffre de ne pas pouvoir se tromper lui-même. Dans nombre de ses films, Kapoor se met en scène comme quelqu'un qui souffre parce que son *être* n'est pas compris et que c'est son apparence qui est appréciée avant tout. Il en est de même dans sa vie privée où il laisse entendre que son aspect l'encombre :

Vyjayanthimala, amusée, se souvient de plusieurs occasions où Raj Kapoor s'est senti embarrassé [en Europe]. Elle raconte : « presque partout, les gens désignaient Raj Kapoor et posaient la question s'il était bien Indien. Quand j'en ai fait la remarque à Raj, il a dit : "Mon apparence est mon malheur" ».

Filmfare, « Mistaken identity », 11/09/1962, p. 8

⁹⁵⁵ Chant Manna Dey, Lata Mangeshkar, paroles Shailendra. *Chori Chori* [À la dérobée] a été réalisé par Anant Thakur en 1956.

⁹⁵⁶ « Je ne suis pas ce que je suis. Je suis ce que je ne suis pas. C'est pourquoi je dois porter un masque ». *Devdas*, P.C. Barua, 1935-36.

Désirant une société idéale, ses héros cherchent la perfection, aussi bien en amour qu'en création artistique. Selon Gayatri Chatterjee, le concept kapoorien de dualité entre *paraître* et *être* ou entre « body and soul » [corps et âme] ne parvient pas à les définir :

Il semblerait qu'il souffre d'un sentiment de manque permanent, que nous avons déjà identifié comme l'affliction du héros moderne et urbanisé, mais ne l'avions pas vu alors comme un sentiment de manque du fait qu'il n'ait pas produit d'œuvre d'art comme il aurait souhaité faire⁹⁵⁷.

L'historienne souligne que le héros comme le réalisateur souffrent du sentiment de manque de reconnaissance de leur art comme le cinéma populaire en souffrait pendant une longue période. Ce manque, ou cette frustration est, de notre point de vue, le sentiment d'incompréhension, qui poursuit aussi bien les personnages kapooriens que leur créateur depuis son premier film. De même, la quête de sincérité obsède non seulement les personnages des mélodrames kapooriens mais aussi leur auteur/interprète qui n'est pas très clair en ce qui la concerne. En 1953, en parlant de lui à la troisième personne, Kapoor confie à la presse qu'il ne contrôle plus son vrai « soi » car il joue même en dehors des plateaux de tournage :

Parmi les nombreuses faiblesses de Raj Kapoor, il y a une tendance inconsciente à jouer même en dehors des plateaux de tournage. Bien sûr, au cours des dernières années, il a acquis un second soi pour communiquer avec le reste du monde. Ce second soi est la personne que vous voyez à l'écran, l'homme que vous entendez sur les planches, le *showman* que vous voyez serre cordialement les mains lors des réunions publiques. Ce second soi a glissé dans le soi réel, à un tel point, il est devenu une part essentielle de lui. Aujourd'hui, Raj Kapoor n'est pas ce qu'il est vraiment⁹⁵⁸.

Avec la même véhémence, cinq ans plus tard, il accuse ceux qui « jouent » dans la vie réelle et trouve que cela les « déshumanise ».

Je n'aime pas les gens qui « jouent ». Dès lors qu'ils commencent à « jouer », ils cessent d'être des êtres humains. Ceux qui jouent sont tous les mêmes. Si l'on gratte la surface, on trouve le même ego, les mêmes complexes, les mêmes réactions, où tout n'est que jeu et aussi bien le rire que les larmes n'ont aucun sens⁹⁵⁹.

Ces deux déclarations contradictoires témoignent de la confusion de Raj Kapoor, clivé entre son *être* et son *paraître*. Alors que dans sa première confession il annonce qu'il ne contrôle plus l'acteur qui est en lui, dans la seconde il se positionne comme quelqu'un qui est avant tout sincère et qui cherche la même chose chez les autres. Dans ce même article paru en

⁹⁵⁷ G. Chatterjee, *Awaara*, *op. cit.*, p. 129.

⁹⁵⁸ Raj Kapoor, art. cit., *Filmfare*, 06/03/1953, p. 16

⁹⁵⁹ Raj Kapoor, art. cit., *Filmfare*, 15/08/1958.

1958, Kapoor se défend contre les accusations de jouer « hors scène » : « J'ai été souvent accusé de garder mon identité d'acteur aussi bien *sur* que *hors* scène. Cette accusation m'inspire une très poignante séquence dans mon prochain film *Joker*⁹⁶⁰ ». Tributaire des ressentiments de l'incompréhension de son auteur, l'idée du clown triste qui fait rire les autres, commence ainsi à prendre forme, bien avant que les premières lignes du scénario ne soient écrites. Tout en voulant être positif, Kapoor commence par annoncer tout ce qu'il déteste comme le déni et l'incompréhension. C'est dans cet article-confession qu'il dit combien il les hait et trouve cela légitime parce que pendant toute sa vie il avait été le plus incompris des hommes :

*I hate misunderstanding – and that is understandable, because throughout life I have been the most misunderstood man [Je déteste l'incompréhension ce qui est compréhensible car toute ma vie, j'ai été l'homme le plus mal compris]*⁹⁶¹.

Le thème de la dualité de l'*être* et du *paraître* préoccupe Kapoor au-delà de ces déclarations à la presse. Les personnages qu'il a créés à son image en sont la preuve. Ayant perdu la sincérité et la naïveté, étant accaparé par le paraître, il a relégué ces qualités aux « petits hommes chaplinesques » pour qu'ils défient l'hypocrisie et l'incompréhension de la société à sa place.

* * *

*

Pour résumer l'action des ressorts dramatiques, rappelons que la « perte de mémoire » provoque involontairement des situations d'incompréhension, la manipulation met en œuvre tout un système pour arriver au même résultat : brouiller l'autre, le tromper et lui dissimuler la vérité. Si l'action de manipuler, aussi bien manuellement (la pellicule, les acteurs, la caméra, l'éclairage) que mentalement (le spectateur), caractérise le cinéma, la manipulation se révèle être un puissant ressort dramatique du mélodrame de l'incompréhension.

La compréhension est également mise à l'épreuve par l'illusion visuelle. Que ce soit la brume, le brouillard, les nuages, les voiles de transparence ou les filtres de couleur, tous ces moyens naturels ou artificiels (traitement de la pellicule, montage, maquillage) sont employés pour créer un effet d'illusion ou pour brouiller la perception de la réalité. L'illusion fait appel

⁹⁶⁰ *Ibid.*

⁹⁶¹ Raj Kapoor, art. cit., *Filmfare*, 15/08/1958.

à l'imaginaire du réalisateur et de ses collaborateurs, à l'instar de celui de l'architecte Maya du *Mahabharata*, qui utilise ces motifs filmiques pour construire des espaces de pure fantaisie. Le personnage qui est pris au piège de *maya* [illusion] peut souffrir d'hallucination au même titre que celui qui s'enivre et voit double ou trouble. Tous les deux perdent ainsi le contact avec la réalité et leur comportement devient incompréhensible pour les autres. L'illusion concerne également le comportement des personnages, leur façon de *paraître* qui cache leur véritable *être*. Être obligé d'agir au niveau du paraître contribue au ressentiment des personnages qui ne peuvent pas être eux-mêmes et, par conséquent, ne peuvent pas être compris par les autres.

Les mélodrames kapooriens, en particulier ceux de la première décennie, ont été remarqués pour leur ambiance triste et mélancolique. Le dernier chapitre interrogera les raisons de ces sentiments qui dominent la diégèse de ces mélodrames et accompagnent celui de l'incompréhension. Nous verrons quels moyens filmiques privilégie Kapoor en cette période, marqué par l'univers clair-obscur d'Orson Welles, entre autres.

CHAPITRE IV

L'ÉLOGE DE LA TRISTESSE DANS LE MÉLODRAME KAPOORIEN

S'il n'est d'écriture qui ne soit amoureuse, il n'est d'imagination qui ne soit, ouvertement ou secrètement mélancolique.

Julia Kristeva, *Soleil noir*, p. 15

La Partition de l'Inde a laissé une marque indélébile sur la vie de Raj Kapoor, comme, en fait, sur celle de toute sa génération, aussi bien sur sa façon de penser que sur sa vision du monde. Dans ses mélodrames comme dans sa vie, indirectement, il manifestera de l'incompréhension face au sacrifice que l'on a imposé à l'Inde. Son discours teinté de tristesse et de mélancolie, prendra différentes formes filmiques dans son œuvre et s'entendra dans sa vie publique tout le long de sa carrière artistique. Ce dernier chapitre portera donc sur la tristesse et la dépression qui transparaissent dans le mélodrame kapoorien, en tant que sentiments sous-jacents à l'incompréhension. Nous nous intéresserons aux choix de représentations formelles de la tristesse et à son statut dans le mélodrame. Si le travail de création artistique est une « aventure du corps et des signes qui porte témoignage de l'affect⁹⁶² » selon Julia Kristeva, nous verrons comment le « sémiotique » et le « symbolique » communiquent « une réalité affective présente⁹⁶³ », en l'occurrence la mélancolie.

Au moment où Kapoor crée son premier film, le contexte politique et culturel en Inde était d'une extrême violence. Les forces destructrices n'ont jamais agi avec autant d'aveuglement qu'alors, touchant l'ensemble des individus de la société indienne. La Partition de l'Inde a ébranlé le pays de la même façon que les années de guerre, de famine ou de peste

⁹⁶² Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987, p. 33.

⁹⁶³ Julia Kristeva, *Soleil noir... op. cit.*, p. 33.

en Occident, provoquant une crise de la pensée, de la parole et de la représentation sans précédent. Selon Kristeva, ce genre de crise, engendrée par les spectacles, monstrueux et douloureux de l'Histoire, met à mal « nos appareils de perception et de représentation⁹⁶⁴ ».

Dans les arts, au cinéma, cet ébranlement du sens qui frappe l'identité de la personne, de la morale, de la religion et de la politique se heurte à la difficulté de nommer et de montrer les horreurs commises ; ce phénomène est bien connu en Occident où l'on a passé longtemps sous silence les chambres à gaz, la collaboration, la bombe atomique et les génocides. Selon B.R. Chopra, réalisateur-producteur, interrogé par Bhaskar Sarkar, la mise en image de l'irreprésentable à l'écran n'était pas concevable à l'époque : « C'était une telle expérience que ceux qui l'ont vécue ne survivraient pas s'ils devaient la revivre une deuxième fois [à l'écran]⁹⁶⁵ ». Sarkar, dans son ouvrage *Mourning the Nation* qui interroge le rôle du cinéma populaire dans le deuil de la nation indienne à la suite des événements traumatisants de la Partition de 1947, consacre une partie importante à la période « sombre » des premiers films de Kapoor et confirme le choc qu'a vécu le jeune réalisateur :

Le premier film de Kapoor, sorti en 1948, ne peut pas ignorer la profonde blessure infligée par l'amputation de la nation et par les violences qui l'ont accompagnée ; le ton du film, qui assombrit son idéalisme juvénile, manifeste le choc d'une façon plus éloquente que la simple narration qui se réfère directement à la Partition. *Aag* nous suggère, dans les manières énigmatiques, adoptées par le cinéma indien, un sinistre et incontournable horizon historique constitué par le trauma de la Partition⁹⁶⁶.

Autrement dit, *Aag* qui dénonce l'incompréhension générationnelle, la difficulté, pour un artiste, de se faire comprendre et de réaliser son idéal, par sa recherche formelle affronte le silence de « l'horreur en soi et dans le monde » pour reprendre l'expression de Kristeva⁹⁶⁷. Dans ses premiers films, Kapoor utilise un langage indirect que nous pourrions désigner comme esthétique de la mélancolie, comparable à celle de l'incompréhension qui persiste dans l'ensemble de son œuvre.

En effet, dans un contexte différent et éloigné du choc provoqué par la Partition du pays, le motif de la rupture imposée émerge à nouveau dans *Ram Teri Ganga Maili*. Le héros est saisi de dépression et de tristesse, dues à la séparation d'avec son épouse et à l'impossibilité de faire part de son engagement à ses proches. Ce lourd secret le met dans une situation où il

⁹⁶⁴ J. Kristeva, *Soleil noir... op. cit.*, p. 231

⁹⁶⁵ B. Sarkar, *Mourning of the Nation... op. cit.*, p. 97.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁹⁶⁷ J. Kristeva, *Soleil noir... op. cit.*, p. 231.

est incompris par son entourage qui n'a pas d'éléments pour le comprendre. Dans *Dulha Dulhan*, le héros tombe dans une dépression consécutive au fait que son épouse ne le reconnaît pas et, par conséquent, ne peut pas comprendre sa détresse morale. La dépression, comme la mélancolie et la tristesse, non seulement immobilisent le héros mais aussi l'empêchent de voir la réalité. Car si le phénomène de mélancolie a été bien identifié dans les mélodrames kapooriens de la période postcoloniale, il a été quelque peu ignoré dans ceux des années 1970 et 1980. Nous constatons que la mélancolie traverse l'œuvre kapoorienne comme l'incompréhension, l'une dépendant de l'autre et *vice versa*.

1) L'esthétique de la mélancolie

Fondu au noir

Selon Sarkar Bhaskar, le projet de décolonisation était profondément corrélé à un idéal de plénitude, d'unité territoriale. La solution géopolitique, qui a été adoptée, était imprégnée d'une euphorie de liberté intrinsèquement liée à un profond sentiment de perte. Le besoin de construire un nouveau pays et de former une nouvelle nation exigeait un déni collectif de la perte dont la conséquence fut l'impossibilité d'en faire le deuil. Cette incapacité de faire le travail de deuil a produit un sentiment de découragement, largement partagé par les Indiens. En effet, pendant la période coloniale, ils s'étaient identifiés à l'idée d'un territoire uni par les moyens de communication créés par les Britanniques à travers l'Inde (les chemins de fer, le télégraphe, les routes nationales). Le découragement, origine de la mélancolie, est devenu le signe distinctif du cinéma indien des années 1950⁹⁶⁸.

Dans son ouvrage *Mourning the Nation*, Bhaskar interroge l'expérience de la perte collective et son interprétation par le cinéma populaire. Il appuie sa réflexion, entre autres, sur le classique de Freud *Deuil et mélancolie* qui décrit ainsi la mélancolie :

⁹⁶⁸ B. Sarkar, *Mourning of the Nation... op. cit.*, p. 34-35.

La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi⁹⁶⁹.

Cette définition qui insiste sur le caractère dépressif du mélancolique, est complétée par Freud plus loin : « La particularité la plus singulière de la mélancolie, celle qui a le plus besoin d'être élucidée, c'est sa tendance à se reverser dans un état dont les symptômes sont opposés, la manie⁹⁷⁰ ». Ce caractère changeant des états émotionnels tantôt pleins d'énergie, tantôt en manque, ou en empruntant les expressions de Bhaskar employés pour décrire les sentiments des jeunes gens au moment de la Partition, « tantôt euphoriques de liberté, tantôt découragés par la perte », a attiré notre attention. En partant de ces constats, nous observons qu'*Aag*, dans sa construction, présente un comportement similaire et que les changements sont marqués par les fondus au noir (suspensions temporelles entre les séquences), selon les situations et/ou états émotionnels.

Ce choix esthétique, particulièrement marquant dans son premier film, matérialise le sentiment de la mélancolie, encore souligné par une musique grave et un rythme lent. Pour présenter ce phénomène, nous nous appuyons sur la logique de découpage proposé par Marie-Claire Ropars dans son texte « L'instance graphique dans l'écriture du film⁹⁷¹ » où elle analyse *À bout de souffle* de Godard. Respectant la ponctuation naturelle du film (fondu au noir, fondu-enchaîné, volet), ce type de découpage se réfère à l'idée de ponctuation développée par Christian Metz⁹⁷². Nous constatons que cette ponctuation accompagne l'ensemble de l'œuvre Kapoorienne⁹⁷³. Certes, avec le temps, le choix des suspensions temporelles qui ponctuent le film changent mais le principe reste le même. Précisons, avec Ropars, que le découpage ainsi formellement désigné a l'avantage d'échapper à l'incertitude du découpage séquentiel où la séparation des épisodes reste souvent subjective et

⁹⁶⁹ Sigmund Freud, *Métopsychoanalyse*, Gallimard, Paris, (1915) 1978, p.148-149.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 165.

⁹⁷¹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le Temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2009, p. 101-130.

⁹⁷² Christian Metz, « Ponctuation et démarcations dans le film de diégèse », *Essai sur la signification au cinéma II*, Klincksieck, Paris, 1972. Au sujet de ponctuation et de découpage voir également Jacques Aumont, Michel Marie, *L'analyse des films*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2015, p. 32-40.

⁹⁷³ À propos de la ponctuation des films populaires hindi, il convient de préciser que si les fondus au noir disparaissent progressivement, les cinéastes restent longtemps attachés à toute sorte de marquage, en particulier dans les films comiques. Aux volets qui balayent l'écran dans tous les sens (horizontalement, verticalement, en diagonale), qui tournent sur l'axe, aux fermetures ou ouvertures dans l'iris surlignées graphiquement s'ajoutent, à partir des années 1960, toutes sortes de transitions graphiques inspirées par le graphisme du pop-art des comics.

dans la mesure où elles mobilisent une intervention autonome de l'énonciation filmique, elles contribuent en fait à tisser la textualité même du film, sa respiration, l'espace qu'il se donne. On les considérera donc comme des unités d'écriture [...], infiniment plus vastes, certes, que le plan, mais susceptibles de fournir des prises comparables pour une sémiotique du montage qui opère à l'échelle du texte⁹⁷⁴.

Le découpage d'*Aag* qui suit la méthode en question obtient trente-huit unités de durées différentes. Si nous privilégions le découpage uniquement par rapport aux fondus au noir, le nombre d'unités est réduit en dix-huit⁹⁷⁵. Nous observons, que, quelle que soit la charge émotionnelle du moment, si la séquence se termine par un fondu au noir, la suspension temporelle amplifie la sensation de pathos en y ajoutant de la théâtralité ; si c'est le fondu-enchaîné qui la clôt, nous percevons une sensation de légèreté ou de fluidité. Nous n'avons répertorié que deux unités (voir annexe n° 5, unités 7 et 17), dont l'une située à la moitié du film et la seconde à la fin, contenant des séquences qui se terminent par des *cuts*. Cette transition entre les plans apporte accélération et énergie au récit.

Il est évident que la ponctuation n'est pas le seul moyen esthétique qui a pour effet de créer une ambiance triste et désespérée et de présenter la vie avec amertume, déception et incompréhension. L'utilisation de l'éclairage clair-obscur et de la musique aux tons sombres amplifient cette sensation de tristesse. Deux fois dans le film, le héros chante la nuit, dans des séquences musicales à la tonalité particulièrement triste⁹⁷⁶. Décrivant l'état d'âme du héros qui se désintéresse du monde, le chant nous invite à penser, avec Freud, que « le complexe mélancolique se comporte comme une blessure ouverte [...] vidant le moi jusqu'à l'appauvrir complètement⁹⁷⁷ ». Utilisant la métaphore du feu, le héros chante face à une petite lumière chancelante qui risque de s'éteindre à tout moment, comme la vie du héros, incompris et triste. Impressionné par la noirceur des films du jeune Kapoor, le critique de cinéma Baburao Patel en est à se demander quelle est la part de l'homme-réalisateur dans cette souffrance et frustration montrées dans le film :

L'approche de la vie présentée en ce moment dans le film de Raj, morbide et réservée aux adultes, est imprégnée d'une amertume non dissimulée contre les gens et contre leur façon de vivre. Elle rendra acerbe sa propre vie, par des frustrations et des déceptions. Car même si l'homme tente de rester intouché par ce qu'il fait, son travail, néanmoins, subtilement et inconsciemment entrera dans son

⁹⁷⁴ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le Temps d'une pensée... op. cit.*, p.103.

⁹⁷⁵ Annexe n° 4. Les unités délimitées de la sorte contiennent une description volontairement destinée à faire apparaître la suite des actions (dans chaque unité ou entre les unités).

⁹⁷⁶ Voir « Zinda Hoon Is Tarah » [Je suis en vie mais sans vie] et « Dekh Chand Ki Aur » [Regarde la Lune] dans Partie III, « Dialogue mental ».

⁹⁷⁷ Sigmund Freud, « Deuil et mélancholie », *Métopsychoanalyse*, Gallimard, Paris, 1968, p. 162.

sang et pervertira son esprit à l'image de sa création morbide. Ce sera une tragédie de retrouver Raj, dans son jeune et pétillant âge, à s'affairer à n'acquérir qu'une attitude amère et morbide qui empoisonnera un jour sa vie entière de jeune premier⁹⁷⁸.

En effet, nous avons vu que non seulement les films de Kapoor mais sa vie personnelle sont marqués par le profond sentiment d'incompréhension, teinté d'amertume prédite par Patel. Ce qui nous intéresse dans cette citation est l'impression de morbidité que le critique perçoit en regardant *Aag*. Il affirme, par d'autres mots, que le film est imprégné d'une esthétique de la mélancolie. Notre proposition est la suivante : si la particularité la plus singulière de la mélancolie « c'est sa tendance à se renverser dans l'état dont les symptômes sont opposés, la manie⁹⁷⁹ », la structure du film qui laisse apparaître le changement des valeurs psychiques, mettant l'accent tantôt sur la joie, tantôt sur l'angoisse ou la tristesse, semble osciller entre la dépression et la manie. En regardant la ponctuation d'*Aag* nous remarquons que les fondus au noir interviennent aux moments affectivement chargés, tantôt pour clore une émotion de joie [*rasa adbhuta*] tantôt de tristesse [*rasa karuna*]. Rappelons que le récit du film est conçu comme un long flashback, divisé en trois parties, raconté par le narrateur.

Regardons de plus près ce que donne le découpage ponctué par les fondus au noir. Si le premier fondu au noir clôt le générique de début du film qui fait défiler les cartons avec des noms consumés par le feu, le second intervient dix-huit minutes plus tard pour fermer la séquence qui se passe à l'école communale. Kewal enfant est puni par son maître à cause de son inattention et de sa rêverie. Le dernier plan de cette séquence montre Nimmi, petite amie de Kewal, qui pose ses mains sur les yeux pour ne pas voir la punition corporelle infligée à son ami ; elle baisse la tête, s'effondre sur la table et l'image disparaît dans le noir laissant planer un sentiment de souffrance. Le fondu au noir suivant apparaît à la fin de la séquence qui a lieu au théâtre où Kewal et Nimmi assistent, en cachette, à la représentation de la pièce *Bilwamangal* ; le rideau tombe, la salle applaudit. La caméra cadre de près les deux enfants dont les yeux fixent la scène. Nimmi acquiesce à la demande de Kewal de rejoindre sa troupe quand il sera grand. Il demande quel rôle elle voudrait jouer s'il met en scène *Bilwamangal* et Nimmi répond : « Chintamani ». Le fondu au noir laisse disparaître leurs regards pleins d'enthousiasme et de confiance dans l'avenir ; il amplifie le sentiment de joie.

Le premier épisode (la jeunesse de Kewal) se termine par un long travelling arrière et un fondu au noir. Après avoir appris que sa Nimmi quittait la ville, il annule la

⁹⁷⁸ Baburao Patel, *Filmindia*, Mai 1950, p. 49.

⁹⁷⁹ S. Freud, art. cit., *Métapsychologie*, op. cit., p. 162.

représentation théâtrale qu'il a conçue pour sa troupe d'enfants : « sans l'héroïne, il n'y a pas de théâtre » dit-il alors avec une voix chargée d'émotion et se lance dans une course contre la montre afin d'attraper le bus qui amène Nimmi. Il arrive trop tard. Le bus s'en va, vers destination inconnue. La caméra mobile – l'œil de Nimmi – accompagne du regard Kewal qui continue sa course, puis s'arrête et commence à disparaître à l'horizon, au fur et à mesure de l'éloignement de la caméra du bus. L'image tremble, la voix off du héros raconte avec pathos la souffrance de l'enfant abandonné au fond de l'image, laissé au bord de la route :

Nimmi partit sous mes yeux. Je vis mourir mon rêve sans rien y pouvoir. J'étais si désespéré. L'homme est si désespéré. J'étais là-bas, debout... pendant que ma vie m'abandonnait. Comme cette route vide, le voyage à travers la vie semblait si long, si sombre, si désolé, triste...

Long fondu au noir : le monde de Kewal devient un vide noir ; tous ses espoirs s'effondrent. En un instant, il perd tout : son amie, son héroïne, ses illusions, sa confiance dans l'avenir. À partir de ce moment, les pertes affectives que subit le héros ne sont que les répétitions qui évoquent cette perte primitive. Le sentiment de désespoir, que manifeste le héros, plonge le film dans une ambiance mélancolique qui persistera jusqu'à la fin⁹⁸⁰.

En faisant le découpage de *Barsaat*, nous constatons que la présence des fondus au noir, bien que diminuée, reste toujours signifiante, représentant à peu près un tiers des marquages. Le troisième film, *Awaara*, abandonne les fondus au noir à quelques exceptions près (trois au niveau de générique, trois dans le cours du film, un pour clôturer le film) au profit des fondus-enchaînés (35 occurrences)⁹⁸¹.

Si les premiers films de Kapoor sont particulièrement remarquables par la critique pour leur « morbidité⁹⁸² », nous pensons, en effet, que les fondus au noir – de véritables ruptures temporelles qui noircissent l'aspect du film en apportant de la pesanteur – participent au sentiment de tristesse ressenti par le spectateur. En comparaison, les films postérieurs que nous considérons comme des thèses kapooriennes de l'incompréhension, à savoir *Sangam*, privilégient principalement les fondus-enchaînés même dans les moments les plus

⁹⁸⁰ Pour la suite du découpage (deuxième et troisième épisodes) voir Annexe n°5, Découpage d'*Aag*. Le film est ponctué par dix-huit fondus-enchaînés et dix-sept fondus au noir.

⁹⁸¹ Voir le relevé des dialogues indiquant également les transitions des plans dans N.M. Kabir, *The Dialogue of Raj Kapoor's Classic... op. cit.*, 2010.

⁹⁸² « Il est dommage que ce jeune garçon plein de vie à l'âge de vingt-cinq ans se permette de dériver dans les régions morbides de l'esprit humain et d'abandonner seul la vie ensoleillée en flirtant avec ses ombres profondes pour créer un drame cinématographique qui, bien que couronné de succès au box-office demeure un spectacle insatisfaisant Baburao Patel, « *Barsaat* Makes New Box-Office Records ! Raj Kapoor's Artistic Triumph ! », *Filmindia*, Mai 1950, p. 49-51.

dramatiques du film. Ce qui est nouveau dans ce premier film en couleur, ce sont les transitions de plans faites souvent dans le mouvement en utilisant l'énergie du zoom. Mais revenons à l'esthétique de la mélancolie dans *Aag*. Si la construction du film suit les mouvements émotionnels qui oscillent entre les sentiments de joie et de tristesse, les compositions d'images dessinées par la lumière s'inscrivent également dans cette esthétique. Ainsi, les situations d'incompréhension deviennent particulièrement éloquentes grâce à l'économie du clair-obscur.

Clair-obscur

La recherche d'un idéal obnubile aussi bien Kapoor le réalisateur que ses personnages, c'est-à-dire ses alter ego dans les films où il interprète le héros et même ses personnages qu'il a créés après s'être retiré du jeu dans ses propres films. Dans *Aag*, l'idée de réaliser la beauté, le sublime, sauve la vie du personnage saisi par la mélancolie.

Nous avons vu, dans *Aag*, que le *moi* du héros mélancolique, à cause des pertes et des échecs à répétition, est consumé, vidé de son sens, de son énergie, de sa capacité d'aimer : il tente de se suicider. *In extremis*, il se souvient de la promesse qu'il a faite à Nimmi, son amie, de monter la pièce *Bilwamangal* avec elle, dans le rôle de Chintamani. Ce souvenir lui donne la force de vivre et d'affronter son père qui ne comprend pas ses aspirations artistiques. La perspective du beau retient Kewal en vie. « Le beau serait-il l'objet idéal qui ne déçoit jamais la libido ? » se demande Julia Kristeva. Selon elle, le sublime peut donner un nouveau sens à la vie et une raison valable pour contrarier la mort : « La sublimation seule résiste à la mort. Le bel objet capable de nous envoûter dans son monde nous paraît plus digne d'adhésion que toute cause aimée ou haïe de blessures ou de chagrin⁹⁸³ ». La vision de créer le sublime par le moyen du spectacle théâtral aide Kewal à rompre avec la vie qu'il a menée jusqu'alors dans un environnement qui ne le comprenait pas. Il quitte le foyer familial, son statut social et le confort qu'il connaissait jusqu'alors. La métaphore du beau sur le plan spirituel peut être alors comprise comme celle de l'unité (de l'*Un*) ou autrement dit de la non-dualité, *advaita*, l'objet d'aspiration du héros qui désire créer une émotion esthétique parfaite permettant de l'atteindre⁹⁸⁴.

⁹⁸³ J. Kristeva, *Soleil noir... op. cit.*, p. 110-112.

⁹⁸⁴ Voir M. Hulin, *Le principe de l'égo... op. cit.*

Une lecture contextuelle peut y voir une métaphore de l'idéal d'un pays uni, raison majeure qui lui évitera le suicide. Dans la perspective freudienne, Julia Kristeva pose la question : « le beau *peut-il* être triste » ou « la beauté a-t-elle partie liée avec l'éphémère et donc avec le deuil⁹⁸⁵ ? » Dans la mesure où Kapoor apporte une esthétique nouvelle qui privilégie les moyens esthétiques de la « mélancolie » comme le fondu au noir et le clair-obscur⁹⁸⁶, on peut dire que le concept kapoorien de la beauté est résolument lié à l'effet de l'éphémère que produit, selon Jankélévitch, le clair-obscur. La définition de celui-ci, proposée par le philosophe, se réfère à la peinture de Rembrandt en apportant une idée éclairante de l'apparition disparaissante :

Le clair-obscur est la transposition analogique ou métaphorique de l'apparition disparaissante, l'effet d'une projection dans l'espace ; l'apparition disparaissante, impliquant une alternance, donc un rythme vibratoire, est un événement temporel : cet événement simple et double, c'est l'émergence d'un message surgi du passé immédiat, et du même coup l'effacement de ce message dans le futur immédiat⁹⁸⁷.

La description de Jankélévitch de l'effet changeant du clair-obscur fait écho au texte de Freud *Éphémère destinée* (1915-1916) qui rapporte une discussion qu'il a eu avec deux mélancoliques, dont un poète. À celui qui trouve la beauté sans valeur à cause de son caractère éphémère, Freud répond qu'au contraire, l'éphémère produit « l'accroissement de valeur⁹⁸⁸ ». Si le clair-obscur implique une alternance du fait de l'apparition disparaissante, l'obscur lui-même, ou autrement dit l'ombre, est fait(e) d'absence et de présence comme le remarque Bertrand Révol :

L'ombre a en effet un statut physique et métaphysique tout à fait singulier. Privation de lumière, elle est pure absence qui est partout présente dans le monde, un non-être qui pourtant est, un manque qui subsiste, un immatériel incolore qui est visible et rend toutes choses visibles⁹⁸⁹.

⁹⁸⁵ J. Kristeva, *Ibid.*, p. 109-111.

⁹⁸⁶ L'expression clair-obscur (connu aussi, depuis le baroque, sous le nom de *chiaroscuro*) désigne la coexistence des parties très claires, voire blanches dans le cadre qui contrastent avec les parties sombres provoquant une sensation de ténèbre. Pour approfondir les questions des ombres et lumières dans l'expérience visuelle, voir Michael Baxandall, *Ombres et lumières*, Paris, Gallimard, 1995.

⁹⁸⁷ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. 2. La méconnaissance. Le malentendu*, Éditions du Seuil, Paris, 1980, p. 170.

⁹⁸⁸ Le mécanisme qui lie les thèmes du deuil, de l'éphémère et du beau est repris par Freud dans son texte *Deuil et Mélancolie* (1917). En partant de l'*Éphémère destinée* de Freud, Kristeva reprend la réflexion freudienne sur la sublimation comme contrepois de la perte à la quelle le libido s'attache « énigmatiquement ». J. Kristeva, *Soleil noir... op. cit.*, p. 109-112.

⁹⁸⁹ Bertrand Révol, « L'image est ses ombres », dans Murielle Gagnebin (dir.), *L'ombre de l'image*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, 2002, p. 33.

Ceci peut-il expliquer l'attachement de Kapoor, dans ses premiers films, pour les effets de lumière produisant l'apparition disparaissante ? En effet, *Aag* et *Barsaat* sont dominés par l'esthétique du clair-obscur, proposant une vision éphémère et mélancolique du monde. Kapoor, avec ses opérateurs V.N. Reddy dans *Aag* et Jal Mistry dans *Barsaat*, expérimente le travail des lumières qu'il avait découvert dans les films d'Orson Welles. Dans *Aag*, les images sombres avec des figures à peine perceptibles surgissant du fond confirment le penchant du réalisateur pour l'obscurité. De même, le cadre fractionné en plusieurs morceaux délimités par des raies de lumière ou réparti en deux espaces inégaux invitant le regard du spectateur à voir ce qui est mis en évidence par un faisceau de lumière dure, témoigne de l'importance de ces figures expressives qui sont conçues comme éléments narratifs, pour accompagner le récit, en particulier dans les moments dramatiques (planche 17). Nous pensons à l'éclairage dramatique d'une maison vue de l'extérieur, secouée par la tempête, à la silhouette sombre de l'artiste violoniste filmé à contrejour, une femme dans les bras et aux nombreux plans de *Barsaat* composés de points lumineux qui animent le fond noir (lampe à pétrole en gros plan, par exemple). Le décor et les éléments naturels prennent ainsi le relais du récit en tant que symboles de la passion vécue à ce moment-là. Du fait que l'espace noir, sombre, dissimule les figures qui se cachent au-dessous, les parties claires du cadre, pointées par la lumière deviennent essentielles dans la composition de l'image permettant la lecture immédiate des figures éclairées. Cette « hiérarchisation » de différents éléments présents dans le champ, soulignée par Jérôme Bourquin⁹⁹⁰, représente un enjeu esthétique majeur dans la répartition des valeurs et des priorités de lecture commandée par le récit. Par ailleurs, l'uniformité du fond noir qui dissimule tout objet présent dans l'espace devient un aplat lisse tel un miroir brouillant les distances entre les personnages⁹⁹¹.

De toute évidence, si la recherche du beau passe par le discours des personnages et par celui du clair-obscur, cette quête est intrinsèquement liée, dans les films de Kapoor, à la poésie de la parole et de la musique qui accompagne ces moments éphémères par son intensité lyrique. Pour décrire l'état d'âme du héros qui se désintéresse et désinvestit le monde, le chant intervient en même temps que l'image dessinée à force d'effets de lumière. Le processus où Kewal sombre dans la mélancolie est dépeint dans une longue section (annexe n° 5, unités 6-7) qui commence après le « départ de la seconde Nimmi » et finit par une tentative de suicide.

⁹⁹⁰ Jérôme Bourquin, *Le clair-obscur au cinéma. Le lieu caché du sombre*, mémoire sous la dir. de Francine Lévy, Philippe Rousselot, ENS Louis Lumière, 2007.

⁹⁹¹ Voir Partie III, « L'effet miroir ».

Dans la séquence musicale « Zinda Hoon Is Tarah », seul et abandonné, le héros chante son sentiment de désespoir et d'incompréhension, sa tristesse de se sentir à bout de forces, souffrant de sa blessure ouverte « vidant le *moi* jusqu'à l'appauvrir complètement » en reprenant la terminologie de Freud⁹⁹². Seule l'idée de créer, de poursuivre sa quête du sublime l'empêche de passer à l'acte destructeur. Pour revenir à notre propos, force est de constater que si la préférence formelle de Kapoor entraîne un effet de mélancolie, l'enjeu esthétique de cette beauté éphémère et triste n'en demeure pas moins celui de l'incompréhension. Car le beau ou le sublime qui retient le héros en vie est souvent incommunicable et inaccessible aux autres ; il devient alors l'objet d'incompréhension.

Si l'esthétique du clair-obscur engendre une représentation de la mélancolie et de l'incompréhension dans les films du corpus, regardons comment elle participe à la mise en scène de la situation où l'un des personnages se trouve dans le déni. Rappelons que le déni ou la dénégation constitue, d'une part, un danger pour le personnage car il peut sombrer dans la psychose mélancolique, d'autre part, même au stade bénin de l'affect, le déni est une des causes de l'aveuglement. Ce refus de voir la réalité rend les personnages vulnérables et les conduit à des situations de crise. En 1958, sur les pages de *Filmfare*, Kapoor exprime son aversion envers tous ceux qui sont dans le déni :

Je déteste ardemment les dénégations dans la vie. Les dénis sont négatifs. Ils indiquent un état de non-être, de non-existence. Ils vous tirent vers le bas, coupent vos ailes. Mais, ironiquement, ceux qui vivent dans le déni ne comprennent pas que les négatifs ont des positifs qui se cachent quelque part, qu'il y a l'autre face de la pièce, que la haine est l'autre face de l'amour et que la mort est l'envers de la vie⁹⁹³.

Si Kapoor déteste le déni comme il le prétend dans cette confession à ses lecteurs, il n'empêche que nombre de ses personnages portent cette attitude ou cette pathologie en eux-mêmes. Aussi, cette déclaration indique-t-elle que Kapoor est conscient de l'effet destructeur que le déni peut produire chez un être humain. Comment définit-on alors le déni ?

Selon Julia Kristeva, le *déni* ou le *désaveu* (*Verleugnung*) correspond à la réalité psychique que Freud « considérerait comme étant de l'ordre de la perception. Ce déni serait courant chez l'enfant, mais il devient le point de départ d'une psychose chez l'adulte,

⁹⁹² S. Freud, « Deuil et mélancholie », *Métopsychoanalyse*, op. cit., p. 162.

⁹⁹³ R. Kapoor, art. cit., *Filmfare*, 15/08/1958.

puisque'il porte sur une réalité extérieure⁹⁹⁴ ». La psychanalyste observe que les patients mélancoliques qui présentent les signes du déni se défendent contre leurs désirs inconscients⁹⁹⁵. C'est ainsi qu'expriment certains personnages Kapooriens leur désarroi devant une réalité qui leur échappe et c'est expressément ce cas de figures dans le corpus Kapoorien que nous allons interroger en nous focalisant, en particulier, sur le travail du clair-obscur pour le premier exemple et sur la théâtralisation du phénomène pour les deux suivants.

La première occurrence qui attire notre attention est une séquence d'*Aag*. L'aveuglement de Kewal (Raj Kapoor) éclate au grand jour le soir de la première de sa pièce de théâtre⁹⁹⁶ où l'action se déroule en alternance sur la scène, dans les coulisses et dans les loges. Ses parents assistent au spectacle, l'œuvre de leur fils qu'ils n'ont pas vu depuis un an. La salle est pleine à craquer, la première partie du spectacle est un triomphe. À l'entracte, la série des malentendus commence : Kewal annonce à Nimmi (Nargis) que sa prochaine pièce s'appellera *Nimmi*. Son héroïne est déçue de cette « grande » nouvelle. Elle s'attendait à une autre déclaration de sa part. Kewal se dépêche d'interroger sa mère, impatient de savoir comment elle apprécie son spectacle. La mère félicite Kewal puis dit que la seule chose qui « pourrait la rendre vraiment heureuse » est de le voir marié. Kewal est choqué. Sa mère ne le comprend pas. Elle ne comprend ni ses ambitions ni le résultat de son idéal artistique qui se joue sur scène. Il réalise qu'elle *ne peut pas* le comprendre.

Il veut partager ses émotions du spectacle avec son ami Rajan (Prem Nath) et le trouve dans son atelier. Désespéré, effondré et jaloux de son ami, Rajan est en train de détruire toutes les peintures de la belle danseuse, de sa muse, de sa Nimmi qui préfère Kewal. À la question de Kewal pourquoi il vient de détruire son œuvre, Rajan répond : « Tu peux dire que je fais une tentative de suicide ». Kewal ne comprend toujours pas et répète « Pourquoi ? » Le dialogue continue :

Kewal : Mais pourquoi ?

Rajan : Comme si tu ne le savais pas...

Kewal : Je ne sais rien !

Rajan : Rien ? Tu ne sais donc pas que Nimmi est la femme dont je suis tombé amoureux au premier regard ? Nimmi, la seule femme que je n'ai jamais peinte ?! Tu ne le savais pas ?

⁹⁹⁴ Pour cette définition du déni, Julia Kristeva se réfère à des études freudiennes réunies dans Sigmund Freud, « Quelques conséquences psychologiques de la différence anatomique entre les sexes » (1925), *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 123-132. Julia Kristeva, *Soleil noir.. op. cit.*, p. 56.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁹⁶ Annexe n° 5, unité 17.

Kewal : Non, non !

Rajan : Tu ne le savais pas ? Sans Nimmi ma vie n'a pas de sens, elle sera toujours incomplète, comme une chanson jamais terminée. Et elle t'aime ! Tu ne comprends pas ?

Kewal : Non...

Rajan : Tu mens.

Kewal : Je ne mens pas, je ne suis pas un menteur.⁹⁹⁷

Dans ce dialogue, Kewal découvre qu'il est devenu le rival de son meilleur ami et bienfaiteur. Devant le regard effaré de Rajan, Kewal plaide son innocence : il ne sait rien, il n'a rien vu, rien compris. Ment-il ou est-il sincère ? De toute évidence, il est dans le déni.

La mise en scène dramatique de cette séquence (planche 85) multiplie les images fragmentées par l'ombre et la lumière, les peintures déchirées et les décors cassés, les yeux des protagonistes qui surgissent et disparaissent dans l'ombre. L'image fragmentée par la lumière dissimule certaines parties du cadre qui se cachent dans l'ombre. Seules les fractions de visages surgissant de l'ensemble noyé dans l'ombre se répondent en champs-contrechamps. Celui de Rajan (champ), illuminé par un rai de lumière qui perce les ténèbres environnantes (planche 85, fig. 5) cède au contrechamp, avec le fragment du visage de Kewal au second plan et un morceau de visage déchiré de Nimmi au premier plan (fig. 6). Ces échanges entre Kewal, aveugle, et Rajan, déprimé, sont orchestrés pour créer l'impression que les yeux se croisent et que les personnages se regardent les yeux dans les yeux. L'intention de chacun est claire : faire comprendre à l'autre son point de vue et sa lecture des faits.

Dans cette séquence comme dans bien d'autres dans *Aag*, l'ombre devient complice de Kewal, personnage aveugle, qui se cache derrière elle, désireux d'échapper à la lumière de la vérité (fig. 7), de se fondre dans l'obscurité de son déni. Le clair-obscur, la forme filmique de prédilection du réalisateur, déchire littéralement le cadre avec la même violence que Rajan déchire les portraits de Nimmi. L'intensité du déni, amplifiée par l'énergie du clair-obscur, presque palpable dans ces séquences qui dégagent de puissantes émotions de tristesse et de désespoir, évoque l'attitude du peuple indien réagissant par le déni devant les conséquences tragiques de l'indépendance.

Il faut dissiper les ombres, dit Jacques Rancière, mais le cinéma a du mal à les dissiper. Il excelle au contraire à leur donner consistance, à les constituer en objet d'amour et de fascination dont on ne se délivre que par un miracle ou par un coup de force⁹⁹⁸.

⁹⁹⁷ Nous traduisons (et soulignons) à partir des sous-titres anglais.

⁹⁹⁸ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Seuil, Paris, 2001, p. 56.

Kapoor sera fasciné par le jeu d'ombre et de lumière pendant une longue période. C'est en passant à la pellicule couleur qu'il commence à chercher d'autres moyens esthétiques pour soutenir son discours de l'incompréhension. Vingt ans après, dans le film *Sangam*, le héros se trouve à nouveau dans une situation de déni (planche 52). La couleur remplace le clair-obscur et l'opulence se substitue à la sobriété mais le discours reste le même. Le héros, découvrant son aveuglement, réagit de la même façon en s'en défendant : je n'ai rien vu... je ne savais pas. La théâtralité de son jeu remplace l'intensité du clair-obscur. Il est bien seul à ne rien voir pendant trois heures, remarquera un critique du film⁹⁹⁹. Sa posture d'aveugle échappe à la logique commune.

Pourtant, Kapoor persiste à montrer les héros qui sont incapables de voir ce que les autres voient. Dans le film *Satyam Shivam Sundaram*, il montre le héros qui présente les signes aigus de *cécité psychique* ou d'*agnosie*. Le handicap du héros est poussé à son paroxysme : enfermé dans son déni, il n'est pas capable de voir que son amante est la même femme que son épouse. Il aime sa femme la nuit et la rejette le jour. Au moment où il apprend que son épouse est enceinte (alors qu'il est persuadé de ne l'avoir jamais touchée) il la rejette publiquement. N'écoutant personne et refusant tout témoignage en faveur de sa femme, il la traîne au temple et, devant un rassemblement des villageois, il la rend avec le plus grand mépris à son père comme une impure et une trainée. La théâtralité de sa posture est amplifiée par celle de la nature environnante, assombrie dès que l'assemblée se trouve dans le temple (planche 86). Le retour à l'obscurité, à la manière des films en noir et blanc, est produit ici à l'aide d'un filtre.

⁹⁹⁹ « Dans *Sangam* de Raj Kapoor, le spectateur doit croire que deux hommes adultes, consacrant à l'amitié un dévouement pathologique, découvrent qu'ils aiment la même fille après vingt-deux bobines. Traditionnellement, la littérature narrative demandait la suspension de l'incrédule ; la fantasmagorie de Kapoor demande d'abandonner totalement la part rationnelle de l'homme, laissant l'animal regarder avec hébètement les hélicoptères et les paysages d'Europe ». Chidananda Das Gupta, « Indian Cinema Today », *Film Quarterly*, Vol. 22, n° 4, Summer 1969, p. 31.

Symbole, métaphore, allégorie

Le mélancolique est l'homme des rêves et rêveries, des fictions et des chimères : de l'allégorie.
Yves Hersant, *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, p. XVII

L'allégorie est en effet l'unique et grandiose divertissement qui s'offre au mélancolique.
Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 254

Alors que la parole directe et l'image explicite deviennent irrecevables par le public meurtri par un vécu douloureux, les arts se tournent vers les figures alternatives qui permettent de dire une chose et d'en signifier une autre : il s'agit des symboles, métaphores ou allégories. Paul de Man, dans sa définition de symbole et d'allégorie souligne la particularité de langage de chaque figure et rappelle l'écart d'identification qui existe entre elles :

Tandis que le symbole considère comme admis la possibilité d'une identité ou identification, l'allégorie désigne essentiellement la distance dans la relation entre sa propre origine en renonçant à la nostalgie et au désir de coïncider ; elle établit son langage dans le vide de sa différence temporelle. Ce faisant, elle empêche le soi de l'identification illusoire avec le non-soi, qui est maintenant pleinement, bien que douloureusement, reconnu comme non-soi¹⁰⁰⁰.

Si au théâtre l'objet-décor ou l'objet-accessoire remplissent les fonctions symbolique, métaphorique ou allégorique produisant du sens, le cinéma élargit le champ sémantique du symbole en passant de l'objet à l'image et de l'image au plan et à la séquence. Le mélodrame Kapoorien recourt très souvent aux images des éléments fondamentaux (eau, feu), de la lune, des paysages, des fleurs ou des animaux qui produisent un sens nouveau et se transforment ainsi en symboles. Dès ses premiers films, Raj Kapoor utilise ces images-symboles pour délivrer des messages poétiques, souvent énigmatiques comme peuvent l'être les visages bandés condamnant les personnages blessés à l'obscurité (planche 83) ou cantonnant les corps mutilés des personnages au rejet (planche 84). C'est le cas d'*Aag* où, à la fin du troisième épisode, Kewal, le héros aveugle, qui a toujours refusé de voir la réalité alors que ses yeux fonctionnaient correctement, est empêché de voir. Sa tête entière est prisonnière d'un épais bandage qui ne permet pas d'apercevoir la femme qu'il a aimée et qui l'a trahi en ne l'aimant que pour la beauté de son visage. Le héros sous le bandage semble apaisé, son regard étant plongé à l'intérieur de soi : il a compris. Il acquiert une vision supérieure, détachée de tout

¹⁰⁰⁰ Paul de Man, « The Rhetoric of Temporality », *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Routledge, London (1971) 1989, p. 207

affect ; il trouve une sérénité qui lui permet de pardonner à celle qui ne l'a pas compris. La figure mutilée du visage bandé devient un lieu polysémique : une allégorie.

Si la définition de l'allégorie retenue dans l'histoire de l'art dit que c'est une « figure de rhétorique concrète qui consiste à personnifier un concept abstrait », comme, par exemple, un personnage féminin tenant dans une main un glaive, dans l'autre une balance, qui sera tenu pour une allégorie de la justice, Yves Hersant, à l'instar de Walter Benjamin ou Paul de Man, rappelle que l'allégorie n'est pas seulement « une figure de style mais un processus philosophique paradoxal¹⁰⁰¹ » qui, depuis la Renaissance, obsède les philosophes, les peintres et les poètes¹⁰⁰². Si nous résumons, l'allégorie est à la fois le voile et le dévoilement. C'est le voile car lorsqu'elle est un peu compliquée, on ne la comprend pas, mais elle nous donne les moyens de se dévoiler/faire comprendre. En Occident, à la Renaissance, les artistes ont toujours représenté l'allégorie par des voiles. Dévoiler c'est découvrir un savoir et permettre de comprendre. Il existe donc un rapport entre la façon de penser, le dévoilement philosophique, l'ambition de comprendre et la valorisation de la nudité¹⁰⁰³. Cette posture artistique, incomprise par la critique mais appréciée, pour la transgression, par le public indien, donne raison à Kapoor qui, à partir de la fin des années 1950, ose utiliser le corps féminin de plus en plus dévoilé non seulement comme métaphore de la beauté mais aussi comme allégorie de l'innocence. Dans *Ram Teri Ganga Maili*, Kapoor glorifie l'image du corps nu de Ganga enveloppé dans un voile humide transparent, telle une allégorie de la pureté du fleuve à sa source (planche 97).

Le ton grave, noir voir tragique des premiers films de Kapoor, aussi bien de sa production que de celle des autres réalisateurs-producteurs ou studios auxquels il est associé en tant qu'interprète, trahissent une profonde mélancolie qui colore le pays. La nouvelle liberté, obtenue, après deux siècles de domination étrangère, au prix d'un conflit violent, n'arrivait pas à dissiper la tristesse ambiante. Dans *Aag*, l'optimisme disparaît sous le poids de la

¹⁰⁰¹ Yves Hersant a proposé cette définition lors de ses séminaires sur la face sombre de l'humanisme renaissant intitulés « le Diable à/et la Renaissance » (2012/2013).

¹⁰⁰² « L'allégorie, ce genre si spirituel, que les peintres maladroits nous ont accoutumés à mépriser, mais qui est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie, reprend sa domination légitime dans l'intelligence illuminée par l'ivresse. Le haschisch s'étend alors sur toute la vie comme un vernis magique ; il la colore en solennité et en éclaire toute la profondeur. Paysages dentelés, horizons fuyants, perspectives de villes blanchies par la lividité cadavéreuse de l'orage ou illuminées par les ardeurs concentrées des soleils couchants, – profondeur de l'espace, allégorie de la profondeur du temps ». Charles Baudelaire, *Paradis artificiels*, 1860, p. 376.

¹⁰⁰³ À ce sujet voir le livre d'Yves Hersant, *Mélancolies : De l'Antiquité au XXe siècle*, Robert Laffont, Paris, 2005 ; Pierre Hadot, *Le voile d'Isis*, Gallimard, Paris, 2004.

mutilation, des allusions à la violence et des espoirs perdus. L'énigme des visages brûlés et des yeux bandés sous-tend la narration.

Le rapport entre le symbole et l'allégorie peut être défini et formulé avec précision sous la catégorie décisive du temps, que la grande intuition romantique de ces penseurs [Görres et Creuzer] a fait entrer dans ce domaine de la sémiotique. Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort¹⁰⁰⁴.

À cette définition de Benjamin, ajoutons l'idée de Sarkar que l'allégorie opère comme une forme qui englobe l'espace social dans ses dimensions visibles et invisibles, assimilant consciemment ou inconsciemment les éléments contextuels. Ainsi est-il possible de détacher l'allégorie de toute intentionnalité originelle, produite consciemment par l'auteur, pour distinguer les allégories implicites, inconscientes ou fortuites. Ce genre de lecture de l'allégorique, comme le souligne Bhaskar Sarkar, convient tout particulièrement aux films produits par le cinéma populaire qui exploite en priorité des formules à succès qui allégorisent, par ailleurs et sans intention particulière, des préoccupations sociales ou politiques du moment¹⁰⁰⁵. Si le rôle crucial de l'allégorie, selon Sarkar, est sa réflexivité sur le sujet en tant « qu'herméneutique d'un soi traumatisé¹⁰⁰⁶ », de notre point de vue, elle serait révélatrice des *moments d'incompréhension* d'un soi mélancolique, déconnecté de la réalité, focalisé sur sa propre douleur qui l'empêche de voir.

Prenons l'exemple de la séquence d'ouverture d'*Aag* où le spectateur et la jeune épouse découvrent le visage brûlé de Kewal. L'allégorie du corps/visage mutilé entre en jeu dès les premiers plans déployant sa riche polysémie fondée sur l'analogie avec le pays dévasté et abîmé. Elle évoque l'horreur vécue, la tristesse à cause de la beauté et des illusions perdues, et la mélancolie, provoquée par la perte, qui s'est emparée du peuple indien. Les yeux effarés du héros, le geste violent qu'esquisse sa main au moment où sa femme crie d'horreur, témoignent de l'incompréhension d'un être qui ne sait pas et ne comprend pas pourquoi il en est arrivé là.

Trente ans après *Aag*, dans *Satyam Shivam Sundaram*, Kapoor met en scène le même geste qui symbolise l'incompréhension. Cette fois c'est le héros qui lève la main pour se

¹⁰⁰⁴ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, 1985, Paris, p. 227.

¹⁰⁰⁵ B. Sarkar, *Mourning of the Nation... op. cit.*, p. 94-95.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 93.

couvrir les yeux en criant d'horreur. Il ne peut pas supporter la vue de la laideur. Kapoor revient sur le thème du visage brûlé mais l'allégorie qui se met en place n'engendre pas le même récit. Le réalisateur souhaite créer l'illusion de la beauté intérieure dans un corps abîmé mais son allégorie échoue. Car s'il montre le visage enlaidi de son héroïne, il fait voir, en même temps, un corps magnifique qui ne laisse pas de place à l'idée de la beauté intérieure. L'allégorie qui devait représenter la dialectique entre la laideur extérieure et la beauté intérieure devient alors un lieu d'incompréhension. Cette confusion a-t-elle à voir avec le contexte actuel du pays ? Le héros de *Satyam Shivam Sundaram*, qui a la phobie de la laideur, ne supporte pas les images déformées par un miroir et encore moins la vue du visage brûlé de son épouse. Cette vision provoque chez lui les images hallucinatoires d'un écorché et l'empêche de voir son corps immaculé. Alors, le geste-symbole, est à nouveau mis en scène pour manifester l'incompréhension du héros.

Raj Kapoor, ami et admirateur du père d'Indira Gandhi, Jawaharlal Nehru, partageait ses idéaux et le considérait comme son inspirateur et modèle. La période qui suit sa disparition fait sombrer le pays dans la dépression. Cela nous permet d'affirmer, avec Ragnunath Raina, que la première moitié des années 1970, confuse et incompréhensible, laisse une trace de frustration, de tristesse et d'incompréhension dans les films de Kapoor :

L'augmentation phénoménale du nombre de films de violence, surtout depuis 1979 et 1980, a été attribué aux événements inédits survenus dans les années 1970¹⁰⁰⁷. Vu sous cet angle, le cinéma reflète, semble-t-il l'effondrement des institutions en place et la recherche subséquente de solutions hors système établi : ce qui explique que le héros romantique a été supplanté par un type nouveau de héros – ou groupe de héros – qui rejette les valeurs dominantes et vise, par la violence, et fût-ce au prix de la légalité, à la rédemption de la société¹⁰⁰⁸.

En effet, le cinéma populaire abandonne les héros romantiques au profit des films d'actions et de héros révoltés, de « jeunes hommes en colère » comme sont appelés les personnages incarnés par Amitabh Bachchan, Dharmendra et autres, pour dénoncer la corruption et l'injustice sociale grandissantes en Inde. Kapoor, bien qu'incompris dans sa démarche, persiste et crée des mélodrames romantiques sans violence. Revenant vers ses thèmes favoris, comme la recherche du sublime, il dénonce, à sa manière, la maltraitance

¹⁰⁰⁷ Avoir été accusée de pratiques illégales lors des élections de 1971 et condamnée à l'inelligibilité pour six ans, Indira Gandhi déclare, le 25 juin 1975, pour maintenir son poste de premier ministre et garder le pouvoir, l'état d'urgence. Christophe Jaffrelot, « Le premier règne d'Indira Gandhi : socialisme, populisme et autoritarisme », dans Ch. Jaffrelot (dir.), *L'Inde contemporaine... op. cit.*, p. 48-66.

¹⁰⁰⁸ Ragnunath Raina, « Le contexte social et culturel », dans Aruna Vasudev, Philippe Leglet, *Les Cinémas indiens, CinémAction*, Cerf, Paris, 1984, p. 39.

infligée aux femmes indiennes, victimes de l'aveuglement de leur amant/époux, et, par le prolongement allégorique, celle de l'Inde.

Satyam Shivam Sundaram avait souffert de l'incompréhension des collaborateurs de Kapoor, notamment de Lata Mangeshkar qui était à l'origine du projet. Les collaborateurs n'approuvaient pas le choix de l'héroïne pour des raisons professionnelles, le public l'a rejetée, par pudibonderie. L'attachement de Kapoor au thème de la beauté intérieure dans un corps abîmé n'a pas été compris à sa juste valeur. Personne ne l'a perçu comme le retour vers le traumatisme qui l'avait marqué profondément au moment de son passage à l'âge adulte en 1947. Personne n'a vu que son traumatisme s'est réveillé sous le poids de la réalité politique du pays trente ans après la Partition. Le souvenir du pays démembré et ravagé par le feu, la souffrance occasionnée par la perte de l'idéal d'identité nationale panindienne, cristallisé sous la domination britannique hante, selon nous, son mélodrame le plus contesté et le plus incompris.

2) Le sacrifice

La psyché indienne accepte l'intervention du destin comme quelque chose de naturel, exactement comme Kewal accepte de sacrifier son amour pour Nimmi comme un geste de bienveillance envers son ami et bienfaiteur¹⁰⁰⁹.

Si les auteurs Dissanayake et Sahai expliquent qu'accepter le destin et se sacrifier pour l'autre est quelque chose de quasi naturel pour la psyché indienne, les psychanalystes occidentaux soutiennent que la question du sacrifice est bien plus complexe qu'elle ne paraît, en particulier quand il s'agit d'un personnage mélancolique qui souffre d'incompréhension. L'incompréhension met le héros en situation inférieure par rapport à son entourage et contribue ainsi à son autodépréciation ou « une perte concernant son moi¹⁰¹⁰ ». Dans *Aag*, Kewal refuse d'accepter le fait qu'il est tombé amoureux de Nimmi et au nom du principe

¹⁰⁰⁹ W. Dissanayake, M. Sahai, *Raj Kapoor's Films... op. cit.*, p. 29.

¹⁰¹⁰ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, Gallimard, Paris, 1978, p. 152.

d'amitié, il se défait volontairement de cet objet d'amour. Cependant, son attachement à l'objet d'amour étant trop fort, il n'arrive pas à surpasser cette perte ; il se tourne contre lui-même et son geste morbide devient envisageable comme l'explique Freud :

Si l'amour pour l'objet, qui ne peut pas être abandonné tandis que l'objet lui-même est abandonné, s'est réfugié dans l'identification narcissique, la haine entre en action sur cet objet substitutif en l'injuriant, en le rabaissant, en le laissant souffrir et en prenant à cette souffrance une satisfaction sadique. La torture que s'inflige le mélancolique et qui, indubitablement, lui procure de la jouissance, représente, tout comme le phénomène correspondant dans la névrose obsessionnelle, la satisfaction de tendances sadiques et haineuses qui, visant un objet, ont subi de cette façon un retournement sur la personne propre¹⁰¹¹.

La torture que s'inflige le personnage a pour cible non seulement l'objet de son amour auquel il s'est identifié mais aussi son entourage (planche 82). Sa défiguration devient objet de souffrance pour lui-même, comme il le constate au début du film, et pour ses proches. Il ne peut pas se présenter devant une personne sans l'agresser par son image (visage). L'avantage que ce geste sadique procure est l'abandon définitif de l'objet d'amour dans les deux sens : Kewal peut faire le deuil de Nimmi et Nimmi peut faire le deuil de Kewal. Le geste autodestructeur couplé avec la destruction de l'œuvre des personnages (Kewal détruisant son théâtre et Rajan ses tableaux) peut être lu de différentes manières. Du point de vue de Freud, il s'agit du geste d'un mélancolique obsessionnel en réaction à son identification narcissique à l'objet substitutif. Le même geste peut être lu comme un geste sacrificiel ou un renoncement que l'on s'impose volontairement en vue d'un intérêt supérieur ou par amour pour quelqu'un.

C'est ainsi qu'est compris le sacrifice de Gopal, dans *Sangam*, qui s'ôte la vie au profit de l'amour de ses amis, Radha et Sunder. Avant de mourir, Gopal souhaite que ses deux amis se réconcilient. Mais qu'en est-il vraiment de ce sacrifice tragique ? Nous avons vu tout le long de notre étude que les relations entre les deux protagonistes, Gopal et Sunder, étaient d'une grande complexité et que la mise en scène a contribué à tisser une ambiguïté génératrice d'incompréhension jusqu'au bout. Malgré le propos de Sunder disant que le mariage est avant tout un « confluent des âmes » et qu'il ne suffit pas de faire le tour du feu sacré pour qu'il en soit un, le choix de sacrifier Gopal correspondrait à l'idée que Kapoor se faisait véritablement de l'institution du mariage : il fallait la préserver contre tout. Il a fait ce choix dans son premier film, dans sa vie et continue à afficher ce choix conservateur et traditionnel dans *Sangam*. Aussi, Sunder qui était devenu une figure patriotique importante, ne pouvait-il pas être sacrifié au profit d'une relation adultère, entre Radha et Gopal. Si le sacrifice de Gopal

¹⁰¹¹ Sigmund Freud, art. cit., *Métapsychologie*, op. cit., p. 159-160.

est orchestré pour assurer des principes majeurs, à l'instar d'*Andaz* de Mehboob Khan¹⁰¹², la lecture freudienne y voit un mélancolique qui n'a pas accepté la perte de l'objet d'amour et s'auto-punit « à tirer vengeance des objets originaires et à torturer ceux qu'ils aiment¹⁰¹³ ». Le suicide de Gopal met fin à sa propre torture qui a commencé le jour de l'arrivée de la lettre de Radha dans les mains de Sunder.

De toute évidence, le geste sacrificiel du héros peut avoir d'autres fondements ou motivations que le désespoir ou la tristesse. Selon Charles Malamoud, le sacrifice tel qu'il était pratiqué et respecté dans l'Inde de l'époque dite du brahmanisme¹⁰¹⁴ ancien, était pratiqué dans la perspective du maintien du *dharma*, l'équilibre universel :

L'ordre du monde repose sur le sacrifice (*yajña*), et plus généralement, sur les rites dont le sacrifice est la forme suprême et le modèle. C'est en effet le sacrifice offert par les hommes qui confirme les dieux dans leur statut divin et qui, donc, assure la mise en œuvre harmonieuse des forces qui permettent la succession régulière des saisons et la formation des aliments propres à chaque être¹⁰¹⁵.

Est-ce la croyance au sacrifice védique en tant que régulateur de l'ordre du monde qui inspire les hyperboles et les allégories kapooriennes ? Dans cette perspective, le geste de Kewal, le héros d'*Aag*, peut être lu comme un geste d'ordre sacrificiel. Pour pouvoir sortir des ténèbres de l'aveuglement, il sacrifie ce qui a été considéré comme le plus beau chez lui : son visage (planche 82).

À l'exception d'*Aag* et de *Barsaat*, qui montrent la fascination du réalisateur pour les éléments fondamentaux, le feu et l'eau, il semblerait que le retour aux idées tirées des philosophies anciennes¹⁰¹⁶ marque les mélodrames kapooriens des deux dernières décennies (*Satyam Shivam Sundaram*, *Prem Rog*, *Ram Teri Ganga Maili*). Alors que dans les premiers films de Kapoor, le héros ou l'héroïne s'auto-punissent à la suite des déceptions et des pertes,

¹⁰¹² Voir l'analyse d'*Andaz* par Madhava Prasad qui souligne le fait que l'héroïne, qui avait transgressé le code moral de la famille féodale, doit être sacrifiée au profit d'un ordre suprême. M. Prasad, *Ideology of the Hindi Film... op. cit.*, p. 64-73 ; voir également Partie II, « L'héroïne au prisme de l'ambiguïté ».

¹⁰¹³ S. Freud, art. cit., *Métopsychoanalyse*, op. cit., p. 160.

¹⁰¹⁴ Charles Malamoud définit le « brahmanisme » comme la « religion qui prend appui sur le Veda, [...] ». L'hindouisme de la deuxième période qui se manifeste d'abord dans les Épopées, ne rompt pas avec les autorités, mais les oublie quelque peu, et se fondant sur d'autres textes, notamment les Purāṇa, infléchit dans une autre direction la théologie et le rituel. Le « brahmanisme » n'en constitue pas moins le noyau de l'hindouisme ». Ch. Malamoud, *Cuire le monde... op. cit.*, p. 94.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰¹⁶ Rappelons, avec Serguei Eisenstein, que le feu *Agni*, est le premier mot du hymne védique *Rigveda* où est écrit : « *Agni*, je m'adresse à toi, le sacrificateur désigné par les Dieux pour l'immolation des victimes ». Serguei Eisenstein, *Walt Disney*, Circé, Paris, 2013, p. 59.

dans la seconde période kapoorienne, des films comme *Prem Rog* renversent la tendance et le scénario prévoit une tentative de sacrifier le jeune couple rebelle sur le bûcher, à l'ancienne, pour rétablir l'ordre jusqu'alors dominant (planche 88). Car, en montrant le respect aveugle des traditions, *Prem Rog* dénonce également l'hypocrisie et l'immoralité de ceux qui en sont les plus virulents défenseurs. Du point de vue de l'esthétique sacrificielle, Kapoor réactualise dans ce film le dispositif qu'il avait mis en place dans *Aag* et réemploie l'élément feu sous différentes formes. Alors qu'il montre plusieurs fois le feu qui consume l'héroïne dans la séquence musicale « Mohabbat Hai Kya Cheez » (chantant derrière un rideau de feu, puis au milieu de la scène, traversée par une flamme), la métaphore du feu se transforme en un vrai bûcher sacrificiel monté par les hommes de poigne du clan des Thakur visant à éliminer toute résistance de la part de leur fille-veuve (Manorama) et son mari (Devdhar) de caste inférieure. Le sacrifice qui était jusqu'alors montré comme une affaire personnelle, quelle que soit la cause de celui-ci, devient un spectacle public qui vise à consolider le pouvoir de la caste dominante et qui se transforme en guerre civile entre les villageois et les hommes du clan Thakur, dirigés par Vir Singh, et de celui de Raja Virendra Pratab Singh, le violeur de Manorama. Mais, étant donné que le sacrifiant n'est pas du côté de la vérité, les sacrifiés sont sauvés et le côté obscur de la tradition est combattu, à savoir l'interdiction du remariage des veuves, comme le souligne le chef du clan Bade Raja Thakur (Shammi Kapoor).

Ce qui est commun à tous ces gestes sacrificiels commis par les personnages contre eux-mêmes c'est le sentiment d'incompréhension qui domine la conduite du héros/de l'héroïne ; Rappelons l'exemple de Neela, l'héroïne d'*Andaz*, qui sacrifie son prétendant fou en vidant le pistolet dans sa poitrine, se condamnant à la prison à perpétuité. Le personnage souhaite ainsi marquer soit le désespoir de ne pas être compris, soit l'espoir que ce geste « ouvrira » les yeux des autres et, par conséquent, qu'il sera compris. Dans *Prem Rog*, sur le plan esthétique, le motif du feu revient graduellement dans la structure narrative jusqu'à culminer en geste sacrificiel sous la forme du bûcher. S'il donne également lieu aux mises en scènes spectaculaires du feu sous différentes formes¹⁰¹⁷, il n'y est plus question de défiguration ou d'altération corporelle comme dans *Aag*. Le feu sacrificiel devient l'instrument de vengeance.

Dans *Parvarish*, le sacrifice personnel peut être inspiré par des exemples nobles de la mythologie comme celui du dieu Rama qui, après la mort de son père, abandonne son droit au

¹⁰¹⁷ Signalons que dès son premier film en couleur, Kapoor exploite différents moyens cinématographiques pour créer des effets visuels nouveaux. Le fondu-enchaîné et les surimpressions sont les formes qu'il utilise le plus souvent.

trône au profit du fils de sa belle-mère Kaikeyî, Bharata. La seconde épouse du roi Dasharatha, Kaikeyî, lui a soutiré la promesse de céder le trône à son fils Bharata et d'exiler Rama, avec son épouse Sita et son frère Lakshmana, pour quatorze ans. Bien que cet arrangement soit contre nature, Rama l'accepte et se retire avec ses proches dans la forêt. Le héros de *Parvarish Raja* (Raj Kapoor) abandonne son droit à « la famille » au profit de son frère Ramesh (Mehmood) ; rappelons qu'il fallait que l'un des deux se dénonce en tant que le fils de la courtisane. Bien que ce sacrifice de l'ordre du renoncement soit considéré comme un sacrifice noble, le héros du film rencontre l'incompréhension des proches et est obligé, sous le poids des circonstances, d'abandonner sa posture. Le sacrifice de Sita, épouse du dieu Rama, en acceptant de subir une épreuve par le feu pour prouver son innocence, devient également un modèle de sacrifice noble qui est suivi, par exemple, par l'héroïne de *Kanhaiya*. Elle aussi provoque l'incompréhension de la communauté, incapable de voir la sincérité et la pureté d'esprit de l'héroïne. Néanmoins, ce qui caractérise tous ces sacrifices c'est qu'ils échappent à la compréhension et à la logique courante. Si la dimension tragique de l'acte sacrificiel peut être acceptée car elle s'inscrit dans une tradition culturelle, elle est néanmoins difficilement comprise car le sacrifice ou l'automutilation est plus le résultat d'une pulsion que d'une réflexion raisonnée.

* * *

*

Kapoor s'est attaché pendant des années au thème de la beauté intérieure, invisible et incomprise. Comme si ce thème avait un rapport très fort à la réalité indienne qu'il était le seul à voir et qu'il voulait partager avec son public. Il crée les figures de personnages enfermés dans leur aveuglement pour qu'ils investissent ses films et manifestent un déni de la réalité, un refus de voir. Un déni qu'il avait vécu au moment de son passage à l'âge adulte, au moment où il s'appêtait à réaliser sa première création artistique. Ses personnages sacrifient ce qu'ils ont le plus cher – leur beauté. Il est difficile de ne pas voir en eux les figures de la mélancolie, de la tristesse et de l'incompréhension, inspirées par le traumatisme dont l'auteur n'arrive pas à se libérer même après de si longues années.

Le sacrifice qui pourrait représenter un acte sublime, tranchant, de vérité, dans le mélodrame kapoorien, reste en réalité profondément ambigu et contribue à la mise en scène d'une forme d'aveuglement ou d'incompréhension.

CONCLUSION

L'idée de *l'incompréhension* qui se place au cœur de l'imaginaire mélodramatique Kapoorien, prend forme à travers des représentations variées. Nous les avons abordées, de manière plus ou moins détaillée, à travers ses mélodrames et ses principales caractéristiques génériques, aussi bien narratives que stylistiques : pathos amplifié, émotions fortes, narration riche en rebondissements, polarisation morale et sensations spectaculaires.

Ces représentations spécifiques qui se greffent sur la structure mélodramatique classique d'un film et migrent dans d'autres films du même corpus portent en elles un concept commun que nous avons appelé le « mélodrame de l'incompréhension ». Notre approche bien que focalisée sur les principaux éléments qui initient ou véhiculent le malentendu, l'ambiguïté ou la méprise – pour montrer la diversité des occurrences de l'incompréhension dans le corpus Kapoorien –, a également tenté de révéler l'organisation structurelle et l'ancrage historique des phénomènes étudiés. Nous nous sommes souvent référés à Freud qui, selon Peter Brooks, présente un intérêt incontestable pour le mélodrame car la psychanalyse, dit-il, peut être perçue

comme une réalisation systématique de l'esthétique mélodramatique, appliquée à la structure et à la dynamique de l'esprit. La psychanalyse est une version du mélodrame et cela, tout d'abord, dans sa conception de la nature du conflit, qui est pur et sans relâche, menaçant le moi qui doit trouver une manière de l'amoindrir ou de le faire disparaître. La dynamique du refoulement et du retour du refoulé forme l'intrigue du mélodrame¹⁰¹⁸.

À travers l'examen des différentes situations d'incompréhension dans le corpus Kapoorien, et dans la lignée de Brooks, nous constatons que le fait de ne pas comprendre représente aussi bien un avantage qu'un obstacle pour les personnages car s'il emprisonne le *moi* dans une dépendance conflictuelle, il constitue également un pare-feu de protection

¹⁰¹⁸ Peter Brooks, *L'Imagination Mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Éditions classiques Garnier, Paris, 2010, p. 247.

contre les influences extérieures. Ainsi, nous postulons que l'enjeu principal du mélodrame de l'incompréhension est la *transformation du regard* des personnages *sur eux-mêmes*, puis *sur les autres*. Autrement dit, son but est d'accéder par cette transformation à la *compréhension* et sa structure est alors organisée pour atteindre cet objectif. Les personnages des mélodrames en question, aussi bien le héros, l'héroïne que certains personnages secondaires, qui perçoivent mal la réalité, comprennent mal et/ou sont mal compris, arrivent, par une évolution compliquée, parfois douloureuse, à changer leur regard sur le monde, à se faire comprendre ou à comprendre l'autre.

D'une certaine manière, on peut voir dans ces personnages des descendants de Dushyanta dans *Sakuntala*, mélodrame théâtral classique de Kalidasa que nous avons souvent convoqué en tant que matrice de différentes situations du corpus Kapoorien. Aveugles, au sens figuré, pour différentes raisons, ces personnages paradigmatiques sont d'abord confrontés à l'incompréhension engendrée par leur incapacité à voir puis, avant la fin du mélodrame, ils retrouvent la vue et la faculté de comprendre. Comme le roi Dushyanta qui ne reconnaît pas Sakuntala avec son enfant et doit affronter ses doutes et son ignorance dues à l'aveuglement, les personnages qui ne peuvent pas voir pour une raison ou pour une autre sont amenés à accepter une remise en question – une transformation – avant de pouvoir saisir la réalité des faits. Cela dit, de même que l'on peut douter de l'amnésie et de l'aveuglement du roi Dushyanta, on doute de l'aveuglement de certains de ces personnages paradigmatiques qui font l'essence du mélodrame de l'incompréhension. Or, l'ambiguïté nourrit le malentendu ou est carrément le « lubrifiant du malentendu¹⁰¹⁹ » pour emprunter l'expression de Jankélévitch. C'est pourquoi, dans notre corpus principal, il y a des films qui jouent de l'ambiguïté jusqu'à la fin et où la résolution finale laisse le spectateur perplexe. C'est le cas d'*Andaz* et de *Sangam* en particulier.

Par ailleurs, force est de constater que quelle que soit la fin prévue – un *happy end* pour tout le monde ou une épreuve dramatique pour l'un des personnages principaux – ce qui importe dans le mélodrame de l'incompréhension c'est de comprendre la réalité du monde et de sortir de l'illusion, autrement dit d'*ouvrir les yeux*. Bien évidemment, la compréhension réciproque est l'enjeu crucial de ces mélodrames, car dans leur monde tissé de relations humaines, la compréhension doit être générale, même si elle se réalise juste avant que le

¹⁰¹⁹ Vladimir Jankélévitch, « Le Malentendu », *Le Je-ne-sais-qui et le Presque-rien 2*, Éditions du Seuil, Paris, p. 211.

personnage qui doit mourir ne rend son dernier souffle. À ce moment seulement, c'est le vrai *happy end*.

Essentiellement social, le mélodrame de l'incompréhension reflète ainsi le « monde » mettant à l'épreuve la nature et le caractère du lien social de ce monde fictionnel. Par ailleurs, nous constatons que le lien social, qui, dans la plupart de nos exemples est familial, évolue au fur et à mesure que le temps passe : les conditions pour arriver à la compréhension générale s'établissent plus difficilement dans les films de la seconde période Kapoorienne, parce que la figure d'autorité aveugle refuse la transformation et la remise en question de ses certitudes. Aussi, le conflit, que n'apaise pas la compréhension ou la découverte de la vérité, se solde par une rupture générationnelle définitive (*Prem Rog, Ram Teri Ganga Maili*). Rappelons que cette rupture représentée dans le mélodrame de Kapoor arrive sur les écrans après une décennie particulièrement tendue où le peuple indien se sent abandonné par le pouvoir politique.

Pour comprendre la migration des éléments et des motifs relatifs au mélodrame de l'incompréhension – nous pensons à certaines récurrences formelles que l'on constate aussi bien dans des films produits et réalisés par Kapoor que dans ceux où il joue –, la première partie de cette étude réunit des moments importants du parcours intellectuel et artistique du Kapoor-réalisateur, et prend en compte les influences esthétiques qui participèrent à la construction de l'identité visuelle de ses films. Grâce à la circulation des idées au sein de son réseau de collaborateurs, le mélodrame de l'incompréhension produit un écho qui retentit dans d'autres films de ce réseau. Bien qu'il s'agisse d'un circuit fermé entre le studio de Kapoor et les studios qui l'engagent comme acteur dans leurs propres productions, dont certaines ont été réalisées sur les plateaux de R.K. Films & Studios, nous observons que les mélodrames d'autres réalisateurs avec différents acteurs, sont également concernés par la problématique de l'incompréhension. Nous pensons en particulier aux mélodrames réalisés par Guru Dutt : celui-ci, comme Kapoor, souffre de l'incompréhension de l'industrie du cinéma pour qui la rentabilité doit prévaloir sur la qualité artistique des films. Un autre exemple d'auteur pouvant être relié à la thématique de l'incompréhension est Yash Chopra, qui, dans sa seconde réalisation indépendante *Dharmaputra* (1961), fait référence à la Partition de l'Inde en montrant la confusion d'identités et les conséquences de l'aveuglement communautaire. Les mélodrames qui s'inscrivent dans le genre *muslim social*, fleurissant dans les années 1950, soulèvent également la problématique de l'incompréhension. Ces films, tout en mettant en avant la poésie et le raffinement qui caractérisent la culture musulmane, montrent que cette

dernière fournit un contexte favorable aux malentendus et aux méprises ; que ce soit dans *Mera Mehboob* (1963) de Harnam Singh Rawail, ou dans *Chaudhvin Ka Chand* (1960) de Mohammed Sadiq, le port du voile et la confusion d'identités apparaissent comme des éléments-clés de l'incompréhension entre les protagonistes. On y trouve également les thèmes de l'amitié masculine, de l'honneur, – à propos du respect de la parole donnée (principe du pacte) – du sacrifice et de l'impossibilité de dire la vérité, éléments que nous avons évoqués tout dans la partie III. Dans tous ces mélodrames, kapooriens ou autres, l'incompréhension est non seulement le thème de l'intrigue mais aussi le moteur.

Les stéréotypes

Dans la seconde partie, outre l'élément phare du mélodrame de l'incompréhension qui est le héros kapoorien aveugle, nous avons recensé une pléiade de personnages-types répondant aux critères du mélodrame en question. Ils sont d'une certaine manière tous aveugles, et participent au processus de remise en question des relations dans leur espace social. Ces personnages paradigmatiques transportent la problématique de l'incompréhension dans différents environnements sociaux-culturels, et attirent l'attention sur la variété des rapports qui la révèlent : l'incompréhension, en effet, émerge de l'opposition entre village et ville (*Barsaat, Jan Pahchan*), dévotion et incrédulité (*Kanhaiya, Sharda*), domaine de loi et domaine des sentiments (*Awaara*), enfants et parents (*Aag, Bobby*), tradition et modernité (*Prem Rog*). Certains de ces personnages font partie des stéréotypes employés par le cinéma hindi. C'est le cas de la figure de l'autorité ou celui de la mère aveugle, figures récurrentes non seulement dans les mélodrames kapooriens mais aussi dans nombre de films populaires hindi de toutes périodes. En revanche, le mélodrame kapoorien introduit le thème de la justice en tant qu'institution, la figure du juge et le fait que l'intrigue se déroule en partie au tribunal. Ce nouveau sous-genre mélodramatique que Michael H. Hoffheimer désigne comme *Hindi musical law drama*¹⁰²⁰ sera cultivé par le cinéma hindi à partir de la fin des années 1950¹⁰²¹. Nous avons noté que le héros romantique du mélodrame de l'incompréhension créé par Kapoor sort des normes traditionnelles et revêt différents aspects allant de celui de l'artiste

¹⁰²⁰ Mélodrame de justice hindi (nous traduisons), Michael H. Hoffheimer, « *Awara and the post-colonial origins of the hindi law drama* », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 26, No. 3, August 2006, p. 341

¹⁰²¹ Voir, par exemple les films *Adalat* [*The Courtroom*, La cour], 1958 de Kalidas, *Kanoon* [*The Law*, La loi] 1960 de B.R. Chopra, *Bandini* [*The Female Prisoner*, Prisonnière] 1963 de Bimal Roy, *Damini* [*Lightning*, Éclairage] 1993 de Rajkumar Santosh, etc. Il convient de signaler que ce genre est toujours d'actualité comme le montre l'excellent film *Court* de Vira Sathidar (2014) sorti en France en 2016.

incompris (*Aag, Jan Pahchan*) au délinquant marginal (*Awaara, Shree 420*), fusionnant les influences indiennes et occidentales. Le héros romantique peut être entouré d'un halo de glamour ou dépourvu de tout ornement. En effet, le héros qui ne comprend pas bien son monde peut s'incarner dans un simple conducteur de bœufs (*Teesri Kasam*) voire un migrant anonyme dans Calcutta la nuit (*Jagte Raho*).

Les préoccupations et les inquiétudes ne sont pas les mêmes pour les artistes, purs produits urbains, raffinés et instruits qui cherchent la vérité à travers des réalisations artistiques, que pour les marginaux qui évoluent en ville, déracinés et étrangers dans ce milieu hostile qu'ils espèrent comprendre pour le conquérir. Si le musicien ambulancier, simplet et naïf, dans *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai* porte les mêmes signes d'aveuglement que le héros dans *Sangam*, la transformation de chacun se fait de manière différente bien que tous les deux retrouvent la capacité de voir à la suite d'un choc violent. Le premier (Raju dans *Jish Desh Mein Ganga Behti Hai*) découvre, lors d'une attaque armée d'un village, que les personnes qui l'accueillent, et qu'il pensait honnêtes, sont des bandits qui tuent et pillent des innocents. Sous le choc, il transforme sa faiblesse (innocence et sincérité) en une arme de non-violence à la Gandhi et agit pour aider les autres à sortir de leur aveuglement. Le second (Sunder dans *Sangam*) découvre son propre aveuglement à la suite d'une confrontation tragique avec son ami, à la fois victime et instigateur de son ignorance. Ce que nous constatons dans tous les cas que nous avons rencontrés, c'est que le problème de la *vue* alimente l'intrigue et est le moteur de la progression de la narration. Ainsi, le mélodrame de l'incompréhension peut être rapproché de la tragédie grecque non pas à cause du poids de l'*hamartia* propre à la tragédie qui pèse sur le héros mais à cause de l'enchaînement des *malentendus* sur sa trajectoire. L'aveuglement dont sont victimes des personnages ne les fait pas commettre l'irréparable et l'inconcevable comme c'est le cas d'Œdipe qui voulait se prendre pour dieu. Cependant, il peut arriver qu'un héros ait l'ambition de changer le destin des autres sans avoir la force morale de l'assumer. Comme Œdipe, alors qu'il découvre qu'il s'est trompé sur lui-même, il s'impose un châtement d'une extrême violence en s'ôtant la vie (*Sangam*) ou en se défigurant (*Aag*). Quant au roi Œdipe, après avoir compris qu'il a été bien plus aveugle que ce qu'a prédit l'oracle de Tirésias, il se condamne en se crevant les yeux. Ainsi, dès lors qu'il comprend qu'il s'est trompé sur *lui-même*, il choisit le châtement pour se conformer totalement à la vérité de son être. Autrement dit, c'est parce qu'il a été aveugle sans le savoir qu'il se creve les yeux pour retrouver ce qu'il a été : quelqu'un vivant dans l'obscurité. Il réalise son désir de retourner à cette obscurité à la manière de Shamu, personnage aveugle

dans *Deedar* [Regard] (1951) de Nitin Bose. Malgré les différences qui opposent leurs situations respectives, Shamu se crève les yeux pour la même raison qu'Œdipe : il veut retrouver la lucidité d'avant l'opération de ses yeux. Lui aussi veut conformer son être avec la vérité qu'il avait connue et vivre dans la lucidité de la cécité, sans l'illusion du monde extérieur.

Par ailleurs, si l'héroïne, dans les mélodrames héros-centrés réalisés par Kapoor, est plutôt clairvoyante et se montre capable d'aider le héros à comprendre la réalité et à s'intégrer dans le système, elle devient aveugle face à un adolescent, incapable de comprendre le fait que le jeune héros, qui n'est plus un enfant, peut ressentir une émotion forte pour elle. Quant à l'adolescent même, l'incompréhension fait partie de son être ; pour pouvoir réaliser sa transformation en adulte, il est obligé de passer par ce stade de la vie. Au vu des souvenirs de Kapoor, son adolescence et ses premières découvertes sentimentales représentent un important creuset d'émotions qui nourrissent son imaginaire cinématographique.

Dans la période où Kapoor occupe, en tant qu'acteur, le rôle central dans ses propres films, acteur, il accepte facilement de jouer dans les films d'autres réalisateurs, même s'ils évoluent autour de l'héroïne et rendent, par conséquent, le rôle du héros moins attractif. Notre conviction est que Kapoor accepte ces rôles non pas uniquement pour des raisons financières, comme il l'a suggéré parfois, ou par amitié, ce qui est sûrement le cas pour beaucoup de films tournés en dehors de son propre studio, mais parce que nombre de ces films traitent une problématique proche de celle qui le passionne. C'est également le cas, dans une moindre mesure, de la majorité des films de la seconde période de sa carrière d'acteur, que nous n'avons pas abordés dans le cadre de cette étude. Ceux-ci font appel à Kapoor pour interpréter non seulement les personnages comiques, en jouant de la transformation de son physique, mais aussi les personnages foncièrement bons, qui défendent des causes justes comme la solidarité entre différentes communautés religieuses, à la manière d'*Abdulah* de Sanjay Khan, 1980. Pour ce qui est du corpus kapoorien qui nous occupe, on voit que c'est l'intérêt de Kapoor pour l'incompréhension et le malentendu qui l'amène à jouer dans les films qui évoluent autour des héroïnes aveuglées à cause de leur ferveur religieuse. Ces mélodrames nous introduisent dans des situations qui s'inscrivent dans la lignée des films dévotionnels, très prisés dans les années 1930. Vingt ans plus tard, les mélodrames qui mettent en scène des dévotes visnouites continuent à interroger le mystère de la révélation, phénomène généralement incompréhensible pour l'entourage du dévot. L'aveuglement dû à la sincérité de l'engagement de ces dévotes fonctionne alors comme un révélateur mettant en question la

notion de la *bhakti*, une forme de religiosité qui semble ne pas faiblir dans la communauté hindoue contemporaine. Ainsi *Sharda* et *Kanhaiya* ouvrent les perspectives de l'incompréhension à d'autres espaces sociaux tels la bourgeoisie provinciale pour le premier et le village traditionnel pour le second.

Le système causal du mélodrame de l'incompréhension

Si les personnages paradigmatiques conduisent les fils narratifs du mélodrame de l'incompréhension, leur action est souvent influencée par les malentendus les plus divers. Celui que l'on rencontre le plus souvent dans le mélodrame classique est dû au « jeu d'amour » ou, autrement dit, au fait qu'en refusant de voir la réalité des sentiments de l'autre ou en comprenant mal ses sentiments, les personnages se trouvent facilement dans des situations qui, la plupart du temps, les dépassent. Jankélévitch définit cet état comme :

malentendu-type, celui qui concerne l'amour et les promesses, c'est-à-dire les nuances les plus délicates de l'émotion, et qui tient à la qualité de sens différente dont deux cœurs, d'abord également sincères, teignent un mot. Vous et moi, n'attribuons pas la même importance au même propos, du moins au même instant¹⁰²².

En faisant le tour des variations du malentendu et leurs implications dans les relations des personnages, et pour approfondir l'analyse des phénomènes représentés à l'écran, nous nous sommes souvent appuyés sur les réflexions de Jankélévitch et de Lacan. Or, le mélodrame de l'incompréhension abonde en malentendus en tous genres, qu'ils soient le fruit du hasard, la conséquence du contrat social, de la différence culturelle, des préjugés ou des confusions les plus diverses. Ces éléments narratifs, mis en avant par les moyens cinématographiques (cadrage des personnages, caméra mobile ou zoom focalisé sur les yeux, montage), sont soutenus par la musique qui est toujours là pour accompagner un événement précédant ou permettant la mise en évidence de l'incompréhension ; elle sert de bande sonore, ou prend le relais de l'action sous forme de séquence musicale chantée et/ou dansée.

Ayant recours à des images chargées de symboles, le mélodrame Kapoorien les utilise en tant que métaphores et allégories visant à exprimer l'indicible, et qui marquent le spectateur par leur éloquence. En font partie les figures aux yeux bandés. Les personnages, dès qu'ils sont victimes d'un accident grave et doivent subir une opération, se trouvent avoir leur tête couverte d'un épais bandage qui les empêche de voir. Comme si après avoir subi une épreuve

¹⁰²² Vladimir Jankélévitch, « Le Mensonge », dans *Philosophie morale*, Flammarion, Paris, 1998, p. 220.

traumatisante, seul l'état de cécité ou seule l'obscurité pouvaient apaiser le personnage. Ces images insolites hantent les discours des mélodrames de l'« âge d'or » du cinéma indien¹⁰²³, dont ceux de Kapoor qui se trouvent en tête de ligne de ce courant cinématographique inventif et soucieux de montrer l'état de la société indienne en mutation. Elles sont convoquées pour suggérer le drame qui a secoué l'Inde au moment où le pays devait réaliser son rêve de liberté et d'indépendance. Elles évoquent également le refus, ou plus sûrement l'impossibilité de comprendre que ce fait historique libérateur ait pu tourner au cauchemar. Dans le corpus kapoorien, ces *figures d'incompréhension* reviennent trente ans plus tard avec de nouveaux discours et une autre ampleur. L'une de ces figures métaphoriques est celle de l'homme qui se couvre brusquement les yeux et refuse de voir. Ce geste est, selon Cavell un « geste ambigu » :

Il cherche à éviter à la fois l'horreur de connaître l'existence des autres et l'horreur de ne pas connaître, à la fois menace de castration qui rend la connaissance possible et la menace de l'exclusion si cette menace échoue –, il refuse de voir quelque chose mais refuse aussi d'être vu¹⁰²⁴.

Pour nous, en plus du refus de voir quelque chose et de celui d'être vu, il s'agit d'un geste qui exprime la souffrance du personnage. C'est un geste d'affolement de celui qui ne comprend pas et n'est pas compris par l'autre. Il cache ses yeux pour empêcher la découverte de l'horreur imprimée dans les yeux de l'autre aussi bien pour éviter la communication directe que pour protéger son secret. C'est seulement quand il aura dépassé sa peur d'affronter les yeux de l'autre, qu'il pourra comprendre. Nous avons vu ce geste se produire au moment où le héros comprend l'horreur que sa laideur provoque chez l'autre mais aussi quand le héros souffre d'une sorte de psychose, que nous avons appelée *agnosie*, et qu'il refuse de voir le visage abîmé de l'autre prétextant ne pas supporter la vue d'une réalité déformée ou laide. Pour exprimer cette aversion qui lui est naturelle, le héros sur-réagit même lorsqu'il voit l'image reflétée par un miroir déformant alors que les autres personnages en rient. Nous constatons que ces *figures d'incompréhension* qui ont émergé dans la période immédiatement postérieure à la Partition de 1947, et qui font allusion au traumatisme, à la mélancolie et au deuil impossible du peuple indien, reviennent avec insistance dans les films de la seconde période kapoorienne. Amandine D'Azevedo, dans le sillage de Bhaskar Sarkar et de Priya

¹⁰²³ Les années 1950-1960.

¹⁰²⁴ Stanley Cavell, *La Protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue*, Éditions Capricci, Paris, 2012, p. 170.

Kumar¹⁰²⁵, qui ont choisi d'approcher le cinéma populaire par le prisme de la Partition, pointe ces incessants retours sur le même fait [la Partition] et montre qu'ils apportent, à chaque fois, un point de vue différent sans qu'une version prévale sur une autre :

Le miroitement des versions n'est alors plus le symptôme d'un trauma, d'une perte de mémoire lucide et clairvoyante, mais la condition nécessaire pour le récit de l'événement. L'absence de concordance et de cohérence, la parole inaboutie et la vision partielle sont à leur tour des critères de véracité du récit¹⁰²⁶.

Il est évident que d'autres contextes historiques s'ajoutent au trauma primitif du peuple indien provoqué par la Partition, et que la métaphore nécessite une lecture qui prend en compte de nouvelles données, comme celle du choc survenu à cause de l'évanouissement du projet social et séculaire de l'Inde moderne après la mort de Nehru (1964), dont les dernières années de mandat ont été marquées par la guerre indo-sinoise (1962) ; la guerre avec le Pakistan en 1971, dont le résultat est la formation du Bangladesh et l'aveuglement d'Indira Gandhi qui, pour garder son pouvoir, déclare, en 1975, l'état d'urgence prolongé pour deux ans constituent d'autres éléments traumatisants vécus par le peuple indien, que le cinéma traduit par des images métaphoriques ou par des figures qui véhiculent un fort potentiel mémoriel. Pour ce genre d'émotions, dont le mélodrame est un généreux pourvoyeur – comme celle provoquée par le geste de se couvrir les yeux – Majithi Sheetal utilise l'expression *backward feelings* [sentiments latents] et souligne que le mélodrame signifie leur force affective par le prisme de l'amour :

L'amour se focalise sur le pouvoir affectif de « sentiments latents » comme altération, perte, regret, honte, passivité et capitulation, soutenant que ces affects signalent l'état de ruine du monde social moderne et montrent une insuffisance de progrès pour changer des choses en mieux¹⁰²⁷.

Comme Sheetal, nous constatons que ces figures émotionnelles largement représentées dans le mélodrame kapoorien signifient l'état inquiétant des choses (lié à la mutation de la société indienne) mais se trouvent dans l'impossibilité de les changer. La figure de la laideur, que Kapoor interroge dans son premier film, en fait partie. Cette figure qui souligne l'irréversible, l'irréparable, telle une éponge, ne cesse de s'imprégner des événements

¹⁰²⁵ Bhaskar Sarkar, *Mourning the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*, Priya Kumar, *Limiting Secularism*, Duke University Press, Durham and London, 2009.

¹⁰²⁶ Amandine D'Azevedo, *Cinéma indien : mythes anciens, mythes modernes. Résurgences, motifs esthétiques et mutations des mythes dans le film populaire hindi contemporain*, thèse de doctorat, dir. François Thomas, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2014, p. 395.

¹⁰²⁷ Majithi Sheetal, *Melodrama and the secular subject*, thèse de doctorat non publiée, Faculty of the Graduate School of Cornell University Ithaca, New York, 2009, p. 10.

historico-politiques provoquant chez le spectateur le sentiment d'incompréhension. Elle ne propose pas de changer les choses mais vise la transformation des relations entre les personnages : accepter l'autre et comprendre les causes de sa défiguration. Ainsi, ce qui nous intéresse dans cette figure n'est pas uniquement la force de l'image telle quelle mais sa façon d'agir et de faire réagir l'autre. Le héros défiguré, même s'il l'a voulue, est dépassé par ce lourd fardeau qu'il doit désormais supporter à jamais. En découvrant qu'il s'est trompé sur lui-même et en s'infligeant la punition – destruction de sa beauté extérieure – il réalise la difficulté de se faire apprécier pour sa beauté intérieure alors qu'il provoque chez l'autre des réactions de répulsion. Trente ans après *Aag*, dans *Satyam Shivam Sundaram* c'est l'héroïne qui a la moitié du visage abîmée par une cicatrice. Impressionné par la vue de la difformité, le héros lève le bras pour protéger ses yeux. Il craint l'image que l'autre lui envoie et sa phobie de la laideur frôle la folie. Cependant, aussi bien le héros d'*Aag* que celui de *Satyam Shivam* ont le droit de comprendre leurs erreurs de jugement à la fin du film. La présence de l'héroïne, victime d'un mauvais traitement (son visage a été brûlé à la suite d'un accident domestique courant) agit comme un rappel de la fragilité de la condition féminine dans la société indienne qui ferme les yeux devant ces mauvais traitements, notamment devant l'exploitation des enfants. En 2012, le film tamul *Vazhakku [Case 18/9, Le cas 18/9]*¹⁰²⁸ revient sur la problématique de l'incompréhension, des malentendus et du visage abîmé. Comme ses prédécesseurs Kapooriens, il agit en tant que révélateur des maux sociétaux tels que la corruption et l'hypocrisie, toujours d'actualité. Le traitement réaliste proposé par le film de cette histoire mélodramatique met en avant les disparités sociales entre les personnages et la cruauté du quotidien des petites gens à Madras. Si la beauté de l'héroïne rendait la relation impossible provoquant des doutes et des malentendus entre les personnages, le visage détruit par l'effet de l'acide leur donne la liberté de s'aimer – ne voyant que la beauté intérieure chère à Kapoor – et de se réfugier dans cet amour.

Les paroles et les regards

Considérer les mélodrames de Kapoor à partir du prisme du *regard*, c'était chercher à remettre en perspective l'imaginaire mélodramatique qui crée un monde où les personnages ne se comprennent pas et où l'aveuglement prime sur la lucidité. Aussi, dans ce monde fictionnel, entend-on souvent les personnages se plaindre d'être « mal compris » ou « incompris » par les autres. La parole et le regard mis en scène constituent les éléments clés

¹⁰²⁸ Balaji Sakthivel, 2012

du mélodrame de l'incompréhension. Si les images de geste violent sont plutôt rares, celles où les personnages communiquent sans se regarder sont pléthore. Habitude culturelle ou fuite devant la vérité – devant la compréhension –, on constate que cette figure de mise en scène est souvent utilisée par Kapoor, mais aussi par le cinéma populaire. Si l'on peut invoquer une règle sociale quand il s'agit d'un *face-à-face* homme-femme, à savoir qu'une jeune femme regarde rarement droit dans les yeux un garçon non marié pour éviter tout malentendu et toute mauvaise interprétation, en revanche les *face-à-face* où les personnages masculins évitent de se regarder dans les yeux nous conduisent à les juger lâches ou manipulateurs, en particulier quand un personnage ment à l'autre. Dans ces mises en scènes, les personnages se trouvent souvent cadrés ensemble en *double portrait*, regardant dans la même direction, face à la caméra ou de trois-quarts. Cadrés en gros plan sans changer leur position dans l'espace, montrés en alternance, ils semblent se regarder, grâce au montage, comme s'il étaient filmés en champs-contrechamps. Or, leurs regards ne se croisent pas et le personnage réputé « aveugle » ne peut pas voir les réactions sur le visage de son interlocuteur, et, condamné à l'ignorance, perd ainsi une part importante de la compréhension de la situation. Cependant, il arrive que les regards des personnages se croisent grâce aux vrais champs-contrechamps et pourtant, cela ne garantit pas plus la compréhension, car comme le rappelle S.M. Eisenstein,

on peut regarder quelque chose longtemps, sans pour autant le voir réellement ! Car si regarder est la fonction automatique (optique) de l'œil, voir est avant tout une fonction de la pensée, et par conséquent, une fonction sociale, celle d'une manière d'être au monde : la fonction d'une relation et d'une réciprocité avec le monde¹⁰²⁹.

Cette posture d'être au monde évoquée par Eisenstein, mais aussi par Jankélévitch plus haut, correspond à des situations où les regards de la jeune femme et du garçon se croisent sans qu'il y ait d'ambiguïté entre eux. Alors que le héros affiche ouvertement l'attirance pour la jeune femme, celle-ci le regarde en toute innocence et sans l'inquiétude que son regard pourrait toucher le cœur de son interlocuteur car, en réalité, elle ne le regarde pas vraiment, étant aveuglée par le désir de transcendance. Le mélodrame de l'incompréhension peut alors imaginer non seulement que l'attitude de dévotion permet de voir le divin, mais que le regard de femme amoureuse peut se transformer en celui de mère, alors que l'objet d'amour reste le même, à savoir un jeune homme amoureux, obligé d'accepter le rôle de fils au lieu de celui d'époux comme c'est le cas dans *Sharada*.

¹⁰²⁹ Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Dickens & Griffith*, Stalker éditeur, Paris, 2007, p. 127.

Cinéma de l'illusion, cinéma et illusion

Nous avons vu que l'incompréhension dans le mélodrame Kapoorien se manifeste à travers une multitude d'échanges entre les personnages, que ce soit par les dialogues où l'un des interlocuteurs clame son ignorance, ment ou peine à exprimer ses pensées ou sentiments, ou alors par les regards qui s'évitent et ne se « parlent » pas. Pour figurer le *monologue intérieur* ou le dialogue mental, le mélodrame recourt à la poétique du cinématographe permettant de représenter les pensées du personnage grâce aux surimpressions, et de les faire dialoguer avec celui-ci. Par le montage alterné, il crée des situations où deux personnages conversent à distance, séparés par l'espace et le temps, unis par la même humeur rêveuse, le même sentiment (de tristesse, *viraha*) et la même mélodie. Les situations oniriques, nous avons vu, font également partie des moments qui produisent l'illusion que les personnages communiquent sans ambiguïté, comme c'est le cas du dialogue à distance.

Nous constatons que les films les plus signifiants du corpus Kapoorien sont ceux qui découvrent et qui affirment le plus manifestement la nature du médium cinéma en tant que celui de l'illusion, identifié comme tel depuis longtemps par les historiens et esthéticiens du cinéma occidentaux, d'Elie Faure à Christian Metz. Selon Faure, si le cinéma a le pouvoir de rendre le monde moins illusoire, il reste une illusion quand même :

Le cinéma nous délivre d'une infinité d'illusions, ou même de mensonges, pour nous diriger avec une rapidité plus ou moins grande, selon notre pouvoir de compréhension, vers la prise de possession d'un monde moins illusoire et d'un songe encore dans ses limbes¹⁰³⁰.

Rappelons, par exemple, que Edgar Morin, dans son essai anthropologique *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, associe la magie du cinéma à l'illusion, alors que pour Christian Metz, le cinéma est le médium qui donne « l'impression de la réalité¹⁰³¹ » comme pour Michelet qui dit de toutes formes qu'elles ne sont qu'« apparences¹⁰³² ». Dadasaheb Phalke, considéré comme le père du cinéma indien, tente d'expliquer au lecteur du *Navyug* la « magie » du cinéma faite de l'illusion. Il propose sa vision dans les réflexions sur le cinéma, publiées à la suite de la sortie de son second film *Lanka Dahan* (1917) où il utilise un grand nombre d'effets spéciaux (trucages), :

¹⁰³⁰ Elie Faure, *Cinéma, cinéma, cinéma. Écrits sur l'art*, Éditions Manucius, Houilles, (1934) 2010, p. 79.

¹⁰³¹ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2002.

¹⁰³² Jules Michelet, citation dans Elie Faure, *Cinéma, cinéma, cinéma... op. cit.*, p. 64.

Nous savons que chaque illusion vue sur l'écran est produite devant la caméra ou recréée pour elle. [...]. Les montagnes, rivières, océans, maisons, animaux, oiseaux, êtres humains – tout sur l'écran est réel. Le miracle de l'apparence visuelle des choses est parfois créée par le jeu de lumière et d'ombres. C'est la magie qu'utilise le réalisateur¹⁰³³.

Pour les théoriciens indiens du cinéma tel Probal Dasgupta¹⁰³⁴, l'illusion n'est pas seulement la particularité du médium, elle est l'objectif de toute création cinématographique. Selon l'auteur, le cinéma populaire engendre un épistémè « dans lequel le spectacle est produit et construit comme une illusion ». Dasgupta pose son affirmation sur le fait que le cinéma indien s'appuie sur les conventions de représentation non linéaire, sur la stylisation et l'hétérogénéité du discours, hérités de la codification classique de *Natyasastra*. Dans la culture indienne, l'illusion, *Maya*, ne signifie pas seulement la nature illusoire du monde. Elle incarne également sa créativité, son pouvoir de créer¹⁰³⁵. Riche de nombre de sens différents, la notion sanskrite *Maya*, expliquée par Heinrich Zimmer, est aussi l'ignorance ou la non connaissance *avidya* :

Notre existence telle qu'elle s'appréhende elle-même repose, selon la doctrine indienne, sur l'emprisonnement en soi-même, elle est tissée d'impuissance à se saisir autrement, elle est faite d'indigence du Non-savoir (*avidya*). C'est pourquoi elle est *Maya*. La vie ne se pense pas jusqu'au bout, et cela lui procure l'atmosphère dont elle se nourrit¹⁰³⁶.

Si *Maya*-illusion rend impossible ou difficile à saisir la réalité, de même que l'aveuglement, l'illusion agit comme un puissant ressort dramatique dans le mélodrame de l'incompréhension. Pour représenter le fait que le personnage se trouve pris au piège de l'illusion, l'imaginaire mélodramatique utilise abondamment des métaphores inspirées par la nature. Que ce soit celles de nuages répandus au-dessus des montagnes enneigées pour créer l'illusion de la présence divine (*Kanhaiya*), ou des images de la pluie, de la brume ou du brouillard pour introduire l'effet troublant d'apparition et de disparition (*Sangam*), ces

¹⁰³³ Sharayu Phalke Summanwar, *Dadasaheb Phalke 1870-1944: The Silent Film*, India Connect, Pune, 2012, p. 170-171.

¹⁰³⁴ Probal Dasgupta « Popular Cinema, India and Fantasy » dans Vinay Lal, Ashish Nandy (dir.), *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, Oxford University Press, New Delhi, 2006, p. 10.

¹⁰³⁵ Rappelons que dans l'un des épisodes du *Mahabharata* les géants *daityas* construisent un palais des illusions pour les *Pandava* en se servant de la puissance créatrice de *Maya*. Voir John Dowson, *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion*, Rupa and co., New Delhi, 2009, p. 207.

¹⁰³⁶ Heinrich Zimmer, *Maya ou le rêve cosmique dans la mythologie hindoue*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1987. Rappelons que la notion de *Maya* peut avoir autant de sens différents combien il y a d'écoles philosophiques indiennes. Dans le même courant non dualiste *advaita*, évoqué par Zimmer, on peut confier à *Maya* toute puissance créatrice comme le fait le philosophe Sankara (VIII-IX^e) ou attribuer celle-ci à l'Absolu, comme le suggère Abhinavagupta. Sur ce sujet voir l'ouvrage de Colette Poggi, *Le Miroir de la conscience. Du reflet à la lumière, chemin de dévoilement selon Abhinavagupta (X^e-XII^e)*, paru en 2016 aux éditions Les Deux Océans.

représentations des figures du réel dialoguent avec les moyens de cette représentation en tant que telle. Pour symboliser la nature « séductrice » de l'illusion, dans *Shree 420*, elle est incarnée par le personnage de la « femme fatale » Maya (Nadira), séductrice invétérée qui jette son dévolu sur le héros. Si le cinéma crée l'illusion à partir du réel, il le fait également en manipulant l'image et la perception du spectateur. C'est ce que le montage produit lors des *face-à-face* afin que les regards de personnages ne se mêlent pas mais que le spectateur ait l'illusion du contraire. De même, permettant le passage d'un univers diégétique à l'autre, le montage alterné crée l'illusion que les personnages communiquent entre eux. Si dans le monde diégétique qui représente le « monde réel » les personnages ne peuvent pas se dire des choses directement ou échanger des regards pour différentes raisons, dans le monde onirique, irréel, les échanges, même de caractère intime, deviennent possibles. Les yeux des personnages ne s'évitent plus. Pourtant, au retour dans le monde « réel », le doute s'installe sur le degré de savoir de chacun : qui a rêvé ? Les personnages se sont-ils déplacés dans le même univers en même temps ? Rêvent-ils la même chose ?

Dans un mélodrame classique, la séquence musicale, où les personnages se rencontrent dans un univers onirique ou pittoresque imaginaire, fait partie des formules type. Dans le mélodrame de l'incompréhension, elle contribue à brouiller les pistes et à semer le doute. Les séquences qui figurent l'ivresse qui anesthésie l'esprit, font partie des représentations fondées sur les déplacements temporels et spatiaux appartenant au même type que celles du rêve ; par ailleurs, elles deviennent lieux de performance d'acteur où Kapoor excelle (*Sharda, Main Nashe Mein Hoon, Kanhaiya*).

Comprendre et/ou apprendre

La vocation pédagogique du mélodrame n'a pas échappé aux théoriciens du mélodrame. Dans son ouvrage, Françoise Zamour consacre à « l'ambition éducative » du mélodrame un chapitre où elle souligne qu'il s'agit d'une éducation où le mélodrame joue le rôle d'un « maître ignorant » comme elle dit, sans programme ni savoir. L'envie de savoir ou l'aspiration persistante à la connaissance, selon Zamour, fait partie de la conception du personnage mélodramatique :

Cette quête de connaissance ne va pas de soi. La question majoritairement posée par le mélodrame tient en effet autant aux modalités de l'accession au savoir qu'à la légitimité de cette démarche. Le

paradoxe fondamental du mélodrame, c'est la capacité à prendre en compte l'aspiration au savoir du peuple sans l'opposer à la matérialité de sa situation sociale¹⁰³⁷.

Si la connaissance ou le savoir ne sont pas les objectifs apparents du mélodrame de l'incompréhension, ils le deviennent en dépit de toute apparence. En effet, dans la mesure où il tend à transformer le personnage touché par l'incapacité de voir ce qui est évident pour l'autre afin qu'il retrouve la capacité de saisir le sens qui lui échappait jusqu'alors, le mélodrame ouvre une voie non seulement à la compréhension mais aussi à la connaissance. Pour ce qui est de l'incompréhension, nous désirons nous approprier les réflexions qui lui ont été consacrées par Edgar Morin dans son discours sur l'enseignement « les Sept savoirs nécessaires » qu'il a prononcé devant l'Unesco en 1999¹⁰³⁸. Le philosophe, en utilisant la métaphore de la vue, y présente *l'erreur* et *l'illusion* comme *les cécités de la connaissance* et accuse les limites de l'éducation :

Il est remarquable que l'éducation qui vise à communiquer les connaissances soit aveugle sur ce qu'est la connaissance humaine, ses dispositifs, ses infirmités, ses difficultés, ses propensions à l'erreur comme à l'illusion, et ne se préoccupe nullement de faire connaître ce qui est *connaître*.

Plus loin, il pointe l'absence d'enseignement à la compréhension qui devrait opérer à tous les niveaux éducatifs et à tous les âges, car le développement de la compréhension « nécessite une réforme des mentalités ». Selon Morin :

La compréhension mutuelle entre humains, aussi bien proches qu'étrangers, est désormais vitale pour que les relations humaines sortent de leur état barbare d'incompréhension. D'où la nécessité d'étudier l'incompréhension, dans ses racines, ses modalités et ses effets. Une telle étude est d'autant plus nécessaire qu'elle porterait, non sur les symptômes, mais sur les causes des racismes, xénophobies, mépris.

La thèse d'après laquelle l'incompréhension et l'aveuglement seraient les causes des ostracismes, de l'intolérance et des conflits mondiaux est reprise par Marc Ferro dans son ouvrage *L'Aveuglement* qui, sur cette base, explique les erreurs commises à cause de l'incompréhension au cours de l'Histoire.

Or, puisque les mélodrames kapooriens pointent le problème que constitue l'incompréhension au sein des relations humaines en tant qu'entrave à la communication, tout

¹⁰³⁷ Françoise Zamour, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain. Une fabrique de peuples*, PUR, Rennes, 2016, p. 235.

¹⁰³⁸ Voir <http://www.agora21.org/unesco/7savoirs/>. Ce document a été consulté en janvier 2017. Nous soulignons.

en montrant les solutions possibles pour sortir de l'aveuglement, de l'illusion ou de l'erreur, ils apparaissent comme des « maîtres ignorants », pour emprunter l'expression de Françoise Zamour, et accomplissent, dans une certaine mesure, l'idée de l'enseignement à la compréhension chère à Edgar Morin. Alors que ces mélodrames ne donnent pas d'issue ni ne suggèrent un changement social quelconque, la transformation de personnages qui passent de l'aveuglement à la lucidité se révèle être une solution accessible à chacun et acceptable par chacun, quelle que soit sa condition sociale. Pour ces raisons, il convient de souligner que les mélodrames de Kapoor agissent moins en tant que catalyseur du changement politique et social comme le prétend Hutokshi Jall dans sa thèse¹⁰³⁹, que comme celui du changement personnel qui est la condition requise de l'entente mutuelle et du bien commun.

¹⁰³⁹ Hutokshi Jall, *Raj Kapoor and Hindi films: Catalysts of Political Socialisation in India*, thèse non publiée, Clark Atlanta University, Georgia, July 1994.

Épilogue

Intus, et in cute

1. Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi.
2. Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes.

Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.

Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 43

Notre étude a commencé par s'intéresser à l'homme Kapoor, à son parcours artistique en tant qu'acteur, réalisateur, producteur ou monteur, à ses films, à ses collaborateurs, à ses héroïnes, à sa méthode de travail, à son style et à la réception de ses films. Nous avons constaté, dans ses nombreuses déclarations publiques, que le réalisateur se sentait incompris, en se positionnant comme une personne rare, vraie, sincère, un peu à la manière de Rousseau, dans la célèbre préface de ses *Confessions*.

Quoique dans un autre registre, les confessions de Kapoor à la revue *Filmfare* de 1953¹⁰⁴⁰, sont tout aussi célèbres : sous-entendant qu'il était différent des autres, il s'y dépeint comme un homme passionné par son travail de cinéaste, et hanté par son désir de montrer la vérité et de créer une œuvre parfaite ; son discours, révélateur d'un narcissisme exacerbé, a pourtant trouvé un écho positif auprès de ses collaborateurs, comme en témoigne K.A. Abbas :

¹⁰⁴⁰ Raj Kapoor, « As I see myself », *Filmfare*, 6/03/1953, p. 8-9. Dans cet article, Kapoor parle de soi à la troisième personne.

Pourquoi nous, ses amis, collègues et contemporains tolérons ce suprême amour de soi et l'égoïsme de Raj Kapoor ? S'il n'aime que lui-même, pourquoi l'aimons-nous ? C'est parce que s'il y a une chose que Raj Kapoor aime plus que lui-même, c'est son travail, son art. Dans son esprit, son ego, sa créativité et son succès sont inextricablement mêlés. [...] La dévotion qu'il voue à son travail illumine, purifie et rachète son égocentrisme¹⁰⁴¹.

L'image que Kapoor forge de lui, avec la complicité des médias et de son entourage, est celle d'un homme entier, totalement voué à ses films, pour qui l'amitié de ceux qui le *comprennent* vaut plus que la famille et les intérêts personnels. Cette image, qu'il diffuse autour de lui depuis ses débuts de réalisateur et producteur, est enveloppée d'un mystérieux halo d'incompréhension. Parmi les maximes qui obsèdent Kapoor au point de les promouvoir dans la vie et dans ses films, il y a celles qui tournent autour de l'amitié masculine, que nous avons évoquées tout au long de la partie III, et de la puissance indestructible du premier amour, tous deux étant les signes de l'adolescence, comme l'affirment les psychanalystes Alain Braconnier et Daniel Marcelli¹⁰⁴².

Au cours de l'analyse que nous avons proposée dans la partie I, nous avons gardé à l'esprit l'ambivalence des déclarations de Kapoor dans la presse. Ces déclarations, où il se dit être un homme incompris, traduisent plus l'effort de manipulation que le désir de sincérité qu'il revendique sur les pages des magazines. Rappelons que sa relation avec la presse a commencé par une coopération régulière¹⁰⁴³, à la suite des premiers succès de ses films. C'est alors que le jeune réalisateur ouvre grand les portes du studio aux journalistes. Cette relation se poursuit tout le long de sa carrière malgré la récurrence des allégations de Kapoor qui trouve que les critiques du cinéma *ne le comprennent pas*.

Force est de constater que ces prétendues critiques sociales de ses films ainsi que son désir de changement ne sont pas compris car l'idée elle-même de changement n'est pas suffisamment approfondie. Alors que le réalisateur plaide pour le progrès social, ces films

¹⁰⁴¹ Khwaja Ahmed Abbas, *Mad, Mad, Mad World of Indian Films*, Hindi Pocket Books, New Delhi, 1977, p. 35.

¹⁰⁴² « Il s'agit d'une relation avec un autre, en général du même sexe, mélange d'une relation à soi-même et d'une relation à autrui. Cet « ami » représente tout à la fois le double narcissique, l'image idéale de soi-même, une sorte de relation amoureuse marquée par le désir de plaire et d'intéresser, etc. À titre d'exemple il suffit de voir la déception que l'adolescent éprouve lorsqu'il a l'impression d'avoir été « trompé » par son ami. [...] Évoquons aussi ce « premier amour » que vivent beaucoup d'adolescents : il s'agit d'une brusque illumination, sentiment de découverte absolue, cet autre apportant tout ce qui est attendu. La littérature a abondamment illustré ce sujet à travers Tristan et Iseult, Roméo et Juliette, etc. [...] À travers ce premier amour il peut faire l'expérience de l'illusion d'abord, de l'enthousiasme, vivre transitoirement un sentiment de complétude ». Alain Braconnier, Daniel Marcelli, *L'adolescence aux mille visages*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1998, p. 117-118.

¹⁰⁴³ À ce sujet voir l'article de Jitka de Préval, « *Filmfare* et Raj Kapoor : complicité ou dépendance mutuelle ? Étude de cas (presse indienne) » dans *Kinétraces Éditions* n°1, 2015.

proposent un conservatisme de confort. Il en va de même pour sa vision de l'amour, qu'il dit vouloir pur, vrai et plus fort que la vie : en fait, que ce soit dans sa vie ou dans ses films, le mariage arrangé prime en tant que solution idéale. Il construit une esthétique qui se veut dévouée à la pureté, à l'harmonie et au sublime, autrement dit aux qualités associées au grand art alors que son œuvre vise le spectaculaire, et qu'il recourt souvent à des constructions artificielles. Loin de représenter une grâce ou une contemplation désintéressée du réel, traits qui ont rendu Satyajit Ray célèbre en Occident, l'artiste kapoorien – alter-ego du réalisateur – patauge, incompris, dans l'artificiel. Alors qu'il admire les œuvres classiques (*Sakuntala*, *Bilwamangal*) pour leur harmonie et leurs qualités esthétiques et spirituelles, il reste attaché aux histoires contemporaines qui évoluent autour de lui-même, et n'a jamais créé la grande fresque historique dont il fait souvent mention dans la presse pendant plus de deux décennies. De même, s'il met en avant son aspiration à atteindre la transcendance, son art, nous l'avons vu, est souvent plus proche du kitsch que de la beauté véritable et sa vérité, tant revendiquée, est l'affirmation d'un conformisme culturel.

Toutefois, le désir que ses films soient compris et aimés par le public indien, la rigueur de la narration, les personnages bien construits, la mise en scène inventive, la qualité de la musique et le charme de la poésie véhiculée par les séquences musicales, tous ces éléments tirent les mélodrames de Kapoor au-dessus de la médiocrité des productions de ses contemporains. Grâce à la musique, ses films « parlent » à ses spectateurs et les touchent en profondeur, permettant de comprendre, si ce n'est son ambition artistique, au moins la sincérité de son engagement envers eux. C'est par la musique et par la poésie des chants que ses films atteignent l'intemporel.

Que l'incompréhension soit un argument de marketing ou une conviction personnelle, tout le long de sa carrière, Kapoor ne cesse de communiquer ses idéaux et ses attentes mais aussi ses déceptions, comme un éternel adolescent qui se heurterait à l'indifférence du monde adulte. Or c'est certainement cette sensibilité exacerbée, que Kapoor arbore et revendique, ainsi que tous les excès qu'elle implique, qui ont fait de lui l'artiste que nous connaissons, un artiste mélodramatique : car il est vrai que l'on ne peut raconter et analyser des expériences fortes sans les avoir vécues, et que ce sont les émotions ressenties qui constituent la matière première du créateur ; ainsi, nous comprenons que si les personnages de Kapoor sont atteints des mêmes symptômes que lui, c'est parce qu'ils souffrent ce qu'il a souffert, et que c'est un peu de lui que l'on retrouve en eux ; tant il est clair que toute fiction est une autobiographie

déguisée, principe que l'œuvre de Kapoor, brillante malgré ses faiblesses, paradoxale comme son auteur, illustre de façon frappante.

Malgré tout, l'art du cinéaste, exprimant son violent désir d'être enfin compris, ne lui permet pas d'échapper à la solitude : il se contente de la donner à voir à un spectateur qui ne peut qu'être touché par une œuvre qui manifeste à la fois la volonté d'aller à la rencontre de l'autre, et l'échec d'une telle tentative.

BIBLIOGRAPHIE

I. KAPOOR ET SON ŒUVRE

Biographies

- ABBAS Khwaja Ahmed, *Mad, Mad, Mad World of Indian Films*, Hindi Pocket Books, New Delhi, 1977 [chapitre « Raj Kapoor: Narcissus or Karma Yogi » p. 33-36]
- BOČEK Jaroslav, *Znáte je z plátna*, Mladá Fronta, (coll. « Edice Dobrý vítr »), Praha, 1959, 186 p. [chapitre « Raj Kapoor » p. 106-113]
- BOSE Mihir, *Bollywood: A History*, Tempus, Gloucestershire, 2006, 380 p. [chapitre « The Great Indian Showman » p. 172-189]
- HOLT Julia, PHALKE Shubhra, *Raj Kapoor*, The Basic Skills Agency, Londres, 1995, 16 p.
- JAIN Madhu, *The Kapoors: The First Family of Indian Cinema*, Penguin Books, New Delhi, 2009, 378 p.
- KHUBCHANDANI Lata, *Raj Kapoor: The Great Showman*, Rupa&Co, New Delhi, 2003, 86 p.
- NANDA Ritu, *Raj Kapoor speaks*, Viking by Penguin Books India, New Delhi, 2002, 195 p.
- NANDA Ritu, *Raj Kapoor: His life and His films*, R.K. Films & Studios / Iskusstvo Publishers, Bombay / Moscow, 1991, 176 p.
- REUBEN Bunny, *Raj Kapoor, The fabulous showman: An intimate biography*, Indus NFDC Publication, New Delhi, 1988, 403 p.
- REUBEN Bunny, *Raj Kapoor, The fabulous showman: An intimate biography*, édition augmentée, Indus an imprint of HarperCollins Publishers India, New Delhi, 1995, 405 p.

Études des films

- ABBAS Khwaja Ahmed, *Mera Naam Joker: The Complete story*, introduction de Suresh Kohli, HarperCollins Publishers India, New Delhi, [1970] 2014, 283 p.
- ATHAIYA Bhanu Rajopadhye, *The Art of Costume Design*, introduction de Lord Richard Attenborough, Noida / HarperCollins Publishers India, Londres, 2010, 188 p.
- BAKSHI Rajni, « Raj Kapoor: From Jish Desh Mein Ganga Behti Hai to Ram Teri Ganga Maili » dans Ashish NANDY (dir.), *Indian Popular Cinema: The Secret Politics of our Desires. Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*, Oxford University Press, Delhi, 1998, p. 92-133
- BANERJEE Shampa, *Profiles, five film-makers from India: V. Shantaram, Raj Kapoor, Mrinal Sen, Guru Dutt, Ritwik Ghatak*, National Film Heritage / Directorate of Film Festivals / National Film Development Corp., New Delhi, 1985, 143 p. [chapitre « Raj Kapoor » p. 19-49]
- BHATT Punita, « The Cinema of Raj Kapoor » dans T.N. RAMACHANDRAN et S. RUKMINI (dir.), *70 years of Indian Cinema (1913-1983)*, A Cinema India-International Publication, New Delhi, 1985, p. 127-142
- BURRA Rani, RAJADHYAKSHA, Ashish, MANGALA Chandram (dir.), *Looking Back 1896-1960, The Director of Film Festivals*, New Delhi, 1981, 152 p. [« Awaara », « Shree 420 », p. 126-131]
- CHAKRAVARTY Sumita S., « Merging Patriarchy and Judicial Law » dans *National Identity in Indian Popular Cinema: 1947-1987*, Oxford University Press, Delhi, 1993, p. 131-145
- CHATTERJEE Gayatri, *Awaara*, Penguin Books India, New Delhi, [1992] 2003, 136 p.
- DESSERT David, « Shree 420: Raj Kapoor, 1955 » dans Lalitha GOPALAN (dir.), *The Cinema of India*, Wallflowers Press / Columbia University Press, New York, 2009, p. 96-105
- DISSANAYAKE Wimal, SAHAI Malti, *Raj Kapoor's Films: Harmony of Discourses*, Vikas Publishing House, New Delhi, 1988, 165 p.
- FAY Garret, « Starstruck: The Rise of Raj Kapoor » dans *Studying Bollywood*, The Old Surgery (Coll. « Auteur »), Leighton Buzzard, 2011, p. 45-56 [133 p.]
- GOKULSING Moti K., DISSANYAKE Wimal, *From Aan to Lagaan and Beyond: A Guide to the study of Indian Cinema*, Trentham Books, Londres, 2012, p. 98-101
- GOPAL Sangita, MOORTI Sujata (dir.), *Global Bollywood: Travels of Hindi Song and Dance*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008
- GUARDIOLA Juan, *India: Auteur Films, Independent Documentaries and Video Art (1899-2008)*, La Casa Encendida, Barcelone, 2009, 215 p.
- GUPTA Subhash, « Parcours d'un monteur de films (à Bollywood) » dans GRIMAUD Emmanuel et GORMLEY Kirstie (dir.), *Le Cinéma Indien / Indian Cinema*, Asiaexpo édition / Asian Connection, (coll. dirigée par Jean-Pierre Grimaud), Lyon 2008, p. 275-296
- HOFFHEIMER Michael H., « Awara and the Post-Colonial Origins of the Hindi Law Drama », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 26, N°3, Routledge, August 2006, p. 341-359

- JOSHI Priya, « Bollylite in America », dans Sara DICKEY et Rajinder DUDRAH (dir.), *South Asian Cinemas: Widening the Lens*, Routledge, Londres / New York, 2012, p. 39-53 [*Bobby*, p. 42, *Awaara*, p. 48-49]
- KABIR Nasreen Munni, *The Dialogue of Raj Kapoor's Classic: Awaara*, Niyogi Books, Delhi, 2010, 261 p.
- KAPOOR Raj, dossier biographique 1988-2004, coupures de presse, BF WNT-549, Notice N°: FRBNF 40070618
- KARMAKAR Radhu, *The Painter of the Lights*, Prafulla, Delhi, 2005
- KAZMI Fareed, *Sex in Cinema: A History of Female Sexuality in Indian Films*, Rupa Publications, New Delhi, 2010 [chapitres « The 1950s », « The 1960 », « The 1970s », p. 102-227]
- KAZMI Nikhat, « Raj Kapoor: *Phil bhi dil hai Hindustani (Yet the Heart is Indian)* » dans *The Dream Merchants of Bollywood*, UBS Publishers' Distributors Ltd., New Delhi 1998, p. 70-80 [206 p.]
- KHALID Mohamed, « Le cinéma indien et ses stars » dans KABIR Nasreen Munni (dir.), *Les Stars de Cinéma Indien*, Centre Georges Pompidou / CNC, (coll. « Cinéma/singulier » dir. Jean-Loup Passek), Paris 1985, p.14-50
- KOHLI Suresh, « Raj Kapoor: The Man With a King-sized Heart » dans SALAM Ziya Us (dir.), *Housefull: The Golden Age of Hindi Cinema*, préface Mahesh Bhatt, Om Books International, New Delhi / Uttar Pradesh, 2012, p. 59-73
- LUTGENDORF Philip, Notes on Indian Popular Cinema by Philip Lutgendorf, with additional contributions from Corey Creekmur, <http://www.uiowa.edu/indiancinema/>
- MASUD Iqbal, « The Great Four in the Golden Fifties », dans Aruna VASUDEV (dir.), *Frames of Mind: Reflection on Indian Cinema*, UBSPD Publishers Distributors Ltd., New Delhi, 1995, p. 38-41
- MISHRA Vijay, *Bollywood cinema: Temples of Desire*, Routledge, New York, 2002, 296 p. [chapitre « Auteurship and the lure of the romance » p. 89-124]
- NARWEKAR Sanjit, *Eena Meena Deeka: The story of Hindi Film Comedy*, Rupa & Co., New Delhi, 2005, [chapitre « The Chaplin Mystique », p. 131-142]
- PANJWANI Narendra, *Emotion Pictures: Cinematic Journeys into the Indian Self*, Rainbow Publishers, New Delhi, 2006 [chapitres « A Small Town goes to the Movies » p. 20-53, « Cinema and the language of love » p. 54-91, « Enter the Wandering Migrant » p. 212-241]
- PENDAKUR, Manjunath, *Indian Popular Cinema: Industry, Ideology, and Consciousness*, Hampton Press, New York, 2003, 226 p.
- PRASAD Madhava, « Why Rajendra Kumar Had to Die » dans *Ideology of the Hindi Film: A Historical Construction*, Oxford University Press, Delhi 2000 [1998], p. 79-87
- RAGHAVENDRA M. K., *50 Indian Film Classics: From Prem Sanyas to Rang De Basanti... Fifty must-see films*, Collins by HarperCollins Publishers India, New Delhi, 2009, [chapitres « Andaz » p. 37-41, « Awaara » p. 42-46]
- RAGHAVENDRA M. K., « Raj Kapoor: Mythologizing the Present » dans *Director's Cut: 50 Major Film-Makers of the Modern Era*, HarperCollins Publishers India, New Delhi, 2013, p. 124-129

- RAJADHYAKSHA Ashish, « Neo-Traditionalism: Film as Popular Art in India », *Framework* n° 32/33, 1986, p. 20-67
- RAMCHANDANI Indu, « The Kapoor Dynasty », *Encyclopaedia of Hindi Cinema*, Encyclopaedia Britannica (India), New Delhi, 2003, p. 480-485
- SAARI Anil, « Golden Era Greats: Raj Kapoor, The Showman's son: Rishi Kapoor » dans *Indian cinema: the faces behind the masks*, introduction de Saibal Chatterjee, Oxford University Press, New Delhi / New York, 2011, p. 1-17 [p. 223]
- SALEH Zeenat, « *Kal Aaj aur Kal* ou la dynastie ininterrompue des Kapoor », dans Christophe DAMOUR, Christian GUTLEBEN, Hélène VALMARY et Christian VIVIANI (dir.), *Généalogies de l'acteur au Cinéma. Echos, influences, migrations*, L'Harmattan (coll. Cynnos, Volume 27, n°2), Paris, 2011, p. 71-83
- SALEH Zeenat (dir.), *Les cinémas de l'Inde. Les années 2000*, Éditions Charles Corlet, « coll. CinémAction », Condé sur Noireau, 2011, 166 p.
- SARKAR Bhaskar, *Mourning of the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*, Duke University Press, Durham / Londres, 2009, 372 p. [chapitres « Morbid hit » p. 78-84, « Runes of laceration » p. 88-97]
- VASUDEVAN Ravi S. (dir.), *Making Meaning in Indian Cinema*, Oxford University Press, New Delhi, 2013 [2000], 317 p.
- VASUDEVAN Ravi S., « *Andaz*, Mehboob Khan, 1949 » dans Lalitha GOPALAN (dir.), *The Cinema of India*, Columbia University / Wallflowers Press, New York, 2009, p. 59-65

Thèses

- CHARRIN Sabine, *Les studios de Raj Kapoor de 1948 à 1990. Restauration et lignes de forces d'un système de production*, mémoire de maîtrise, dir. Charles Tesson et Michel Marie, université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 1993, 156 p.
- JALL, Hutokshi, *Raj Kapoor and Hindi films: Catalysts of Political Socialisation in India*, thèse de doctorat en sciences politiques, Clark Atlanta University, Georgia, July 1994, 245 p.

Presse spécialisée et périodiques

- ABBAS Khwaja Ahmad, « Raj Kapoor and the Writer », *Cinema India-International*, April-June 1985, p. 16-18
- BHAGVAT Nakul, « Awara, The Triumph of A Tramp », *Movie*, Vol. iv, March 1985, p. 93, 96-99
- CHANDAVARKAR Bhaskar, « The Music Director Who Wasn't », *Cinema in India* n°2, July-Sept 1988, p. 6-10
- DAS GUPTA Ranjan, « A quiet half century » *The Hindu*, 16 juillet 2011
- DAS GUPTA Ranjan, « Behind Those Expressive Eyes », *The Hindu*, 13 juin 2008
- DAYAL John, « Abbas and Nehruvian aesthetics in Indian Cinema », *Deccan Herald*, 3 avril 1983, publié en ligne : <http://bargad.org/2012/06/07/khwaja-ahmed-abbas/> (consulté le 23 juin 2014).

- GANGAR Amrit et DHARAMSEY V. K. « The Way we were. The Veteran Script-writer and Journalist, V.P. Sathe talks about his collaboration with K.A. Abbas, V. Shantaram and Raj Kapoor », *Cinema in India*, April 1992, p. 9-17
- GILETT John, « Karlovy Vary », *Sight and Sound*, vol. 27, n°2, 1957, p. 68-69
- HOFFHEIMER Michael H., « Awara and the Post-colonial Origins of the Hindi Law Drama », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 26, N° 3, August 2006, p. 341-359
- JHA Subhash K. « Ram Teri Ganga Maili: Raj Kapoor paints poetic vision of beauty », *Cinema India-International*, Oct.-Déc. 1985, p. 34-35
- JHA Subhash K., « Mera Naam Joker: A Film with a Personal Signature », *Cinema India-International*, Oct.-Déc. 1985, p. 31-33
- JHA Subhash K., « Sangam: A Study of Three Ordinary Mortals », *Cinema India-International*, Oct.-Déc. 1985, p. 28-30
- KAPOOR Raj « Lifescape of a Living Legend », *Movie*, March 1986, p. 48-51
- KARAKASIS Pantelis, « Nargis, Nargis, What a Woman... Raj Kapoor » *Cinema India-International*, April-June 1985, p. 55-56
- KATHURIA Harmeet, « Raj Kapoor Grilled », *CineBlitz*, 1/11/1982, p. 24-26
- KUMAR Jha Madhurendra, « Raj Kapoor and His Films: The Confluence of Socialism, Humanism and Eroticism », (disponible sur <http://edhvani.in/raj-kapoor-and-his-films-the-confluence-of-socialism-humanism-and-eroticism/4/>)
- MEHTA Ashok K., « Tashkent Diary », *Outlook*, 16/7/2007
- MIGLANI Surendra, « Sangam Revisited, *The Tribune, Spectrum*, 28/5/2006, (disponible sur <http://www.tribuneindia.com/2006/20060528/spectrum/main5.htm>)
- MIGLANI Surendra, « Scripted from Real Life », *The Tribune, Spectrum*, 29/5/2005, (disponible sur <http://www.tribuneindia.com/2005/20050529/spectrum/main8.htm>)
- PUROHIT Vinayak, « Profile of the Hindi Hit Movie 1951-1984 », *Journal of the Indian musical Society*, vol. 16, n°1, 1985, p. 46-70
- RAJADHYAKSHA Ashish, « The Curious Case of Bombay's Hindi Cinema: The Career of Indigenous "Exhibition" Capital (part I) », *Journal of Moving Image* n°5, Jadavpur University Kolkata, December 2006, p. 7-40
- RANDOR Guy, « Centenary tribute », *The Hindu*, 2 mai 2004
- SARKAR Kobita, « The Films of Khwaja Ahmed Abbas », *Star & Style*, January, 1973, p. 16-17, 49, 51
- SETON Marie, « Journey through India », *Sight and Sound*, London, Spring 1957, p. 198-202
- SINGH Jasvinder, « Raj Kapoor: A Veteran Showman of Twentieth Century », *Film Mirror*, June 1988, p. 33-35
- UDESHI J. « Vinod Wants Strong Story in Films. Raj Kapoor : The Extrovert », *Movieland*, 11/12/1970, p. 7

VARDE Ashwin (dir.), *Stardust: The 100 greatest films of all time*, Mumbai, Magna Publication, 2001, (sélection de 8 films de Raj Kapoor : *Aag, Awaara, Barsaat, Bobby, Mera Naam Joker, Prem Rog, Sangam, Shree 420*)

***Filmfare* (sélection d'articles)**

ABBAS K.A. « Films in Fifty-One », *Filmfare*, 7/03/1952, p. 19, 20, 22

« Turned off the Stage, Raj has Risen to Dominate Filmdom », *Filmfare*, 21/03/1952, p. 12, 13, 37, 38

« What price stardom ? », *Filmfare*, 4/04/1952, p. 3

NARGIS, « It's good to be a star », *Filmfare*, 4/04/1952, p. 8-9, 19

« Star profile : Nargis », *Filmfare*, 2/05/1952, p. 26

KAPOOR Prithviraj, « How Stage Can Serve the Screen », *Filmfare*, 16/05/1952, p. 32-33, 46

« *Amber* : Tells of Revenge, Court Intrigue And Fiery Passions », *Filmfare*, 30/05/1952, p. 26-28

NARGIS, KAPOOR Raj (photo) « Nargis costarred with Raj Kapoor in *Anhonee* », *Filmfare*, 27/06/1952, p. 1

« Nargis plays dual role in Abbas's *Anhonee* », *Filmfare*, 8/08/1952, p. 25-27

« Raj Kapoor's young assistant Prakash Aurora will soon try his hand at a new experiment in film-making *Boot and Polish...* », *Filmfare*, 5/9/1952, p. 9

« A *Filmfare* Review. *Amber* Formula: Stars Without Story », *Filmfare*, 5/09/1952, p. 28

JAIN Rajendra « Films Within Budgets », *Filmfare*, 3/10/1952, p. 16-17

« A Picture Preview. Love's Young Dream Reaches Beyond Death in *Ashiana* », *Filmfare*, 3/10/1952, p. 26-28

NARGIS, KAPOOR Raj, « Nargis and Raj Kapoor write a Hollywood Diary for *Filmfare* » *Filmfare*, 14/11/1952, p. 10-15

« Nargis et Raj disappoint in love-epic *Ashiana* », *Filmfare*, 28/11/1952, p. 31

KAPOOR Raj, « As I see myself », *Filmfare*, 6/03/1953, p. 8-9

SHANKER-JAIKISHEN, « The Birth of a Film Song », *Filmfare*, 6/02/1953, p. 12-13

NATRAJAN R. « Raj Kapoor by *Filmfare* prize-winning essays », *Filmfare*, 5/02/1954, p. 11

« Star Profile : Prithviraj Kapoor (membre of Parliament). First Gentleman Of Stage And Screen », *Filmfare*, 2/04/1954, p. 26-27, 49

« *Filmfare* Reviews : Brilliant Portrayals by Child Actors Mark Raj Kapoor's *Boot Polish* », *Filmfare*, 5/03/1954, p. 23

NARGIS, KAPOOR, Raj (photo), *Filmfare*, 20/08/1954, p. 1

« Nargis and Raj Kapoor, Romantic Teams of the Indian Screen N° 1. The Secret of their succes », *Filmfare*, 20/08/1954, p. 6-7

« The Fortnight in Films » photo Raj Kapoor, Nargis et Ch. Chaplin, *Filmfare* 15/10/1954, p. 6

REUBEN Bunny « Big Two of Indian Films », *Filmfare*, 21/01/1955, p. 16-17

KAPOOR Raj « The Artist and The Journalist », *Filmfare*, 18/03/1955, p. 31

DUTT Tara, « The Third Eye », *Filmfare*, 18/03/1955, p. 45

« A Starry Flashback. Raj Kapoor », *Filmfare*, 15/04/1955, p. 11

« A *Filmfare* Review. *Shree 420* », *Filmfare*, 19/08/1955, p. 43-45 (la page 43 manque)

« A *Filmfare* Review. Raj Kapoor's *Shree 420* Impressively Spectacular Production », *Filmfare*, 11/11/1955, p. 37

MUKHERJEE Hrishikesh, « The Unseen Hand », *Filmfare*, 16/03/1956, p. 45

KAPOOR Raj, « The First Show is On », *Filmfare*, 30/03/1956, p. 13, 15

KAPOOR Raj, (photo) « Raj (in self portrait) I am Sevent pictures old », *Filmfare*, 23/11/1956, p. 1

KAPOOR Raj, « Raj in self portrait : Each moment something ends, each moment something begins », *Filmfare*, 23/11/1956, p. 6-7

« Picture Preview : *Ab Dilli Dur Nahin*, The Long Trek To Justice », *Filmfare*, 12/04/1957, p. 30-32

MAYEKAR G.G. « The Third Director », *Filmfare*, 26/04/1957, p. 51

« A *Filmfare* Review. *Ab Dilli Dur Nahin* : A Gripping Drama With Good Performances And Music », *Filmfare*, 21/06/1957, p. 27

KAPOOR Raj (photo), *Filmfare*, 21/06/1957, p. 1

KAPOOR Raj, « Leaves from my Diary », *Filmfare*, 21/06/1957, p. 12-15

KAPOOR Raj, « The Grand Prix and After », *Filmfare*, 27/09/1957, p. 29

KAPOOR Raj (photo), *Filmfare*, 8/11/1957, p. 1

KAPOOR Raj, « Unforgettable moments », *Filmfare*, 8/11/1957, p. 4-9

KAPOOR Raj, « Are the Stars Overpaid ? The Presidents of two important trade organisations give their views on a burning problem », *Filmfare*, 22/11/1957, p. 37

KAPOOR Raj (photo), *Filmfare*, 8/11/1957, p. 1

KAPOOR Raj, « Unforgettable moments », *Filmfare*, 8/11/1957, p. 6-10

KAPOOR Raj (photo), *Filmfare*, 15/08/1958, p. 1

KAPOOR Raj, « Likes and Dislikes », *Filmfare* 15/08/1958

KAPOOR Raj (photo), *Filmfare*, 13/02/1959, p. 1

KAPOOR Raj, « To enact romantic scenes, is it necessary to be in love? », *Filmfare*, 13/02/1959, p. 4-7

SHANKER-JAIKISHEN, « The Music Room », *Filmfare*, 27/03/1959, p. 55-59

KAPOOR Raj, « My Films and I », *Filmfare*, 16/01/1959, p. 57

KAPOOR Raj, « The Room that Haunts Me », *Filmfare*, 8/04/1960, p. 20-22

GARGA B.D. « The Tramp's Trek to Immortality », *Filmfare*, 30/12/1960, p. 18-20

KAPOOR Raj (photo), *Filmfare*, 2/06/1961, p. 1

A FRIEND « The Much Misunderstood Man », *Filmfare*, 02/06/1961, p. 6-9

KAPOOR Raj (photo), *Filmfare*, 9/03/1962, p. 1

RASHK Arjun Dev, « Anatomy of a Genius », *Filmfare*, 9/03/1962, p. 4-8

ACHREKAR M.R., « Artist Above All », *Filmfare*, 06/04/1962, p. 33-34

RIZVI Dolly, « Sound Recordist Minoor Katrak », *Filmfare*, 13/07/1962, p. 39-40

« Star-Maker. Kidar Sharma » *Filmfare*, 19/10/1962, p. 27-28

« A *Filmfare* Review. *Meri Surat Teri Aankhen...* And Our Yawns », *Filmfare*, 8/03/1963, p. 69

NEHRU, VYJAYANTHIMALA, KAPOOR, (photo), *Filmfare*, 10/01/1964, p. 1

KAPOOR Raj (photo), *Filmfare*, 2/10/1964, p. 1

« A *Filmfare* Review. *Dulha Dulhan* : Off Target », *Filmfare*, 7/02/1964, p. 33

« A *Filmfare* Review. *Sangam* : Masterly Build-up of Trite Theme », *Filmfare*, 10/07/1964, p. 39

SHAILENDRA « Raj Kapoor : Man of Surprises », *Filmfare*, 2/10/1964, p. 7-9

REUBEN Bunny, « This man is so Close to the simple peasant... », *Filmfare*, 2/10/1964, p. 7-11

KAPOOR Raj, « Birthday of the Joker », *Filmfare*, 22/12/1967, p. 29

KAPOOR Raj (photo), « Raj Kapoor, the Enduring Showman », *Filmfare*, 4/12/1970, p. 1

« Behind the Showman », *Filmfare*, 4/12/1970, p. 17

« Reminiscences from Shashi Kapoor, Nutan and Mrs. Raj Kapoor », *Filmfare*, 4/12/1970, p. 25, 31

« A Father Remembers », *Filmfare*, 4/12/1970, p. 23

« A Distaste for Beds », *Filmfare*, 4/12/1970, p. 31

« The Family Tree : A Spreading Banyan », *Filmfare*, 4/12/1970, p. 33

« Raj's Associates », *Filmfare*, 4/12/1970, p. 35

ABBAS K.A., « Thanks Raj and damn you ! », *Filmfare*, 4/12/1970, p. 37, 39, 59

« Giver and Taker of Loyalties », *Filmfare*, 4/12/1970, p. 67

RASHK Arjun Dev, « Raj Kapoor's debuts », *Filmfare*, 18/12/1970, p. 13-16

AMAN Zeenat, (photo), *Satyam Shivam Sundaram*, *Filmfare*, 1/05/1978, p.1

KAPOOR Raj, « The most Dangerous film I have never made », *Filmfare*, 1/05/1978, p. 6-9

KAPOOR Raj, (photo) « May be the last time I'll make a film », *Filmfare*, 16/04/1982, p. 1

KAPOOR Raj, « Film is an Expensive Expression, an Expensive game », *Filmfare*, 16/04/1982, p. 17-20

CHOWDHURY Alpana, « Wet dream », *Filmfare*, 16/04/1985, p. 8-13

ABBAS K.A., « My Friend Raj Kapoor », *Filmfare*, 16/08/1985, p. 24-25

***Filmindia* (sélection d'articles)**

ABBAS K.A., « Communalists, Keep Out ! Menace of Communalism Raises its Ugly Head in Indian Studios », *Filmindia*, 2/1940, p. 31-32

PATEL Baburao, « Creator of *Tulsidas* Makes *India-To-day*. Prithviraj Gives a Brilliant Performance. Interesting story Sustain Audience Interest », *Filmindia*, 6/1940, p. 51, 53

PATEL Baburao, « Prithviraj Gives The World's Best Play ! *Deewar* Becomes A Nation's Prayer », *Fimindia*, 5/1946, p. 53-54

PATEL Baburao, « *Neel Kamal*, Boring Pseudointellectual Confusion ! Picture Gives Mighty Headache ! », *Filmindia*, 10/1947, p. 63-64

PATEL Baburao, « Uday Shankar's Challenge To Film Industry. *Kalpna* Is An Artist's Dream In Celluloid », *Filmindia* 1948, p. 41-42

PATEL Baburao, « Raj Kapoor Scores Personal Triumph In *Aag* ! », *Filmindia*, 11/1948, p. 47-48

PATEL Baburao, « *Anokha Pyar* Presents An Old Story ! Bad Recording Killes The Music ! », *Filmindia*, 8/1949, p. 49

PATEL Baburao, « *Barsaat*, Makes New Box-Office Records ! », *Filmindia*, 5/1950, p. 49, 51

PATEL Baburao, « *Andaz* Draws Crowds At Liberty ! Dilip Kumar Gives His Greatest Performance ! », *Filmindia*, 5/1949, p. 41-42

PATEL Baburao, « *Gopinath Mahesh Kaul's* Personal Triumph ! Tripti Mitra Lives Her Dynamic Role ! », *Filmindia*, 11/1949, p. 55

PATEL Baburao, « *Sunehre Din* A Song and Dance Entertainer ! Picture Planned for the Masses ! », *Filmindia*, 11/1949, p. 57

PATEL Baburao, « Hinduism And Celluloid Demons ! », *Filmindia*, 12/1949, p. 3

PATEL Baburao, « *Barsaat* Makes New Box-Office Records ! Raj Kapoor's Artistic Triumph ! », *Filmindia*, 5/1950, p. 49, 51

PATEL Baburao, « *Bawre Nain* A Poem in Celluloid ! Kidar Sharma Excels Himself ! », *Filmindia*, 11/1950, p. 65, 67

PATEL Baburao, « *Dastan* Provides Beautiful Entertainment ! Kadar's Excellent Direction Makes Story Interesting ! », *Filmindia*, 12/1950, p. 53, 55

PATEL Baburao, « *Ankhen* Drowns Crowds at Super ! Good Music Sustains Audience Interest ! », *Filmindia*, 1/1951, p. 68, 69

BOSE Debaki, « Beware of Films ! Films must Build a Home ! », *Filmindia*, 8/1951, p. 49, 51

PATEL Baburao, « *Awara*, The Best Picture of 1951 ! Raj & Abbas Share Honnours ! », *Filmindia*, 2/1952, p. 49, 51

PATEL Baburao, « *Shree 420* –An Anti-Social Picture. A Pathetic Burlesque Of A Noisy Producer. Boring And Unconvincing », *Filmindia* , 11/1955

Presse française (sélection d'articles)

NUMÉROS SPÉCIAUX CINÉMA INDIEN : *Cahiers du cinéma*, n° 320, février 1981, Positif n°577, mars 2009, « Bollywood et ses marges », *Cahiers du cinéma*, n° 686, février 2013, « Bollywood et les cent ans du cinéma indien »

BARONCELLI, Jean de, « L'Inde, le Brésil, l'U.R.S.S. et la Grande Bretagne présentent des œuvres diversement appréciées », *Le Monde*, 7 mai 1955 (archives en ligne)

BARONCELLI Jean de, « L'Espagne marque des points », *Le Monde*, 27 avril 1953

BEGUIN André, « La lettre de Bénarès », *Cahiers du cinéma* n° 10, mars 1952, p. 47-48

DELORME Stéphane, « L'âge d'or du cinéma hindi », *Cahiers du cinéma* n° 30, Hors série, novembre 2002, p. 82-85

DELORME Stéphane, « Où est passé l'âme de Bombay ? », *Cahiers du Cinéma*, n°686, février 2013, p. 94-97

DELMAS Ginette, « Ghatak le déraciné », *Jeune cinéma* n°169, septembre 1985, p. 12-18

HERMAN Jean, « Faut-il compter sur le cinéma indien ? » *Cinéma 58*, n°27, mai 1958, p. 87-91

LEGUERET Elisabeth, « Du beau, du bon, du Bollywood », *Cahiers du Cinéma* n°587, février 2004, p. 58

MARCORELLES Louis, « La Rétrospective des stars », *Le Monde*, 26 septembre 1985

MARCORELLES Louis, « Les nouveaux courants du cinéma indien », *Le Monde*, 3 avril 1975

MORTAIGNE Véronique, « L'Occident entend le chant de Bollywood », *Le Monde*, 5 février 2004 (archives en ligne)

REGNIER Isabelle, « Un cinéma kitsch et contestataire », *Le Monde*, 5 février 2004

SARKAR Kobita, « Quelques aspects du cinéma indien », *Cahiers du cinéma*, n°110, août 1960, p. 12-18

- SINGH Vijay, « Dérive de nuit avec Raj Kapoor », *Libération*, 4 décembre 1984, p. 34
- TESSON Charles, « Le Rêve indien », *Cahiers du cinéma*, n°396, mars 1985, p. 46-51
- TOURNES André, « Raj Kapoor et le mythe de vagabond », *Jeune cinéma* n°169, septembre 1985, p. 5-7
- TOURNES André, « Guru Dutt : un cinéaste mis à mort », *Jeune cinéma* n°169, septembre 1985, p. 18-26
- ZAND Nicole, « Des réalisateurs venus des trois continents », *Le Monde*, 21 juin 1976 (archives en ligne)

II. ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES INDIENNES

Cinéma indien, approches historiques et esthétiques

- BANKER Ashok, *Bollywood*, Penguin Books India, New Delhi, 2001, 96 p.
- BARNOUW Erik, KRISHNASWAMY S., *Indian Film*, Columbia University Press, New York, 1980 [1963], 327 p.
- BOOTH Gregory D., *Behind the Curtain: Making Music in Mumbai's Film Studios*, Oxford University Press, 2008
- BREGIAT Raissa, *Indomania, Le Cinéma indien des origines à nos jours*, Cinémathèque Française, Paris, 1996, 237 p.
- BURRA Rani, RAJADHYAKSHA Ashish, MANGALA Chandram (dir.), *Looking Back 1896-1960, The Director of Film Festivals*, New Delhi, 1981, 152 p.
- CHABRIA Suresh (dir.), *Light of Asia: Indian Silent Cinema 1912-1934*, Le Giornate Del Cinema Muto / National Film Archive of India, New Delhi, 1994, 235 p.
- CHAKRAVARTY Sumita S., *National Identity in Indian Popular Cinema: 1947-1987*, Oxford University Press, Delhi, 1993, 341 p.
- CHATTERJEE Gayatri, « Writing History for Cinema: Archives, Archaeological Sites and Homes », *Journal of Moving Image* n° 9, 2010, p. 47-61
- CHATTERJEE Ranita, *Journeys in and Beyond the City: Cinema in Calcutta 1897-1939*, thèse de doctorat en philosophie, Faculty of Media, Arts and Design, université de Westminster, 2011, 301 p. (voir le site <http://www.westminster.ac.uk/research/westminsterresearch>)
- CHATTERJEE Shoma A., *100 Years of Jump-cuts and Fade Out: Tracking Change in Indian Cinema*, Rupa Publication India, New Delhi, 2014, 344 p.
- CHATTERJEE Gayatri, *Mother India*, BFI / Palgrave Macmillan, Londres, 2008 [2002], 88 p.
- CUTLER Wendy, *Les Films Bollywoodiens des années 1970-80 : De la Réactualisation des mythes anciens à la Création de figure mythiques nouvelles*, thèse de doctorat, dir. Yannick Le Boulicaut, Université Catholique de l'Ouest, Angers, 2011, 373 p.

- DAS GUPTA Chidananda, « Indian Cinema Today », *Quarterly*, vol. 22, n° 4, Summer 1969, p. 27-35.
- D'AZEVEDO Amandine, *Cinéma indien : mythes anciens, mythes modernes, Résurgences, motifs esthétiques et mutations des mythes dans le film populaire hindi contemporain*, thèse de doctorat, dir. François Thomas, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2014, 571 p.
- D'AZEVEDO Amandine, FAUCON Térésa (dir.), *In/dépendance des cinémas indiens. Cartographie des formes, des genres et des régions*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2016, 111 p.
- DA CUNHA Uma, RAO Maithili, *The New Generation 1960-1980*, The Directorate of Film Festivals, New Delhi / Bombay, 1981, 184 p.
- DASGUPTA Probal, « Popular Cinema, India, and Fantasy » dans LAL Vinay NANDY, Ashish (dir.), *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, Oxford University Press, New Delhi, 2006, p. 1-23
- DHARAMSEY Virchand, « The Advent of Sound in Indian Cinema: Theatre, Orientalism, Action, Magic », *Journal of Moving Image* n° 9, 2010, p. 22-46
- DIRKS Nicholas B., « The Home and The Nation: Consuming Culture and Politics in *Roja* » dans DWYER Rachel, PINNEY Christopher (dir.), *The History, Politics and consumption of Public Culture in India*, Oxford University Press, New Delhi, 2001, p. 161-186
- DUDRAH Rajinder Kumar, *Bollywood: Sociology Goes to The Movies*, Sage Publications, New Delhi, 2006, 212 p.
- DWYER Rachel, PATEL Divia, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, 2002, Reaktion Books, Londres, 2002, 240 p.
- DWYER Rachel, PINNEY Christopher (dir.), *The History, Politics and consumption of Public Culture in India*, Oxford University Press, New Delhi, 2001, 366 p.
- DWYER Rachel, PINTO Jerry (dir.), *Beyond the Boundaries of Bollywood: The Many Forms of Hindi Cinema*, Oxford University Press, Oxford, 2011.
- DWYER Rachel, *All You Want is Money, All You Need is Love: Sexuality and Romance in Indian Cinéma*, Cassell, Londres, 2002.
- FREITAG Sandra B., « Visions of the Nation: Theorizing the Nexus between Creation, Consumption, and Participation in the public Sphere » dans DWYER Rachel, PINNEY Christopher (dir.), *The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*, Oxford University Press, New Delhi, 2001, p. 35-76
- GANTI Tejaswini, *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*, Routledge, (coll. « RFG »), New York / Londres, 2004, 254 p.
- GARGA Bhagwan Das, *Silent Cinema in India: A Pictorial Journey*, préface Kevin Brownlow, Harper Collins Publishers / The India Today Group, New Delhi, 2012, 225 p.
- GARGA Bhagwan Das, *So Many Cinemas: The Motion Picture in India*, Eminence Designs Private Limited, Mumbai, 1996, 320 p.
- GOENKA Tula, *Not Just Bollywood: Indian Directors Speak*, Om Books International, Uttar Pradesh India, 2014, 452 p.

- GOKULSING Moti K., DISSANAYAKE Wimal (dir.), *Routledge Handbook of Indian Cinema*, Routledge, Oxon / New York, 2013.
- GOKULSING Moti K. et DISSANAYAKE Wimal, *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*, Trentham Books, Oakhill, 2004, 161 p.
- GOPALAN Lalitha (dir.), *The Cinema of Interruption: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*, BFI, Londres, 2002.
- GOPALAN Lalitha, *The Cinema of India*, Wallflower Press, Londres, 2009, 280 p.
- GUPTA Dhruva, SHARMA Das Biren, *Indian Cinema: Contemporary Perception from the Thirties*, Celluloid Chapter, Jamshedpur, 1993, 157 p.
- JAIKUMAR Priya, *Cinema at The End of Empire: A Politics of Transition In Britain And India*, Duke University Press, Durham / Londres, 2006, 318 p.
- JAIKUMAR Priya, « Bollywood Spectaculars », *World Literature Today*, Vol. 77, No. 3/4 (oct. - déc., 2003), p. 24-29
- JHA Subhash K., *The Essential Guide to Bollywood*, Roli & Janssen BV, New Delhi, 2005, 176 p.
- JHAVERI Shanay (dir.) *Outsider: Films on India 1950-1990*, The Shoestring Publisher, Londres, 2009, 264 p.
- KABIR Nasreen Munni (dir.), *Les Stars du cinéma indien*, Editions du Centre Pompidou / Centre National de la Cinématographie, Paris, 1985, 117 p.
- KABIR Nasreen Munni, *Bollywood: The Indian Cinema Story*, Channel Four Books, Londres, 2001, 230 p.
- KABIR Nasreen Munni, *A Sideway Glance at Hindi Cinema. Diary 2013*, Penguin Books / Hyphen Films, New Delhi, 2012, 118 p.
- KAUR Raminder, SINHA Ajay J. (dir.), *Bollyworld: Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*, Sage Publications India Ltd., New Delhi, 2005, 343 p.
- KAVOORI Anandam P., PUNATHAMBEKAR Ashwin, *Global Bollywood*, Oxford University Press, New Delhi, 2010, 314 p.
- KHAN Taran N., SINGH Jai Arhun, ROBINSON J.J. (dir.), *Under the Shadow of the Bollywood Tree*, Himal Southasian, Lalitpur (Nepal), 2013, 261 p.
- KUMAR Priya, *Limiting Secularism: The Ethics of Coexistence in Indian Literature and Film*, University of Minnesota Press, Mineapolis / Londres, 2008, 299 p.
- LAL Brij V. (dir.), *Encyclopédie de la Diaspora Indienne*, Les éditions du Pacifique, National University of Singapour, Singapour, 2008, 416 p.
- LAL Vinay, NANDY, Ashish (dir.), *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, Oxford University Press, New Delhi, 2006, 197 p.
- LAL Vinay, « The impossibility of the outsider in modern Hindi Film », dans Ashish NANDY (dir.), *Indian Popular Cinema. The Secret Politics of our Desires: Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*, Oxford University Press, Delhi, 1998, p. 228-259 .

- MAZUMDAR Ranjani, *Bombay Cinema: An Archive of the City*, University of Minnesota Press, Mineapolis / Londres, 2007, 257 p.
- MICCIOLLO Henri, « Les francs tireurs » dans BREGEAT Raissa, *Indomania, Le Cinéma indien des origines à nos jours*, Cinémathèque Française, Paris, 1996, p. 82-91
- NANDY Ashis, « Invitation to the Antic Death: The Journey of Pramathes Barua as the Origin of the Terribly Effeminate, Maudlin, Self-destructive Heroes of Indian Cinema » dans DWYER Rachel, PINNEY Christopher (dir.), *The History, Politics and consumption of Public Culture in India*, Oxford University Press, New Delhi, 2001, p. 139-161
- NANDY, Ashish (dir.), *Indian Popular Cinema. The Secret Politics of Our Desires: Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*, Oxford University Press, New Delhi, 1998, 259 p.
- O'DONNELL Erin, « The Indian People's Theater Association (IPTA) on films. (Con)testing memory and history in the Bengali theaterscapes of Ritwik Ghatak's *Kamal Gandhar (E Flat, 1961)* » dans DICKEY Sara, DUDRAH Rajinder (dir.), *South Asian Cinemas: Widening the Lens*, Routledge, Londres / New York, 2012, p. 54-68
- PANJWANTI, Narendra, *Emotion Pictures: Cinematique Journeys into the Indian Self*, Rainbow Publishers, Ahmedabad, 2006, 296 p.
- PARRAIN Philippe, *Regards sur le cinéma indien*, Les éditions du Cerf, Paris, 1969, 401 p.
- PASSEK Jean-Loup (dir.), *Le Cinéma Indien*, Centre George Pompidou / Equerre, Paris, 1983, 228 p.
- PAUWELS Heidi Rika Maria (dir.), *Indian Literature and Popular Cinema: Recasting Classics*, Routledge, Londres / New York, 2007, 259 p.
- PRÉVAL Jitka de, « Heritage and Ruptures: Identity Negotiations of the Hero in the Cinematographic Adaptations of *Devdas* » dans CROWLEY Cornelius, GANAPATHY DORÉ Geetha et NAUMANN Michel (dir.), *Heritage and Ruptures in Indian Literature, Culture and Cinema*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2017.
- PRÉVAL Jitka de, « Un manifeste artistique ? Aag de Raj Kapoor », dans D'AZEVEDO Amandine, FAUCON Térésa (dir.), *In/dépendance des cinémas indiens. Cartographie des formes, des genres et des régions*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2016, p. 63-69
- RAJ Ashok, « Raj Kapoor: The Great Showman » dans *Hero: The Silent Era to Dilip Kumar*, Hay House India (coll. « The Bollywood Series »), New Delhi, 2010, p. 293-303
- RAJADHYAKSHA Ashis, WILLEMEN Paul, *Encyclopediadia of Indian Cinema*, Oxford University Press, New Delhi, 1995, 658 p.
- RAJADHYAKSHA Ashish, « Reconstructing The Indian Filmography », *Journal of Moving Image* n° 9, 2010, p. 13-21
- RANGOONWALLA Firoze, *A Pictorial History of Indian Cinema*, The Hamlyn Publishing Group Ltd., Delhi, 1979, 125 p.
- RANGOONWALLA Firoze, *Indian Cinema: Past & Present*, Clarion Books India, New Delhi, 1983, 174 p.
- RAY Sandip, *Deep Focus: Reflexions on Cinema. Satyajit Ray*, HarperCollins / The India Today Group, 2011, 171 p.

- RAY Satyajit, *Écrits sur le cinéma (Our Films Their Films 1976)*, J-C Lattès, Paris, 1982, 245 p.
- SAN MIGUEL Helio (dir.), *World Film Locations Mumbai*, Intellect, Bristol 2012, 129 p.
- Silver Jubilee Souvenir: Indian Talkies 1931-1956*. Film Federation of India, Popular edition, Bombay 1956.
- SOMAAYA Bhawana, KOTKARI Jigna, MADANGARLI Supriya, *Mother, Maiden, Mistress: Women in Hindi Cinema, 1950-2010*, Harper Colins Publishers India / India Today Group, New Delhi, 2012, 249 p.
- SUNDAR Pavita, « Silence and the Uncanny: Partition in the Soundtrack of *Khamosh Pani* » (de Sabiha Sumar), dans DICKEY Sara, DUDRAH Rajinder (dir.), *South Asian Cinemas: Widening the Lens*, Routledge, Londres / New York, 2012, p. 69-82
- THOMAS Rosie, *Bollywood before Bollywood: Film City Fantasies*, State University of New York Press, Albany, 2013, 320 p.
- THORAVAL Yves, *Les Cinémas de l'Inde*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- VASUDEV Aruna (dir.), *Frames of Mind: Reflection on Indian Cinema*, UBSPD Publishers Distributors Ltd., New Delhi, 1995, 324 p.
- VASUDEV Aruna, LENGLET Philippe (dir.), préf. Satyajit Ray et André Fontaine, *Les Cinémas Indiens*, Éditions du Cerf (coll. « Cinémaction »), Paris, 1984, 237 p.
- VASUDEVAN Ravi S. (dir.), *Making Meaning in Indian Cinema*, Oxford University Press, New Delhi, 2013 [2000], 317 p.
- VASUDEVAN Ravi S., « Bombay and its Public » dans DWYER Rachel et PINNEY Christopher, *The History, Politics and consumption of Public Culture in India*, New Delhi: Oxford University Press, 2001, p. 186-212.
- WIEL Ophélie, *Bollywood et les autres : Voyage au cœur du cinéma indien*, Buchet-Chastel, Paris, 2012, 224 p.

Mélodrame indien, critiques et analyses

- BHASKAR Ira, « The limites of Desire », (voir le site http://www.india-seminar.com/2009/598/598_ira_bhaskar.htm ; consulté le 07/01/2016)
- DEAKIN Nicholas et BHURGA Dinesh, « Families in Bollywood cinema: Changes and context », *International Review of Psychiatry*, April 2012, 24(2), p. 166–172
- DELORME Stéphane, « Indian song, Bollywood, une autre pensée du cinéma populaire », *Cahiers du Cinéma*, n°588, mars 2004, p. 74-80
- GABRIEL Karen, *Melodrama and The Nation: Sexual Economies of Bombay Cinema*, Women Unlimited / Kali for Women, New Delhi, 2010, p. 392
- MISHRA Vijay, « Spectres of sentimentality : The Bollywood Film », *Textual Practice* 23(3), Routledge-Taylor and Francis Group, 2009, p. 439-462, (<http://www.tandf.co.uk/journals>, le site a été consulté le 15/02/2016).

- MISHRA Vijay, *Bollywood cinema: Temples of Desire*, Routledge, New York, 2002, 296 p.
- PAUWELS Heidi, « The Fatal Crossing: Sita's Abduction in Valmiki's, Tulsidas and the Televised *Ramayana* » dans KRISHNAN Gauri Parimoo (dir.), *Ramayana in focus: Visual and Performing Arts of Asia*, Asian Civilisations Museum, Singapoure, 2010, p. 197-203
- SARKAR Bhaskar, *Mourning of the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*, Duke University Press, Durhan / Londres, 2009, 372 p.
- SHEDDE Meenakshi, « Bollywood Cinema: Making Elephants Fly », *Cineaste*, Summer 2006, p. 24-29
- SHEETAL Majithi, *Melodrama and the secular subject*, thèse de doctorat en philosophie, Faculty of the Graduate School of Cornell University Ithaca, New York, 2009, 232 p.
- TESSON Charles, « Mélodrames du Sud », *Cahiers du cinéma*, n°320, février 1981, p. 21-23
- VASUDEVAN Ravi, « The Politics of Cultural Address in a "Transitional" Cinema: A Case Study of Popular Indian Cinema » dans C. GLEDHILL, L. WILLIAMS (dir.), *Reinventing Films Studies*, Oxford University Press / Arnold, New York / Londres, 2000, 464 p.
- VASUDEVAN Ravi, « Shifting Codes, Dissolving Identities: The Hindi Social Film of the 1950s as Popular Culture », *Journal of Arts and Ideas*, n°23-24, Janvier 1993, p. 51-84
- VASUDEVAN Ravi, *The Melodramatic Public: Film Form and Spectatorship in Indian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, 457 p.
- VIRDI Jyotika, *The Cinematic ImagiNation [sic]: Indian Popular Films as Social History*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2003, 258 p.
- VITALI Valentina, « On the Frontal Subjects of the Hindi Melodrama: Notes for a Comparative Approach to Film », *Boundary 2*, Summer 2006, Duke University Press, p. 159-176
- VIVIANI Christian, « Bollywood et ses marges » *Positif* n°577, mars 2009, p. 98-100

Musique et chants dans les films hindi

- AZIZ, ASHRAF, *Light of the Universe: Essays on Hindustani Film music*, Three Essays Collective, New Delhi, 2003, 127 pages
- BOOTH Gregory D., *Behind the Curtain: Making Music in Mumbai's Film Studios*, Oxford University Press, New York, 2008, 321 p.
- CHION Michel, *La comédie musicale*, Cahiers du cinéma / Les Petits Cahiers / Scérén-CNDP, Paris, 2002, 95 p.
- FERNANDES Naresh, *Taj Mahal Foxtrot: The Story of Bombay's Jazz Age*, Roli Books, New Delhi, 2012, 192 p.
- GOPAL Sangita, MOORTI Sujata, *Global Bollywood Travels of Hindi Song and Dance*, Orient Blackswan, New Delhi, 2010, 340 p.
- GUILLEBAUD Christine, « M_Musique » dans LANDY Frédéric, BERTHET Samuel et MILBERT Isabelle (dir.), *Dictionnaire de l'Inde contemporaine*, Armand Colin, 2010, p. 343-345

- GUPTA Madhumita, « Songs of My Life: All I Really Need to know... I learnt from Bollywood », *Times of India*, édition d'Ahmedabad, 31 juillet 2013
- LAURENCE Michael, « India » dans CREEKMUR Corey K., MOKLAND Linda Y. (dir.), *The International Film Musical*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2013 [2012], p. 189-212
- MORCOM Anna, *Hindi Film Songs and the Cinema*, Ashgate, Surrey, 2007.
- NAIR Karthika, *Les filmi geet : la grande passion indienne. La chanson du cinéma indien : quelles fonctionnalités, quelles significations ?*, mémoire de maîtrise, dir. Françoise Gründ, Université Lyon II, 2001, 83 p.
- PREMCHAND Manek, *Musical Moments from Hindi Films: Memorable Songs down the Years*, Jharna Books, Mumbai, 2006, 319 p.
- PREMCHAND Manek, *Romancing The Song: Hindi Cinema's Lyrical Journey*, Jharna Books, Mumbai, 2012, 654 p.
- SARRAZIN Nathalie, « Celluloid Love Songs: Musical "Modus Operandi" and the Dramatic Aesthetics of Romantic Hindi Films », *Popular Music*, vol. 27, n° 3, Octobre 2008, p. 393-411
- VATSYAYAN Kapila, « 20th Century Interpretation of the *Ramayana* in Indian Dance: Rukmini Devi and Shanti Bardhan » dans KRISHNAN Gauri Parimoo (dir.), *Ramayana in focus: Visual and Performing Arts of Asia*, Asian Civilisations Museum, Singapoure, 2010, p. 175-181
- VIJAYAKER Rajiv, *The History of Indian Film Music*, Times Group Books, New Delhi, 2009.
- VIVIANI Christian, « Musiques, voix, gestes et acteurs », *Positif* n°577, mars 2009, p. 98-100
- WADHWA Aalok, GULZAR, NIHALANI Govind et CHATTERJEE Saibal (dir.), *Encyclopaedia of Hindi Cinema* [historical record, the business and its future, narrative forms, analysis of the medium, milestones, biographies], Encyclopaedia Britannica / Popular Prakashan, New Delhi / Mumbai, 2003, 659 p.

Cinéma indien et religions

- DWYER Rachel, *Filming the Gods: Religion and Indian cinema*, Routledge, Londres / New York, 2006, 198 p.
- DWYER Rachel, *What Do Hindus Believe ?*, Granta Books, Londres, 2008, 89 p.
- CHATTERJEE Gayatri, « Designing a Course on Religion and Cinema in India », dans WATKINS, Gregory J., *Teaching Religion and Film*, Oxford University Press, New York, 2008, 309 p.
- LUTGENDORF Philippe « Ramayana Remix: Two Hindi Films Songs as Epic Commentary » dans KRISHNAN Gauri Parimoo (dir.), *Ramayana in focus: Visual and Performing Arts of Asia*, Asian Civilisations Museum, Singapoure, 2010, p. 185-195.
- BHASKAR Ira, « Allegory, Nationalism and Cultural Change in Indian Cinema: *Saint Tukaram* », *Literature and Theology*, vol. 12, n°1 (March 1998), p. 50-69.

Industrie du cinéma indien, réception des films

- ABBAS K.A., « L'Inde dans le monde actuel », Dossier spécial, *Le Courrier de l'Unesco*, vol. II, n°4, mai 1949, p. 5-9, (<http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000739/073970fo.pdf>)
- BANAJI Shakuntala, *Reading Bollywood: The Young Audience and Hindi Films*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2006.
- DAGNAUD Monique et FEIGELSON Kristian (dir.), « Bollywood, industrie des images », *Théorème n°16*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2012, 208 p.
- DEPREZ Camille, *Bollywood : Cinéma et mondialisation*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2010, 252 p.
- LE MINEZ Nolwenn, *Histoire du cinéma asiatique en France (1950 - 1980)*, thèse de doctorat, dir. Fabrice Montebello, Université Paul Verlaine – Metz, 2009, 547 p.
- RAJAGOPALAN Sudha, *Indian Films in Soviet Cinemas: The Movie-going after Stalin*, Indiana University Press / Yoda Press, Bloomington Indianapolis / New Delhi, 2008, 241 p.
- TOEPLITZ Jerzy, *Les Films indiens et les publics occidentaux*, dossier de l'Unesco, Paris, 2 octobre 1964, (<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001341/134149fo.pdf>)

Monographies : acteurs, réalisateurs, chanteurs (années 1950-1980)

- ABBAS Khwaja Ahmed, *I am not an Island: An Experiment in Autobiography*, préf. Suresh Kohli, Vikas Publishing House / ImprintOne, Delhi, 2010 [1977], 551 p.
- AHMED Rauf, *Mehboob Khan: The Romance of History*, Wisdom Tree, New Delhi, 2008, 102 p.
- AKBAR Kathia, « *I want to Live* ». *The story of Madhubala*, Hay House India, Haryana, 2011 [1997], 285 p.
- ANAND Dev, *Romancing with Life: an Autobiography*, Penguin Books, New Delhi, 2011 [2007], 438 p.
- BHARATAN Raju, *Lata Mangeshkar: A biography*, UBSPD Publishers' Distributors Ltd., New Delhi, 1995, 385 p.
- BHATTACHARJEE Anirudha, VITAL Balaji, *R.D. Burman: The Man, The Music*, Harper Collins Publishers India / India Today Group, New Delhi, 2011, 366 p.
- BHATTACHARYA Rinki Roy (dir.), *The Man Who Spoke in Pictures: Bimal Roy*, Viking by Penguin Group India, New Delhi, 2009, 256 p.
- BHATTACHARYA Rinki, « Meena Kumari », dans KABIR Nasreen Munni (dir.), *Les Stars du cinéma indien*, Editions du Centre Pompidou / Centre National de la Cinématographie, Paris, 1985, p. 84-87
- BHIMANI Harish, *In search of Lata Mangeshkar*, Indus / Harper Collins Publishers India, New Delhi, 1995, 331 p.

- BURMAN Khagesh Dev, *S.D. Burman: The World of His Music*, Rupa Publications India, New Delhi, 2013, 291 p.
- CHATTERJEE Saibal, *The Life and Cinema of Gulzar*, Rupa & co., New Delhi, 2007, 266 p.
- CHATTERJEE Shoma A., *P.C. Barua : The Crownless Prince, The Eternal Devdas*, Wisdom Tree, New Delhi, 2008, 116 p.
- DWYER Rachel, *Yash Chopra*, BFI Publishing, Londres, 2002, 218 p.
- GEORGE T.J.S., *The Life and Time of Nargis*, East West Books Madras, Chennai, 2007 [1994], 194 p.
- GHOSH Nabendu, *Ashok Kumar: His Life and Times*, Indus / HarpersCollins India, New Delhi, 1995, 171 p.
- HAHAM Connie, *Manmohan Desai's Films: Enchantment of the Mind*, Roli Books (coll. « Lotus Collection »), New Delhi, 2006, 204 p.
- KABIR Nasreen Muni, *Conversation with Waheeda Rehman*, Viking by Penguin Books India, New Delhi, 2014, 227 p.
- Kabir Nasreen Muni, *Gulzar in conversation with Nasreen Muni Kabir*, Rainlight / Rupa Publications India, New Delhi, 2012, 206 p.
- KABIR Nasreen Muni, *In Search of Guru Dutt: A documentary by Nasreen Muni Kabir*, Hyphen, Mumbai, 2011, 58 p.
- KABIR Nasreen Muni, *Yours Guru Dutt: Intimate Letters of a Great Indian Filmmaker*, Lustre Press / Roli Books, New Delhi, 2006, 168 p.
- KABIR Nasreen Muni, *Lata Mangeshkar in her own voice... Conversation with Nasreen Muni Kabir*, Niyogi Books, Delhi, 2009, 268 p.
- KHOPKAR Arun, *Guru Dutt: A Tragedy in Three Acts*, Penguin Books India, New Delh, 2012 [1985], 153 p.
- KHOTE Durga, *I, Durga Khote: An Autobiography*, Oxford University Press, New Delhi, 2007 [1976], 193 p.
- MEHTA Vinod, *Meena Kumari: The Classic Biography*, Harper Collins Publishers India, New Delhi 2013 [1972], 233 p.
- MICCIOLLO Henri, « Guru Dutt le tendre », *Cinéma 85*, n°317, mai 1985, p. 17-22
- MICCIOLLO Henri, « Repères en vrac (sur S. Ray) », *Cinéma 81*, n°267, mars 1981, p. 40-53
- MAGNY, Joël, « Le Regard indien (sur S. Ray) », *Cinéma 81*, n°267, mars 1981
- NANDA Rakita, *Prem Naam Hai Mera: Prem Chopra*, Rainlight / Rupa Publications India, New Delhi, 2014, 232 p.
- NAYAR Udayatara, *Dilip Kumar: The Substance and the Shadow. An Autobiography as Narrated to U. Nayar*, Hay House India, New Delhi, 2014, 456 p.
- PINTO Jerry, *Helen: The Life and Times of a Bollywood H-Bomb*, Penguin Books India, New Delhi, 2006, 256 p.

- PRADHAN Shalini, « Dilip Kumar », dans KABIR Nasreen Munni (dir.), *Les Stars du cinéma indien*, Editions du Centre Pompidou / Centre National de la Cinématographie, Paris, 1985, p. 76-79
- PRADHAN Shalini, « Nargis », dans KABIR Nasreen Munni (dir.), *Les Stars du cinéma indien*, Editions du Centre Pompidou / Centre National de la Cinématographie, Paris, 1985, p. 88-91
- RAFI Yasmin Khalid, *Mohammed Rafi: My Abba. A Memoir*, Tranquebar Press, Chennai, 2012, 190 p.
- RAO Maithili, « Waheeda Rehman », dans KABIR Nasreen Munni (dir.), *Les Stars du cinéma indien*, Editions du Centre Pompidou / Centre National de la Cinématographie, Paris, 1985, p. 100-103
- REUBEN Bunny, ... *and Pran. A Biography*, Harper Collins Publishers India, New Delhi, 2005.
- REUBEN, Bunny, *Mehboob... India's De Mille*, Harper Collins Publishers India, New Delhi, 1994, 387 p.
- SARAN Sathya, *Ten Years with Guru Dutt: Abrar Alvi's Journey*, Penguin Books, New Delhi, 2011 [2008], 203 p.
- SATHE V.P., « Prithviraj », dans KABIR Nasreen Munni (dir.), *Les Stars du cinéma indien*, Editions du Centre Pompidou / Centre National de la Cinématographie, Paris, 1985, p. 68-71
- SEGAL Zohra, ERDMAN Joan L., *Stages: The Art and Adventures of Zohra Segal*, Kali for Women, New Delhi, 1997, 268 p.
- SENGUPTA Arhendu Sekhar, *Debaki Kumar Basu*, National Film Archive of India, Pune, 2009, 86 p.
- SWAMINATHAN Roopa, *Sivaji Ganeshan : The Making of A Legend*, Rupa & co., New Delhi, 2002, 71 p.
- TESSON Charles, *Satyajit Ray*, Cahiers du Cinéma (coll. « Auteurs ») / Éditions de l'étoile, Paris, 1992, 222 p.

III. ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES GÉNÉRALES

Dictionnaires

- AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2016, 328 p.
- GODIN, Christian, *Dictionnaire de Philosophie*, Fayard, Éditions du temps, Paris, 2004, 1534 p.
- JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2008 [2004], 126 p.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990, 1415 p.

Mélodrame, des origines du genre au cinéma

- BOURGET Jean-Loup, *Le Mélodrame hollywoodien*, Éditions du Stock, Paris, 1985, 317 p.
- BRION Patrick, *La Comédie musicale. Du Chanteur de jazz à Cabaret*, Éditions de la Martinière, Paris, 1993, 371 p.
- BROOKS Peter, *L'Imagination Mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Éditions classiques Garnier, Paris, 2010, 261 p.
- CAVELL Stanley, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Éditions de l'étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1993, 270 p.
- CAVELL Stanley, *La Protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue*, Éditions Capricci, Paris, 2012, 326 p.
- EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *Dickens & Griffith*, Stalker éditeur, Paris, 2007, 255 p.
- ELSAESSER Thomas, « From Dysfunction Families to Productive Pathologies: Melodrama Trauma Mind-Games », *Journal of the Moving Image, Luminous Celluloid*, Calcutta 2014, http://www.jmionline.org/journal/jmi_2014
- ELSAESSER Thomas, « Tales of Sound and Fury: Observation on the Family Melodrama », dans GLEDHILL Christine (dir.), *Home is Where The Heart is*, BFI, Londres, 1987, p. 43-69
- GEROULD Daniel, « Russian Formalist Theories of Melodrama » dans Marcia LANDY (dir.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, Wayne State University Press, Detroit, 1991, 619 p.
- GLEDHILL Christine (dir.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, BFI Publishing (coll. « BFI Books, »), Londres, 1987, 365 p.
- GOIMARD Jacques, « Le mélo, de l'image au concept » *Europe, revue littéraire mensuelle « Mélodrame »*, n° 703-704, éditions Messidor, Paris, novembre-décembre 1987
- GOIMARD Jacques, « Le mot et la chose » *Les Cahiers de la Cinémathèque* n° 28, 1979, p. 17-66
- LANDY Marcia (dir.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, Detroit: Wayne State University Press, 1991, 619 p.
- LANG Robert, *Le Mélodrame américain. Griffith, Vidor, Minnelli*, L'Harmattan, Paris, 2008, 257 p.
- MODLESKI Tania, *Hitchcock et la théorie féministe*, L'Harmattan, Paris (coll. « Champs visuels étrangers »), 2002 [1988], 185 p.
- MULVEY Laura « Notes on Sirk and Melodrama », dans Christine GLEDHILL (dir.), *Home is Where the Heart is*, BFI, Londres, 1987
- MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* 16.3, Automne 1975, p. 6-18
- NIELSEN Nanette, « Opera for the people: Melodrama in Hugo Herrmann's Vasantasena (1930) », dans Sarah HIBBERD, *Melodramatic Voices: Understanding Music Drama*, Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera / Ashgate, Nottingham, 2011, p. 159-181

- RADNER Hilary A., « Lectures du mélodrame : Max Ophuls et le film de femme », *1895. Mille huit cent quatrevingt-quinze*, 34-35 | 2001, <http://1895.revues.org/175>
- REID Sharon E., « Theatre of Image and Action: Robertson Davies and The Golden Age of Melodrama », *University of Toronto Quarterly*, volume 78, number 4, fall 2009, p. 979-990
- ROUYER Philippe, « Le théâtre postmoderne comme mélodrame » *Europe, revue littéraire mensuelle* « *Mélodrame* », n° 703-704, éditions Messidor, Paris, novembre-décembre 1987
- SHEETAL Majithi, *Melodrama and the secular subject*, thèse de doctorat non publiée, Faculty of the Graduate School of Cornell University Ithaca, New York, 2009, 232 p.
- SINGER Ben, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its contexts*, Columbia University Press, New York, 2001, 363 p.
- THOMASSEAU Jean-Marie, « Dialogues avec tableaux à ressort » *Europe, revue littéraire mensuelle* « *Mélodrame* », n° 703-704, éditions Messidor, Paris, novembre-décembre 1987
- ZAMOUR Françoise, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain. La Persistance des motifs*, thèse de doctorat, dir. Jean-Loup Bourget, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2013, 447 p.
- ZAMOUR Françoise, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain. Une fabrique de peuples*, préface de Christian Viviani, PUR, Rennes (coll. « Spectaculaire »), 2016, 387 p.
- « Pour une histoire du mélodrame au cinéma », *Les Cahiers de la Cinémathèque* n° 28, numéro spécial consacré au mélodrame, 1979.

Récit filmique

- CHION Michel, *L'audio-vision (son et image au cinéma)*, Armand-Colin, Paris, 2005 [1991], 239 p.
- GARDIES André, *Le récit filmique*, Hachette livre, Paris, 1993, p.151
- GAUDREAUULT André et JOST François, *Le Récit cinématographique*, Armand Colin Cinéma, Paris 2005 [2000], 159 p.
- GAUDREAUULT, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1988, 200 p.
- GENETTE Gérard, « Discours du récit », dans *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, 286 p.
- GENETTE Gérard, « Introduction à l'architexte », dans *Théorie des genres*, GENETTE Gérard, TODOROV Tsvetan (dir.), Éditions du Seuil, Paris, 1986, p. 89-159
- JOST François, *L'œil – Caméra. Entre film et roman*, PUL, Lyon, 1987, 162 p.
- JOST François, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1998, 184 p.
- LÉTÉ-GOLIOT Anne, VANOYE, Francis, *Précis d'analyse filmique*, Armand Colin, Paris, 2011 [2009], 127 p.
- MATHIEU Michel, « Analyse du récit (1) », *Poétique* n° 30, avril 1977, Éditions du Seuil, p. 226-242

- MUKAŘOVSKÝ Jan, « Dvě studie o dialogu. K jevištnímu dialogu », dans Jan MUKAŘOVSKÝ, *Kapitoly z české poetiky I*, Svoboda, Prague, 1948, p. 154-156
- MUKAŘOVSKÝ Jan « Dialog a monolog » dans *Listy filologické* (LXVIII.,1940) p. 139-160, (l'article est disponible sur <http://www.jstor.org/stable/23457768>)
- MUKAŘOVSKÝ Jan, « O strukturalismu » dans Jan MUKAŘOVSKÝ, *Studie I.*, Host, Brno, 2000
- MUKAŘOVSKÝ Jan, *Studie z estetiky*, Odeon, Prague, 1966
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Le Temps d'une pensée. Du Montage à l'esthétique plurielle*, Textes réunis et présentés par Sophie Charlin, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2009, 436 p.
- TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications n°8*, Éditions du Seuil, Paris, 1981, p. 131-157
- TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris, 1971, 256 p.
- VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Nathan, Paris, 1989, 222 p.
- ZUSKA Vlastimil « Monolog, dialog a pozornost k já », *Filozofia*, roč. 64, 2009, č. 5

Théâtre et le cinéma

- ARISTOTE, *Poétique*
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Les éditions du Cerf, Paris, 2011 [1985], 372 p.
- CHABROL Marguerite, KARSENTI Tiphaine (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, PUR, Rennes, 2013, 265 p.
- DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, ouvrage posthume de Diderot, 1895, Source gallica.bnf.fr / BnF
- HAMON-SIREJOLS Christine, GERSTENKORN Jacques, GARDIES André (dir.), *Cinéma et Théâtralité*, Cahiers du Gritec / Aléas éditeur, Lyon, 1994, 241 p.
- KENNEDY Dennis (dir.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford University Press, 2003.
- MEIER Christian, *De la tragédie grecque comme art politique*, Les Belles Lettres, Paris, 1991
- NAPIER David, *Masks: Transformation and Paradox*, University of California Press, Berkeley, 1988 (cité dans Naremore, James, *Acteurs. Le jeu de l'acteur de cinéma*, PUR, Rennes, 2014)
- NAREMORE James, *Acteurs. Le jeu de l'acteur de cinéma*, Traduit de l'anglais par Christian Viviani, PUR, Rennes, 2014, 340 pages
- Tesson Charles, *Théâtre et Cinéma*, Les Cahiers du Cinéma / CNDP, Paris, 2007, 95 p.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris, 1982, 302 p.

VARDAC Nicolas A., *Stage to Screen Theatrical: Method from Garrick to Griffith*, Harvard University Press, Cambridge, 1949, 283 p.

VIVIANI Christian, *Le magique et le vrai. L'acteur du cinéma, sujet et objet*, Rouge Profond, Aix-en-Provence, 2015, 251 p.

Esthétique du cinéma

ARNHEIM Rudolf, *Le cinéma est un art*, trad. de l'anglais par Françoise Pinel, L'Arche, Paris, 1989, 237 p.

AUMONT Jacques (dir.), *La Mise en scène*, De Boeck Université, Bruxelles 2000, 329 p.

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Éditions de l'Etoile / Cahiers du Cinéma, Paris, 1992, 212 p.

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'analyse des films*, 3^e édition entièrement refondue, Armand Colin, Paris, 2015, 302 p.

BAXANDALL Michael, *Ombres et lumières*, Paris, Gallimard, 1999, 209 p.

BETTON Gérard, *Esthétique du cinéma*, 3^e éd. mise à jour, PUF, Paris, 1990, 127 p.

BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'Art du Film. Une Introduction*, trad. Cyril Beghin, De Boeck Université, Paris, 2000, 637 p.

BOURQUIN Jérôme, *Le clair-obscur au cinéma. Le lieu caché du sombre*, mémoire de master, dir. Francine Lévy, Philippe Rousselot, ENS Louis Lumière, Lyon, 2007, 92 p.

CAVELL Stanley, *La Projection du monde. La Réflexion sur l'ontologie du cinéma*, trad. Christian Fournier, Éditions Belin, Paris, 1999, 300 p.

CHATTERJEE Gayatri, « Icones and Events: Reinventing Visual Construction in Cinema in India », dans KAUR Raminder, SINHA Ajay J. (dir.), *Bollywood: Popular Indian Cinema Through a Transnational Lens*, Sage Publications India Ltd., New Delhi, 2005, p. 90-117

CHATTERJEE Gayatri, « *Sakuntala*, The look and the image in literature, theater, and cinema » dans PAUWELS Heidi R.M. (dir.), *Indian Literature and Popular Cinema: Recasting classics*, Routledge, Delhi, 2007, p. 57-75.

D'AZEVEDO Amandine, « Esthétique d'un cinéma populaire » dans Monique Dagnaud, Kristian Fiegelson, *Théorème n°16, Bollywood, Industrie des images*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2012, p. 79-84

DE BAECQUE Antoine, « Les formes cinématographiques de l'histoire », *1895. Mille huit cent quatre-vingt quinze*, n°51, mai 2007, p. 9-21

DAS GUPTA Chidananda, *Seeing is believing: Selected Writings on Cinema*, Viking by Penguin Group, New Delhi, 2008, 295 p.

DAS GUPTA Chidananda, *Talking about Films*, Orient Longman, New Delhi, 1981.

DAS GUPTA Chidananda, *The Painted Face: Studies in India's Popular Cinema*, Roli Books, New Delhi, 1991, 315 p.

- DUBOIS Philippe, « La question des Figures à travers les champs du savoir : Le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach » dans François AUBRAL, Dominique CHÂTEAU (dir.), *Figure, Figural*, L'Harmattan, (coll. « Ouverture Philosophique »), Paris, 1999, p. 11-24
- EPSTEIN Jean, *Esprit de cinéma*, Éditions Jeheber, Genève / Paris, 1955, 217 p.
- FAUCON Térésa, *Penser et expérimenter le montage*, Les Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2009, 165 p.
- FAUCON Térésa, *Théorie du montage. Énergie, forces et fluides*, Armand Colin éditeur, Paris, 2014, 243 p.
- FAUCON Térésa, « Danser sur les tessons. Récurrence d'un motif chorégraphique et filmique », dans D'AZEVEDO Amandine, FAUCON Térésa (dir.), *In/dépendance des cinémas indiens. Cartographie des formes, des genres et des régions*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2016, p. 31-39
- FAURE Elie, *Cinéma, cinéma, cinéma. Écrits sur l'art*, Éditions Manucius, Houilles, (1934) 2010, 151 p.
- JOLY Martine, *L'image et les signes*, Armand Colin, Paris, 2008, 192 p.
- KAPOOR Kishore Namit, CHATURVEDI Kamal Nalyan, *For the Actor: You are the instrument, you are the player*, Egmont Imagination India, Mumbai, 2004.
- KAPUR Geeta, « Mythic Material in Indian Cinema », *Journal of Arts and Ideas*, n°14-15, 1987, p. 79-108
- KULKA Tomáš, *Umění a kýč*, Torst, Praha, 2002
- KUMAR Keval J., « The "Bollywoodization" of Popular Indian Visual Culture: A Critical Perspective, *TripleC* 12(1), p. 277-285, 2014, (voir <http://www.triple-c.at> ; consulté le 5 avril 2016)
- L'esprit du cinéma*, [précédé de] Béla Balasz, *théoricien marxiste du cinéma*, trad. de l'allemand par J. M. CHAVY, Jean-Michel Palmier / Payot, Paris, 1977, 300 p.
- LUTGENDORF Philip, « Is There an Indian Way of Filmmaking? », *International Journal of Hindu Studies*, Vol. 10, n°3, décembre 2006, p. 227-256
- MARTIN Jessie, *Décrire le film de Cinéma. Au départ de l'analyse*, Les Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, 146 p.
- METZ Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 2002 [1977], 373 p.
- MORIN Edgar, *Les stars*, Éditions du Seuil, (coll. « Essais »), Paris, 1972, 190 p.
- NACACHE Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, Armand Colin, Paris, 2003, 192 p.
- RAJADHYAKSHA Ashish, « The Phalke Era: Conflict of Traditional Form and Modern Technology », *Journal of Arts and Ideas*, n° 14-15, 1987
- RANCIÈRE Jacques, *La Fable cinématographique*, Seuil, (coll. « La Librairie du XXI^e siècle »), Paris, 2001, 255 p.
- RÉVOL Bertrand, « L'image est ses ombres », dans GAGNEBIN Murielle (dir.), *L'ombre de l'image*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, 2002, p. 29-65

- ROBERGE Gaston, *Another Cinema for Another Society*, Seagull Books, Calcutta, 1985, 151 p.
- RUIZ Raoul, *Poétique du cinéma. Miscellanées*, trad. Bruno Alcalá, Éditions Dis voir, Paris, 2005, 117 p.
- SENGUPTA Suddhabrata, « Reflected Reading in Available Light : Cameramen in the Shadow of Hindi Cinema », dans KAUR Raminder et SINHA Ajay J. (dir.), *Bollywood, Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*, Sage Publications India Ltd., New Delhi, 2005, p. 118-140
- SUMMANWAR Sharayu Phalke, *Dadasaheb Phalke 1870-1944: The Silent Film*, India Connect, Pune, 2012, 240 p.
- TŘEŠTÍK Michael, *Umění vnímat umění: guerilla writing about art*, Gasset, Praha, 2011, 226 p.
- VALICHA Kichore, *The Moving Image: A Study of Indian Cinema*, Orient Longman, Bombay, 1988, 135 p.
- VERNET Marc, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, Paris, 1988, 128 p.

Théorie des Auteurs

- DE BAECQUE Antoine, *Petite anthologie des Cahiers du Cinéma*, [Volume 4, *La politique des auteurs, les textes*, Volume 5, *La politique des auteurs, les entretiens*], avec la collaboration de Gabrielle Lucantonio, Cahiers du Cinéma, Paris, 2001, 204 p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*, CNRS éditions, Paris, 2001, 234 p.
- GILLAIN Anne, *Le Cinéma selon Truffaut*, Flammarion, 1988.
- HALL Stuart, « The Rediscovery of Ideology: Return of the Repressed Media Studies » dans M. Guravitch (dir.), *Culture, Society and Media*, Methuen, Londres, 1982
- MOINE Raphaëlle, *Les Genres du Cinéma*, Nathan (coll. « Cinéma »), Paris, 2002, 192 p.
- SARRIS Andrew, « Notes on the Auteur Theory in 1962 » dans MAST Gerald, COHEN Marshall, BRAUDY Leo (dir.), *Film Theory and Criticism*, Oxford university Press, New York, 1992.
- TRUFFAUT François, « Ali Baba et la "Politique des Auteurs" », *CdC* n° 44, février 1955, p. 45
- WOLLEN Peter, *Sings and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press / BFI, Bloomington / Londres, 1972 [1969], 176 p.

Monographies (hors le monde indien)

- AUMONT Jacques, *Ingmar Bergman : Mes films sont l'explication de mes images*, Cahiers du Cinéma (coll. « Auteurs »), Paris, 2003
- EISENSTEIN Sergueï M., *Walt Disney*, Circé/Poche, Paris, 2013, 119 p.

GALLAGHER Tag, *Les Aventures de Roberto Rossellini. Essai biographique*, trad. Jean-Pierre Coursodon, Cinéma Editions Léo Scheer, Paris 2006 [1998]

LIVINGSTON Paisley, *Ingmar Berman and the Rituals of Art*, Cornell University Press, Londres, 1982

MITRY Jean, *Charles Chaplin et la « Fabulation Chaplinesque »*, Éditions Universitaires (coll. « Classiques du cinéma »), Paris, 1957

POAGUE Leland, *Frank Capra Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004, 207 p.

HASUMI Shiguéhiko, *Yasujiro Ozu*, Cahiers du cinéma, (coll. « Auteurs »), Paris, 1998, 237 p.

VIVIANI Christian, *Frank Capra, L'Herminier*, Éditions des quatre vents, Paris, 1988, 144 p.

IV. ARTS ET PHILOSOPHIES EN INDE

Textes classiques, des épopées à Tagore

BHAGAVADGITA, trad., commentaire et annotation Jan FILIPSKÝ et Jaroslav VACEK, Odeon, Prague, 1976, 206 p.

BHAGAVADGĪTĀ LA, trad. et présentation Marc BALLANFAT, Éditions Flammarion, Paris, 2007, 219 p.

CAMPBELL Joseph, *Le héros aux mille et un visages. La référence incontournable sur les mythes et le voyage du héros*, trad. H. Crès, Éditions Oxus, Paris, 2010, 634 p.

DOWSON John, *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion*, Rupa and co., New Delhi, 2009, 411 p.

FILIPPI Dr. G.G., « The Divine "Play" in the Sarawali of Surdas », dans SRIVASTANA Dr. S.N. (dir.), *Surdas: Poetry and Personality*, Sur Smarak Mandal, Agra, 1978, p. 86-92

LANGLÈS Louis, *Contes, fables et sentences tirés de différents auteurs arabes et persanes*, Éditions Royez, Paris, 1788.

LE MAHĀBHĀRATA, 1-2, Extraits, trad. Jean-Michel Péterfalvi, Introduction et commentaires Madeleine Biarreau, Éditions Flammarion, Paris, 1985, 381 p. et 382 p.

LE MAHĀBHĀRATA, 1-2, Un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation (édition complète) Madeleine BIARDEAU, Éditions du Seuil, Paris, 2002, 1102 p. et 913 p.

MĀNAVA DHARMA ÇĀSTRA, LOIS DE MANOU, trad. G. STREHLY, Éditeur Ernest Leroux, 1893, version numérisée, BnF (Gallica)

MIRABAI, *Chants mystiques de Mīrābāī*, préface de Nicole BALBIR, Société d'édition « Les Belles lettres », Paris, 1979, 59 p.

RALHAN O.P., *Great Saints of India, Vol. 1, Surdas (The Blind Saint)*, Anmol Publications, New Delhi, 2004, 182 p.

- SRIVASTANA Dr. S.N. (dir.), « Prolegomenon » dans *Surdas: Poetry and Personality*, Sur Smarak Mandal, Agra, 1978, p. 1-34
- TAGORE (Thákur) Rabindranath, *Poslední noc*, úvod a překlad Dr. Vincenc LESNÝ, Nakladatelské Družstvo Máje (coll. « Světová knihovna máje »), Praha, 1937, 163 p.
- TAGORE Rabindranath, *Gora*, trad. Marguerite Gloz, entièrement revue sur le texte bengali par Pierre Fallon, Groupe Privat / Le Rocher (coll. « Motifs » n°146), Paris, 2007 [1907], 705 p.
- TAGORE, Rabindranath, *Le Vagabond et autres histoires*, Collection Unesco / Gallimard (coll. « Imaginaire n°461 »), Paris, 1962.
- TAGORE, Rabindranath, *Le Naufrage*, trad. de l'anglais Henriette Mirabaud-Thorens, Gallimard (coll. « Imaginaire »), Paris, (1929) 2008, 302 p..
- THAPAR Romila « L'histoire de Rama », *Enquête* n°2, 1995, p. 143-168.
- THE LAWS OF MANU*, dans *The Sacred Books of The East*, trad. G. Bühler, 1988, F. Max MÜLLER (dir.), vol. XXV The Oxford University Press, Oxford, [1886]
- VALMIKI, *Ramayana*, Bibliothèque de la Pléiade, n° 458, 1999, 1904 p.
- VERMA Dr. Vrajeshwar, « Life and Times of Surdas », dans SRIVASTANA, Dr. S.N. (dir.), *Surdas: Poetry and Personality*, Sur Smarak Mandal, Agra, 1978, p. 1-32

Philosophies indiennes

- ASTIER Alexandre, *Les Maîtres spirituels de l'Hindouisme*, Éditions Eyrolles, Paris, 2008, 238 p.
- BALLANFAT Marc, « Yoga et expérimentation », dans *Les Rationalités de L'Inde. Rue Descartes* n° 54, PUF, Paris, 2006, p. 108-111
- BALLANFAT Marc, *Le vocabulaire des philosophies de l'Inde*, Ellipses, Paris, 2003, 110 p.
- BIARDEAU Madeleine, *L'hindouisme. Anthropologie d'une civilisation*, Éditions Flammarion (coll. « Champs / Essais »), Paris, 1995, 313 p.
- FILLIOZAT Pierre-Sylvain, « La parole et le yoga de la parole selon Bhartrhari » dans *Les Rationalités de L'Inde, Rue Descartes* n° 54, PUF, Paris, 2006, p. 35-45
- HEROLD Ferdinand-A., *La vie du Bouddha. D'après les textes de l'Inde ancienne*, H. Piazza, Paris, 1922, 263 p.
- HULIN Michel, « Expérience esthétique et désindividualisation » dans *Le principe de l'égo dans la pensée indienne classique, la notion d'Ahamkāra*, Collège de France, Institut de civilisation indienne, Paris, 1978, p. 341-358
- JANET Paul, « Morale et politique hindoues », (voir sur http://agora.qc.ca/documents/bouddhisme--morale_et_politique_hindoues__le_bouddhisme_par_paul_janet)
- KAKAR Sudhir, CLÉMENT Catherine, *La folle et le saint*, Éditions du Seuil, Paris, 1993, 294 p.

KAPANI Lakshmi, « L'usage des exemples dans le raisonnement philosophique indien », dans *Les Rationalités de L'Inde, Rue Descartes* n° 54, PUF, Paris, 2006, p. 8-34

LEMAÎTRE Serge, *Ramakrishna et la vitalité de l'hindouisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1959, 189 p.

NITYABODHANANDA Swami, *Mythes et religions de l'Inde*, préface de Germain Bazin, conservateur en chef au Musée du Louvre, Maisonneuve et Larose, Paris, 2001, 205 p.

POGGI Colette, *Le Miroir de la conscience. Du reflet à la lumière, chemin de dévoilement selon Abhinavagupta (X^e-XI^e siècles)*, Éditions Les Deux Océans, Paris, 2016, 204 p.

RENOU Louis, *L'Inde fondamentale*, Études d'indianisme réunies et présentées par Charles Malamoud, Hermann (coll. « Savoir »), Paris, 1978, 231 p.

ZIMMER Heinrich, *Maya ou le rêve cosmique dans la mythologie hindoue*, préface Madeleine Biarreau, trad. Michele Hulin, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1987, 337 p.

Théâtre indien, des origines au Prithvi Theatre

BANSAT-BOUDON Lyne, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Natyasastra*, Publication de l'École française de l'Extrême-Orient, volume 169, Paris, 1992.

BANSAT-BOUDON Lyne (dir.), *Théâtres Indiens*, EHESS (coll. « Purusartha »), Paris, 1998

BANSAT-BOUDON Lyne, *Pourquoi théâtre ? La Réponse indienne*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2004, 297 p.

BRONKHORST Johannes, « Sylvain Lévi et les origines du théâtre indien », *Asiatische Studien / Études Asiatiques* 57 (4), 2003, p. 793-811.

FIGUEIRA Dorothy Matilda, *Translating the Orient: The Reception of Sakuntala in Nineteenth-Century Europe*, State University of New York, Albany, 1991, 260 p.

FILLIOZAT Pierre-Sylvain, « Kalidasa (IVe-Ve s. env.) », *Encyclopédie Universalis* en ligne, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/sakuntala/>

GUPT Somnath, *The Parsi Theatre: Its Origins and Development*, trad. Kathryn Hansen, Seagul Books, Calcutta, 2005, 223 p.

HANSEN Kathryn, « Ritual Enactments in a Hindi "Mythological" Betab's *Mahabharat* in Parsi Theatre », *Economic and Political Weekly*, Vol. 4ec. 2-8, 2006) p. 4985-4991

HANSEN Kathryn, « The *Indar Sabha* Phenomenon: Public Theatre and Consumption in Greater India (1853-1956) » dans DWYER Rachel, PINNEY Christopher (dir.), *The History, Politics and consumption of Public Culture in India*, Oxford University Press, New Delhi, 2001, p. 76-115

HANSEN Kathryn, *Stages of Life: Indian Theatre Autobiographies*, Ranikhet : Permanent Black, 2011, 374 p.

KALIDASA, *La Reconnaissance de Sakountala. Drame en Sept actes*, trad. P. E. Foucaux, E. Picard, Paris, 1867, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5813863d.r=Sakountala>

KRISHNAN Gauri Parimoo (dir.), *Ramayana in focus: Visual and Performing Arts of Asia*, Asian Civilisations Museum, Singapoure, 2010, 235 p.

KAPOOR Shashi, GAHLOT Deepa, *Prithviwallahs*, Roli Books, New Delhi, 2004, 151 p.

KAPUR Anuradha, « The Representation of Gods and Heroes: Parsi Mythological Drama of the Early Twentieth Century », *Journal of Arts and Ideas*, n° 23-24, Janvier 1993, p. 85-107

KENNEDY Dennis (dir.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford University Press, <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-4081>)

Le Théâtre de Kalidasa, Sakuntala ou signe de reconnaissance, Urvasi conquise par la vaillance, Malavika et Agnimitra, trad. du sanskrit et du prakrit, présenté et annoté par Lyne Bansat-Boudon, Gallimard (coll. « Connaissance de l'Orient »), Paris, 1996, 522 p.

LÉGERET-MANOCHHAYA Katia, *Danse contemporaine et théâtre indien, un nouvel art ?*, PUV, Paris, 2010, 207 p.

LÉVI Sylvain, *Le Théâtre indien*, Collège de France, Paris, deuxième tirage de 1963.

MALAMOUD Charles, *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Éditions de la découverte, Paris, 1989, 336 p.

MALAMOUD Charles, *La danse des pierres. Études sur la scène sacrificielle dans l'Inde ancienne*, Seuil (coll. « La librairie du XXIe siècle »), Paris, 2005.

ORSINI Francesca, « Love in the Time of Parsi Theatre » dans Francesca Orsini (dir.), *Love in South Asia: A cultural History*, Cambridge University Press India, New Delhi, 2007.

SHOHINI Ghosh, « Life on and off stage », résumé du livre de Kathyne Hansen *Stages of Life: Indian Theatre Autobiographies*, 2011, (http://www.academia.edu/10229768/Life_On_and_Off_Stage)

SINHA Biswajit et CHOUDHURY Ashok K., « Prithvi Theatre » dans *Encyclopaedia of Indian Theatre, Kalidasa III.*, Raj Publications, Delhi, 2002, p. 87-88

SINHA Biswajit et CHOUDHURY Ashok K., *Encyclopaedia of Indian Theatre, Bhasa I.*, Raj Publications, Delhi, 2000.

THAPAR Romila, *Sakuntala: Texts, Readings, Histories*, Kali for Women, New Delhi, 1999.

Romantisme bengali, néoromantisme et mouvement poétique hindi [*Chhayavad*]

BACHCHAN Harivansh Rai, *In The Afternoon of Time: An Autobiography*, trad. Rupert Snell, Viking, New Delhi, 1998, 448 p.

BACHCHAN Harivansh Rai, *Madhushala*, trad. Marjorie Boulton & Ram Swaroop Vyas, Penguin Books, New Delhi 1989 [1950], 135 p.

PRASAD Jai Shankar, *Kamayani*, trad. B.L. Sahney, Yugbodh Prakashan, Delhi, 1971, 215 p.

QURESHI Mahmud Shah, « Renaissance de la littérature bengali », *Le Courrier de l'Unesco*, Décembre 1961, vo. XIV, p. 24

- RAY Satyajit, « Histoire du poète », *Le Courrier de l'Unesco*, Décembre 1961, vo. XIV, p. 6-11
- RUBIN David, « Nirala and the Renaissance of Hindi Poetry », *Journal of Asian Studies*, Nov. 1, 1971, p. 111-123
- RUBIN David, « Schomer, "Mahadevi Varma and the *Chhayavad* Age of Modern Hindi Poetry" (Book Review) », *Journal of Asian Studies*, May 1, 1984, p. 587-589
- SCHOMER Karine, « Rubin (trans.), "A Season on the Earth: Selected Poems of Nirala" (Book Review) », *Journal of Asian Studies*, Feb 1, 1978, p. 383-385
- SCHOMER Karine, *Mahadevi Varma, and the Chhayavad Age of Modern Hindi Poetry*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1983, 335 p.
- SHAH Ramesh Chandra, *Jaishankar Prasad*, Sahitya Akademi, New Delhi, 1978, 84 p.
- TAGORE Rabindranath, *La Religion du poète*, trad. A. Tougard de Boismilon, Payot & Rivages (coll. « Petite Bibliothèque Payot »), Paris, 2015, [1924], 139 p.

Art indien : dictionnaires, encyclopédies, catalogues, ouvrages

- BISWAS Goutam, *Art as Dialogue: Essays in Phenomenology of Aesthetic Experience*, Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi, 1995, 155 p.
- COMMARASWAMY K. Ananda, *The Danse of Shiva: On Indian Art and Culture*, Sagar Publications, New Delhi, 1971, 187 p.
- DEHEJIA Vidya, *The Body Adorned: Dissolving Boundaries Between Sacred and Profan in India's Art*, Columbia University Press, New York, 2009, 238 p.
- DUPLAIX Sophie, BOUSTEAU Fabrice (commissaires de l'exposition), *Paris, Delhi, Bombay*, Centre Pompidou, Paris, du 25 mai au 19 septembre 2012, 364 p.
- FOISSY Marie (dir.), *Devi Diva. Les 7 voiles de Bollywood. Images de la femme dans le cinéma indien*, Musée des Arts Asiatiques, Nice, 2006, 120 p.
- FOUCHET Max-Pol, *L'art amoureux des Indes*, Éditions Clairefontaine, Lausanne, 1957, 99 p.
- ISACCO Enrico, DALLAPICCOLA Anna L. (dir.), *Krishna – l'amant divin, mythes et légendes de l'art indien*, Edita.Vilo, Lausanne, 1982, 219 p.
- JAIN Jyotinda, *Indomania. L'art populaire indien*, Éditions Snoeck, Lille, 2006, 127 p.
- JAIN Kajri, *Gods in the Bazaar: The Economies of Indian Calendar Art*, Duke University Press, Durham / Londres, 2007, 434 p.
- JANSEN Eva Rudy, *Iconographie de l'hindouisme. Les dieux, leurs manifestations et leur significations*, Binkey Kok Publications BV, Havelte, 2006, 149 p.
- LANDY Frédéric, BERTHET Samuel, MILBERT Isabelle (dir.), *Dictionnaire de l'Inde contemporaine*, Armand Colin, 2015, 566 p.

- MITTER Partha, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, 475 p.
- MITTER Partha, *Indian Art*, Oxford University Press, Oxford / New York, 2001, 295 p.
- NEUMAYER Erwin et SCHELBERGER Christine, *Popular Indian Art: Raja Ravi Varma and The Printed Gods of India*, Oxford University Press, New Delhi, 2003.
- PINNEY Christopher, *Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle in India*, Oxford University Press, New Delhi / New York, 2004, 239 p.
- RAWSON Philip S., *La Peinture indienne*, Pierre Tisné, Paris, 1961, 171 p.
- SEN Geeti, *Feminine Fables: Imaging the Indian Woman in Painting. Photography and Cinema*, Mapin Publishing, Ahmedabad, 2002, 207 p.
- SEN Geeti, *India: A National Culture?*, Sage Publication / India International Centre, New Delhi, 2003.
- TULI Neville, *A Historical Mela: The ABC of India. The Art Book & Cinema, Ossian's, Mumbai / Ahmedabad*, 2002, 318 p.

Ouvrages anthropologiques, sociologiques, politiques, histoire de l'Inde

- CHATTERJEE Partha, *The Nation and Its Fragments: Colonial and Post Colonial Histories*, Princeton University Press, Princeton / New Jersey, 1993, 281 p.
- CHATTERJI Shoma A., *Subject: Cinema, Object: Woman. A Study of Portrayal of Women in Indian Cinema*, Parumita Publications, Calcutta, 1998.
- DROIT Roger-Pol, *L'oubli de l'Inde. Une amnésie philosophique*, éd. augmentée, Éditions du Seuil, Paris, 2004, 254 p.
- DUMONT Louis, *Homo Hierarchicus, le système des castes et ses implications*, Gallimard (coll. « Tel »), Paris, 1990 [1979], 449 p.
- DWYER Rachel, « Kiss and tell: expressing love in Hindi movies », dans ORSINI Francesca (dir.) *Love in South Asia: a cultural history*, University of Cambridge University Press India, Cambridge / New Delhi, 2006.
- GABORIEAU Marc, *Un autre islam. Inde, Pakistan, Bangladesh*, Éditions Albin Michel (coll. « Planète Inde »), Paris, 2007, 389 p.
- JAFFRELOT Christophe (dir.), *L'Inde contemporaine. De 1950 à nos jours*, Éditions Fayard / Ceri, Paris, 2006, 969 p.
- JAFFRELOT Christophe, *L'Inde contemporaine*, Librairie Arthème Fayard / Pluriel, Paris, 2014, 333 p.
- JENKINS Lilian, *Mâ, l'Inde au féminin*, Mercure de France, Paris, 1986, 367 p.
- KAKAR Sudhir et Katharina, *Les Indiens. Portrait d'un peuple*, Seuil, 2007, 260 p.

- KAKAR Sudhir, *Eros et imagination en Inde. Récits intimes*, Des Femmes Antoinette Fouque, Paris, 1990, 253 p.
- KHILNANI Sunil, *L'Idée de l'Inde*, Éditions Fayard, Paris, 2005, 365 p.
- KUMAR Satish, *Tu es, donc je suis. Comment être heureux grâce aux autres*, trad. Karin Reignier, Pocket, Belfond, 2010, 382 p.
- LAPIERRE Dominique, COLLINS Larry, *Cette nuit la liberté. Récit*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1975, 557 p.
- MAILLARD Christine, *L'Inde vue d'Europe. Histoire d'une rencontre (1750-1950)*, Éditions Albin Michel (coll. « Planète Inde »), Paris, 2008, 362 p.
- MARIUS Kamala, *Les inégalités de genre en Inde. Regard au prisme des études postcoloniales*, Karthala / Institut Français de Pondichéry / Université Bordeaux Monaigne, Clamecy, 2016, 298 p.
- MISHRA Pankaj, *Désirs d'Occident, La modernité en Inde, au Pakistan, au Tibet et au-delà*, Éditions Buchet / Chastel, Paris, 2007, 364 p.
- NANDY Ashis, *L'Ennemi intime, perte de soi et retour à soi sous le colonialisme*, Fayard, Paris, 2001 [1984], 173 p.
- ORSINI Francesca (dir.), *Love in South Asia: A cultural History*, Cambridge University Press India, New Delhi, 2007.
- PINNEY Christopher, « Hindi Cinema and Half-forgotten Dialects: An Interview with Ashis Nandy », *Visual Anthropology Review*, Vol. 11, n° 2, 1995, p. 7-16
- SORMAN Guy, *Le génie de l'Inde*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2000, 336 p.
- TARDAN-MASQUELIER Ysé, *Un Milliard d'hindous. Histoire, croyance, mutations*, Albin Michel, Paris, 2007, 345 p.
- THAPAR Romila, « La quête d'une tradition historique : l'Inde ancienne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Vol. 53, n° 2, 1998. p. 347-359
- THAROOR Shashi, *L'Inde d'un millénaire à l'autre*, Éditions du Seuil, Paris, 2007, 480 p.
- VIRMANI Arundhani, *Les Indiens. Voix multiples*, Ateliers Henri Dougier, Boulogne Billancourt, 2016, 176 p.
- WOERKENS, Martine Van, *Le Voyageur étranglé*, Albin Michel, Paris, 1995.

V. THÉORIE GÉNÉRALE

Perspectives philosophiques sur l'aveuglement

JANET Pierre, « Amnésie », compte-rendu d'A. Binet, *L'année psychologique*, Année 1895, volume 2, numéro 1, p. 868-87 (voir sur : http://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1895_num_2_1_1765)

CLAPARÈDE Ed., « Cécité psychique, etc », dans *L'année psychologique. Revue générale sur l'agnosie*, 1899 vol. 6., p. 74-143, (voir sur : http://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1899_num_6_1_3111)

DESCARTES René, *La Dioptrique*, 1637,
<http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/dioptrique/dioptrique.pdf>.

DIDEROT Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, publication anonyme en juin 1749, GF-Flammarion, Paris, 2000.

FERRO Marc, *L'Aveuglement. Une autre histoire de notre monde*, Éditions Tallandier, Paris, 2015, 427 p.

GENEL Katia, « La lettre sur les aveugles de Diderot : l'expérience esthétique comme expérience critique », *Le Philosophoire* 3/2003 (n°21), p. 87-112 (voir sur : www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-3-page-87.htm)

HADOT Pierre, *Le voile d'Isis*, Gallimard (coll. « Folio /essais »), Paris, 2004, 515 p.

LUSSEYRAN Jacques, *Et la lumière fut...*, Éditions du Félin (coll. « Collection Résistance, Liberté-Mémoire »), Paris 2005, 285 p.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Philosophie morale*, Flammarion (coll. « Mille et une pages »), Paris, 1998.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. 1. La manière et l'occasion*, Éditions du Seuil, Paris, 1980, 153 p.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. 2. La méconnaissance. Le malentendu*, Éditions du Seuil, Paris, 1980, 254 p.

PRASAD Rajendra, *A Conceptual-Analytic Study of Classical Indian Philosophy of Morals*, PHISPC / Centre for Studies in Civilizations, New Delhi, 2008.

REDON Odilon, *À soi-même. Journal 1867-1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Librairie José Corti, Paris, 1961, 189 p.

Sur l'incompréhension, la mélancolie, le deuil, l'allégorie, l'identité, l'oubli

- AUMONT Jacques, *L'attrait de l'oubli*, Yellow Now / Côté cinéma / Motifs, Paris, 2017, 111 p.
- BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti (coll. « Biblio essais »), Paris, 2010 [1943], 352 p.
- BADINTER Élisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Éditions Odile Jacob (coll. « Le Livre de Poche »), Paris, 1992, 320 p.
- BÉGOT Jacques-Olivier, « Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la *Théorie critique* ? », *Astériorion* n°7, 2010, <http://asterion.revues.org/1573> (consulté le 9 octobre 2015)
- BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, Flammarion (coll. « Champs essais »), Paris, 1985 [1974], 336 p.
- BONI Livio (dir.), *L'Inde de la psychanalyse. Le sous-continent de l'Inconscient*, Édition Campagne Première (coll. « recherche »), Paris, 2011, 275 p.
- BRACONNIER Alain, MARCELLI Daniel, *L'adolescence aux mille visages*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1998, 265 p.
- BRETON David le, *Anthropologie du corps et modernité*, Presses Universitaires de France, Paris, 2013 [1990], 335 p.
- CLOËS Claude « Les racines inconscientes de l'ambivalence dans la passion : la haine originaire », *Cahiers de psychologie clinique* 2007/2 (n° 29), p. 123-132 (voir sur : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2007-2-page-123.htm>)
- DAMISH Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris, 1972, 334 p.
- DÉCHANET-PLATZ Fanny, *L'écrivain, le sommeil et les rêves, 1800-1945*, Gallimard (coll. « Bibliothèque des idées »), Paris, 2008, 384 p.
- DIARRA Pierre, « Le proverbe africain en contexte interculturel : une incompréhension systématique », dans POPELARD Marie-Dominique (dir.), *Moments d'incompréhension. Une approche pragmatique*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, p. 17-30
- DOLTO Françoise, *La cause des adolescents. Respecter leur liberté et leurs différences*, Éditions Robert Laffont (coll. « Pocket Évolution »), 1988, 376 p.
- DORION SAUBOT Agnès, *The Hours* de Stephen Daldry, mémoire M2, dir. Térésa Faucon, Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2012, 112 p.
- DUJARDIN Édouard, *Les lauriers sont coupés* (1887), suivi de *Le monologue intérieur* (1931), introduction Carmen Licari, Bulzoni editore, Rome, 1977, 311 p.
- FIAT Éric, VAN REETH Adèle, *La Pudeur*, Plon / France culture (coll. « Questions de Caractère »), Paris, 2016, 174 p.
- FREUD Sigmund, *Le clivage du moi dans le processus de défense*, manuscrit inachevé, 1938. <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/clivage.htm>

- FREUD Sigmund, *L'Avenir d'une illusion*, PUF, Quadrige, Paris, 1995, 61 p.
- FREUD Sigmund, *Le malaise dans la culture*, PUF, Paris, 2002 [1929], 93 p.
- FREUD Sigmund, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, Gallimard, Paris, 1978 [1943 pour la trad. fr.], p. 147-187.
- FREUD Sigmund, *Pour introduire le narcissisme*, suivi de *La théorie de la libido et le narcissisme*, *Une difficulté de la psychanalyse* et de *Les Différences psychosexuelles entre l'hystérie et la démence précoce* (K. Abraham), trad. Olivier Mannoni, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2012, 156 p.
- GIRARD Johan, « Les traces esthétiques d'une incompréhension : la correspondance Cage-Boulez », dans Marie-Dominique POPELARD (dir.), *Moments d'incompréhension. Une approche pragmatique*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, p. 31-46
- GRILLO Eric, « Les paradoxes de l'incommunicabilité », dans Marie-Dominique POPELARD (dir.), *Moments d'incompréhension. Une approche pragmatique*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, p. 77-91
- HERSANT Yves, *Mélancolies. De l'Antiquité au XXe siècle*, Robert Laffont (coll. « Bouquins »), 2005, 990 p.
- KRISTEVA Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard (coll. « Folio Essais »), 1987, 265 p.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre II* [Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, 1954-1955], texte établi par Jacques-Alain Miller, Éditions du Seuil, Paris, 1978, 374 p.
- LEMOINE-DOMENGET Monique, *Figures de la culpabilité inconsciente*, thèse de doctorat en psychologie, dir. René Roussillon, Université Lumière Lyon II, Lyon, 2002, 260 p.
- MAN Paul de, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Routledge, Londres, 1989 [1971], 308 p.
- MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, Éditions Imago, Paris, 2015 [1994], 245 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard (coll. « Tel »), 1992 [1945], 531 p.
- NAJAB Fayçal, « Apparente (in)compréhension », dans Marie-Dominique POPELARD (dir.), *Moments d'incompréhension. Une approche pragmatique*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, p. 65-76
- NANCY Jean-Luc, *Identité. Fragments, franchises*, Éditions Galilée (coll. « La Philosophie en effet... »), Paris, 2010, 79 p.
- OLRY-LOUIS Isabelle, « L'incompréhension expert/novice en résolution de problèmes », dans Marie-Dominique POPELARD (dir.), *Moments d'incompréhension. Une approche pragmatique*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, p. 47-64
- PACIFICI Paola, « Les « monstres » : un cas exemplaire d'incompréhension », dans Marie-Dominique POPELARD (dir.), *Moments d'incompréhension. Une approche pragmatique*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, p. 127-144
- PAÏNI Dominique, *L'attrait des miroirs*, Yellow Now / Côté cinéma / Motifs, Paris, 2017, 95 p.

PEPELARD Marie-Dominique, « L'incompréhension est-elle visible ? », dans Marie-Dominique PEPELARD (dir.), *Moments d'incompréhension. Une approche pragmatique*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, p. 145-158

POUZOLET Christine, « A propos de l'essai de Victor Egger (1881) : "parole intérieure" et formes littéraires du monologue intérieur », *Fabula / Les colloques*, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse, (le document est disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document1641.php>)

ROLAND Gori, *Logique des passions*, Delanoë, Paris, 2002, 295 p.

SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire*, Gallimard (coll. « Folio/essais »), 2005 [1945], 385 p.

THÉVOZ Michel, *Le miroir infidèle*, Éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1996, 143 p.

WALL Antony, « L'incompréhension à l'œuvre : *La Religieuse* de Denis Diderot », dans Marie-Dominique PEPELARD (dir.), *Moments d'incompréhension. Une approche pragmatique*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, p. 159-173

VI. DIVERS

Littérature

BAUDELAIRE Charles, *Paradis artificiels*, 1860

DIVAKARUNI Chitra Banerjee, *Le Palais des illusions*, Éditions Philippe Picquier, Paris, 2008, 461 p.

MISTRY Rohinton, *L'équilibre du monde*, Albin Michel, Paris, 1998

POE Edgar Allan, *La Lettre volée*, traduction Charles Beaudelaire, 1844 (<http://gutenberg.org>)

Presse tchèque

Sélection d'articles sur Raj Kapoor

BOBOK Dr. Jozef, « Indická filmová báseň », *Film a Divadlo*, n° 15, 1957.

BLECH Richard, « Indický Chaplin », *Film a Divadlo*, n° 18, 1957

« Nové stretnutie so starým priateľom » *Film a Divadlo*, n°17, 1960 (vol. 4), p. 12

HOŘEJŠÍ Jan, « Pod rouškou noci », *Film a Doba*, n°4, 1958 (vol. 4), p. 273-275

KOSTIČ Svetislav, « Zemřel Rádž Kapúr », *Film a Doba*, n°10, 1988 (vol. 34), p. 591

« Indický režisér Rádž Kapúr o své práci ve filmu », *Filmové informace*, n°40, 1954 (vol. 5), p. 3

« Pod rouškou noci (Jagte Raho) », *Filmové informace*, n° 16, 1958 (vol. 16), p. 8-9

« Pod rouškou noci », *Filmový přehled*, n° 14, signé « re », 12/04/1958

« Indie: Pod Rouškou Noci », signé up, *Kino* n° 14, 1957 (vol. 12)

« Velká cena X. MMF : Pod Rouškou Noci », signé « žlm », *Kino* n° 15-16, 1957 (vol. 12),

« Pod rouškou noci » signé J.S., *Kino* n° 9, 1958 (vol. 13)

POUSTKA Petr (Bombaj), « Rádž Kapúr v českém filmu », *Kino* n° 7, 1960 (vol. 15), p. 98

PILÁT Jan, « Indický Charlie Chaplin », *Mladá Fronta*, n° 171, 14/07/1960

« Pod rouškou noci » *Mladá Fronta*, signé « zd », 10/07/1957 (roč. XIII), č. 164, p. 35

PILÁT Jan, « Pro Hluboce Lidský Obsah », rubrique Kultura, *Mladá Fronta*, 24/04/1958 (roč. XIV), č. 97, p. 5

LIEHM Antonin A., « Pod rouškou noci (Indie) », signé « AJL », *Rudé Právo*, 09/07/1957 (roč. 37), č. 189, p. 3

« Hlavní cena indickému filmu *Pod Rouškou Noci* », od našeho zpravodaje, *Rudé Právo*, 22/07/1957 (roč. 37), č. 202, p. 1

ZVONÍČEK St., « Pod rouškou noci », *Rudé Právo*, 25/04/1958 (roč. 38), č. 114, p. 3 (photo du film)

VRBA František, « Filozof smíchu a pláče », rubrique « Ceny filmového festivalu », *Svět v Obrazech*, 1957, č. 31, strana 16-17 (photo de RK avec une caméra à la main)

Revue de presse / NFA / II-f1180

Průboj, Ústí nad Labem, « Vítězný film karlovarského festivalu » signé « oba », 13/05/1958

Lud. Noviny, Bratislava, « Vítězný indický film » signé « zet », 13/05/1958

Rovnost, Brno, « Uvidíme indický film *Pod rouškou noci* », rubrique « Z nových filmů », 25/04/1958

Svobodné slovo, « Indický Chaplin? » signé « vbc », 27/04/1958

Smena, Bratislava, « Pod rúškom noci » par Richard Blech, 26.04 (avec une photo du film)

Hlas Ludu, Bratislava, « Filmové okienko », 07/05/1958

Mladost', « Rádž Kapúr a indický film » signé « nik », 1958. č. 3

Lidová demokracie, « Indický film *Pod rouškou noci* »

« Festivalový film *Pod rouškou noci* »

Praca, « *Pod rúškom noci* » signé (jb), 26/04/1958

« *Pod rouškou noc* » rubrique « píše A. Malina »

Sites internet

<https://uiowa.edu/indiancinema>

www.indiancine.ma

<https://vimeo.com/jitka>

<https://www.youtube.com/watch?v=I7Qw9-UxsMM> (« Awaara hoon » en Chine)

<http://www.cnrtl.fr>

www.bfi-press-release-february-2012-at-bfi-southbank-2011-12-20.pdf

<https://www.youtube.com/watch?v=pVfwiPNnW-4>

<https://www.youtube.com/watch?v=PnYYfvgx93I>

INDEX DES FILMS

- Aadhi Raat* (1950), 68
Aag (1948), 30, 34, 45, 48, 54, 56, 59, 60, 61, 63, 67, 86, 136, 152, 198, 220, 226, 229, 247, 301, 302, 315, 324, 349, 393, 396, 422, 442, 455
Aah (1953), 30, 67, 73, 74, 75, 76, 79, 86, 111, 164
Aan (1952), 78
Aar Paar (1954), 78
Aashiq (1963), 91
Ab Dili Dur Nahin (1957), 30, 82, 85, 89
Abdullah (1980), 122
Abhinavabharata, 28, 201, 301
Achhut Kanya (1936), 183
Adalat (1958), 251
Ahooti (1949), 52, 54
Ajanta (projet de film), 73
Alam Ara (1931), 131
Amar (1954), 78
Amar Akbar Antony (1977), 111, 132, 301
Amar Prem (1948), 46
Amber (1952), 58
An Evening in Paris (1967), 302, 306
Anari (1959), 29, 34, 84, 90, 205, 213, 357, 368, 369, 406, 415
Andaz (1949), 33, 34, 58, 65, 66, 78, 92, 94, 219, 228, 234, 242, 266, 330, 371, 393, 428, 455
Anhonee (1952), 30, 84, 85, 284, 302, 303, 310, 398
Anokha Pyar (1948), 186
Anokhi Ada (1948), 386, 390
Around The World (1968), 96
Ashiana (1952), 84
Autant en emporte le vent (1950), 128
Awaara (1951), 20, 30, 34, 46, 47, 57, 58, 67, 68, 69, 71, 73, 77, 79, 85, 110, 114, 117, 126, 133, 135, 136, 141, 146, 157, 161, 162, 186, 207, 213, 214, 248, 281, 301, 316, 325, 326, 426, 431
Baaz (1954), 78
Baazi (1951), 78
Babu (projet de film), 73, 77
Bandini (1963), 251
Banwra (1950), 68
Banwre Nain (1950), 56, 68, 379
Barsaat (1949), 30, 34, 44, 63, 65, 66, 67, 68, 86, 101, 107, 114, 133, 135, 136, 139, 140, 194, 205, 233, 291, 325, 367, 393, 455
Bees Saal Baad (1962), 415
Bewafa (1952), 84
Bhagavat Gita, 256
Bhagavata Purana, 90, 258
Bhagya Chakra (1935), 57, 184
Bhaisaheb (1954), 379
Bharata Natyam, 228
Bhul Bhulaiyan (mélodrame parsi), 179
Bilwamangal, 143, 184, 422, 440, 442, 477
Bilwamangal (1919), 4, 131, 179, 254
Bilwamangal (1932), 179
Bilwamangala thakura (drame parsi), 179
Biraj Bahu (1954), 78
Biwi-O-Biwi (1981), 110
Black Narcissus (1947), 255
Bluff Master (1963), 302, 369
Bobby (1973), 30, 85, 107, 108, 109, 115, 121, 139, 142, 148, 223, 224, 239, 247, 346, 366, 373
Bombay Talkies (1970), 115
Boot Polish (1954), 30, 31, 73, 75, 77, 111, 126, 164
C.I.D. (1955), 78
Chacha Bhatija (1977), 111, 132
Chandi Sona (1977), 110
Chandidas (1934), 183, 295
Chandralekha (1948), 135, 140
Char Dil Char Rahen (1959), 84, 85, 97
Chaudhvin Ka Chand (1960), 78, 90, 280, 302, 310, 461
Chhalia (1960), 34, 54, 91, 132, 220, 345, 351, 371, 390, 415
Chichtor, 57
Chittor Vijay (1947), 46, 57
Chori Chori (1956), 47, 82, 84, 431
Citizen Kane (1941), 128
City Lights (1931), 208
Coolie (1983), 132
Daku Mansoor (1934), 49
Dasi (1944), 254
Dastan (1950), 34, 56, 68, 205, 234, 259, 286, 333, 400
Deedar (1951), 186, 187
Deewar (1945), 49, 50, 52, 53, 57
Deewar (1975), 112
Desh Premee (1982), 132
Devdas (1928), 86
Devdas (1935), 74, 86, 137, 184, 220, 272, 298, 301, 431
Devdas (1955), 21, 78, 86, 426
Devdas (nouvelle), 271
Dharam Karam (1975), 110, 111, 284, 301
Dharam Veer (1977), 111, 132
Dharamacma (1935), 295
Dharmaputra (1961), 301, 460
Dharmputra (1961), 54, 115, 390
Dharti Ke Lal (1946), 81, 85
Dhool Ka Phool (1959), 301
Dhoon (1953), 84
Dhoop Chhaon (1935), 57
Dil Hi To Hai (1964), 91
Dil Ki Rani (1947), 46, 48, 56, 58
Dil Tera Diwana (1962), 302
Dilfarosh (mélodrame parsi), 179
Diwana (1967), 96, 301, 369, 371
Do Bigha Zamin (1953), 78

Do Jasoos (1975), 110, 121
Don (1978), 112
Dosti (1964), 108, 189
Dulha Dulhan (1964), 30, 56, 91, 272, 302, 378, 379, 380, 386, 437
Dulhan Ek Raat Ki (1967), 249
Dushman (1939), 49
Ek Bin Ratre (1957), 81
Ek Dil Sao Afsane (1963), 91, 191, 369
Fleuve (1952), 78
Ganga Jamuna (1961), 88
Ganga Ki Saugandh (1978), 88
Gauri (1943), 47
Ghaddaar (1948), 52, 53
Gharonda (projet de film), 66, 92
Ghunghat (1960), 272, 310
Gopichand Jasoos (1982), 121
Gopinath (1948), 34, 56, 57, 58, 96, 184, 218
Gul-e-Bakavali (1925), 181
Gunga Jumna (1961), 90
Haider (2014), 133
Hamari Baat (1943), 46, 47
Haseena Maan Jayegi (1968), 115
Henna (1992), 85, 125
Householder (1963), 115
Hum Dono (1961), 302, 309
Humayun (1945), 63
In Custody (1994), 115
Indra Sabha (1932), 12
Inquilab (1935), 47, 49, 184
It Happened One Night (1934), 82, 128
Jaal (1952), 78
Jab Jab Phool Khile (1965), 115
Jagte Raho (1956), 34, 81, 82, 85, 89, 96, 104, 111, 137, 161, 211, 214, 291
Jail Yatra (1947), 46, 48, 57
Jalsaghar (1959), 394
Jan Pahchan (1950), 34, 56, 66, 68, 194, 198, 199, 204, 229, 233, 250, 259, 298, 325, 326, 393
Jish Desh Mein Ganga Behti Hai (1960), 34, 83, 87, 88, 90, 92, 100, 117, 122, 133, 141, 142, 151, 153, 213, 214, 392, 398
Jogan (1950), 228, 254
Jungle (1961), 119
Kaagaz Ke Phool (1959), 93, 205
Kabhie Kabhie (1976), 115
Kal, Aaj aur Kal (1971), 106, 108
Kalakar (1951), 52, 54
Kaliya Mardan (1919), 312
Kalpna (1948), 88, 135, 140
Kanhaiya (1959), 34, 84, 85, 229, 254, 294, 311, 333, 337, 369, 457
Kanoon (1960), 251
Karz (1980), 307
Khaan Dost (1976), 110
Khap (2011), 225
Khote Sikkay (1973), 88
Khun-e Nahaq (mélodrame parsi), 179
Kim (1984), 122
Kisan (1956), 52, 54
Kuchhe Dhaage (1973), 88
L'Homme sans passé (2002), 378
La lettre volée, 268
La Ruée vers l'or (1925), 81
Lal-e-Yaman (1933), 182
Lanka Dahan (1917), 469
Le Voleur de bicyclette (1948), 75, 81
Les Temps modernes (1936), 81
Liaisons dangereuses (roman), 427
Light of Asia (1925), 180
Limelight (1952), 97, 208, 216
Living Legend (1988), 20
Lois de Manou, 183, 257
Lost Horizon (1937), 79
Love sex aur Dhoka (2010), 225
Love story (1970), 107
Love story (1981), 224
Madhumati (1958), 307, 357
Magnificent Obsession (1954), 187
Mahabharata, 175, 338, 387, 404, 412, 413, 425
Mahal (1949), 64, 65
Main Nashe Mein Hoon (1959), 30, 34, 84, 252, 416, 424, 425, 426
MalatiMadhava, 357
Manzil (1936), 49
Maqbool (2003), 133
Mare Gaye Gulfam, 96
Maya Memsaab (1992), 414
Mehbooba (1976), 307
Mera Desh Mera Dharam (1973), 110
Mera Gaon Mera Desh (1971), 88
Mera Mehboob (1963), 302, 310, 461
Mera Naam Joker (1970), 16, 34, 42, 82, 85, 91, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 106, 107, 108, 117, 120, 141, 148, 165, 220, 221, 225, 235, 239, 242, 249, 289, 294, 360, 372, 380, 393, 394
Milan (1946), 67, 272, 310
Miracle à Milan (1951), 81
Misérables (Victor Hugo), 48
Modern Times (1936), 208
Monsieur Verdoux (1947), 81
Mother India (1957), 14, 21, 82, 83, 125, 141, 246, 292, 303
Mr. & Mrs. '55 (1955), 78, 205
Mughal-E-Azam (1960), 91
Mujhe Jeene Do (1963), 88
Muna (1953), 75
Naseeb (1981), 120, 132
Naujawan (1951), 70
Naukadubi (nouvelle), 272
Naya Daur (1957), 84, 277
Nazrana (1961), 91, 259
Neel Kamal (1947), 34, 46, 51, 55, 56, 57, 150, 195, 259
Noor-e-Yaman (1935), 182
Om Shanti Om (2007), 103, 307
Omkara (2007), 133
Paapi (1953), 30, 34, 47, 51, 84, 308, 392
Paisa (1953), 52, 54
Pakeezah (1972), 125

Pardesi (1957), 290
Parineeta (1953), 78
Parvarish (1958), 30, 34, 56, 84, 133, 205, 252, 284, 301, 407, 457
Parvarish (1977), 132
Pathan (1947), 52, 53, 54, 60
Pather Panchali (1955), 74, 79, 83, 161
Pehli Nazar (1946), 65
Phagun (1973), 82
Phir Subah Hogi (1958), 84
Prem Rog (1982), 16, 31, 34, 118, 120, 121, 122, 123, 147, 148, 152, 239, 253, 287, 366, 367, 455, 460
President (1937), 49
Pretty Polly (1967), 115
Prince (1969), 302
Professeur (1962), 302
Propancha Pash (1929), 180
Pyaar (1950), 68
Pyaasa (1957), 21, 205
Raampu Ka Lakshman (1972), 371
Raj Kapoor
A Tribute To the Greatest Showman (1986), 20
Raj Kumar (1964), 302
Raja Harishchandra (1913), 12, 295
Rajrani Meera (1933), 49
Ram Teri Ganga Maili (1985), 20, 30, 34, 51, 56, 123, 124, 136, 151, 153, 241, 253, 259, 273, 287, 291, 364, 371, 379, 380, 389, 436, 450, 455, 460
Ramayana (1987), série TV, 67
Rattan (1944), 367
Roti (1974), 132
Sahib Bibi Aur Ghulam (1962), 78, 256, 426
Saison des femmes (2016), 247
Sakuntala (drame), 122, 143, 175, 176, 177, 238, 357, 377, 379, 382, 385, 387, 389, 459, 477
Sangam (1964), 14, 16, 33, 34, 60, 66, 67, 91, 92, 93, 94, 95, 100, 102, 109, 113, 133, 148, 153, 219, 267, 271, 275, 290, 293, 328, 341, 349, 353, 358, 359, 393, 397, 398, 401, 411, 416, 428, 429, 441, 454
Sant Tukaram (1936), 254, 295, 296, 368
Sapnom Ka Saudakar (1968), 96
Sargam (1950), 56, 58, 68, 205
Sat Andhe (mélodrame parsi), 177
Sati Savitri (1922, 1927, 1931, 1932), 182
Satyam Shivam Sundaram (1978), 30, 34, 89, 111, 113, 115, 116, 117, 119, 124, 147, 148, 151, 152, 191, 302, 310, 313, 394, 415, 423, 448, 451, 453, 455, 467
Sciuscià (1946), 75
Seeta (1934), 49
Seeta aur Geeta (1972), 302
Shabnam (1954), 379
Shahjehan (1946), 70
Shakespeare Wallah (1965), 115, 133
Shakuntala (Prithvi Theatres, 1944), 49, 50, 51
Sharada (1957), 30, 34, 56, 84, 85, 229, 254, 258, 294, 311, 355, 424
Shiraz (1928), 180
Sholay (1975), 88, 112, 120
Shree 420 (1955), 30, 34, 47, 77, 79, 80, 82, 85, 87, 90, 103, 126, 133, 153, 162, 210, 214, 303, 369, 407, 413, 415, 424
Shriman Satyawadi (1960), 91
Sikander (1941), 49, 196
Soorat aur Seerat (1962), 114
Suhaag (1979), 132
Sukanya Savitri (1922), 182
Sunehre Din (1949), 56, 58, 206
Sunny Classic, 17
Taqdeer (1943), 63
Taxi Driver (1954), 78
Teesri Kasam (1966), 34, 96, 97, 101, 196, 292
The Gold Rush (1925), 208
The Son of India (1962), 100
Umrao Jaan (1981), 394
Un Chapeau de paille d'Italie (1928), 81
Un long dimanche de fiançailles (2004), 384
Vakil Babu (1982), 122
Valmiki (1946), 46, 47, 48, 196
Vazhakku (2012), 467
Vidyapati (1937), 49
Vikram Vilas (mélodrame parsi), 177
Waqt (1965), 115
West Side Story (1961), 97
Zanjeer (1973), 112
Ziegfeld Folies (1946), 144
Zubeida, 49

INDEX DES NOMS

- ABBAS Khwaja Ahmad, 47,
 49, 51, 53, 58, 68, 71, 73,
 75, 78, 79, 81, 85, 91, 97,
 99, 100, 102, 107, 108, 110,
 122, 125, 207, 221, 237,
 284, 290, 303, 305, 360, 475
 ACHREKAR M.R., 47, 70, 71,
 74, 80, 89, 90, 100, 108, 117
 ADIL Vishvamitter, 51
 AGHA, 51, 92, 100, 206, 383
 AHMED Sultan, 88
 ALI Mumtaz, 47
 ALI Muzaffar, 394
 All India Radio, 64, 75, 92,
 118
 ALLEN Woody, 23
 ALVI Abrar, 78, 256
 AMAN Zeenat, 113, 115, 116,
 140, 151, 313
 Amar Jyoti Pictures Ltd., 46
 AMROHI Kamal, 65, 256
 ANAND Chetan, 51, 78
 ANAND Dev, 23, 24, 55, 77,
 78, 98, 196, 309
 ANAND Inder Raj, 47, 53, 60,
 67, 85, 92, 231, 255, 383
 ANAND Mulk Raj, 51
 ANAND Uma, 51
 ANAND Vijay, 309
 ANDERSEN Hans Christian,
 177, 412
 ARAVINDAN, 133
 ARORA Prakash, 73, 75, 77
 ASHOKA, 73
 ASIF Kamuddin, 91
 AUMONT Jacques, 378
 AZIZ Ashraf, 108
 BABASAHEB V., 90
 BABY Naaz, 76
 BACHCHAN Amitabh, 24, 88,
 132, 452
 BACHCHAN Harivansh Rai,
 230
 BADAYUNI Sakeel, 90
 BAHADUR Satish, 144
 BAKSHI Anand, 108
 BAKSHI Rajni, 21, 87, 103,
 215
 BALBIR Nicole, 364
 BALI Geeta, 379
 BALLANFAT Marc, 37, 256,
 422, 423
 BALUKHATYI Sergei, 28,
 322
 BANERJEE Dibakar, 225
 BANERJEE S., 34, 252, 284
 BANSAT-BOUDON Lyne, 27,
 382
 BARDHAN Gul, 51
 BARMAN Sachin Dev, 51
 BARNOW Eric, 160
 BAROT Chandra, 112
 BARUA P.C., 49, 58, 86, 220,
 298, 300
 BAUDELAIRE Charles, 450
 BEDI Narendra, 88
 BEDI Rajinder Singh, 51
 BEGUIN Albert, 72
 BEHL Rajnish, 114
 Bengal Film Journalists's
 Association Awards, 107
 BENJAMIN Walter, 449, 451
 BFI (British Film Institut), 17
 BHADURI Jaya, 82
 BHAGVAT Nakul, 69
 BHAKSHI Rajni, 88
 BHANSALI S.L., 86
 BHANVE Vinobha, 88
 BHARATAN Raju, 113, 115,
 133, 365
 BHARATENDU, 229
 BHARDWAJ Vishal, 133
 BHASKAR Sarkar, 171
 BHATT Arun, 48
 BHATT Mahesh, 403
 BHATT Vijay, 77
 BHATTACHARYA Basu, 34,
 96, 101
 BHATTACHARYA Bijon, 85
 BHOSLE Asha, 101
 BIARDEAU Madeleine, 338
 BIDKAR Dinkar, 182
 BILAL Lalchand, 53
 BINA, 77
 Bohurupee theatre group, 81
 Bollywood, 129, 403
 Bombay Talkies, 47, 48, 68,
 74, 85, 133, 150, 180, 183,
 191
 BORAL Chand Rai, 133
 BORDWELL David, 130
 BOSE Debaki, 47, 49, 58
 BOSE Hiren, 254
 BOSE Kamal, 78
 BOSE Nitin, 49, 57, 58, 67, 88,
 186, 272, 295
 BOSE Satyen, 108, 189
 BOURGET Jean-Loup, 26, 30,
 31
 Bowir Films, 94
 BRACONNIER Alain, 476
 Brahma Samaj, 118
 British Raj, 172
 BROOKS Peter, 25, 30, 36,
 188, 191, 458
 BUTT Hamid, 51
 BUTT Uzra, 51
 CAMUS Albert, 171
 CAPRA Frank, 77, 79, 82, 128
 CAVELL Stanley, 21, 30, 35,
 220, 295, 317, 465
 CBFC (Central Board of Film
 Certification), 15
 Československý státní cirkus,
 90
 CHAKRAVARTY Sumita S.,
 21, 171, 302, 309, 316
 CHANCHAL, 88
 CHAND Mukesh, 47, 60, 65,
 75, 90, 117, 193, 214, 416
 CHANDER Krishan, 51
 CHANDRA Kala, 19, 124
 CHANDRA Kamma, 118
 CHAPLIN Charles, 77, 81, 97,
 98, 101, 154, 207, 209, 210,
 212, 213, 216, 217
 CHARRIN Sabine, 13, 16, 19,
 67, 69, 74, 84, 99, 100, 101,
 102, 139, 157, 162
 CHATTERJEE Gayatri, 20,
 26, 140, 141, 144, 146, 160,
 246, 248, 250, 252, 293,
 295, 297, 312, 353, 381, 432
 CHITNIS Leela, 191
 CHOPRA B.R., 84, 251, 277
 CHOPRA Yash, 54, 112, 390,
 460
 CHUGHTAI Abdur Rahman,
 150, 151
 CHUGHTAI Ismat, 51
 Cine Artists Flood Relief Day,
 78
 CLAIR René, 81
 CLOËS Claude, 236
 COLLINS Larry, 172
 COLMAN Ronald, 79
 Columbian Studios, 77
 Congress Working Committee,
 53
 CONWAY Robert, 79
 COWDRY Salil, 51
 CUCKOO, 135
 CUKOR George, 128
 Dadar Studios, 69
 Dadasaheb Phalke Award, 125

- DAMLE Vishnupant Govind, 254, 295
- DAS GUPTA Ranjan, 425
- DAVE Ravindra, 34, 92, 272, 383
- DAVID, 47, 51, 77
- DAVIES John, 122
- DAY Manna, 65
- D'AZEVEDO Amandine, 129, 131, 133, 245, 465
- DE BARONCELLI Jean, 76
- DE LACLOT Pierre Choderlos, 427
- DE MAN Paul, 449
- DE SICA Vittorio, 75, 81
Deewar (1975), 112
- DESAI Kanu, 123
- DESAI Manmohan, 19, 34, 54, 91, 111, 120, 129, 132, 160, 162, 220, 345, 351, 369, 371, 379
- DESAI Monica, 47
- DESAI Morarji, 62
- DESAI Subhash, 91
- DESSERT David, 79, 128, 150, 154, 161
- DEY Krishna Chandra, 47, 183, 184
- DEY Manna, 79, 80, 141, 431
- DEY Nagen, 51
- DHARAMSEY, 186
- DHARAMSI M.I., 47
- DHARMENDRA, 82, 100, 103, 114, 132, 452
- DHAWAN Krishan, 51, 242, 388
- DHIWAR Kiran, 22
- DIARRA Pierre, 290
- DIDEROT Denis, 33
- DIETRICH Marlène, 24, 227
- DISSANAYAKE Wimal, 12, 17, 18, 43, 50, 89, 99, 103, 109, 117, 154, 155, 158, 212, 215, 222, 453
- DIVAKARUNI Chitra Banerjee, 411
- DOLTO Françoise, 360, 372
- DORION Agnès, 348
- DOTIWALA Rustomji, 179
- DUGGAL Kartar Singh, 51
- DUJARDIN Édouard, 347
- DUTT Guru, 20, 21, 23, 24, 48, 78, 90, 92, 93, 132, 160, 162, 205, 426, 460
- DUTT Sunil, 55, 88
- DUTT Tara, 75, 76, 89
- DWIVEDI, 229
- DWYER Rachel, 17
- East Punjab Distributor, 61
- EASTWOOD Clint, 23
- EGGER Victor, 347, 356
- EHESS (Ecole Pratique des Hautes Etudes), 21
- EISENSTEIN Sergueï, 282, 468
- Elphinstore Bioscope, 179
- ELSAESSER Thomas, 26, 30
- Emelka Film Company, 180
- ENS (Ecole Normale Supérieure), 21
- Famous Cine Laboratory, 60
- Famous Studio, 66
- FATTEHAL Sheik, 254, 295
- FAUCON Térésa, 337, 430
- FAURE Elie, 469
- FEARLESS NADIA, 87
- FERGUSON Perry, 70
- FERRO Marc, 173, 472
- Festival de Cannes, 72, 76, 78, 164
- Festival de Karlovy Vary, 81, 83, 90, 212
- Festival des 3 continents, 125
- Festival du cinéma indien de Moscou, 77
- Festival international des films en Inde, 75
- Festival International du films de Marrakesh, 148
- FILLIOZAT Pierre-Sylvain, 238, 255
- Filmfare* Awards, 76, 78, 108, 122, 125, 189
- Filmistan, 48
- FLEMING Victor, 128
- FOUCHET Max-Pol, 414
- FREUD Sigmund, 437, 439, 443, 454, 458
- FRIČ Ivan, 91
- GABIN Jean, 24
- GAGRI Balwant, 51
- GANDHI Dina, 51
- GANDHI Indira, 112, 118, 123, 452, 466
- GANDHI Mohandas, 87, 123, 184, 231, 232, 242, 295, 462
- GANDHI Shanta, 51
- GANDI Indira, 112
- GANGULY Prabhat, 51
- GANGULY Ram, 49, 64, 133, 157, 351
- GARDNER Martin, 395
- GAREWAL Simi, 20, 99, 100, 101, 151, 236
- Gemini Circus, 102
- GENETTE Gérard, 35
- GEORGE T.J.S., 15, 63, 89, 192, 228
- GHAI Subhash, 307
- GHATAK Ritwik, 160
- GHOSH Nabendu, 96
- GLEDHILL Christine, 30
- GOHAR, 77
- GOIMARD Jacques, 26, 30, 31, 32
- GOKULSING K. Moti, 155
- GOLOI Jatindranath, 51
- GOPALAN Lalitha, 21
- GOSH Nabendu, 78
- GRANT Cary, 24
- GRIFFITH David Wark, 282
- GUHA Dulal, 110
- GUPT Somnath, 27, 177, 178
- GUPTA Abani Das, 51
- GUPTA Abhinava, 28, 192, 201, 301
- GUPTA Nihar Ranjan, 114
- HAMID Gul, 47
- HANSEN Miriam, 163
- HASUMI Shiguéhiko, 232, 337, 384, 402
- HEILMAN Robert B., 31
- HERSANT Yves, 449, 450
- HILL Arthur, 107
- HITCHCOCK Alfred, 23
- HMV (His Master Voice), 64
- HOFFHEIMER Michael H., 231, 461
- HULIN Michel, 300
- HUSSAIN Nasir, 284
- IFFI (International Film Festival of India), 71
- IFTEKAR, 114
- Indian International Film Festival aux USA (1952), 77
- IPTA (Indian People's Theatre Association), 24, 49, 51, 58, 60, 81, 85, 141, 287
- IRANI Ardeshir, 131
- IRANI Aruna, 361
- IVANOVICI Iossif, 139
- IVORY James, 133
- JAFFRELOT Christophe, 123, 452
- JAFFREY Saeed, 387, 407
- JAFFREY Sardar, 51
- Jagirdar Productions, 46
- Jagruti Studios, 69
- JAIN Jainendra, 108, 114, 120
- JAIN Jyotinda, 421
- JAIN Madhu, 16, 17, 20, 53, 113, 121
- JAIN Ravindra, 121, 157
- JAIPURI Hasrat, 19, 47, 85, 157
- JAIRAJ, 47
- JALL Hutokshi, 18
- JANET Pierre, 378
- JANI P.T., 77

- JANKELEVITCH Vladimir, 36, 266, 303, 404, 409, 426, 431, 443, 459, 464
- JEEVAN, 203
- JENKINS Lilian, 94, 245
- JEUNET Jean-Pierre, 384
- JOLY Martine, 335
- KABIR Nasreen Muni, 11, 21, 65, 66, 73, 80, 134, 228, 334
- KAIFI Shakat, 51
- KAK Siddhart, 20
- KALIDAS A, 27, 238, 357, 377, 379, 381, 382
- KAPADIA Chunnibhai, 107
- KAPADIA Dimple, 107, 108, 115, 142, 228
- KAPOOR Armaan, 13
- KAPOOR Kamal, 50
- KAPOOR Karisma, 13
- KAPOOR KHAN Kareena, 13
- KAPOOR Krishna (Malhotra), 60
- KAPOOR Nand Kishore, 50
- KAPOOR Prithviraj, 13, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 60, 106, 115, 251, 281
- KAPOOR Rajiv, 17, 19, 124
- KAPOOR Ranbir, 13
- KAPOOR Randhir, 13, 17, 19, 102, 110, 125, 284, 371
- KAPOOR Ravinder, 50
- KAPOOR Rishi, 13, 17, 102, 119, 142, 148, 240
- KAPOOR Shammi, 49, 55, 97, 119, 302, 369, 456
- KAPOOR Shashi, 49, 55, 61, 66, 69, 115, 132, 140, 226
- KAPUR Anuradha, 27, 420
- KAPUR Geeta, 192, 287, 299
- KARANDASH, 100
- KARANTH B.V., 133
- KARDAR A.R., 70
- KARDAR Abdul Rashid, 34, 58, 286, 333, 400
- KARMAKAR Radhu, 19, 67, 71, 89, 114, 116, 124, 148, 215, 422
- KASHMIRI Agha Hashr, 179
- KASHYAP Anurag, 23, 86
- KASHYAP Dharma Dev, 249
- KAUL Ashok, 124
- KAUL Mahes, 34
- KAUL Mahesh, 58, 70, 96, 184, 371
- KAUL Mani, 160
- KAUSHAL Kamini, 48, 63
- KAYE Dany, 77
- KENDAL Jeniffer, 55
- KERR Deborah, 255
- KESARKODI Hima, 51
- KHAN Aamir, 24
- KHAN Allaudin, 48, 60, 69, 100, 124
- KHAN Amjad, 88
- KHAN Farah, 103, 307
- KHAN Mehboob, 14, 20, 34, 48, 58, 63, 68, 78, 82, 84, 94, 100, 120, 141, 160, 162, 219, 233, 246, 266, 292
- KHAN Salman, 24
- KHAN Sanjay, 110, 122
- KHAN Shah Rukh, 24
- KHANNA Pran Nath, 50
- KHANNA Rajesh, 108, 115, 132
- KHARBANDA Kulbhushan, 287, 387
- KHOSLA Raj, 78, 88
- KHOTE Durga, 20, 47, 87, 224
- Kohinoor Film Co, 181
- KOLHAPURE Padmini, 121, 125, 228, 239
- KRISHNA Manmohan, 371
- KRISHNASWAMY S., 160
- KRISTEVA Julia, 435, 436, 442, 445
- KULKA Tomáš, 145
- KUMAR Amar, 82
- KUMAR Ashok, 20, 55, 114, 187
- KUMAR Dilip, 24, 55, 66, 68, 90, 94, 187, 196, 219, 228, 234, 312
- KUMAR Manoj, 23, 100, 222, 361
- KUMAR Naresh, 110, 121
- KUMAR Pradeep, 55, 114
- KUMAR Priya, 465
- KUMAR Rajendra, 66, 92, 224
- KUMARI Meena, 20, 24, 84, 86, 97, 254, 256, 297, 311, 355
- La lettre volée*, 268
- LACAN Jacques, 268, 270, 275, 280, 318, 398
- LAL Vinay, 244
- LAPIERRE Dominique, 172
- LATEEF Shahid, 51
- LATIKA, 58
- LAXMIKANT-PYARELAL, 108, 114, 116, 120, 121, 139, 157, 367
- LE BRETON David, 313, 315
- LEVI Sylvain, 27, 212, 226, 356, 363
- Liaisons dangereuses* (roman), 427
- Liberty Cinema, 78, 164
- LIEHM Antonin J., 212
- Ligue musulmane, 54
- LUNDIGAN William, 77
- LUSSEYRAN Jacques, 185
- LUTTGENDORF Philip, 21
- MADAN J.J., 12
- MADAN Jamshed Fram, 131, 179
- MADHUBALA, 20, 24, 55, 65, 86, 195, 228, 312
- MAHMOOD, 284
- MALAMOUD Charles, 27, 267, 357, 380, 382, 384, 455
- MALHOTRA Premnath, 50, 60, 69, 110, 229, 233, 291, 392, 446
- MALHOTRA Ravi, 124
- MALIK Sardar, 50
- MANDAKINI, 122, 124, 151, 228
- MANGESHKAR Lata, 20, 47, 64, 65, 75, 79, 80, 101, 108, 114, 116, 117, 121, 133, 143, 256, 352, 365, 388, 431, 453
- MARCELLI Daniel, 476
- MARIE Michel, 19
- MARTIN Jessie, 337
- MAYEKAR G.G., 67, 90
- Mehboob Studio, 14
- MEHMOOD, 206, 457
- MEHRA Prakash, 112
- MEHRA Vijay, 132
- MEHRA Vishwa (Mamaji), 14, 17, 50, 60, 62, 69, 71, 84, 85, 100, 122, 124, 141, 229, 293, 358, 416
- MEHTA Babubhai, 61, 97
- MEHTA Ketan, 414
- MEIER Christian, 341
- MELCHIOR-BONNET, 399
- MENDONCA Clare, 78
- MERLEAU-PONTY Maurice, 193, 411, 412, 423
- Metro Cinema, 108
- METZ Christian, 337, 438, 469
- MIGLANI Surendra, 94
- MINELLI Vincente, 144
- MIR Safdar, 51
- MIRZA Wajahat, 90
- MISHRA Vijay, 21, 150, 165, 192
- Mission Ramakrishna, 255
- MISTRY Fali, 34, 66, 194, 298
- MISTRY Jal, 34, 66, 194, 298
- MITRA Naresh, 86
- MITRA Shambhu, 81
- MITRA Subrata, 96
- MITRA Tripti, 58
- MITTER Partha, 420
- MODI Sohrab, 49, 64
- MOINE Raphaëlle, 158

MOITRA Amit, 81
 MORCOM Anna, 29
 MORIN Edgar, 207, 209, 214, 469, 472
 Mosfilm, 290
 MOTILAL, 85
 MUBARAK, 51
 MUKAŘOVSKÝ Jan, 319, 320, 327, 332, 348
 MUKHERJEE Hrishikesh, 19, 34, 77, 78, 213, 368
 MUKHERJI Arundhati, 77
 MULVEY Laura, 30, 150
 MUMTAZ Uzra, 49
 MURAD Raza, 241, 287, 364, 387, 407
 Murari Pictures, 46, 67
 MURPHY George, 77
 NADIRA, 82, 471
 NAG Biren, 415
Nagarjuna, école philosophique bouddhiste, 422
 NAIR P.K., 14
 NAJAB Fayçal, 234, 288
 NANCY Jean-Luc, 300, 305
 NANDA (actrice), 91, 240
 NANDA Ritu, 20, 99, 104, 113, 128, 197, 347
 NANDY Ashis, 302
 NARAYAN Jayaprakhas, 88
 NAREMORE James, 190, 197, 209
 NARGIS (Nargis Dutt), 15, 20, 24, 61, 62, 63, 64, 66, 69, 72, 74, 77, 79, 84, 89, 94, 191, 198, 227, 228, 232, 251, 272, 281, 284, 290, 294, 303, 308, 312, 352, 363, 393, 446
 NATH Bashsher, 69
 NATH Narendra, 60
 NATH Rajendra, 60
 National Awards, 96
 Natraj Pictures, 46
 NATRAJAN R., 46
Natyasastra, 28, 192, 201, 226, 363
 NAUSHAD Ali, 367
 Navketan Studio, 78
 NAWATHE Raja, 73, 74
 NAWAZ Shah, 47
 Naya Sansar, 85
 NAZARE-AGA Isabelle, 400
 NEHRU Jawaharlal, 92, 95, 123, 172, 419, 452
 New Theatres, 47, 48, 51, 77, 133, 137, 183
 NFAI (National Film Archive of India), 3
 NFAI (National Film Archive of India), 14, 15, 22, 113
 NIGAR Sultana, 63, 198
 NIMMI, 97
 NIMMI (actrice), 140, 187, 233, 291
 NORKAY Tensing, 73
 NUTAN, 84, 91, 114, 191, 250, 258, 296, 311, 345
 OJHA S.K., 68
 Oriental Pictures, 46
 ORLY-LOUIS Isabelle, 170
 OSTEN Franz, 180, 183
 OZU Yasujiro, 337
 PACHHI, 96
 PADMINI, 88, 90, 91, 100, 101, 191, 228, 237, 289
 PAGNIS Vishnupant, 295
 PAINI Dominique, 394
 PAINTER Baburao, 182
 PAL Niranjan, 180
 PANDEYU Sarju, 51
 PARA Begum, 55
 PAREKH Asha, 114
 PARRAIN Philippe, 152, 375
 PASCAL Gabriel, 77
 PATEL Baburao, 61, 195, 232, 439, 441
 PATEL Gordhan Bhai, 196
 PATEL Sardel, 53
 PATEL Vithal Bhai, 108
 PAWAR Lalita, 85, 191, 284, 368, 370
 PENDHARKAR Bhalji, 47, 196
 PHALKE Dadasaheb, 12, 295, 297, 312, 469
 POE Edgar Allan, 268, 280
 POPELARD Marie-Dominique, 36, 170
 Prabhakar Pictures, 47
 Prabhat Studio, 64, 68, 191
 PRADHAN Shalini, 228
 PRAKASH Om, 34, 96, 100, 206, 254, 294
 PRAN, 88, 390, 392
 PRASAD L.V., 34, 50, 254, 257, 294
 PRASAD Madhava, 21, 32, 171, 187, 220, 276, 319, 345, 375, 402
 PRASAD Narayan "Betaab", 49
 PRASAD Rajendra, 405
 PRAYAG Raj, 284
 Prithvi Theatres, 13, 48, 50, 52, 55, 60, 67, 133, 325
 PROUSTKA Petr, 91
 QURESHI Zeb, 387
 R.K. Films & Studios, 17, 22, 47, 63, 64, 65, 70, 73, 74, 75, 82, 84, 87, 96, 98, 108, 109, 110, 111, 113, 117, 127, 157, 227, 235, 383, 426, 460
 RAFI Mohammed, 47, 65, 69, 80, 90
 RAGHUNATH Raina, 452
 RAI Himansu, 150
 Raj Baug (Loni), 114
 RAJENDRANATH, 50, 100, 206
 RAKHAM R.K., 114
 RAMAKRISHNA Paramahansa, 255, 297
 RAMANA Maharshi, 414
 Ran Mahal Studios, 69
 RANA Divya, 124
 RANCIERE Jacques, 447
 RANGARAJ A., 89, 108, 117
 RANGOONWALLA Firoz, 112
 RANI Devika, 47, 150, 180
 Ranjit Movietone, 49
 Ranjit Studio, 48, 74, 191
 RAO Narayan, 133
 RASHK Arjun Dev, 73, 87
 RATHODE Kanjibhai, 181, 182
 RAWAIL Harnam Singh, 461
 RAWAIL Rahul, 111
 RAY Satidevi, 50
 RAY Satyajit, 50, 74, 79, 83, 133, 160, 394
 REAGAN Ronald, 77
 REDDY V.N., 48, 61, 66
 REDFORD Robert, 23
 REDON Odilon, 174
 REHMAN, 55, 249, 345
 REHMAN Waheeda, 78, 82, 91, 101, 292, 425
 REMBRANDT, 443
 RENOIR Jean, 23, 78, 81
 RENU Phanishwarnath, 96
 Rétrospective du cinéma indien à Los Angeles, 126
 Rétrospective du cinéma indien au Centre George Pompidou, 126
 REUBEN Bunny, 16, 20, 47, 62, 72, 83, 92, 99, 108, 111, 113, 114, 116, 120, 234
 REVOL Bertrand, 443
 ROPARS Marie-Claire, 344, 438
 ROSHAN, 114
 ROUSSEAU Jean-Jacques, 27, 475

- ROY Bimal, 21, 77, 78, 86, 96, 120, 160, 162, 251, 307, 357, 426
- ROY Ram Mohan, 118
- Royal Opera House, 55, 61
- RUIZ Raoul, 181
- RYABINKINA Ksenia, 100, 101, 228, 236, 289
- S.M. Pandit, 64
- SADHANA, 91, 92, 273, 378, 383
- SADIQ Mohammed, 78, 280, 461
- SADIQ Mohammed., 367
- SADOUL Georges, 81
- SAGAL Ramesh, 50
- SAGAR Ramanand, 19, 47, 53, 67, 272
- SAHAI Malti, 12, 17, 18, 43, 50, 89, 99, 103, 109, 117, 154, 158, 212, 215, 222, 453
- SAHNI Balraj, 51
- SAHNI Damayanti, 51
- SAIGAL Kundal Lal, 57, 65, 86, 137
- SAIGAL Mohan, 50
- SAIGAL Naresh, 252
- SAJJAN, 50, 51
- SALAM Ziya Us, 117
- SANGHVI Vir, 110
- SARKAR Bhaskar, 21, 37, 162, 172, 377, 386, 436, 451, 465
- SARKAR Kobita, 65
- SARRIS Andrew, 159
- SATHE V.P., 19, 47, 64, 68, 73, 79, 100, 108, 110, 124, 207
- Sati Prevention Regulation Act, 118
- SATYANARAYAN, 49
- SEGAL Erich, 107
- SEGAL Zohra, 49, 50, 51, 53
- SEN Asit, 114, 122
- SEN Mrinal, 160
- SENGUPTA Suddhabrata, 92
- SHAH Chandulal, 34, 47, 48, 51, 55, 77, 182, 308
- SHAIENDRA, 47, 85, 96, 97, 101, 108, 142, 157, 292, 431
- SHAKESPEARE, 179, 377
- SHAKILA, 91
- SHAKTI Samantha, 307
- Shakuntala* (Prithvi Theatres, 1944), 49, 50, 51
- SHAMSHAD Begum, 135, 350
- SHANKAR Debendra, 51
- SHANKAR Maharaj, 87, 89
- SHANKAR Ravi, 51
- SHANKAR Sachin, 51
- SHANKAR Singh, 49
- SHANKAR Uday, 49, 88, 135, 140
- SHANKER-JAIKISHEN, 47, 49, 64, 65, 75, 80, 85, 100, 107, 108, 121, 133, 135, 138, 142, 157, 416
- SHANTARAM V., 20, 48, 64, 78, 160, 425
- SHARMA Kidar, 19, 34, 47, 48, 51, 55, 57, 58, 150, 195, 196, 254, 379
- SHARMA Narendra, 51
- SHEKAR Chandra, 119
- Shemaroo, 22
- SHOMER Karine, 231
- Shrikant Studios, 69
- SHYAM, 51
- SIMON Michel, 24
- SINGER Ben, 25
- SINGH Dara, 110
- SINGH K.K., 124
- SINGH K.N., 19, 114, 385
- SINHA Ajai, 225
- SINHA Mala, 84, 284
- SIPPY Ramesh, 88, 112, 120
- SIRK Douglas, 187
- SIRKAR B.N., 77
- SOURIAU Etienne, 412
- SOVAN Sisir, 51
- Soviet Balet, 100
- Soviet State Circus, 102
- STEIGLITZ, 227
- STEWART James, 24
- STOLER MILLER Barbara, 380
- STRIZHENOV Oleg, 290
- Sunny Classic, 17
- SURAIYA (actrice), 47, 57, 286, 333, 400
- SURDAS, 179
- SYDNEY George, 77
- TAGORE Rabindranath, 221, 272
- TAGORE Sharmila, 306
- TAKAR Babubhai, 67
- TALIB Munshi Vinayak Prasad, 177
- TANVIR Habib, 51
- Technicolor Limited, 94
- TESSON Charles, 19
- THAKKAR Babubhai, 60
- THAKUR Anand, 47, 82
- THAKUR Anant, 431
- THAPAR Romesh, 51
- THEVOZ Michel, 394, 396
- THOMAS Rosie, 112, 181
- THOMPSON Kristin, 130
- TODOROV Tzvetan, 35, 370, 428
- TOURNES André, 73
- TRĚŠTÍK Michael, 145
- TRIPATHI Biren, 73, 77
- TRIPTI Mitra, 58
- Trivancore sisters, 88
- TRUFFAUT François, 162
- TRUMAN Harry S., 77
- UBERSFELD Anne, 320
- UGC GEORGE V, 97
- VALICHA Kishore, 171
- VAN WOERKENS Martine, 88
- VARMA Mahadevi, 229, 231, 350
- VARMA Raja Ravi, 123, 150, 151, 297, 420
- VASAN S.S., 135, 140
- VASUDEVAN Ravi S., 21, 26
- VEENA (actrice), 286, 333
- VELTRUSKY Jiří, 322
- VIRDI Jyotika, 37
- VIVEKANANDA Swami, 94, 153, 245
- VIVIANI Christian, 24, 135, 190, 193
- Vyas's Academy of Music Mantuga, 133
- VYJAYANTHIMALA, 66, 74, 84, 90, 91, 92, 151, 191, 228, 307, 327, 430, 431
- WADIA J.B.H., 131
- WALKER Johnny, 206, 312
- Warner Brothers Studios, 77
- WARNER Jack L., 77
- WELLES Orson, 23, 24, 63, 70, 128, 197, 434, 444
- WILLIAMS Linda, 28
- WOLLEN Peter, 159, 165
- World Buddhist Society, 73
- WYATT Jane, 79
- YADAV Leena, 247
- Yash Raj Films, 22
- Yash Raj Films Home Entertainment, 62, 102
- ZAMOUR Françoise, 29, 30, 33, 294, 471
- ZIA, 125
- ZIMMER Heinrich, 37, 413, 419, 470
- ZUSKA Vlastimil, 321

Le mélodrame de l'incompréhension dans le cinéma de Raj Kapoor (1924-1988), Inde.

Résumé :

Parmi les réalisateurs, producteurs et acteurs de Bombay, Raj Kapoor (1924-1988) est certainement l'un des plus célèbres et des plus originaux, qu'il s'agisse de son œuvre ou de sa personnalité. Sa vaste filmographie qui rassemble quelques-uns des plus beaux mélodrames du cinéma populaire hindi reste méconnue en France. Proches du peuple, ces mélodrames révèlent un phénomène présent dans différentes situations et sous différents aspects : le sentiment d'incompréhension.

Ce travail de recherche, inspiré par la lecture de Peter Brooks et Stanley Cavell sur le mélodrame, se donne pour but de montrer que les mélodrames de Kapoor sont porteurs d'un concept particulier qui les unit et les définit comme un genre cinématographique propre que nous appellerons « mélodrame de l'incompréhension ». Le sentiment de ne pas comprendre ou d'être « mal compris » qui hante ces mélodrames se cristallise non seulement à partir des enjeux esthétiques, historiques, politiques et culturels mais aussi des événements personnels.

S'appuyant sur l'esthétique du mélodrame, Kapoor multiplie la présence métaphorique du héros aveugle qui pointe la difficulté ou l'impossibilité de communiquer et fait grief à la société de ne pas le comprendre. Inscrivant sa souffrance dans un contexte plus large, le mélodrame kapoorien dépasse les frontières du drame intimiste pour s'élever au niveau du peuple, voire de la nation, selon certains auteurs. Pour amplifier le phénomène d'incompréhension, le mélodrame utilise le malentendu, la méprise, l'ignorance, la confusion, l'illusion, etc. au point que ces difficultés de communication paraissent très clairement représenter des éléments structurels marqués par la réflexion de Kapoor sur l'incompréhension, teintée de mélancolie et de tristesse.

Mots clé : Raj Kapoor, mélodrame de l'incompréhension, esthétique de la mélancolie, cinéma populaire hindi, héros aveugle, malentendu, ignorance, confusion, illusion, tristesse.

The Melodrama of Incomprehension in Raj Kapoor's Cinema (1924-1988), India.

Summary:

Among Bombay's directors, producers and actors, Raj Kapoor (1924-1988) is certainly one of the best known and most original both for his work and for his personality. His vast filmography which constitutes a collection of some of the most beautiful melodramas of Hindi popular cinema remains virtually unknown in France. Close to the people, these melodramas reveal a theme which is universally present, illustrated in a variety of situations and different lights. It is the phenomenon of incomprehension.

The present work, inspired by a reading of Peter Brooks and Stanley Cavell on the subject of melodrama, aims to show that Kapoor's melodramas treat this specific theme which unites them and allows them to be defined as a distinct cinematic genre here termed "melodrama of incomprehension." The feeling of inability to understand or of being misunderstood which haunts these melodramas is gleaned not only from aesthetic, historical, political and cultural subjects but also from personal experience.

Drawing on the aesthetics of melodrama, Kapoor multiplies the metaphorical presence of the blind hero illustrating the overwhelming difficulty of communication, and blames society for a lack of understanding. Extending the resulting suffering to a wider context, Kapoor's melodrama transcends the bounds of individual drama, reaching out to the level of the people as a whole, indeed to the entire nation according to some authors. To amplify the phenomenon of incomprehension, his melodrama uses misunderstanding, scorn, ignorance, confusion, illusion, and more. Kapoor does this to a point at which these difficulties of communication clearly represent identifiable structural elements in his portrayal of incomprehension imbued with melancholy and sadness.

Keywords: Raj Kapoor, melodrama of misunderstanding, aesthetics of melancholy, Hindi popular cinema, blind hero, ignorance, confusion, illusion, sadness.