



HAL
open science

In/dependence of Indian cinemas. Cartography of forms, genres and regions

Amandine d'Azevedo, Térésa Faucon

► **To cite this version:**

Amandine d'Azevedo, Térésa Faucon (Dir.). In/dependence of Indian cinemas. Cartography of forms, genres and regions. 2016. hal-03215647

HAL Id: hal-03215647

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03215647v1>

Submitted on 7 May 2021

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.

**Sous la direction de / Edited by
Amandine D'Azevedo et Térésa Faucon**

In/dépendance des cinémas indiens **Cartographie des formes, des genres et des régions**



In/dependence of Indian cinemas
Cartography of forms, genres and regions



Sous la direction de / Edited by
Amandine D'Azevedo et Térésa Faucon

In/dépendance des cinémas indiens

Cartographie des formes, des genres et des régions

In/dependence of Indian cinemas

Cartography of forms, genres and regions

Ouvrage publié avec le soutien de l'Institut de recherche
sur le cinéma et l'audiovisuel (IRCAV), du LabEx ICCA,
et la collaboration de l'université de Mumbai

IC industries
CA culturelles &
création
artistique

IRCAV



Presses Sorbonne Nouvelle

8 rue de la Sorbonne - 75005 Paris

Tél : 00 33 (0)1 40 46 48 02 - Fax : 00 33 (0)1 40 46 48 04

Courriel : psn@univ-paris3.fr

<http://psn.univ-paris3.fr>

Sommaire

Avant-propos <i>Vidya Vencatesan</i>	5	Un manifeste artistique? <i>Aag</i> de Raj Kapoor <i>Jitka de Préal</i>	63
Dépendance/indépendance des cinémas indiens <i>Amandine D'Azevedo et Térésa Faucon</i>	7	In/dépendance de la production et des genres	
In/dépendance des régions		Indépendants de l'industrie de Mumbai? Expression formelle, modes de financement et circuits de distribution alternatifs du cinéma hindi dans les années 2000 <i>Némésis Srouf</i>	71
Aux sources de l'indépendance, le cinéma bengali <i>Charles Tesson</i>	11	Sexualités aux marges du cinéma. « Aunty » Shakeela et le « Sex-Film » d'Inde du Sud <i>Shoba Venkatesh Ghosh</i>	76
Le cosmopolitisme des comédies Shorey face à la Partition <i>Salma Siddique</i>	15	Animation indépendante indienne. Un cinéma en crise perpétuelle? <i>Marie Pruvost-Delaspre</i>	87
Punjabi films and Bollywood cinema. Contested notions of inter/dependence <i>Clelia Clini</i>	24	Conversation avec Gitanjali Rao <i>Marie Pruvost-Delaspre et Amandine D'Azevedo</i>	96
Migrations de formes Entre film, danse, photographie et théâtre		Perspectives <i>Amandine D'Azevedo et Térésa Faucon</i>	102
Danser sur les tessons. Récurrence d'un motif chorégraphique et filmique <i>Térésa Faucon</i>	31	Notices biographiques	106
Émergence de nouvelles conceptions sonores <i>Budhaditya Chattopadhyay</i>	40	Index des noms propres et des films	108
Images photographiques dans le cinéma hindi contemporain <i>Amandine D'Azevedo</i>	45	Crédits photographiques	111
Adaptation as 'Becoming Other'. A Deleuzian Study of the film <i>Omkaara</i> (V. Bhardwaj) <i>Sonali Pattnaik</i>	55	Remerciements	111

Avant-propos

Vidya Vencatesan
Université de Mumbai

Le statut extraordinaire du cinéma indien a déjà fait couler beaucoup d'encre. Avec une force étonnante, il a accompagné l'histoire politique et sociale de l'Inde, de sa lutte anticoloniale à sa période de pays émergent sous Nehru et Gandhi, de son économie socialiste épaulée par l'État à son époque de mondialisation et d'économie libérale. Il s'est réinventé à chaque fois, toujours à l'écoute des aspirations nouvelles, exprimant des angoisses profondes articulées en images vives face à une situation qui évoluait très vite. Une chose reste incontestable : un pays aussi multiple que l'Inde possède avec le cinéma populaire un terrain propice aux définitions et aux redéfinitions du statut de la nation postcoloniale et de la place de la femme dans cette construction complexe.

Il est vrai que le cinéma, une invention étrangère, a trouvé l'accueil qu'il méritait dans cette colonie britannique, à peine un an après les premières projections des frères Lumière dans le Grand Café de Paris, en 1895. Dadasaheb Phalke, le père du cinéma indien, dès 1913, en a fait une entreprise nationaliste lorsqu'il a tourné le film *Raja Harishchandra*. Il tenait à offrir aux fils de l'Inde la possibilité de voir des images indiennes sur les écrans. Il est tout aussi vrai que l'État indien a toujours regardé les usines à rêve de Mumbai avec beaucoup de mépris et de dédain. Son mode de représentation était mélodramatique, son influence corruptrice ; encore aujourd'hui, tout film a besoin d'un certificat d'État, le *sensor certificate*, preuve qu'il a été vu et approuvé par un jury compétent.

Reconnaissons que le cinéma hindi est un genre difficile à classer : il est hybride par essence, puisqu'il puise allégrement dans les traditions classiques et folkloriques. Toutes les couches de la société indienne vont au cinéma : les riches comme les pauvres, les hautes castes comme les basses castes. On n'avait pas tort de dire, dans les années 1950, quand cette nation postcoloniale venait de naître, que l'espace circonscrit de la salle de cinéma permettait à tous les membres de la société hiérarchisée indienne de revendiquer leur part de citoyenneté.

Le discours du cinéma hindi est parfois régressif et hégémonique – quand il parle de la caste, par exemple. Cependant, il n'est pas insensible à l'air du temps : il répond aux mouvements féministes, aux nouvelles idées qui circulent. Il ne se réinvente pas complètement, il ne se transforme pas mais témoigne d'une certaine écoute.

Nous sommes d'accord avec Ashis Nandy¹ pour dire que le cinéma hindi pose les bonnes questions mais trouve rarement les bonnes réponses... Nous ne voulons pas passer en revue l'itinéraire du cinéma hindi : les romances féodales, les films nationalistes, l'évolution du héros avec le passage du jeune homme en colère, imaginé par Salim-Javed² et incarné par Amitabh Bachchan, au héros dramatique qui connaît une fin tragique dans les histoires d'amour telle *Qayamat Se Qayamat Tak* (Mansoor Khan, 1988).

À examiner les discours sur le cinéma hindi de la dernière décennie, on perçoit des continuités autant que des ruptures. La première chose qui nous frappe est l'émergence d'un genre nouveau : des films faits par des jeunes et pour des jeunes qui ont pour sujet des questions qui concernent ce jeune public des villes – *Dil Chahta Hai* (Farhan Akhtar, 2001), *Satya* (Ram Gopal Varma, 1998), *Lakshya* (Farhan Akhtar, 2004), *Zindagi Na Milegi Dobara* (Zoya Akhtar, 2011), *Rang De Basanti* (Rakeysh Omprakash Mehra, 2006), pour ne citer que quelques titres. Il est vrai que l'Inde a la chance d'avoir une grande majorité de sa population qui a moins de trente-cinq ans, c'est donc le nouveau consommateur du marché capitaliste qui redéfinit la circonscription des spectateurs en trouvant une place d'honneur à côté de la *family audience*, la grande famille unie venant en masse voir

¹ Christopher Pinney, « Hindi Cinema and Half-forgotten Dialects: an interview with Ashis Nandy », *Visual Anthropology Review*, vol. 11, n° 2, automne 1995, p. 10.

² N.d.E. : Le duo de scénaristes Salim Khan et Javed Akhtar.

des films faits pour elle. Ce protagoniste, comme le jeune spectateur, vit dans une économie libérée du *Licence Raj*³. Ses horizons sont plus vastes. Il doit dépasser les frontières nationales pour atteindre le global. *Rang De Basanti* permet ainsi d'imaginer un couple mixte : DJ (Aamir Khan) et une jeune Anglaise, Sue. Le discours anticolonialiste est revisité : l'Occident et l'Orient ne sont plus complètement exclusifs. *Band Baaja Baaraat* (Maneesh Sharma, 2010) est un autre film dont les protagonistes, Bittoo et Shruti, sont des jeunes qui incarnent les angoisses et les aspirations de la classe moyenne indienne qui s'épanouit dans le nouveau marché libre capitaliste. La famille ne fait plus figure d'autorité. La femme trouve une plus grande agentivité, la sexualité féminine – ses besoins et ses expressions – fait moins peur. Le marché est devenu le mécanisme de contrôle. La démocratie n'est pas la justice sociale mais bien l'accès égal au capital.

Par ailleurs, on remarque l'émergence d'un autre genre : le film prenant pour cadre spatial le petit bourg. Il ne s'agit plus du village mythique, verdoyant, havre de pureté, d'innocence et de paix des films des années 1950 ou 1960, mais des petits bourgs de l'Uttar Pradesh des *small town films*. Ces sites géographiques sont à la marge de la globalisation, où les allégeances pré-modernes de caste ou de patriarcat ont gardé toute leur puissance et où l'État fait figure d'autorité. Certains films choisissent le mode réaliste, comme *Gangs of Wasseypur* (Anurag Kashyap, 2012), d'autres comme *Dabangg* (Abhinav Kashyap, 2010) ou *Bunty aur Babli* (Shaad Ali, 2005), le mode mélodramatique. Quoi qu'il en soit, ces films nous plongent dans un monde sous le joug de la caste, de la masculinité excessive, où les armes sont toujours à portée de main, où les vieilles hégémonies nous regardent droit dans les yeux sans impunité. Chulbul Pandey (Salman Khan), dans *Dabangg*, porte sa « brahmanité » comme une armure, revendique les droits que son beau-père lui a enlevés. Dans une allégorie à peine masquée, ce film soulève des questions épineuses concernant la stratégie de discrimination positive mise en place par l'État suivant sa mission sacrée de garant de la justice sociale. Ne parlons pas de la place faite au personnage féminin, il n'y en a pas.

Mais ces deux genres nouveaux ont du succès. Il faut alors nous demander : qui visionne ces films ? Quelles sont leurs motivations ? Qu'est devenue la salle traditionnelle de cinéma ? Qui va dans les multiplexes ? Quelles mutations des

publics cela induit-il ? La presse populaire choisit une rhétorique de la célébration prétendant que le cinéma hindi a enfin trouvé sa voie réaliste. Des critiques plus fines y décèlent un changement important dans les mouvements migratoires de la population indienne. Ces *small town films* touchent aussi bien les spectateurs des petits bourgs que les habitants des grandes métropoles qui vivent dans une nostalgie lancinante d'une authenticité perdue.

Cet ouvrage vise à explorer ces thématiques neuves, autant avec un regard « de l'intérieur » (les contributions de l'université de Mumbai – Shoba Ghosh, Sonali Pattnaik – comme celles de Budhaditya Chattopadhyay et Salma Siddique) qu'en adoptant un axe plus transnational et transversal. La rencontre de ces deux pôles marque la richesse de ces recherches actuelles autour des cinémas indiens.

³ Entre 1947 et les années 1990, le secteur privé était contrôlé par l'État par l'intermédiaire d'un réseau d'instances régulatrices. Pour toute activité commerciale, il fallait obtenir des autorisations (*licence*) en suivant des procédures compliquées et étroitement surveillées. Le *British Raj* fut remplacé par le *Licence Raj*.

Dépendance/ indépendance des cinémas indiens

Amandine D’Azevedo et Térésa Faucon
Université Sorbonne nouvelle – Paris 3

En avril 2013, l’Inde a fêté le centième anniversaire de son cinéma. Alors que les articles dans les médias indiens et les rétrospectives se sont multipliés, que des films hommages ont été réalisés, que l’on a agité le spectre de Dadasaheb Phalke comme un père fondateur, le constat ne se fait que plus prégnant : « le » cinéma indien n’existe pas. Fabriqué de toute pièce, ce cinéma unique correspond en fait à l’industrie de Mumbai, au « cinéma populaire » en hindi, qui s’est emparé de cet anniversaire pour (se) raconter sa propre histoire, oubliant les cinémas régionaux, les documentaires, le cinéma d’animation et qui plus est les films expérimentaux et érotiques. Ces célébrations ont plutôt été l’occasion de glorifier un peu plus une industrie cinématographique qui a le vent en poupe : sélections à Cannes, exportations toujours plus fortes, public fidèle, course sans frein à la modernité cinématographique importée qui, de super-héros en animatrix, ambitionne de ressembler aux gros budgets de l’Ouest.

Bollywood a ainsi brandi son curriculum vitae sous forme d’historiographie et profité de ce projecteur-anniversaire pour se vendre comme un produit qui,

en plus d’être attractif, a le sérieux atout d’avoir *aussi* une histoire, que devrait retracer le National Museum of Indian Cinema dont on attend toujours l’ouverture des portes depuis le printemps 2014 à Mumbai. Pourtant, les rapports de l’Inde avec sa mémoire et ses archives sont loin d’être une évidence. Le film de Shivendra Durgapur, *Celluloid Man*, sorti en mai 2013, le montre bien, qui retrace la carrière de P. K. Nair, le fondateur des Archives nationales de Pune (NFAI), admirateur d’Henri Langlois et personnalité tout entière dévouée à conserver et à retrouver des bobines. Le film révèle le caractère exceptionnel d’une telle démarche, d’autant que les images des archives actuelles, après la retraite de Nair, découvrent des collections dans un état de délabrement funeste.

Le colloque international, organisé en novembre 2013 par l’université Sorbonne nouvelle – Paris 3 en collaboration avec l’université de Mumbai, intitulé *Dépendance/indépendance : les cinémas indiens*, a au contraire tenu à insister sur ce pluriel (des langues, des régions, des productions, des styles, des périodes...). Rappelons que derrière le spectre d’un « Bollywood » monumental et monolithique, compositeurs, chanteurs, chorégraphes et techniciens circulent d’une industrie à une autre. Une séquence musicale en hindi peut ainsi être chorégraphiée par Prabhu Deva (Tamoul) pour un acteur bengali et tournée à Hyderabad (Tollywood)... Les séparations strictement géographiques sont donc peu pertinentes. Les recherches sur ces cinémas doivent, depuis cet anniversaire, se poser la question de la mémoire : comment conserver, et ensuite éduquer, renseigner, diffuser, ces cent ans de cinémas indiens. Les archives toujours plus vastes et complexes à cartographier et la difficulté à restreindre et étiqueter le champ et ses objets étaient d’ailleurs au cœur d’un colloque organisé par le SOAS (Université de Westminster) en juin 2014. Proposant de réfléchir le cinéma indien à l’heure non plus d’une simple construction généalogique, la manifestation invitait à prendre en compte la dispersion, la fragmentation et la régénération d’une culture des écrans. Le cinéma indien participe d’un plus vaste réseau d’images de différentes périodes et sur différents supports ; il faut donc explorer *des* archéologies et non plus écrire une histoire officielle. Si bien que des formes alternatives de mémoire s’inventent comme le projet de wiki-archives Indiacine.ma, dans lequel les films sont répertoriés, classés, analysés et, surtout, mis en ligne à disposition des chercheurs. Dans ce site participatif,

la recherche sur l'histoire du cinéma indien devient un enjeu commun et partagé, une responsabilité collective.

L'histoire peut, à partir de ces nouveaux modes de diffusion, s'interroger sur les partitions souvent faites, comme ce face-à-face entre la mécanique du cinéma populaire, multigenre (fantastique, romantique, musical, comique et mélodramatique) et complexe (récit de conflits entrecoupés de chants et de danses), et les autres formes qui deviennent les curiosités que l'on croise dans des festivals plus confidentiels comme celui de Goa, ou sous l'appellation de « niche film » dans la presse indienne. Surgit alors l'idée d'un cinéma de divertissement qui s'opposerait à celui que nous classerions « Art et essai », celui que l'on envoie en festival. Alors que l'une des plus grandes richesses de ces cinémas indiens est justement de n'avoir jamais distingué les deux. Satyajit Ray, Raj Kapoor, Guru Dutt, Adoor Gopalakrishnan sont des auteurs en Europe, qui ont des rétrospectives dédiées à leurs œuvres, mais sont pourtant avant tout des cinéastes extrêmement populaires, dont on fredonne aussi les chansons dans la rue. Ces barrières, ces lignes et ces étiquettes entre ce qui est soi-disant un divertissement pour les masses et un autre cinéma, plus social, plus à même de séduire les publics du « world cinema » est une répartition infondée. Si les entretiens avec Satyajit Ray, Mrinal Sen et Adoor Gopalakrishnan que faisaient Charles Tesson et Serge Daney (dans le n° 320 des *Cahiers du cinéma* en février 1981, par exemple) sont une véritable découverte pour le public français, dans le même numéro, l'article de Tesson sur les « mélodrames du Sud » ne lancera pas les cinéphiles sur la piste des grands films sentimentaux. Aujourd'hui, les chercheurs ont à leur disposition des études approfondies sur quelques réalisateurs¹, des panoramas de tous les cinémas indiens² voire des études sur une région ou une personnalité³. Même si la question des formes filmiques est abordée, elle n'est pas centrale, et reste donc à développer, nous semble-t-il, selon un principe de transversalité et de transmédiatité. À l'initiative de ce colloque, les recherches du groupe *Les Cinémas indiens* (IRCAV)⁴ se consacrent justement à l'analyse des formes filmiques, plastiques et sonores, proposant ainsi de développer un axe encore peu envisagé par les études actuelles dont les perspectives sont le plus souvent socioculturelles, anthropologiques ou économiques, que ce soit dans les recherches internationales⁵ ou françaises⁶.

Cet ouvrage présente les premiers résultats de ces questionnements, représentant une sélection des communications de chercheurs, professionnels et créa-

teurs internationaux du colloque cité. À la diversité des objets d'étude (film populaire, film d'animation, cinéma indépendant ou de studio, chef-d'œuvre de l'âge d'or ou œuvre plus confidentielle, de l'Inde du sud au nord), s'ajoute celle des approches. Cette livraison propose donc des regards croisés, s'intéressant aux industries régionales et linguistiques et s'attachant à la diversité des courants, des styles et des motifs filmiques qui façonnent l'ensemble de la production indienne afin de donner un horizon nouveau.

Les notions de « dépendance » et d'« indépendance » permettent de penser les liens et les tensions qui articulent les nombreux aspects de ces cinémas. À l'évidence, ces termes convoquent l'Histoire de l'Inde, des invasions musulmanes à la lutte menée par Gandhi et Nehru qui aboutit à la naissance de l'Union indienne en 1947. L'Indépendance de l'État voit aussi la définition pour le cinéma hindi (même s'ils ont ressurgi dans de nombreuses régions) des *formula films* témoignant d'une formule narrative fixe, d'une intrigue centrée sur deux stars, un happy-end, un certain nombre de chansons et de séquences dansées. Les spécificités et l'autonomie de cette codification doivent aussi être interrogées en regard de l'Occident, notamment du cinéma américain. L'histoire des formes filmiques, transversale, s'intéresse autant aux reprises, aux détournements qu'aux hybridations. La dualité dépendance/indépendance des cinémas indiens est particulièrement en jeu dès que l'on considère la régionalisation du cinéma. En témoignent les textes

- ¹ C. Tesson, *S. Ray*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992; R. Dwyer, *Yash Chopra*, Londres, BFI, 2002; N. Munni Kabir, *Guru Dutt. A Life in Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2006; S. Ganguly, *The Films of Adoor Gopalakrishnan: A cinema of Emancipation*, Londres, Anthem Press, 2015.
- ² Ph. Parrain, *Regards sur le cinéma indien*, Paris, Cerf, 1969; Y. Thoraval, *Les Cinémas indiens*, Paris, L'Harmattan, 2000; R. Dwyer et D. Patel, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, Londres, Reaktion, 2002; A. Rajadhyaksha, P. Willemen (dir.), *Encyclopedia of Indian Cinema*, Londres, Routledge, 1999.
- ³ N. Muni Kabir, *Lata Mangeskar... In Her Own Voice*, New Delhi, Niyogi Books, 2009; A. Ghosh, *Bhojpuri Cinema*, New Delhi, Penguin Books India, 2010.
- ⁴ Fondé par Amandine D'Azevedo, Térésa Faucon et Charles Tesson en 2012. Voir <https://lescinemasindiens.wordpress.com>.
- ⁵ La liste est longue, on peut néanmoins citer les recherches de Rachel Dwyer, Daya Thussu, Rajinder Dudrah, Purnima Mankekar, Ravi Vasudevan, etc.
- ⁶ Par exemple Kristian Feigelson et Monique Dagnaud (dir.), *Bollywood, industries des images*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Théorème », n° 16, 2012; Camille Deprez, *Bollywood, cinéma et mondialisation*, Villeneuve D'Ascq, Presses du Septentrion, 2010; Emmanuel Grimaud, *Bollywood Film Studio ou comment les films se font à Bombay*, Paris, CNRS, 2004.

de Charles Tesson sur le Bengale à travers les âges, de Salma Siddique analysant la circulation entre Bombay et Lahore des réalisateurs et acteurs post-Partition, ou encore de Clelia Clini sur l'importance croissante du cinéma du Pendjab contemporain. Ces questions recourent bien sûr celles de l'in/dépendance de l'économie et de l'industrie : de la production de studio à l'émergence d'une création indépendante, sans oublier l'évolution de la distribution. La contribution de Shoba Ghosh sur le cinéma érotique malayalam à partir de la figure emblématique de Shakeela croise ainsi ces différents axes de réflexion. Quant à l'étude de terrain menée par Némésis Srou pour explorer les modes de financement et les circuits de distribution alternatifs du cinéma hindi dans les années 2000, elle apporte un éclairage tout à fait neuf.

Par ailleurs, le cinéma en général marque souvent la rencontre des arts, et les cinémas indiens en particulier, qui empruntent au théâtre classique indien rassemblant poésie, chant, danse, peinture, architecture (dont les codes ont été élaborés dans le traité d'esthétique, *Natyashastra*, presque au début de notre ère). Les films indiens ont donc bien souvent réfléchi le théâtre (par la mise en abyme, comme le développe l'article sur *Aag* de Raj Kapoor par Jitka de Préal, ou par l'adaptation, voir l'analyse du film *Omkaara* tiré d'*Othello* par Sonali Pattnaik). Cette tradition, de ce qu'aujourd'hui nous nommerions une transdisciplinarité, n'a cessé de proposer de nouvelles formes d'intégration de la danse et de la musique et invite à discuter de l'articulation du moment musical et dansé souvent autonomisé comme une attraction, alors qu'il est tissé des mêmes enjeux narratifs que les autres séquences. Il faudrait ici aussi considérer le pluriel de ces danses et de ces musiques (folkloriques autant que classiques, objets de tous les métissages, y compris ceux entre Orient et Occident). En outre, le cinéma n'est pas seulement pensé pour exposer les danses, il invente aussi des formes chorégraphiques proprement cinématographiques. Ainsi, Térésa Faucon identifie un motif récurrent, la danse sur les tessons, dans plusieurs films sur plus de soixante années. Enfin, le film indien peut se tourner vers d'autres arts que ceux du *Natyashastra*, comme la photographie dont la présence dans certaines fictions devient un enjeu esthétique réflexif pour le cinéma (contribution d'Amandine D'Azevedo). Cette attention portée aux formes et à leur histoire ne peut se faire sans considérer la technique et ses évolutions. L'écoute attentive et informée des nouveaux moyens (numériques essentiellement) à la disposition des cinéastes

permet à B. Chattopadhyay de nous sensibiliser à l'émergence de nouvelles conceptions sonores dans la production contemporaine d'un cinéma fortement ancré dans une tradition de studio. Enfin, le dossier sur le cinéma d'animation (rendu possible par l'aide du Labex ICCA) est aussi l'occasion de débattre de la question de l'autonomisation de la production indienne qui passe de la sous-traitance (avec l'implantation de Disney, Dreamworks) à la revendication d'une production nationale en retraçant son histoire. L'autoproduction, apparue comme un phénomène majeur au sein des industries culturelles ces dix dernières années, est la véritable originalité du cinéma d'animation indien actuel, qui consiste à s'inspirer des pratiques contemporaines amateurs bien connues de la production européenne. Le choix de Gitanjali Rao a été motivé par son statut exemplaire et représentatif parmi les nouveaux créateurs qui, bien que primés dans des festivals prestigieux (Cannes et Annecy, par exemple), maintiennent une création artisanale, personnelle et locale. Cette cinéaste ne cesse ainsi, à travers l'usage de sa palette numérique, de retravailler des formes picturales anciennes (la miniature moghole, les marionnettes) tout en *mimant*, avec sa tablette, le travail du fusain ou des coups de pinceau. À cheval entre des outils contemporains et une imagerie folklorique traditionnelle, elle explore une Inde plurielle, métissée et changeante, de la vivacité de ses paysages dans *Printed Rainbow* (2006) à la vie difficile des habitants des bidonvilles fascinés par Bollywood dans *TrueLoveStory* (2014), ce que son prochain long métrage, *Bombay Rose* (en cours de réalisation), développera.

Cette apparente hétérogénéité permet aux regards de chercheurs et de créateurs de se croiser. Parmi ces créateurs, certains sont aussi historiens du cinéma et proposent de penser l'articulation entre les techniques et les formes filmiques. Parmi les chercheurs, certains sont des spécialistes des cinémas indiens témoignant d'approches différentes (esthétique, historique, économique, socio-culturelle, *gender*...), certains des spécialistes d'autres disciplines (littérature, littérature comparée, anthropologie, études postcoloniales...).

Avertissement au lecteur

Les films indiens connus sous leur titre français (entre autres ceux de S. Ray, A. Gopalakrishnan, M. Sen) apparaîtront avec ce titre d'exploitation, avec mention entre parenthèses, lors de la première occurrence, du titre original. Les films indiens n'ayant pas eu de sortie française seront cités par le titre original avec une traduction littérale lorsque les auteurs l'ont jugé nécessaire.



In/dépendance des régions

Aux sources de l'indépendance, le cinéma bengali

Charles Tesson

Le cinéma bengali, à travers les films de Satyajit Ray et de Ritwik Ghatak, a toujours été considéré, à juste titre, comme celui qui, au sein de l'industrie du cinéma indien, a ouvert la voie à une autre forme de cinéma dont le modèle, en quelque sorte, a donné naissance à son tour à ce qu'on a appelé le cinéma des régions, aussi bien au Karnataka (Girish Karnad, B. V. Karanth, Girish Kasaravalli¹) qu'au Kerala, État du Sud voisin, autour d'Adoor Gopalakrishnan (*Swayamvaram*, 1972) et de Aravindan (*Uttarayanam*, 1974). Cette influence conjuguée ou séparée de Ray et de Ghatak (certains aiment le premier, d'autres se réclament plus du second), à laquelle il faut ajouter aussi le rôle joué plus tardivement par un autre cinéaste bengali, Mrinal Sen², a modifié en profondeur le visage du cinéma indien, jusqu'au Sri Lanka avec Lester James Peries, dont le premier film, *La Ligne du destin* (*Rekava*, 1956), a été grandement influencé par *La Complainte du sentier* (*Pather Panchali*) de Ray sorti l'année précédente. Ce rayonnement du cinéma bengali, y compris à l'étranger pour Satyajit Ray et plus tardivement pour Ritwik Ghatak sur ce point³, a donné naissance éga-

lement à un nouveau cinéma hindi⁴, au cœur du cinéma de Bombay et de sa puissante industrie (le « All India Film », appelé depuis Bollywood), grâce notamment aux films de Shyam Benegal (*Ankur*, 1974, *Nishant*, 1975), de Mani Kaul (*Notre pain quotidien / Uski Roti*, 1969, et le superbe *Duvidha*, 1973) et de Kumar Shahani (*Maya Darpan*, 1972).

À l'évidence, même si d'autres facteurs ont joué⁵ dans cette éclosion d'un cinéma plus engagé (critique de la société) ou à l'esthétique différente, la trilogie d'Apu de Satyajit Ray, avec *La Complainte du sentier* (1955), *L'Invaincu* (*Aparajito*, 1956, couronné d'un Lion d'or à Venise) et *Le Monde d'Apu* (*Apur Sansar*, 1959), a été déterminante et a ouvert une brèche irréversible dans la manière de concevoir la réalisation d'un film, tant sur le plan de la production (pas de chansons ni de danses, durée se rapprochant des standards occidentaux) que de la « direction artistique » (tournage en extérieurs, utilisation minimale du studio, acteurs amateurs ou venus du théâtre⁶). À ce titre, la longue gestation et le long tournage de *La Complainte du sentier* (1952-1955) ainsi que les conditions de réalisation (mélange d'amateurisme

¹ Girish Karnad est un homme de théâtre qui a tourné son premier film, *Vamsa Vriksha* (*The Family Tree*, 1971), avec B. V. Karanth, avant de réaliser seul *La Forêt* (*Kaadu*, 1973). De son côté, B. V. Karanth se fera remarquer avec le magnifique *Le Tambour de Choma* (*Chomana Dudi*, 1975). Girish Kasaravalli, ancien étudiant à l'école de cinéma de Poona (Film and Television Institute of India), marquera les esprits avec son deuxième film, *The Ritual* (1977).

² Si Mrinal Sen, né en 1923, soit deux ans après Satyajit Ray, a réalisé son premier film en 1956, c'est seulement avec *Les Nuages dans le ciel* (*Akash Kusum*, 1965) et surtout *Monsieur Shome* (*Bhuvan Shome*, 1969) que son œuvre prend une nouvelle orientation (un cinéma de dénonciation et de critique sociale, très engagé). Ses films plus tardifs, comme *Un jour comme un autre* (*Ek Din Pratidin*, 1979) et *Affaire classée* (*Kharij*, 1982), ont été montrés en sélection officielle au festival de Cannes.

³ *Ajantrik* (1957) le deuxième film de Ritwik Ghatak, sera montré au festival de Venise en 1958.

⁴ Voir le numéro de la revue *Cinema Vision India* (vol. 3, 1980), intitulé : « Is There A New Cinema Movement ? ».

⁵ En particulier la création de la Film Finance Corporation en 1960 (aide de l'État en production à des projets plus difficiles, impossibles à monter dans le cadre du cinéma populaire et commercial) et de l'école de cinéma de Poona en 1961 (Film Institute of India), où enseigneront notamment Ritwik Ghatak et Girish Karnad et qui formeront de nombreux cinéastes, dont Adoor Gopalakrishnan. À signaler aussi le rôle joué par l'IPTA (Indian People's Theatre Association), fondée à Calcutta en 1943, et sa première production cinématographique, *Dharti Ke Lal* (*Les Enfants de la terre*, 1946), première occurrence d'un cinéma de critique sociale engagé, dans le cinéma bengali, qui trouvera par la suite une résonance dans le cinéma de Mrinal Sen et dans le cinéma des régions.

⁶ En particulier du vivier de l'IPTA (Indian People's Theatre Association).

et de professionnalisme au sein d'une équipe technique réduite et peu expérimentée au départ) ont eu valeur de modèle pour cette raison même, la qualité esthétique du film étant tributaire des méthodes et des conditions de tournage, à l'opposé des règles de production en vigueur dans l'industrie du cinéma au Bengale. Ray s'est exprimé souvent sur ce point, notamment dans des articles parus dans le recueil *Écrits sur le cinéma*⁷.

D'une indépendance à l'autre

Plusieurs facteurs peuvent expliquer la naissance d'un cinéma indépendant au Bengale à partir de *La Complainte du sentier*⁸. Outre la méthode de production, déjà évoquée, il y a l'engagement du Bengale pour l'Indépendance de l'Inde (même si ce point, sur un plan artistique, se cristallisera autour de l'IPTA, pôle de référence pour des cinéastes comme Ghatak et Sen, beaucoup moins pour Ray, à l'écart de cela). S'ajoute également la tradition artistique, musicale et littéraire propre au Bengale (la Renaissance bengalie, chère à Ray, autour de Rabindranath Tagore, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle), terreau propice, en profondeur, pour que le public puisse être sensible à une nouvelle forme de cinéma. Sans oublier l'ouverture à l'Occident, inhérente au Bengale, de par sa position politique au temps de la colonisation britannique et aussi à travers la Renaissance bengalie, qui prônait un juste équilibre entre les cultures au lieu d'un nationalisme culturel farouchement autosuffisant qui n'est pas sans danger, même si Ray, pour faire partie de ces Bengalais cultivés sensibles à la culture occidentale (cinéma, littérature, musique, peinture, photographie), s'est retrouvé au cœur d'accusations à de nombreuses reprises⁹.

D'où cette hypothèse, quelque peu audacieuse. Et si la naissance d'un courant propice à une indépendance au cœur du cinéma indien, à partir de *Pather Panchali*, était aussi la conséquence d'une autre indépendance, celle de l'Inde. Indépendance aux conséquences tragiques, aux plaies toujours pas cicatrisées, qui a vu la partition du Bengale, en raison des violents affrontements intercommunautaires et à la suite de la victoire aux élections de 1946 de la Ligue musulmane à l'Assemblée législative et au Conseil du Bengale. La Partition, non souhaitée initialement par Gandhi, ayant été décidée finalement par le Congrès pour éviter une guerre civile. La Partition donne naissance au Pakistan, divisé

en deux pays que tout sépare, sur le plan géographique et linguistique : le Pakistan occidental (ourdou) et le Pakistan oriental (bengali), ou Bengale oriental, la part occidentale restant rattachée à l'Inde (le Bengale, un État au cœur de l'union indienne). Aberration totale (l'ourdou est décrété langue officielle du Pakistan oriental, où le bengali domine) qui conduira à une guerre d'indépendance et à la République populaire du Bangladesh en 1971.

Sur un plan strictement cinématographique, la partition du Bengale a eu des conséquences dramatiques et a affaibli l'industrie du cinéma bengali. En 1931, on dénombrait 50 millions d'habitants au Bengale et seulement 26 millions en 1951, dans le nouvel État du Bengale rattaché à l'Inde à la suite de la Partition. Conséquence directe pour le marché cinématographique, les films voient leur part de marché et de recettes réduites, si bien que les coûts de production doivent désormais être ajustés sur ces nouveaux paramètres en vue de l'amortissement des films.

Dans un contexte où l'industrie du cinéma bengali doit réduire sa voilure, l'émergence d'un autre cinéma devient plus facile, la pression du marché étant moindre. Quand le modèle ancien doit être revu à la baisse ou repensé entièrement, la situation est plus propice aux ouvertures ou aux innovations (rappelons que *La Complainte du sentier* a été un vrai succès populaire au Bengale). En même temps, il est difficile de faire un lien entre l'effondrement du système des studios dans le cinéma

⁷ Voir la préface, « Les problèmes du cinéma indien », « Être réalisateur bengali », in *Écrits sur le cinéma*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1985.

⁸ Même si Ritwik Ghatak a commencé plus tôt, puisque son premier film, *Le Citoyen (Nagarik)*, date de 1953, c'est le film de Satyajit Ray, *La Complainte du sentier* (1955), par son ton, son esprit (le jeu des comédiens, les enfants, les nombreuses scènes en extérieurs), qui a contribué à marquer les esprits, invitant le cinéma indien à s'ouvrir à ses paysages.

⁹ Voir notamment l'argumentaire pour le moins stupide d'un Paul Willemen (« Le cinéma des régions », in *Le Cinéma indien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983) : « Les critiques cinématographiques occidentales qui encensent l'humanisme et l'impact "universels" de Ray ne se rendent pas compte qu'il se livrent en fait, purement et simplement, à la "reconnaissance", à la validation des résidus culturels du colonialisme, tout en se félicitant de "l'universalité" de leurs propres exportations culturelles. » Pour ces mêmes raisons, on a opposé Ghatak, cinéaste authentiquement indien (!), à Ray, coupable de porosité à la culture occidentale. Il y aurait beaucoup à dire sur ce désir chez l'autre (une forme de prison-obligation) d'une identité culturelle nationale supposée pure, seule digne de considération. Tout cinéaste devant se conformer à ce modèle, imposé lui aussi par l'Occident (un Occident qui se pense marxiste, anticolonialiste) et qui de ce fait devient le levier despires nationalismes culturels qui entendent éradiquer toute impureté, toute hybridation. Au Japon, quelqu'un comme Kurosawa, par ailleurs ami de Ray, s'est retrouvé au cœur d'accusations similaires.

indien en général et dans le cinéma bengali en particulier et la naissance d'un cinéma indépendant et détaché de ce modèle imposé par les studios, ce qui s'est pourtant passé au Bengale, alors que l'effondrement du système des studios, dans le cinéma de Bombay, n'a rien produit de semblable à pareille époque. Sans être comparable avec l'évolution du cinéma de Bombay, tout simplement parce que la population comprenant l'hindi est infiniment plus nombreuse que celle qui comprend le bengali, Calcutta, très vite, notamment autour de New Theatres, fondée en 1931, rassemblera tous les grands noms du cinéma bengali, des réalisateurs (Nitin Bose, cousin de Satyajit Ray, Debaki Bose, Pramatesh Chandra Barua) et des acteurs, par ailleurs chanteurs et compositeurs (Pankaj Mullick, Kundun Lal Saigal). Au Bengale, la New Theatres ferme ses portes en 1955. À Bombay, la Bombay Talkies, fondée par Himansu Rai en 1934, décline au début des années 1950 et cesse toute activité en 1952. De même, la Prabhat Film Company, fondée en 1929 et installée à Poona en 1933, qui a pour particularité d'avoir été initiée par des réalisateurs (Rajaram Vankudre Shantaram, Vishnupant Damle, Sheikh Fattelal), fait de même en 1953. Au Bengale, la fermeture de la New Theatres laissera un vide, propice à de nouvelles opportunités. À Bombay, l'effondrement du système des studios donnera naissance à un nouveau mode de production et surtout à l'émergence de nouvelles dynasties ou oligarchies familiales, toujours en vigueur, avec les auteurs-producteurs, propriétaires de leur studio, et parfois aussi acteurs (Raj Kapoor, Guru Dutt, Mehboob Khan), ce qui a permis à l'industrie du cinéma indien, transformée par l'arrivée du parlant (importance de la musique et des chansons, des acteurs-chanteurs puis des acteurs et des chanteurs et chanteuses en play-back), de se poursuivre et d'évoluer, ne laissant, au sein du cinéma hindi, aucune alternative possible à cette forme de cinéma que seul le cinéma bengali, à cette époque, au fil des années 1950, avec les films de Satyajit Ray, sera en mesure d'offrir.

La Partition de l'Inde en général et du Bengale en particulier a eu pour conséquence de vider l'industrie du cinéma de ses membres et de provoquer un exode massif de la plupart des personnes travaillant dans le cinéma en direction de Bombay, seul endroit en mesure de permettre à chacun de poursuivre sa carrière, quel que soit le domaine (réalisation, équipe technique, acteur, chanteur, musicien, compositeur). Les exemples sont nombreux. Parmi eux, Bimal Roy,

né à Dacca en 1909 (actuel Bangladesh), assistant chef-opérateur de Nitin Bose à la New Theatres, ainsi que pour le *Devdas* (1935) de Pramatesh Chandra Barua. Il débute comme réalisateur à la New Theatres en 1943 (*Udayer Pathay*), qu'il quitte en 1950 pour travailler quelque temps à la Bombay Talkies avant de fonder en 1952 sa maison de production, qui portera son nom. De même, Hrishikesh Mukherjee, né à Calcutta en 1922, qui entre à la New Theatres en 1945, où il devient assistant réalisateur et monteur de Bimal Roy avant de réaliser en hindi son premier film, *Le Voyageur* (*Musafir*, 1957), réalisé avec beaucoup de Bengalis, dont Ritwik Ghatak¹⁰, puis *Anari* (1959), interprété par Raj Kapoor. De même Guru Dutt¹¹, né en 1925 à Bangalore et qui a vécu à Calcutta à l'âge de quatre ans, son éducation bengalie se révélant décisive. En particulier son intérêt pour la danse, qui le conduira à entrer dans l'académie d'art d'Uday Shankar (le frère de Ravi, célèbre musicien, que Ray sollicitera pour ses premiers films) où il passera deux ans (1942-1943) avant de rejoindre les studios Prabhat où il reste trois ans (1944-1947) et, en raison de sa formation de danseur, devient chorégraphe, chargé de régler les scènes de danse des films, avant de passer à la réalisation en 1951 avec *Baazi*. Il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire, à propos de l'âge d'or du cinéma hindi des années 1950, sur le rôle joué par cet exode dans la reconfiguration de l'industrie, donnant naissance à une esthétique métissée, hybride, conséquence de la Partition. Sans omettre le rôle non négligeable de la tradition du cinéma bengali, constituée autour de la New Theatres et très sensible dans l'œuvre en hindi de Bimal Roy, tout particulièrement son *Devdas* (1955), remake de celui sur lequel il avait collaboré à Calcutta en 1935.

Au Bengale, à la suite de l'Indépendance, il y a bien eu le feu d'artifice de *Kalpana* (1948) d'Uday Shankar, film original et ambitieux, nouvelle proposition de film musical pour l'industrie du cinéma bengali, qui entendait associer l'ancien et le nouveau, en particulier dans les styles de danse et de chorégraphie, et qui restera sans suite, prototype laissé à l'abandon. Dans ce désert, de nouvelles formes cinématographiques vont émerger au Bengale tandis qu'à Bombay, quitte à simplifier à l'extrême, le meilleur du cinéma hindi

¹⁰ Il est le scénariste du film, tout comme il le sera à la même époque de celui de *Madhumati* (1958), de Bimal Roy.

¹¹ Sur Guru Dutt, l'indispensable monographie d'Henri Micciollo, dans *Anthologie du cinéma*, tome 9, Paris, Avant-Scène, 1976.

(la tradition Prabhat, les films de Shantaram, dont son excellent *L'Inattendu* ou *Duniya Na Mane*, 1937) va se mêler au meilleur du cinéma bengali (l'école New Theatres). Alors que Satyajit Ray et Ritwik Ghatak réalisent dans les années 1950 leurs premiers films au Bengale, rien de tel à Bombay, aucune alternative possible ne peut desserrer l'étau du modèle de l'industrie en accomplissant un tel écart ; à côté, en parallèle, la seule solution étant d'améliorer et de transformer le modèle de l'intérieur, ce que réussira exemplairement quelqu'un comme Guru Dutt. Il faudra donc attendre plus tard, dans les années 1970, pour que le modèle du cinéma bengali (un cinéma indépendant, en dehors du système) puisse migrer à Bombay et s'implanter tant bien que mal (Mani Kaul).

Au Bengale, Satyajit Ray, afin de poursuivre sa carrière, a été obligé de composer avec l'industrie locale, alternant projets ayant un potentiel commercial plus fort (ses films pour enfants, comme *Les Aventures de Goopy et de Bagha* (*Goopy Gyne Bagha Byne*, 1968), ou ses histoires policières ou de détectives, comme *La Ménagerie* (*Chiriakhana*, 1967), ou *La Forteresse d'or* (*Sonar Kella* 1974), *Le Dieu éléphant* (*Joi Baba Felunath*, 1978) avec des films plus personnels, aux succès publics plus réduits, comme *Des jours et des nuits dans la forêt* (*Aranyer Din Ratri*, 1969) ou *L'Adversaire* (*Pratidwandi*, 1970). La situation économique du cinéma bengalie est résumée par la carrière de Sharmila Tagore, actrice inconnue, découverte par Satyajit Ray – *Le Monde d'Apu*, 1959, *La Déesse* (*Devi*, 1960) et qui fera ensuite carrière dans le cinéma hindi (*Kashmir Ki Kali*, de Shakti Samanta, 1964), où elle deviendra une star.

Étrange particularisme indien, puisque c'est l'Indépendance du pays, avec ses conséquences tragiques (la Partition), qui a permis au cinéma indien de devenir indépendant à son propre modèle. Autre paradoxe, propre à l'Inde et à l'occupation britannique (voir aussi, pour le cinéma égyptien, avant l'Indépendance), c'est au temps de la colonisation que le cinéma indien a constitué son modèle, à partir du parlant quand, la plupart du temps, c'est au moment de l'Indépendance qu'une nouvelle identité cinématographique nationale s'affirme, née d'un volontarisme politique de circonstance. Celle de l'Inde étant

déjà constituée au temps de l'occupation britannique, elle a survécu et prolongé son modèle au moment de l'Indépendance, du côté de Bombay, et a donné naissance à tout autre chose, au Bengale, ce qui n'était pas prévu ni pensé, pour les raisons évoquées.

Étrange aussi que ce soit deux cinéastes, Satyajit Ray et Ritwik Ghatak, à la fois si opposés et complémentaires, qui aient permis cette transformation et offert cette nouvelle direction au sein du cinéma indien. L'un, Ritwik Ghatak, marqué par la partition du Bengale (il est né en 1925 dans l'actuel Bangladesh et tournera un film au Bangladesh, *Une rivière nommée Titash* / *Titas Ekti Nadir Naam*, 1973), en fera le fil rouge de son œuvre, tandis que Satyajit Ray (ce qu'on ne manquera pas de lui reprocher) a bâti son œuvre sur le déni de cette Partition, en digne héritier de la splendeur du Bengale et de ses valeurs culturelles et artistiques (la Renaissance bengalie) qu'il a voulu prolonger cinématographiquement, sans pour autant éviter de regarder en face la réalité du Bengale (voir *La Grande Ville* / *Mahanagar*, 1963). Ce double visage du cinéma indien, avec Ray et le Bengale et avec Ghatak et la partition du Bengale, double interprétation complémentaire et contradictoire de l'Indépendance, va aussi donner lieu à une esthétique, largement tributaire de cet écart, comme un double sillon exemplaire, qui va irriguer durablement les formes de l'indépendance au sein du cinéma indien.

Références bibliographiques

- COLLECTIF, 1976, *Anthologie du cinéma*, t. 9, Paris, L'Avant-Scène.
- 1980, « Is There A New Cinema Movement? », in *Cinema Vision India*, vol. n° 3, Bombay, Siddarth Kak (éd.).
- PASSEK, J.-L., 1983, *Le Cinéma indien*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- RAY, S., (1982) 1985, *Écrits sur le cinéma*, Paris, Ramsay Poche.

Le cosmopolitisme des comédies Shorey face à la Partition

Salma Siddique

Deux domestiques en livrée poursuivent une jolie fille bien en chair, habillée d'un *salwar-kurta*, sa chevelure divisée en deux nattes. Se cachant derrière des murs et des voitures garées sur le bas-côté, elle s'enfuit à travers un marché, heurtant des piétons et des charrettes. Au milieu du marché, elle repère un étrange magasin pour femmes, le *Paris Fashion House*, et se rue à l'intérieur jusqu'à un comptoir où reposent des têtes de mannequins aux traits européens exposant des chapeaux à la mode. Les deux hommes à sa poursuite entrent à leur tour et sont guidés jusqu'au stand de chapeaux par une vendeuse. La jeune femme poursuivie, en prenant la pose, s'est mise à la place du mannequin du centre. Les deux hommes admirent alors l'ingéniosité de ces « poupées » dont les yeux bougent sur commande. En roulant des yeux dans tous les sens et en esquissant un sourire en coin, la jeune femme entraîne ses poursuivants dans un jeu absurde qui met en valeur son esprit et son audace ainsi que son art du camouflage.

Cette séquence, mettant en scène l'actrice Meena, est le point d'orgue comique du film *Ek Thi Ladki* (il était une fille, 1949), qui annonce un cycle de comédies romantiques, à la fin des années 1940 et au début des années



▲ *Ek Thi Ladki*, R. Shorey (1949) ▲

1950, dans l'industrie du cinéma de Bombay. Avec une héroïne gaffeuse et un héros la réprimandant tout en restant parfaitement inepte, ces films sont modelés sur les comédies loufoques [*screwball comedies*] de la Dépression, dans le Hollywood des années 1930-1940. Le plus important réalisateur de ce genre à Bombay dans les années 1950 est Roop Shorey, un migrant venu de Lahore à la suite de la Partition. Dans le Lahore de la fin de la colonisation, Shorey est le propriétaire de l'un des plus gros studios de la ville, le Shorey Studio, qui produit des films populaires en hindi et en pendjabi. Un an avant la Partition qui sépare le sous-continent indien en deux États indépendants – l'Inde et le

Pakistan –, Roop Shorey signe avec Meena pour *Rut Rangili*. On rapporte que le film a été détruit dans la vague de violence qui engloutit Lahore à l'été 1947, lorsque le studio Shorey fut incendié. Être identifié, puis pris pour cible, à cause de sa religion hindoue, dans ce qui allait devenir l'État-nation pour les musulmans du sous-continent, oblige Roop Shorey à quitter Lahore et à déménager à Bombay.

Née Khursheed Jahan au début des années 1920 dans une famille musulmane, Meena grandit à Lahore. À la fin des années 1930, elle voyage à Bombay et fait ses débuts dans le film *Sikandar* (Alexandre le Grand, 1941), produit par le principal studio de ces années-là : Minerva Movietone. Dans ses mémoires, elle se rappelle recevoir son *nom de plume*¹, Meena, de Sohrab Modi, le propriétaire de Minerva et réalisateur du film *Sikandar*. À la suite de ce dernier, elle apparaît dans quelques films de Bombay, pour la plupart des productions avec des acteurs variés, mais un contrat strict avec le studio contraint ses choix. Tentant d'y échapper, elle repart à Lahore en 1945, où elle rencontre pour la première fois le réalisateur Roop Shorey. Lorsque la Partition semble imminente, menaçant la liberté de circulation que Meena et ses contemporains ont toujours connue, elle retourne à Bombay en 1947. Commence alors la collaboration post-Partition entre le réalisateur migrant et l'actrice de comédies, qui se terminera en 1956 lorsqu'ils entreprendront un voyage fatidique au Pakistan pour produire *Miss 56* avec un distributeur basé à Karachi. Meena décidera de rester à Lahore, prenant la citoyenneté pakistanaise ; Shorey rentrera seul en Inde.



◀ *Dholak*, R. Shorey (1951)

Cet article propose de voir dans l'œuvre post-Partition de Roop Shorey, dont *Ek Thi Ladki* est le fleuron, un ensemble à saisir du point de vue d'un cosmopolitisme productif. Décrit comme un « point de vue intellectuel et esthétique d'ouverture sur des expériences culturelles divergentes » (Hannerz, 1990 : 239), le cosmopolitisme a aussi été saisi dans la modernité coloniale comme une « forme d'improvisation, impliquant ouverture d'esprit et mobilité » (Van der Veer, 2002 : 165). Loin de cette vision intellectuelle et impérialiste du cosmopolitisme, Mica Nava propose une définition viscérale, fondée sur les « sentiments d'attraction pour et d'identification à l'autérité » (Nava, 2007 : 8). Travaillant sur les relations entre les races et l'antisémitisme au XX^e siècle, Nava montre que la convivialité et l'empathie ont toujours coexisté avec les manifestations de radicalisation les plus hostiles, et que le mélange de relations sexuelles/romantiques offre des exemples d'un cosmopolitisme viscéral qui permet une plus grande perméabilité aux frontières ethniques et sociales.

La forme principale des comédies de Shorey et la collaboration durant dix ans entre Meena et Roop Shorey proposent les deux aspects du cosmopolitisme vus *supra*. L'adoption éhontée d'un genre hollywoodien, la comédie loufoque, par une équipe de réfugiés est représentative d'une position d'ouverture, tout en jouant l'hybridation avec ce qui serait le « typiquement pendjabi ». À ceci s'ajoute la relation professionnelle et conjugale d'un Roop Shorey hindou avec une Meena musulmane, remarquable pour son refus des barrières religieuses des dix ans de Partition pendant lesquels les deux communautés ont été frontalement opposées, couple incarnant alors le cosmopolitisme viscéral que Nava perçoit au milieu des divisions sociales. Mon propos vise désormais à examiner en détails comment ces aspects constituent précisément le cosmopolitisme des comédies Shorey.

« La technique Shorey »

La presse cinématographique indienne a identifié une « technique Shorey » dans les comédies produites et mises en scène par Roop Shorey à Bombay. Ces films ont une équipe régulière d'artistes, dont la plupart sont des collaborateurs datant de son « âge d'or à Lahore », devenus des réfugiés du cinéma dans l'Inde indépen-

¹ En français dans le texte (N.d.T.).

dante. Ces fidèles incluent des acteurs comme Meena, Majnu, Motilal, Kuldeep Kaur et Karan Dewan, le scénariste I.S. Johar, le parolier Aziz Kashmiri et le compositeur Vinod. Outre un casting fixe, avec des seconds rôles interchangeables d'un film à l'autre, les autres traits de la « technique Shorey » sont de longues séquences paroxystiques de course-poursuite, des cascades démesurées dans des décors étranges et des retournements extraordinaires afin d'entretenir l'élan humoristique du récit. Les personnages de ces films sont toujours en mouvement, voyageant dans différentes villes, certaines clairement identifiées, d'autres suggérées. Les chansons sont tantôt des duos frivoles, tantôt des chansons de groupe, impliquant par exemple une bande de filles du voisinage, des collègues dans un bureau ou des étudiants à l'université. « Un coup de coude énergique », « pétillant d'intelligence » et « des tas d'amusements »², les films rappellent les comédies hollywoodiennes qui parviennent régulièrement sur les écrans de l'Inde coloniale durant les années 1930. Ils partagent une même atmosphère, des personnages types et des quiproquos excentriques comme dans *It Happened One Night* (F. Capra, 1934), *The Awful Truth* (L. McCarey, 1937), *His Girl Friday* (H. Hawks, 1940) et *Mr and Mrs Smith* (A. Hitchcock, 1941)³.

Qu'est-ce qui peut pousser un réfugié, vivant les dislocations de la Partition, à se tourner vers l'élaboration récurrente de comédies ? Plusieurs raisons évidentes : d'abord, Roop Shorey a une prédilection pour les comédies dès le début de sa carrière. Son premier film réalisé à Lahore, *Majnu* (1935), est une parodie de la légendaire histoire d'amour tragique, *Laila Majnu*. Par ailleurs, ses collaborateurs, Meena, Majnu et, de manière centrale, l'écrivain satirique I.S. Johar semblent s'épanouir dans ce genre-là. L'immense succès de *Ek Thi Ladki* a sûrement garanti à cet ensemble de réfugiés que leur avenir cinématographique était, sans aucun doute, dans la comédie. Quoi qu'il en soit, c'est cette même expérience marquée par la rupture qui donne toute sa force aux thèmes narratifs et à l'énergie inépuisable des facéties des comédies Shorey. Ces histoires fictionnées ou réelles témoignent de la volonté de trouver les ressources pour naviguer dans un monde affaibli par la Partition. Ainsi, ils associent pêle-mêle des politiques progressistes sur les genres ou, à défaut, participent à une déstabilisation des régimes de genre dominants. En explorant la lutte entre masculin et féminin au sein du mariage, de la rupture et du remariage, la comédie loufoque se caractérise par des duels verbaux et des corps semant la pagaille,

que l'on remarque aussi dans les réarrangements locaux du genre à Bombay. À travers une « séduction dominée par la femme » impliquant un « mâle aisément frustré et peu sûr de lui » (Gehring, 1983 : 1), les films Shorey travaillent une transformation comique et cinématographique du social. Innovant sur les tropes de l'inversion des rôles, des unions instables et de l'héroïne excentrique, ces comédies mettent en scène un couple démocratique qui incarne une possible égalité. Le temps fort de ces films est la mise en scène d'une façon de faire la cour, plus amicale et originale. Les intrigues dépendent bien souvent du désir des femmes d'atteindre la parité. La publicité et les articles des films qui suivaient les sorties des comédies Shorey semblaient bien être eux aussi conscients de cette dimension. La critique mécontente de *Shrimati 420* parlait du film comme d'un « long débat s'étirant sur presque douze mille pieds de pellicule affirmant que les femmes ont le droit de faire tout ce que les hommes font⁴ ». L'affiche publicitaire de *Shrimatiji* (Madame, 1952) décrit le film ainsi : « [Cette] histoire sociale produite par Filmistan Ltd., est une révolte féminine : de jeunes et belles filles décident de vivre comme les hommes une vie autonome et indépendante dans l'Inde libre⁵. » Le slogan de Shri Naqad Narayan le vantait comme une « délicieuse satire sur les hommes et le savoir-vivre⁶ ». Qui plus est, cette volonté commune de reconfigurer les personnages féminins et les relations genrées tenait à la persona de Meena dans ces films, puisque la « force chaotique de l'héroïne des comédies loufoques défiait les conventions et les privilèges masculins » (Glitre, 2006 : 1).

La performance comique de Meena est basée sur un style qui alterne une présence évasive à des gesticulations brusques et incongrues. Son corps en surpoids parle de lui-même, son embonpoint étant utilisé à la fois pour des effets comiques attendus mais aussi pour développer les effets d'une romance étrange fondée sur le comique de deux corps peu assortis. Les dessins humoristiques paraissant

² Coupures de presse venant de *filmindia*, 1953, p. 47 ; *Filmfare* 7 janvier 1955, p. 4 et *The Times of India*, 8 janvier 1950, p. 14

³ Articles et critiques du *Times of India* attestent de la présence et de la popularité des comédies du Hollywood des années 1930 comme *It Happened One Night* (sortie indienne en 1935), *Bringing Up Baby* (sortie en Inde en 1938) et *The Awful Truth* (1938 également pour l'Inde). Les sorties semblent s'être raréfiées considérablement au début des années 1940.

⁴ « Our Review: Shrimati 420 », *filmindia*, juin 1956, p. 43.

⁵ « Glimpses from Shrimatiji », *filmindia*, 1951 (publicité).

⁶ « Filmfare Reviews », *Filmfare*, 2 septembre 1952, p. 38.

régulièrement dans la revue *filmindia* commentaient eux aussi sa corpulence et parlaient d'elle comme du « ballon de la famille⁷ » ou du « sac de blé du Pendjab⁸ ». Cette facette de Meena est aussi la source d'anecdotes de tournage utilisées à des fins publicitaires et racontées avec amusement, par exemple sur son poids réclamant des interventions médicales d'urgence pour ses partenaires. Motif récurrent pour la publicité du film, les joyeux combats à bras-le-corps de Meena ne se limitaient pas à ses partenaires masculins, mais aussi à des femmes. L'une des occurrences est un dessin humoristique suggestif montrant Meena luttant avec l'actrice Begum Para, et Roop Shorey les « dirigeant » depuis le bord du ring⁹, l'image attachant à la persona de Meena une ambiguïté érotique.

Les exploits de l'actrice apparaissent régulièrement dans les magazines de cinéma, par exemple lorsqu'elle pose fièrement à côté d'un sanglier vaincu dans *Filmfare*¹⁰. Si le défi est de grande ampleur dans *Aag Ka Dariya*, avec une séquence incroyablement réaliste où elle retire une épine de la patte d'un tigre, pour *Ek-Do-Teen*, il a été mentionné qu'elle avait dû apprendre à conduire un tracteur. « Le secret de son succès est qu'elle est absolument sans peur et pleine de courage », suggère un insert publicitaire de *Filmfare*¹¹. Les caractéristiques physiques de son audace mêlées à sa folle bouffonnerie firent de Meena un personnage peu conventionnel par rapport aux normes en vigueur pour les personnages féminins principaux.

Pour une part, les signes avant-coureurs de la persona de Meena sont sensibles dans l'icône cinématographique de la « fille moderne » du cinéma indien du début des années 1930. Priti Ramamurthy soutient que cette icône cosmopolite a déserté les écrans à la fin de la décennie car elle était perçue comme « impropre pour la tâche de la plus haute importance de nourrir le nationalisme culturel » (Ramamurthy, 2008 : 166). Dans les films mettant en scène la « fille moderne », les femmes vivent dans un monde métropolitain, aiment l'aventure et transgressent fréquemment les codes religieux. Dans leur quête de l'amour romantique, les filles modernes donnent l'impression de mépriser les rôles de la jeune fille de famille ou de la mère et de l'épouse obéissantes. De même pour Meena qui était tout ça à la fois, tout en ayant une franchise bien à elle. Habillée d'un *salwar-kurta*, quoiqu'avec des sneakers et sa chevelure divisée en deux nattes, l'image de Meena traverse un paysage narratif qui va du

monde rural traditionnel du Pendjab à la ville métropolitaine. Par exemple, son claquement de mains sur le côté dans *Lara Lappa* et sa façon de taper sur les bureaux comme sur des percussions introduisent une résonance culturelle familière et une rupture rythmique dans les protocoles routiniers des lieux de travail féminins habituellement représentés dans les films Shorey. Improvisant à partir des savoirs de sa culture pendjabie d'origine, la personnalité filmique de Meena initie des façons de faire évoluer les conditions culturelles de l'existence dans un monde changeant.

Le bug de la romance hindoue-musulmane

Connue sous le nom de « comédie du remariage » (Cavell, 1981), la comédie loufoque fonctionne sur la confusion des degrés d'union, traitant bien souvent le mariage comme une idée après coup. Si nous étendons cette analyse au registre de la curiosité du fan éveillée par des spéculations sur les relations à l'écran et dans la vie, nous pouvons observer que de nombreuses lettres enquêtent régulièrement sur le statut de la relation entre l'actrice et le réalisateur : « Que va-t-il arriver à Shorey quand Meena va mourir¹²? Je vois toujours l'actrice Meena en compagnie de Roop K. Shorey. Quelle est leur relation? Où est son mari (si elle en a un)¹³? » Le « voir » réfère ici à l'omniprésence visuelle du couple dans les dessins humoristiques et les photographies des magazines, avec Meena prise en photo et dessinée aux côtés de Roop Shorey. Je suggère que cette romance et ce mariage mixte constituent une alliance utopique qui nourrit la circulation de ces films. La piste romantique vue sur l'écran est « perçue » comme un cryptage de la romance entre Meena et Roop Shorey. « D'une manière ou d'une autre, nos artistes jouent de façon plus réaliste avec

⁷ *filmindia*, août 1952, p. 22.

⁸ *filmindia*, juin 1954, p. 17.

⁹ Un article non publié de Sabeena Gadihoke « Peripheral Stars, Cinephilia and Evolving Archives of Cinema » traite de la façon dont Begum Para est utilisée comme référence pour les conjectures sur les attractions lesbiennes dans le cinéma hindi pendant les années 1940 et 1950. Elle a présenté son travail lors du colloque *Moving On*, université de Westminster, Londres, 12-14 juin 2014.

¹⁰ *Filmfare*, 29 mai 1953, p. 4.

¹¹ *Ibid.*

¹² « Editor's Mail », *filmindia*, août 1957, p. 16.

¹³ « Editor's Mail », *filmindia*, janvier 1950, p. 26.

leurs réalisateurs qu'avec leurs héros », est-il écrit dans une légende de *filmindia* sous un « aperçu d'une relation humaine » entre Roop Shorey et Meena.

Le mariage intercommunautaire entre Meena et Roop n'est pas un cas rare dans l'industrie cinématographique de cette époque. Néanmoins, pour risquer une généralisation fondée sur les archives limitées de la prose de *filmindia* – plus partisane après 1947 –, de tels mariages, et les ajustements qu'ils impliquent, notamment la conversion, la plupart du temps pour les femmes, n'ont cessé d'être attaqués. En 1951, le magazine rapporte un « *bug* hindou-musulman » gagnant l'industrie du cinéma, anticipant le récent « jihad par l'amour¹⁴ » qui critique de nombreux cas de musulmans épousant des femmes hindoues et prend pour cible les couples de l'industrie du film hindi¹⁵. Il est ainsi écrit que : « Le *bug* de la romance hindou-musulmane fait verser du sang et des larmes, de la même manière qu'un héros musulman partisan du Pakistan est présumé avoir poussé la fille hindoue qui lui donne la réplique à tomber amoureuse de lui¹⁶. »

Le magazine, dans plusieurs numéros ultérieurs, continua de mettre en garde les don juans, *i.e.* les jeunes musulmans qui séduisent des femmes hindoues pour les attirer en dehors de leurs communautés. Néanmoins, *filmindia* n'était pas sans équivoque en condamnant tous les mariages interreligieux et, dans le cas de Roop Shorey et Meena, nota avec satisfaction qu'elle avait été convertie à l'hindouisme durant la cérémonie du mariage¹⁷. Comme le souligne Charu Gupta, c'était en accord avec l'imaginaire entretenu par la littérature populaire hindie à la fin du XIX^e siècle, où « l'homme musulman était calomnié pour avoir enlevé et avoir converti de force des femmes hindoues ; à l'inverse, des histoires de romance et d'amour entre un homme hindou et une femme musulmane fournissaient des titillations et une espèce d'euphorie » (Gupta, 2001 : 241). Dans ce régime discursif, un homme hindou qui épousait une musulmane n'avait pas tort de le faire ; on considérait même la conversion à l'hindouisme comme une récupération des femmes musulmanes.

Au Pakistan, bien des années après, on a dit que Meena s'était convertie afin de se protéger de la menace d'une attaque communautaire à Bombay. Pourtant, son insistance à la préparation et à la réalisation de sa propre conversion sont peut-être les signes d'une entreprise féminine. Elle fait alors de ce choix un « moyen de surmonter, mettre au défi et transgresser, au sein de ses propres

limites, un ordre social oppressif » (*ibid.* : 327). En prenant la responsabilité de sa conversion plutôt que de l'attribuer à Roop Shorey, nous pouvons affirmer que Meena définit un modèle d'action indépendante en transgressant les limites religieuses. La couverture médiatique de la décision de Meena de rester au Pakistan après 1956, aussi bien dans le magazine de cinéma pakistanais en ourdou *Nigar Weekly* que dans le magazine indien en anglais *filmindia*, montre que la séparation de Meena et Roop Shorey fait du couple un espace pour rejouer les tensions communautaires et nationales. Un dessin humoristique dans *Nigar* montre Roop Shorey désireux de se convertir à l'islam pour Meena et appelle de façon vindicative le producteur un « *filmy behroop* », un imposteur. Présenté comme « hindou » avec un *tilak* et un *tikki*, le dessin montre Roop Shorey brandissant un « masque de musulman » complet, avec le couvre-chef Liaquat Khan tandis que Meena est assise au loin¹⁸. L'écart entre la représentation de Shorey dans *Nigar* et celle de Meena ne peut être plus marquante. À Bombay, *filmindia* présente Roop Shorey sous le jour douteux d'un espion dont les liens rapprochés avec le Pakistan doivent être surveillés¹⁹, et appelle Meena la *Panchali* du Pakistan²⁰. Il n'a pas fallu longtemps pour réattribuer grossièrement les rôles de ce mariage comme l'une des nombreuses compétitions en cours entre les deux pays, cette fois avec des sous-entendus sexuels :

Ce que Nehru et ses collègues du cabinet n'ont pas pu faire ces neuf dernières années, le producteur Roop Shorey et sa femme Meena l'ont prétendument réussi. Meena

¹⁴ Expression utilisée par la droite hindoue depuis les années 2010.

¹⁵ *Love jihad* est l'appellation donnée par les activistes de la droite hindoue aux mariages intercommunautaires en Inde, qui impliquent des hommes musulmans et des femmes hindoues. La campagne, qui a fait un usage stratégique des réseaux sociaux, identifia des acteurs comme Aamir Khan et Saif Ali Khan comme menant des « love jihad ». Ce dernier se sentit obligé d'écrire un article sur les mariages intercommunautaires dans un hebdomadaire (<http://indianexpress.com/article/opinion/columns/intermarriage-is-not-jihad-it-is-india/>)

¹⁶ *filmindia*, janvier 1951, p. 15.

¹⁷ « You'll Hardly Believe », *filmindia*, mai 1950, p. 18.

¹⁸ Faisant partie des codes de pratique hindous, le *tilak* est une marque rituelle, le plus souvent du vermillon dans le nord de l'Inde, tandis que le *tikki* est une mèche de cheveux laissée soigneusement plus longue à l'arrière de la tête des hommes, marquant leur statut de haute caste et/ou leur orthodoxie.

¹⁹ « You'll Hardly Believe », *filmindia*, juillet 1956, p. 38.

²⁰ *Panchali* réfère au personnage de Draupadi qui, dans l'épopée indienne du *Mahabharata*, a épousé les cinq frères Pandavas. « Editor's Mail », *filmindia*, août 1957, p. 11.

décide de devenir une citoyenne pakistanaise et Shorey, bien sûr, reste le plus loyal des citoyens indiens jamais connus ; ils ont réussi à mettre l'Inde et le Pakistan dans le même lit. Et l'Inde reste sur le dessus, évidemment²¹.

La comédie loufoque de la Partition : *Ek Thi Ladki*



Ek Thi Ladki instaure l'image de star que Meena continuera de déployer dans ses films « non-Shorey » aussi bien que dans ceux qu'elle fait au Pakistan. Ce film est la première production de Roop Shorey en hindoustani, après la Partition. Immense succès commercial, il hérite du sobriquet de « comédie burlesque » tandis que les critiques de l'époque ne ratèrent pas la portée d'un réalisateur réfugié s'appliquant à faire des films comiques²². Cet aspect suggère peut-être l'importance de penser la façon dont de tels films offraient un transfert de motifs et d'énergies de la vie sociale et de l'expérience personnelle en un registre comique particulier.

Le protagoniste principal de *Ek Thi Ladki* est une jeune femme, Meena (Meena Shorey), à la recherche d'un emploi, qui se retrouve malgré elle impliquée dans une histoire de meurtre par deux escrocs. Échappant à leurs griffes comme à celles de la police, Meena est embauchée par Ranjit (Motilal) qui cherche désespérément une secrétaire personnelle, et qui tolère les bizarreries et l'inaptitude de Meena. Ils partent tous deux pour le travail à Delhi où Meena repère ses poursuivants dans un hôtel et annule aussitôt leurs réservations. Sans toit et à bout de force, Meena et Ranjit se font passer pour un couple marié d'employés de maison afin de vivre chez un couple âgé fortuné. Leur relation est faite de querelles autour des tâches domestiques tout en se transformant en romance. Ils décident de se marier à Srinagar, dans la demeure ancestrale de Ranjit. Les deux malfrats suivent Meena et s'enfuient avec les bijoux du mariage. Lors d'un

climax palpitant mais toujours drôle, Meena chasse les voleurs à bord d'un bateau à travers le Dal Lake et récupère sa parure de mariée. Réunis, Meena et Ranjit voguent sur un *shikara* devant un décor de vallée cachemirienne.

Ek Thi Ladki est un remake d'un film de Shorey fait avant la Partition, *Rut Rangili* (une saison haute en couleur). Fait à Lahore entre 1946 et 1947, *Rut Rangili* semble être un projet maudit, puisqu'il a été détruit par deux fois. Une première fois, le film a souffert de l'incendie du studio Shorey au milieu de l'année 1946. Lorsque le nouveau studio émerge à Multan Road, le film retourne en production, mais les émeutes de la Partition de 1947 interrompent son achèvement. *Ek Thi Ladki* est la troisième « réincarnation » de *Rut Rangili*, et sort finalement en janvier 1950 en Inde.

Ek Thi Ladki est sans aucun doute un film de la Partition, même s'il ne représente pas directement ni de manière allégorique la terreur de l'événement. Plus précisément, il s'agirait d'une comédie loufoque de la Partition [*Partition screwball*]. C'est en observant des références secondaires par rapport à l'intrigue principale, que nous pouvons distinguer que les enjeux émotionnels et empiriques du film reposent sur la Partition et sur les dislocations qu'elle implique sur la vie des gens. L'empreinte de la Partition y est enregistrée à travers un humour cynique, la nostalgie de Lahore et les réorientations des perspectives nationales. Les gags abondent dans le film, de l'allumage loufoque d'allumettes contre des crânes rasés aux arnaques de cibles peu méfiantes par des jeux de mots²³. Toutefois, dès le départ, avec la sortie de prison de deux escrocs, un aspect pointe de cet humour cynique autour du sens de la toute nouvelle indépendance – *azaadi* –, et les nombreux traits d'esprit et les refrains humoristiques qui évoquent l'expérience de la Partition. Les blagues autour du fait d'être sans logis, l'absence de logement et le manque de domestiques comme résultat de changements démographiques sont des effets de la Partition à différents niveaux sociaux. Expulsée par sa logeuse, Meena dort sur le bureau de son patron, à son lieu de travail, la première nuit où elle a obtenu cet emploi. Le fait que tous les hôtels de Delhi soient pleins peut aussi désigner l'afflux imprévu de visiteurs ou de réfugiés. À la suite de quoi, Ranjit et

²¹ « You'll Hardly Believe », *filmindia*, octobre 1956, p. 38.

²² « *Ek Thi Ladki* mobbed! », *The Times of India*, 8 janvier 1950, p. 14.

²³ *Ibid.* La critique note les « gags effrontés empruntés à des films étrangers, principalement à Abbott et Costello ».

Meena doivent passer leur première nuit à Delhi recroquevillés l'un contre l'autre sous un banc dans un parc public. Tous deux acceptent de vivre comme des domestiques afin d'avoir un toit, et leurs employeurs sont prêts à s'accommoder d'une aide incompétente car les serveurs sont devenus extrêmement rares. Meena en faux membre d'une famille royale, la princesse de *Champatpur*, soit *fugue-ville* [*abscond-ville*], est une référence joyeuse aux temps incertains et difficiles que traversent les États princiers avec l'accession à la liberté, soit un autre exemple d'une lecture politique offerte par le film.

En terme d'identité régionale, la *pendjabité* infiltre ce film hindi de Bombay à bien des niveaux. Cela va du langage avec un fort accent de ses acteurs (Meena, Majnu, Johar, Kuldip Kaur) à l'usage de termes familiers pendjabis, ou encore la musique du film, notamment la chanson qui rendit Meena célèbre, *Lara lappa lara lappa lai rakh da*. Ranjit, peu familier de cette langue, demande même des explications :

Ranjit : Quelle sorte de langue est-ce – *Lara lappa* and *Addi tappa*?

Meena : Du pendjabi! *Lara lappa* signifie « tergiverser » et *Addi tappa* « chicaner sans raison ».

Les habits et la mode dans le film sont typiques de la région et la robe de Meena laisse peu de doutes sur son origine pendjabie. Les policiers portent des *Turrah Pagris*, soit des turbans en lin avec une houppette en éventail, qui rappellent le sens de cet attribut vestimentaire à Lahore marquant la classe sociale et l'identité. La nostalgie pour cette ville est aussi évidente dans le programme de variétés présenté à l'hôtel où Meena se fait passer pour la princesse de *Champatpur*. La première revue est un numéro de ventriloque mettant en scène une marionnette *Patay Khan*, ce qui aura une résonance particulière pour les vieux Lahoris. Dans les années 1930, le nom de *Patay Khan* à Lahore était devenu le synonyme de pouvoir et d'influence²⁴. Avec à-propos, les blagues de *Patay Khan* sur les temps contemporains étaient aussi synchrones avec l'expérience faite par beaucoup de ceux qui avaient vécu à Lahore : « De nos jours, on peut trouver Dieu, mais pas une maison²⁵ »

Un autre détail pertinent que l'on trouve dans la scène du spectacle de variétés est la courte chanson *Dilli Se Aaya Bhai Tingu* (Frère Tingu arrive de Delhi) pour laquelle se produit Honey O'Brien, une actrice d'origine anglo-indienne. Bien que cela ne soit jamais explicite, il est clair que, dans les paroles, Lahore

est la ville où les trois frères – ou amis intimes –, aux noms incompréhensibles de Tingu, Pingu et Shingu, arrivent.

Les trois prirent la route sur Mall Road, d'une démarche animée

Mince alors! Vois comme ils marchent à grands pas

Main dans la main, les trois vagabondent ensemble

Chantant ce refrain

« Notre Hindoustan est la meilleure du monde

La prunelle de tous les yeux hindous, musulmans, sikhs et chrétiens »²⁶

La rue Mall road était célèbre à Lahore et possédait des attractions pour les touristes et les locaux. Telle que s'en rappelle Pran Neville dans ses mémoires sur la ville coloniale, cosmopolite, la rue avait des abords magnifiques, avec des magasins saillants, des restaurants et des bâtiments propres à l'état colonial comme la Cour suprême, le poste de télégraphe, la Banque centrale de l'Inde et la Poste centrale (Neville, 2006). La chanson et l'histoire de Tingu se terminent brusquement sur cette strophe²⁷. Le choix du passé nostalgique exprime l'idée de la fin d'une ère où d'aucun pouvait flâner avec un sentiment d'appartenance léger et des croyances innocentes, désormais gentiment tourné en dérision avec une conscience implicite d'être séparé à jamais de cet état. Dans le film résonne la formule d'Aamir Mufti sur la situation délicate postcoloniale où le « passé de soi est un autre pays » (Mufti, 2007 : 218). Concernant le personnage féminin, le passé de Meena est fabriqué à partir d'un flashback fait d'images d'une terre éventrée, de maisons s'écroulant, d'arbres tombant et de corps sous des débris. Ce souvenir place ses origines à Quetta où elle a perdu ses parents et sa maison dans un tremblement de terre,

²⁴ *Patay Khan* en langage courant de Lahore désigne une personnalité locale influente, qui est aussi un fanfaron. Le personnage est un habitué du théâtre traditionnel et des spectacles de marionnettes de la région. De plus, le journal *Lahore Punch* était précédemment publié sous le titre de *Patay Khan*, la famille qui le possède étant ensuite associée à ce nom. Voir Wahid-ud-din, 2011 : 3.

²⁵ Dialogue original dans *Ek Thi Ladki : Aajkal khuda mil jaata hai lekin makaan nabin milta*

²⁶ Chanson originale de *Ek Thi Ladki* :
Teeno nikle Mall Road par matak mataak ke chalte the...
O Rama! paaon patak kar chalte they
Haathon mein daale haath phirte they saath saath
Gaate they yeh baat
Hindoostan humara hai yeh sab duniya se nyara hai
Hindu Muslim Sikh Isaaayi sab ki aakh ka taara hai

²⁷ Les colonnes d'un magazine des années 1950 fait aussi mention d'un fils adopté par Meena et Roop Shorey, surnommé Tingu. Les mémoires de Meena ne font néanmoins aucune mention de fils adoptés en Inde.

et qui, après la Partition, appartiendra au Pakistan. Un vif souvenir apparaissant à l'écran rejoue le grave tremblement de terre qui frappe Quetta en 1935, mobilisant un sensorium pré-Partition et possédant un sens plus personnel pour Roop Shorey, né à Quetta.

Il est important de noter que la chute du film prend place au Cachemire lorsqu'une course-poursuite en bateau à moteur a lieu. Srinagar se trouve être la ville d'origine de Ranjit et il annonce fièrement être un pur Cachemiri, comme un *pashmina*. Mais c'est Meena qui chasse les escrocs sur le bateau traversant des criques et des canaux sous des ponts étroits et bas. En risquant sa vie, elle atteint la planque des escrocs et la chambre où elle a revécu son expérience du tremblement de terre. Je suggère que la connaissance instinctive du terrain par Meena et sa capacité à faire face à l'ennemi évoquent une faculté à négocier des lieux symboliquement porteurs de revendications. Pomme de discorde entre l'Inde et le Pakistan depuis 1947, le Cachemire a été perçu comme le « travail incomplet de la Partition ». *Ek Thi Ladki* est l'un des premiers films à être tourné en grande partie dans la vallée et cet aspect est aussi présent dans la publicité. Les séquences de sports nautiques et de promenades en *shikara* sur le lac sont combinées avec des plans ethnographiques de locaux habillés en tenues traditionnelles. En amenant le Cachemire à l'écran comme un documentaire touristique, cette représentation filmique constitue une revendication de sa présence et de son acte de propriété de la part de l'Inde. L'autre aspect de faire du cinéma un véhicule de présence territoriale et de sa possession est de mettre en danger la sécurité du lieu en divulguant des informations visuelles. Cette paranoïa territoriale était une voix offerte aux alarmes hypernationalistes lancées par *filmindia* à propos d'un film tourné dans la vallée du Cachemire. Accusant *Ek Thi Ladki*, de même que *Barsaat* (la mousson, 1949, Raj Kapoor), le magazine prétend que ces films portent une atteinte sérieuse à la sécurité en présentant à l'écran un « objectif militaire important », et le « lieu de pilotage de la fierté nationale »²⁸. Le Cachemire et les impératifs militaires sont pourtant par ailleurs présents pour montrer à quel point l'équipe de Shorey était un « bon exemple de responsabilité patriotique », en divertissant les militaires en service dans la région. Malgré des pluies torrentielles, Meena accéda à la demande des soldats en maintenant un spectacle sur scène²⁹. De la nostalgie mélancolique d'une terre natale appartenant au passé aux désirs tout aussi forts de la nation nouvelle, *Ek Thi Ladki* représente

l'ancienne et la nouvelle géographies qui émergent dans le chaos de la Partition du sous-continent. Tandis que l'humour pourrait bien être la stratégie d'adaptation pour une équipe de réfugiés du cinéma accomplissant une œuvre cathartique, les critiques ont reconnu que l'extrême popularité du « triomphe de Shorey-Meena » avait « essuyé les yeux locaux »³⁰.

« Le chant du cygne »

Dans une approche biographique du cosmopolitisme, Paloma Blasco note que la « fragilité du cosmopolitisme » ne gît pas simplement dans des désirs profondément ressentis, mais aussi dans des attachements conflictuels (Blasco, 2010). La collaboration entre Roop Shorey et Meena, qui résista aux pressions de clocher des communautés religieuses et des nations pendant presque dix ans, prit fin en 1956. Le « chant du cygne » des Shorey fut *Miss 56*, un film fait au Pakistan qui n'est plus visible (Gazdar, 1998 : 53). Une critique contemporaine révèle que le film porte la « marque de la technique Shorey » où « Meena joue une fille talentueuse et intelligente qui tombe dans les mains de deux arnaqueurs »³¹. Le film montre Meena à califourchon sur un dromadaire dans une course poursuite avec les méchants tandis qu'ils fuient en jeep, retrouvant ainsi l'habituelle marque de Shorey de marier des éléments incongrus et mal assortis dans la composition d'une telle séquence. Encore plus remarquable peut-être : la transformation de Meena en femme française, avec un « faux nez et une perruque »³². Rappelant l'intrigue et les effets de *Ek Thi Ladki*, incluant la scène du *Paris Fashion House*, l'image est comme une vignette du passé de Lahore. C'est là que Roop Shorey et Meena se sont rencontrés : le Lahore colonial cosmopolite, qui fut un jour le Paris de l'Orient.

²⁸ « Films on Kashmir ! », *filmindia*, mai 1950, p. 15.

²⁹ « Star Profile' Meena Shorey », *Filmfare*, 5 septembre 1952, p. 21.

³⁰ « Shorey-Meena triumph in Rollicking Slapstick comedy *Ek Thi Ladki* », *The Times of India*, 21 janvier 1950, p. 10.

³¹ « Miss 56 », *The Pakistan Times*, 23 novembre 1956, p. 7. Dans le livre de Mushtaq Gazdar, *Miss 56* est identifié incorrectement sous « Miss 55 [sic], a Madhubala-Guru Dutt venture from Bombay ». La critique de *Miss 56* publiée dans le *Pakistan Times* donne des détails de scénario très différents de ce à quoi fait prétendument référence Gazdar, sûrement *Mr. & Mrs. 55* (1955).

³² *Ibid.*

Références bibliographiques

Périodiques

- *filmindia* 1940-56, Select Issues.
- *Filmfare* 1952-56, Select Issues.
- *Nigar Weekly* 1956-57, 2009, Select Issues.
- *The Pakistan Times*, 1955-57 Select Issues.
- *The Times of India, Proquest Historical Newspapers* [1861-current].
- *The Tribune*, 1945-47, Select Issues.

Ouvrages

- AHMAD, Muneer, 1986, *Out of Date* [Ourdu], Lahore, Atish Feshan Publications.
- BHAUMIK, Kaushik, 2001, *The Emergence of the Bombay Film Industry 1913-1936*, Oxford, D.phil.
- BLASCO, Pauloma Gay, 2010, « The fragility of cosmopolitanism: A biographical approach », *Social Anthropology* 18 (4), p. 403-409.
- CAVELL, Stanley, 1981, *Pursuits of Happiness*, Massachusetts, Harvard University Press.
- CHUGHATAI, Ismat, 2013, *Vintage Chughtai*, trans. Tahira Naqvi, New Delhi, Women Unlimited.
- DAS, Sriranjana, 2006, *Partition and Punjabiyyat in Bombay Cinema: The Cinematic Perspectives of Yash Chopra and Others*. *Contemporary South Asia* 15 (4), p. 453-471.
- DYER, Richard, 2009, *Stars*, London, BFI.
- GANTI, Tejaswini, 2012, *Producing Bollywood*, Durham, Duke University Press.
- GARDNER, Viv, 2007, *By Herself: the Actress and Autobiography 1755-1939* in Gale & Stokes (eds), *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 173-191.
- GAZDAR, Mushtaq, 1998, *Pakistan Cinema 1947-97*, Karachi, Oup.
- GEHRING, Wes D., 1983, *Screwball Comedy: Defining a Film Genre*, Indiana, Ball State Monograph Number Thirty One, Ball State University.
- GLITRE, Kathrina, 2006, *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union 1934-65*, Manchester, Manchester University Press.
- GUPTA, Charu, 2001, *Sexuality, Obscenity, Community: Women, Muslims and the Hindu Public in Colonial India*, New York, Palgrave.
- HANNERZ, Ulf, 1990, « Cosmopolitans and Locals in World Culture », *Theory, Culture, Society* 7, p. 237-251.
- JAİKUMAR, Priya, 2006, *Cinema at the End of Empire*, Durham, Duke University Press.
- JALAL, Ayesha, 2013, *The Pity of Partition*, Oxford, Princeton University Press.
- MENON, R. & BHASIN, K., 1998 (reprint 2011), *Borders and Boundaries: Women in India's Partition*, New Delhi, Kali for Women.
- MUFTI, Aamir, 2007, *Enlightenment in the Colony: The Jewish Question and the Crisis of Postcolonial Culture*, NJ, Princeton University Press.
- NAVA, Mica, 2007, *Visceral cosmopolitanism: Gender, Culture and the Normalization of Difference*, New York, Berg.
- NEVILLE, Pran, 2006, *Lahore: A Sentimental Journey*, New Delhi, Penguin.
- RAJYADHAKSHA, A. & WILLEMEN, P., 1999, *Encyclopaedia of Indian Cinema*, London, BFI.
- RAMAMURTHY, Priti, 2008, « All-Consuming Nationalism: The Indian Modern Girl in the 1920s and 1930s' », in Weinbaum *et al.* (eds), *The Modern Girl Around the World*, Durham, Duke University Press, p. 147-173.
- SARKAR, Bhaskar, 2009, *Mourning the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*, Durham, NC, Duke University Press.
- SCHUMWAY, David, 2003, « Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage », in Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader III*, Austin, University of Texas Press, p. 396-416.
- SMITH, S. & WATSON, J., 2010, *Reading Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota.
- THOMAS, Rosie, 2014, *Bombay Before Bollywood: Film City Fantasies*, New Delhi, Orient Black Swan.
- VAN DER VEER, Peter, 2002, « Colonial Cosmopolitanism », in S. Vertovec & R. Cohen (eds), *Conceiving Cosmopolitanism*, Oxford, Oxford University Press.
- VASUDEVAN, Ravi, 1994, « The Cinematic Imagining of a New Society in 1950s India », in A. Loomba & S. Kaul (eds), *The Oxford Literary Review-On India: Writing History Culture Post-coloniality*, 16 (1-2), p. 93-124.
- , 2011, *The Melodramatic Public: Film Form and Spectatorship in Indian Cinema*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- , 2010, « Geographies of the Cinematic Public: Notes on Regional, National and Global Histories of Indian Cinema », *Journal of the Moving Image* 9, p. 94-117.
- WAHID-UD-DIN, 2011, *The Marching Bells: A journey of a Life-time*, Lahore, Authorhouse.
- ZAMINDAR, Vazira, 2007, *The Long Partition and the Making of Modern South Asia*, New York, Columbia University Press.

Punjabi films and Bollywood cinema

Contested notions of inter/dependence

Clelia Clini

I first became acquainted with Punjabi cinema while conducting an ethnographic research on the circulation of Indian films and transnational media amongst a community of Punjabi immigrants in Italy in 2010. The research aim was that of investigating immigrants' practices of films and media consumption and their influence on the positioning of a diasporic Indian identity in Italy (Hall, 1996: 211). While I knew about the existence of the Punjabi film industry before I started the fieldwork, I never actually watched a Punjabi film before. One evening the family that hosted me during the research decided, after weeks of watching Bollywood films at night, to introduce me to the world of Punjabi cinema and the film chosen for the task was Manmohan Singh's 2009 hit *Munde UK De* (*Boys from the UK*).

The opening song of the film struck me for the similarities it bears with a theme which has been central in Bollywood films in the past two decades: the diasporic subject affirming its loyalty to his motherland (Prasad, 2008: 44). Only, the motherland in this case is not India, but rather Punjab. As the song goes in fact:

We play Punjabi songs at home / We stay in Southall like it's Ludhiana [...] We love all types of Punjabi dances / They wish to visit Punjab / The boys of UK wish to visit Punjab / The style of our beard/the style of our turbans [...] We wear a chain and a golden Khanda [...] We like to speak in Punjabi / We need to keep it alive and not lose our culture –our culture / Boys from the UK¹

The opening song of *Munde UK De* reveals what the main concerns of the film are: issues of belonging, the firm link between the homeland and the diaspora and the articulation of a strong cultural identity which cuts across territorial boundaries and which is understood as “Punjabiness”, in contrast with the rhetoric of “Indianness” that characterises most Hindi films (Mehta, 2005; Mishra, 2002; Rajadhyaksha, 2008). Such themes, I argue, are central for an understanding of the popularity of Punjabi films amongst the Punjabi diaspora. From the information I gathered during my research in fact, Punjabi immigrants in Italy watch Bollywood and Punjabi films on equal terms but the latter are invested with a deeper cultural value because, according to my respondents, they address more regional issues and are more protective towards the traditions and culture of Punjab. Moreover, unlike Bollywood films which are often set in metropolitan centres, they are generally set in the rural villages of Punjab (Clini, 2014: 210). *Munde UK De* thus makes an interesting case to compare the two cinema traditions, and even more so because the theme of Punjabi diaspora has gradually acquired a dominant position in Punjabi films since the new millennium, when the Punjabi film industry began what is now known as its “renaissance period” after two decades of steady decline² (Sharma, 2008).

Punjabi cinema and Hindi films: *Bollywoodization* or *Punjabification*?

The idea of a regional cinema successful precisely because of its regional scope as mentioned by my respondents resonates with M. K. Raghavendra's observation that “while Hindi cinema may be said to be pan-Indian, articulating ‘national’ concerns and addressing the ‘Indian’ identity, popular films made in the regional lan-

¹ *Munde UK De*, Manmohan Singh, 2009. Opening song.

² Sharma notes that the “renaissance” of Punjabi cinema is precisely characterized by a more cosmopolitan focus and by its catering to the demands of the Punjabi diaspora (2008).

guages appear to articulate vastly different concerns and address local identities within India” (2009: 15). He also argues that “the [fact that] different regional cinemas narrativize visibly different experiences from those narrativized by the Hindi film suggests that the regional cinemas have access to levels of local experience not available to mainstream Bollywood cinema” (15). While indeed it is evident within the very first minutes of the film that *Munde UK De* addresses a specific local (Punjabi) identity, the plot of the film doesn’t seem that different from those of many recent Bollywood films. The boundaries between Punjabi and Hindi films are in fact not so clear-cut: the relationship between these two film industries is rather complex and it is intertwined with the history of colonial and postcolonial India. While a brief genealogy of Punjabi cinema is in order to understand their link, in this essay I will pay particular attention to the films of the new millennium to explore the relationship between Punjabi and Hindi films.

A well-established enterprise, based in Lahore and active since the beginning of the 20th century, Punjabi cinema was the regional film industry most affected by Partition. As Lahore became part of Pakistan in fact many producers, actors, filmmakers and musicians left the country and relocated to India, mainly in Bombay, leaving all studios and production units behind (Dwyer and Patel, 2002: 19). Partition marked the end of the Punjabi film industry as a regional one in the traditional sense of the term, for it did not manage to build another centre of production in Punjab. As Prabhjot Parmar observed: “The loss of Lahore as the hub for Punjabi films was irreplaceable and the East Punjab was unable to establish any successful studios to fuse life into Punjab cinema” (Parmar, 2013: 166). As film-personnel moved to Bombay, the Punjabi film industry became the first regional film industry not actually based in its region. Since then and up until the 1980s, Bombay-based productions have run the Punjabi film industry using the “well-established production machinery” that Bombay studios offered (166). The proximity between these two film industries had a great impact on Punjabi cinema, which was profoundly influenced by Hindi films. Not only in fact, in between the 1950s and the 1970s the shooting of films often took place in Bombay studios or around the city rather than in the Punjab region, but also the Bombay masala formula of melodrama, love stories and light-hearted comedies became prominent in Punjabi

films. As Parmar remarks: “While the dialogue still reflected the somewhat formalized connection to Lahori Punjabi, the films of the 1950s-1960s were very influenced by the Bombay model: run-of-the-mill plots that were primarily love stories, melodramatic and light-hearted or slapstick comedies” (166). Between the 1980s and the 1990s filmmakers tried to get back the regional scope of their films and began to craft narratives embedded with social and political criticism. They also went back to Punjab to shoot their films, but the industry was in deep crisis due to the “overtaking of the film market by the video industry” and because of the political and military crisis that hit Punjab in the 1980s (163).

Not only Hindi films influenced Punjabi cinema, but also Punjabi films exercised a great influence on Hindi cinema. With Partition the Hindi film industry lost many Muslim workers who moved to Pakistan and in return acquired some of those who worked in Lahore. As Rachel Dwyer and Divia Patel observed:

Although the Partition of 1947 resulted in a decline of the Muslim population of Bombay, it saw the arrival of a number of displaced Punjabis, some of whom had worked in the Lahore film industry. [...] Their North Indian style of culture is of critical importance, for the Punjabis have continued to dominate the industry as producers, directors and male actors, inscribing Punjabi culture as the national culture of India. (2002: 19)

Dwyer and Patel also argue that it was because of the influence of the Punjabis that the ideal of the male star as North Indian, tall and fair skinned emerged, Dev Anand and Raj Kapoor being only two of the most notable examples (20). In addition Prabhjot Parmar stressed that the import of Punjabi music (*bhangra* and folk music) in Hindi films had its precedents already in the 1940s (163).

This process of *Punjabification* of Bombay cinema, as Dwyer and Patel call it (82), has reached its peak in the 1990s, with the first films focused on NRIs. With the liberalization of the Indian economy, diasporic audiences became a favorite target for Hindi cinema filmmakers, considering the growing relevance – in terms of revenue – of diasporic markets for the film industry (Mehta, 2005: 135). In the attempt to woo diasporic audiences Hindi films introduced narratives focused on the experience of NRIs living in the West, with films aimed at emphasizing the cultural bond between India and its expatriate citizens (Punathambekar, 2010: 57). In the process particular attention has been given

to the wealthy Punjabi expatriates³, so that films have progressively constructed an imaginary diaspora which is predominantly Punjabi in nature: starting with Aditya Chopra's *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (*The Brave-hearted Will Take the Bride Away*, 1995), to Karan Johar's *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (*Sometimes Happiness, Sometimes Sadness*, 2001), to Vipul Amrutlal Shah's *Namaste London* (2007), to name a few, Hindi cinema has in fact increasingly projected the ideal of an Indian diaspora whose heroes as well heroines, as Sudhanva Deshpande remarks "are now all clearly rich, upper-caste Punjabis" (2005: 194). In these films, Indian traditions are in fact largely associated with Punjab and they have actively fostered the creation of the imaginary "grand narrative of Punjab and Punjabi culture" (Panda and Prasad Mishra, 2012: 54).

The emphasis that Bombay cinema places on Indianness is thus predicated on the appropriation of specific regional characteristics which are de-regionalized and projected as "pan-Indian": for example the Karva Chauth fast, popularized first by *Dilwale Dulhania Le Jayenge*, became a very common trope in Hindi films in between the 1990s and the mid-2000s. Moreover, the ubiquity of this practice in Hindi films, to borrow Vijay Mishra's words, "says something about the target audience" of such films (2002: 256), i.e. the "wealthy Punjabi community" (Panda and Prasad Mishra, 2012: 53). The re-territorialization of Punjab and Punjabi culture seems but the latest stage of the hegemonic project of the Indian postcolonial nation, which stakes its claims not only to a region whose political history has been troubled first by Partition and then by the events of the 1980s, but also to its affluent diaspora.

The Renaissance of Punjabi Cinema

The renaissance of Punjabi Cinema that began in the new millennium needs to be inserted in the context of post-liberalization India. If, as Appadurai contends "deterritorialization creates new markets for film companies, art impresarios and travel agencies, who thrive on the need of the deterritorialized population for contact with its homeland" (1996: 38), the "discovery" of the diaspora by Bollywood cinema has set the stage for the Punjabi cinema's renaissance. As Bollywood has in fact begun to target the diaspora and as the diasporic market has responded so well to the industry, in 2003 film director

Manmohan Singh released one of the most successful Punjabi films of all times: *Jee Anayan Nu* (*Welcome*). The film tells the story of Simar, a young Punjabi woman born in Punjab but raised in Canada, who goes on a family trip to Punjab and, once there, meets and falls in love with a local young man, Inder. Both families agree to the marriage but problems soon arise when it becomes clear that none of the lovers intend to move from their own country. Simar then returns to Canada but Inder follows her and eventually makes her realize that, although born and raised in Canada, deep down she is a true Punjabi woman and convinces her to return to Punjab where they get married. The plot of the story recalls that of *Purab Aur Paschim* (Manoj Kumar, 1970) and it is also very similar to that of *Dilwale Dulhania Le Jayenge* – a love story across continents, the idea of a cultural identity which is not undermined by migration, the role of women as bearer of tradition, the attachment to the homeland, the Punjabi roots, to name a few – but the difference here lies in the fact that Punjab is not metonymically used to signify India, but rather it is the true homeland for all Punjabi. There is in fact no mention of India as the motherland in the film. Moreover, unlike what happens in *Dilwale Dulhania Le Jayenge*, the characters do not go back to the diaspora but rather remain in their homeland, the true locus of their own identity. The similarities between the two films is not a coincidence: Singh worked for Aditya Chopra during the making of *Dilwale*, and the name of the female character, Simar, seems an overt reference to that of the female character of Aditya Chopra's film, Simran. The additional value of this film is a touch of authenticity added to the plot thanks first of all to the language, which is of course Punjabi and not Hindi, and to the marked distinction between India and Punjab. As my respondents told me during my research in fact, the boundaries between India and Punjab are fundamental for the preservation of the Punjabi identity and this film successfully maintains them (Clini, 2014: 209-210). Since *Jee Anayan Nu*, Manmohan Singh has directed a number of films focused on the relationship between Punjab and its diaspora, slowly re-appropriating Punjab for the Punjabi audience. What is interesting is that this re-appropriation exploits the work done by

³ Panda and Prasad Mishra also observed that, since the 1990s, as Bollywood started to target the diaspora, its main target became "the affluent Punjabi community which had no plans to sever the links with their original motherland" (2012: 53)

Bollywood films to reterritorialize the same target audience. His 2006 film *Dil Aapna Punjabi (Our heart is Punjabi)* re-writes the trope of the “Indianness of the heart” of the Indian citizen which has been popularized first by Raj Kapoor in his 1955 film *Shree 420* (remember the popular *Meera Joota Hai Janani* song?) and afterwards by the star of Bollywood cinema, Shahrukh Khan, in *Dilwale Dulhania Le Jayenge* as well as in *Phir Bhi Dil Hai Hindustani (Yet the heart is still Indian)*, Aziz Mirza, 2001).

Boys from Britain, or... how Punjabi are they?

With *Munde UK De* Manmohan Singh carries on with the diasporic theme. The film tells the story of Roop, a young Punjabi man born and raised in London, who goes to Punjab alongside his friend DJ to visit his grandfather. Upon his arrival he meets and falls in love with Reet, a college friend of his cousin. He decides to marry her and asks his aunt to fix their wedding, but he meets the opposition of the girl who refuses the arranged marriage for she doesn't trust diasporic Punjabi men. Eventually, Roop manages to win Reet's affection and the two will get married.

The story deals with issues of authenticity and transnational, or transregional, identities. The juxtaposition of the diasporic and the local Punjabis is used in fact to emphasize the unbreakable bond between the homeland and the diaspora, for Roop and DJ, despite their western clothes, still remain Punjabi at heart. Their diasporic nature is signified mainly through their clothes and their ways of speaking: they both wear western flashy clothes, sunglasses, DJ constantly wears headphones while Roop often carries a Bluetooth headset attached to an ear. As soon as they step out of the car they comment, in a mixture of Punjabi and English, on the poor quality of the roads, about elephants crossing the streets, not to mention their complaints about the traffic. Between the two, DJ is the character whose diasporicity and hence whose difference is emphasized the most: like a proper tourist, he doesn't want to be touched by the house manager because he fears he might steal his camera and he refuses to drink tap water. He also, much more than Roop, speaks in an over-emphasized British accent. Their characterization recalls the stereotypical representation of

NRIs popular in India up until the early 1990s, as reported by Purnima Mankekar's quote from an article of *India Today* of December 1990:

He is the Indian everyone loves to hate: flashily dressed, he drinks bottled water, books airline seats *en bloc* during the holiday season, complains bitterly about 'Indian inefficiency' [...]. He is the Non Resident Indian (NRI). But many Indians prefer to call him Not Required Indian (1999: 746).

Unlike what we have seen in several Bollywood films though, the Punjabiness of Roop and DJ, despite their style of clothes and speech, is pretty much evident to the audience from the start. They both wear a Khanda, one of the symbols of Sikhism which points to their religious identity, and they make several remarks on the beauty of Punjab, a country they say they would not have left, had they been in their fathers' shoes. Moreover, Roop has both ears pierced like most men belonging to the landowning Jat caste, and in fact his grandfather is a landowner and lives in a big mansion. Also, as soon as he sees his grandfather, Roop reaches for his feet, demonstrating that respect towards elders that is an important element of Punjabi culture. It is to the villagers, and especially to the girls, that Roop and DJ have to prove their Punjabiness before they can be fully accepted by the community.

The issue of language is particularly important for being acknowledged as true Punjabis. Throughout the film we see DJ struggling with his command of the language, as he is constantly mocked by villagers who do not seem able to understand half of what he says. Reet and her friends also mock both Roop and DJ for their constant use of anglicized terms, which symbolize their difference and their detachment from their roots. It does not matter how many times they declare their loyalty to Punjab and its culture: until they actually perform their Punjabiness, they are considered outsiders. Reet is particularly suspicious of these diasporic Punjabis: she doesn't trust Roop because he seems to her like any other NRI who comes to Punjab to get a wife in the belief that, once back in England, he will be free to use her as a servant and abuse her as he wants, freed from the social control he would be subjected to in a Punjabi village. Reet's perspective emerges clearly in a song number in which she links Roop and DJ's clothing and speaking style to their morality, or lack thereof, while Roop responds to her allegations by stressing his pure Punjabiness and, above all, the Punjabiness of his heart. Eventually, after another song sequence

in which Roop declares his love for Reet dressed in “pure” Punjabi clothes, she will accept the truthfulness of his love and by the end of the film they will finally get married.

The underlying ideology of the film is that cultural identity is stronger than territorial boundaries. In “Cultural Identity and Cinematic Representation”, Stuart Hall argued that there are two ways of understanding cultural identity: the first deals with the idea of one shared culture, “a sort of collective ‘one true self’ [...] which people with a shared history and ancestry hold in common” (1996: 211). The second position recognizes that, as well as the many points of similarity, there are also “critical points of difference which constitute what we really are or rather what we have become. It’s a position which recognizes the historical roots of identity while simultaneously conceding that, “like everything that is historical, it undergoes constant transformation” (212). In *Munde UK De*, Roop and DJ tend towards this second understanding of the notion of cultural identity: as the song which Reet sings goes: “they are weird Punjabis”. Yet their transformation is rather superficial, for it has not undermined their Punjabi morals. In this way, the film constructs a broad, transnational Punjabi identity, which reterritorializes its diasporic subjects as part of the Punjabi community. Again, like in countless Bollywood films, cultural identity appears to be a structure of feeling, a “matter of the heart”, and therefore it is increasingly flexible and portable (Mankekar, 1999: 742). It does not matter whether one lives in Punjab or London: he will always be Punjabi.

There are other several borrowings from Hindi films in *Munde UK De*. Just like in *Dilwale Dulhania Le Jayenge*, for example, in *Munde UK De* we see the juxtaposition between the diasporic Punjabi who has maintained his morality in the west (Roop) juxtaposed to the figure of the native Punjabi, Reet’s brother Jaile, who has instead lost his moral values. Jaile is in fact a drug addict who leads a dissolute life and his character only serves the purpose of reinforcing the image of the diasporic Punjabi as, to paraphrase Madhava Prasad words, the “guarantor of a Punjabi [and not Indian, as in Prasad’s text] identity” (Prasad, 2003). Beside film tropes and themes, also meta-narrative links act as a bridge between Punjabi and Hindi films: Jimmy Shergill, the actor who plays Roop, has in fact a well-established career in Bollywood and stars in both Bollywood and Punjabi productions.

Conclusion

Munde UK De, as well as the several other Punjabi films dealing with diasporic themes, is an interesting example of the connections between the Hindi and the Punjabi film industries. The popularity of these films seems in fact closely linked to the explosion of Bombay cinema on the global stage, while the relationship between the two is one of continual borrowings and contamination rather than domination and subjugation. The renewed popularity of Punjabi films can be attributed to their new transnational scope, which targets the diaspora while maintaining an emphasis on the traditions of Punjab. Unlike Bollywood films though, most Punjabi films are set in rural contexts and even when, like in *Jee Anayan Nu*, part of the narrative is set in a western metropolis, the other half is set in a Punjabi village. Punjabi films like *Munde UK De*, while dealing with the diasporic counterpart of the Punjabi community, stress the importance of language as a signifier of cultural identity and highlight the value of tradition and the importance of maintaining a Punjabi pride across territories.

In the relationship between Hindi and Punjabi cinema what emerges is that Punjabi films have been able to borrow themes and narratives of Hindi films, most of which deal with Punjab, and give them that touch of authenticity which results in their success both in the domestic and the diasporic market. Speaking of the hegemonic position of Bollywood in India, Ashis Rajadhyaksha argued that “while Bollywood exists for, and prominently caters to, a diasporic audience of Indians [...] the Indian cinema only occasionally succeeds in doing so, and is in almost every instance able to do so only when it, so to speak, Bollywoodizes itself” (2008: 23). If this is the case, then the Punjabi film industry has been indeed successful in this process. Nevertheless it is important to highlight the fact that Punjabi cinema has become Bollywoodized only after Bollywood has undergone a process of “Punjabification” itself. Moreover the promotion of a form of Punjabi nationalism as opposed to the Indian nationalism that characterizes most Bollywood films is not simply a matter of giving the film a regional flavour. It rather exposes the cracks and fissures of the national ideology revealing the enduring tension between Punjab and the central government of India. The difference represented by Punjabi films is that

the transnational Punjabi identity promoted by Punjabi films is set against the global Indian identity promoted by Bollywood films. It is the Punjabi response to the hegemonic project of Bollywood cinema.

I believe that it is in this light that we should read the success of such films, especially in the diasporic markets. Going back to my ethnographic research, as I previously stated, it emerged clearly that Punjabi films are invested with a much deeper cultural value than Bollywood films. They are seen as the valid alternative to the India proposed by Hindi cinema. When Arjun Appadurai stated that “one man’s imagined community is another man’s political prison” (1996: 36) he went very close to the relationship between Bollywood and Punjabi films experienced by my respondents. The celebration of the social and cultural life of Punjab is then what makes Punjabi films the expression of a cultural specificity which is re-invigorated and re-invented at every screening. If, as Benedict Anderson argued, “communities are to be distinguished not by their falsity/genuineness but by the style in which they are imagined” (1991: 6), then it is increasingly important to explore further the relationship between Punjabi films and Punjabi diasporic communities in order to understand the contribution of such films to the definition of the cultural politics of diaspora.

Bibliography

- ANDERSON, Benedict, 1991, *Imagined Communities*, London/New York, Verso.
- APPADURAI, Arjun, 1996, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press.
- CLINI, Clelia, 2014, “Something New, Something Old, Something Borrowed: Indian Films, British Networks and the Sikh Diaspora in Italy”, *Comparative Critical Studies*, Vol. 11.2-3, p. 203-217.
- DESHPANDE, Sudhanva, 2005, “The Consumable Hero of Globalized India”, in Kaur and Ajay (eds.), *Bollywood: Popular Indian Cinema Through a Transnational Lens*, New Delhi, Sage Publications, p. 186-230.
- DWYER, Rachel and PATEL, Divia, 2002, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Films*, London, Reaktion Books.
- HALL, Stuart, 1993, “Cultural Identity and Diaspora”, in Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London, Lawrence & Wishart, p. 222-237.
- , 1996, “Cultural Identity and Cinematic Representation”, in *Black British Cultural Studies*, Chicago/London, The University of Chicago Press, p. 210-222.
- MANKEKAR, Purnima, 1999, “Brides Who Travel: Gender, Transnationalism, and Nationalism in Hindi Film”, *Positions*, Vol. 7:3, p. 731-761, Winter.
- MEHTA, Monika, 2005, “Globalizing Bombay Cinema: Reproducing the Indian State and Family”, *Cultural Dynamics*, Vol. 17:2, p. 135-154.
- MISHRA, Vijay, 2002, *Bollywood Cinema: Temples of Desire*, New York, Routledge.
- PANDA, Punyashree and PRASAD MISHRA, Minakshi, 2012, “The Punjab of Bollywood versus the Punjab of Newspapers: Taking Stock of the Contemporary Image of Punjab in Different Media”, *Search: A Journal of Arts, Humanities & Management*, Vol. II, July, p. 52-59.
- PARMAR, Prabhjot, 2013, “The Checkered Journey of Punjabi Cinema”, in K. Moti Gokulsing and Wimal Dissanayake, *The Routledge Handbook of Indian Cinema*, London/New York, Routledge, p. 162-175.
- PRASAD, M. Madhava, 2003, “This thing called Bollywood”, *India Seminar*, n. 525, <http://www.india-seminar.com/2003/525/525%20madhava%20prasad.htm>.
- , 2008, “Surviving Bollywood”, in A. Kavoori and A. Punathambekar (eds.), *Global Bollywood*, London/New York, New York University Press, 41-51.
- PUNATHAMBEKAR, Aswin, 2010, “‘From Bihar to Manhattan’: Bollywood and the Transnational Indian Family”, in Michael Curtin and Hamant Shah (eds.), *Reorienting Global Communications*, Urbana, University of Illinois Press, p. 41-59.
- RAGHAVENDRA, M.K., 2009, “Local resistance to global Bangalore”, in K. Moti Gokulsing and Wimal Dissanayake, *Popular Culture in a Globalized India*, New York, Routledge, p. 15-27.
- RAJADHYAKSHA, Ashis, 2008, “The ‘Bollywoodization’ of the Indian Cinema: Cultural Nationalism in a Global Arena”, in A. Kavoori and A. Punathambekar (eds.), *Global Bollywood*, London/New York, New York University Press, p. 17-40.
- SHARMA, Alkesh, 2008, “It’s the renaissance period of Punjabi cinema, says director”, *HindustanTimes*, 11 August, <http://www.hindustantimes.com/regional-movies/it-s-the-renaissance-period-of-punjabi-cinema-says-director/story-01J58DzTjPiJ9ZgEfgRe3L.html>.



Migrations de formes

Entre film, danse, photographie et théâtre

Danser sur les tessons

Récurrence d'un motif chorégraphique et filmique

Térésa Faucon

Partons de la récurrence d'un motif dans les cinémas indiens : la danse sur les tessons de verre retrouvée dans plusieurs films de régions, de langues (en ourdou, en hindi, en tamoul), de périodes (des années 1970 aux années 2000), de genres différents : *Pakeezah* (Kamal Amrohi, 1972), *Sholay* (Ramesh Sippy, 1975), *Mere Jeevan Saathi* (Suneel Darshan, 2005), *Pournami* (Prabhu Deva, version tamoule, 2006).

Dans des circonstances fort diverses (même si des liens pourront être tissés entre les histoires), une danseuse affronte un sol jonché de tessons. Si Sahibjaan (*Pakeezah*) renverse elle-même le candelabre comme Natasha la coupe de fleur dans *Mere Jeevan Saathi*, dans un geste de désespoir amoureux suicidaire mêlé de provocation ; Basanti (*Sholay*) et Chandrakala (*Pournami*) sont, quant à elles, soumises à cette épreuve. La première est ainsi défiée par le tortionnaire Gabbar Singh : tant qu'elle danse, la vie de l'homme qu'elle aime est épargnée. Comme son énergie semble inaltérable, les hommes de Gabbar brisent des bouteilles à ses pieds. Quant à la seconde, rien ne doit perturber l'accomplissement de sa danse rituelle dans le temple de Shiva, au risque que la famine ne frappe à nouveau le village. Depuis 450 ans, la tradition veut qu'une fille (vierge?) de la même lignée exécute, tous les douze ans, une danse invoquant l'arrivée de la pluie. Mais les hommes du zamindar tentent de l'interrompre en jetant des bouteilles sur le chemin qui conduit à l'autel.

Devant la singularité de cette mise à l'épreuve de la danseuse reprise dans plusieurs séquences, plusieurs questions. La première relève de l'histoire des formes filmiques : s'agit-il d'une citation? À partir de la première occurrence dans *Pakeezah*, d'autres films auraient-ils retravaillé le motif de la danse sur les tessons? Peu d'informations nous permettent de tracer une influence. Javed Akhtar a pu évoquer un renvoi à *Pakeezah* dans *Sholay*¹, film par ailleurs nourri de références cinématographiques diverses (Sergio Leone et bien sûr *Les Sept Samourais* et leurs équivalents mercenaires). Pour les autres films, rien ne permet de revendiquer une filiation. Nous préférons donc parler de migration cinématographique de ce motif, avec les variations que cela implique. Alors, qu'est-ce qui migre ici d'un film à l'autre? Avant tout le contact des pieds nus dansant sur les éclats de verre et la figure du tournoiement, du vertige de la danseuse. Il faut aussi s'attacher aux autres éléments qui constituent la danse, comme son rythme, ainsi qu'aux formes cinématographiques qui la recomposent (mouvements de caméra tournoyants et montage de plans courts). Malgré des différences marquées entre les situations narratives qui font naître cet événement, d'autres détails circulent d'un film à l'autre, plus contextuels et culturels, qui invitent à tenter une archéologie du motif. Car devant la dimension initiatique de cette danse-transe tracée par le sang, de cette épreuve d'endurance et d'(auto)-mutilation, on peut se demander si ce motif est proprement cinématographique ou s'il pourrait s'agir de la reprise d'un épisode mythologique par exemple. À première vue, rien de semblable dans les deux grandes épopées (*Mahabharata* et *Ramayana*), mais encore faudrait-il pouvoir vérifier dans leurs nombreuses versions régionales. Cela dit, la référence n'est peut-être pas immédiatement reconnaissable puisque le cinéma s'est imposé comme un transformateur et générateur de mythes². Je ferai donc quelques hypothèses à partir d'éléments laissant supposer qu'il s'agit d'un « équivalent » (Barba et Saravese, 2008 : 101) cinématographique d'une mise à l'épreuve de Draupadi en repartant du récit et de ses commentaires (en particulier ceux qui ont relevé des glissements et des correspondances entre Draupadi et Kali, invitant à se pencher sur les mythes associés – Devi Mahatmya – voir

¹ Entretien du 1^{er} juin 2013 avec Amandine D'Azevedo.

² Voir la thèse de doctorat d'Amandine D'Azevedo : *Cinéma indien : mythes anciens, mythes modernes. Résurgences, motifs esthétiques et mutations des mythes dans le film populaire hindi contemporain*, Université Sorbonne nouvelle, 2014.

Coburn, 1991) et en considérant la vivacité du culte de Draupadi en Inde, notamment dans le Tamil Nadu (célébration de Timiti) (Hiltebeitel, 1999). Témoignent encore de la complexité de ce motif les danses folkloriques et rituelles comme le bhavai du Rajasthan, « avec ses danseuses acrobatiques sur des lits de clous ou sur des épées et d'autres encore perchées sur un verre ondulant et pirouettant, puis brisant le verre et dansant sur les éclats » (Narayan, 2004 : 154). Cependant, dans le bhavai, comme dans la danse ou la marche sur les éclats de verre de Manokranti, la performance laisse la danseuse indemne tandis que les films insistent sur la danse tracée par le sang.

Frapper, tourner, chuter

Commençons par analyser les formes chorégraphique et filmique de ce motif qui mettront en évidence différences et répétitions. Première observation générale sur ces danses, chaque séquence illustre un style différent : celui relativement codé de la courtisane dans *Pakeezah*; celui plus improvisé dans *Sholay*, puisque devant s'adapter et explorer l'espace accidenté du repaire de Gabbar, nourri par Hema Malini de nombreuses références à des danses traditionnelles autant que folkloriques, indiennes comme européennes (le flamenco, par exemple); celui plus classique et historique dans *Pournami* qui raconte la formation d'une danseuse de Bharata Natyam afin d'accomplir un rituel dans un temple de Shiva; enfin celui très métissé de Natasha, comme beaucoup de danses Bollywoodiennes contemporaines.

À ces styles différents correspond un code vestimentaire spécifique dont on relèvera les ressemblances : une grande jupe qui tourne pour Sahibjaan/*Pakeezah*, Basanti et Natasha (mais un sari pour Chandrakala); des bracelets de clochettes (*ghungurs*³), attribut de la danseuse indienne dans beaucoup de styles traditionnels, ou une fine chaînette tintinabulante, qui est ici bien plus qu'un accessoire. Moins d'unité dans les couleurs mais des pistes de réflexion intéressantes selon les codes de lecture : le safran pour Basanti et le rouge sang de Shiva Tandava pour la danseuse de Bharata Natyam, l'or pour Natasha, enfin le blanc pour Sahibjaan (si l'on sait que les danseuses pouvaient porter du blanc pour des cérémonies de mariage par exemple, c'est aussi la couleur du sacrifice des *satis*, j'y reviendrai).

Malgré la singularité de ces styles, je note deux premiers points communs, au niveau de la grande forme chorégraphique comme de la petite forme : une structure identique (accélération rythmique après une césure) et deux figures (tournoiements et frappes de pied).

Les bris de verre marquent une rupture dans la séquence⁴,

une suspension temporelle voire un silence, suivi d'un changement rythmique plus ou moins accentué mais qui se traduit dans chaque cas par une accélération. Le contraste le plus marqué est pour *Pakeezah*, où l'on passe d'un rythme lent, d'une danse marchée (mettant plus l'accent sur le haut du corps, les expressions de la danseuse que sur ses pas) ou couchée (la danseuse mimant sa souffrance par une lente roulade au sol au pied de son amant), à un rythme effréné qui entraîne la danseuse dans un tournoiement, un vertige jusqu'à la chute. Découpage et montage insistent alors sur la partie inférieure du corps : le travail des frappes de pied, base de tous ces styles de danse, contemporains comme traditionnels. En effet, dans cette mise à l'épreuve, il ne s'agit pas pour la danseuse d'éviter le contact du pied avec les éclats de verre par des mouvements glissés ou des contournements par exemple. Son corps affronte ces obstacles par la percussion du talon, de la pointe, voire de toute la plante.

Il est évident que les éclats de verre modifient le « dialogue des pieds et du sol », le rapport essentiel de la danseuse à l'appui. « Le pied raconte la tonicité du corps et son rapport à la pesanteur, ce qu'il nous dit d'un rapport à l'espace et au monde. » (Bardet, 2012 : 64) Il est peut-être nécessaire de rappeler ici que

le pied, riche en récepteurs proprioceptifs, est particulièrement sensible à la pression, est en effet la base d'appui à partir de laquelle l'ensemble du corps s'organise et se déplace dans l'espace. Cette activité est d'ailleurs assurée par la double structure du pied. D'abord un pied externe, [...] pied de réception qui amortit en douceur les forces qui s'y appliquent. Et un pied interne, [...] pied de propulsion qui sert de levier et permet de propulser le corps vers l'avant. [...] En sus, le pied est structuré comme

³ J'ai retenu le terme *ghungur* dans ce texte pour désigner ces bracelets de clochettes, sachant que le nom peut varier d'une région et d'une époque à l'autre (*ghungroo*, *nikinis*, *noupouras*). Cet attribut de la danseuse, véritable instrument de la danse, connaît aussi une forme plus courante avec les bracelets de minuscules grelots qui rythment aussi les « lents mouvements des femmes évoluant dans le silence du zenanah; égayent la marche des villageoises allant au marché ou rentrant du puits avec leur lourde jarre de cuivre étincelant posée sur la tête » (A.N. Tagore, 1950, *La Poupée de fromage*, Gap, Ophrys, p. 131).

⁴ Qui intervient aux trois quarts de la danse pour *Pakeezah*, *Mere Jeevan Saathi*, mais à la moitié pour *Sholay* et *Pournami*, dilatant le supplice.

une voûte [...] qui facilite le jeu d'adaptation aux aspérités du sol. (Fratagnoli, 2012 : 200)

Les tessons mettent en péril cette balance entre réception et propulsion. En outre, l'action de frapper renvoie pour le théoricien et chorégraphe Rudolf Laban à une sensation motrice de chute, à l'acte même de tomber⁵. Ainsi, frapper, c'est danser la chute.

Ces frappes initient essentiellement deux types de mouvements récurrents dans chaque séquence : la marche, le piétinement et surtout le mouvement giratoire, le tour « qui est une possibilité motrice majeure » (Jacotot, 2012 : 130). Aux risques de la coupure s'ajoute celui du vertige qui, à la fois, naît de la douleur et permet de la dépasser, quand le mouvement devient transe. Pour Sahibjaan, comme Basanti et Natasha, on notera aussi l'importance dans la danse de « la jupe qui tourne », qui a « cette virtualité de mouvement, qui prolonge le mouvement rotatif de la danse » (*ibid.* : 131⁶), met en valeur l'axe central vertical, le corps érigé de la danseuse dont on sait l'équilibre précaire et l'appui risqué. Le tour est un moyen d'échapper à la force gravitaire, même s'il ne s'agit pas d'une pirouette et que les deux pieds sont alternativement en contact avec le sol.

L'issue de ces danses est donc la chute ou l'affaissement, un corps sans énergie comme vidé de son sang (glissement le long du corps de l'homme



▲ Pakeezah, Kamal Amrohi ▲



▲ Sholay, Ramesh Sippy ▲

⁵ F. Fratagnoli (*ibid.*) renvoie à la théorie de l'Effort dans R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, (1950) 1994.

⁶ « Comme dans la cérémonie dite *sama* ou *sema* des soufis de l'ordre de Mevavi, appelés aussi "derviches tourneurs" » (Jacotot, 2012 : 131).

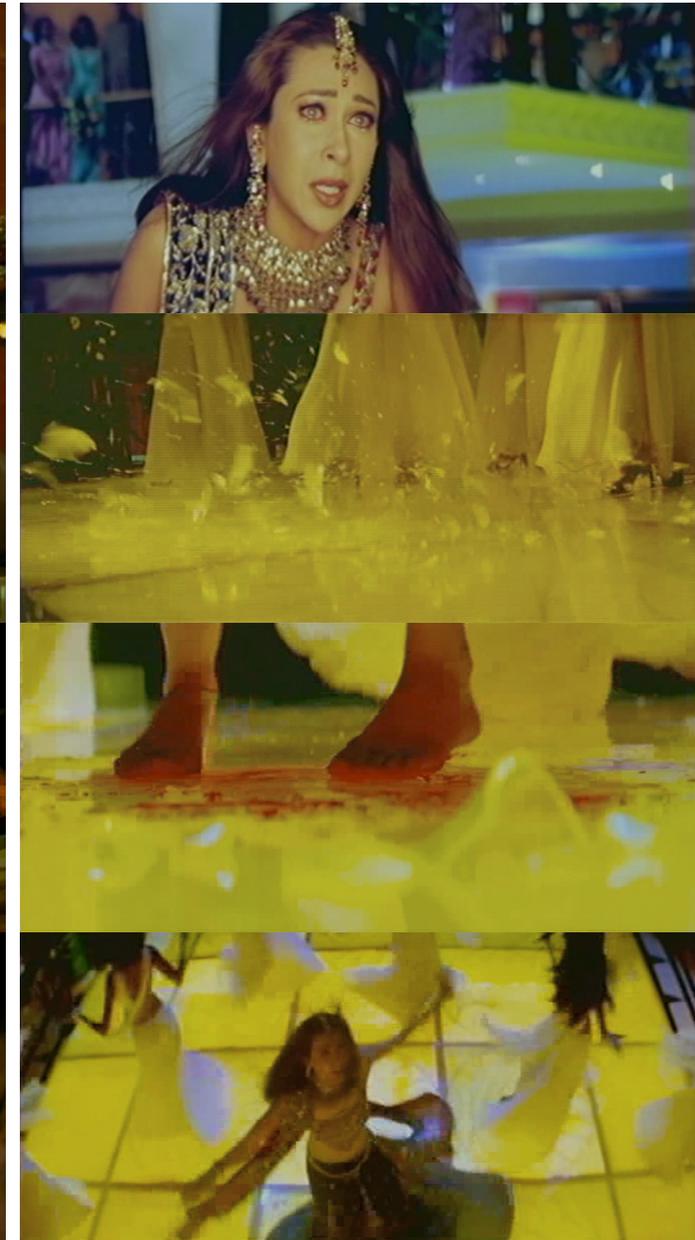
qu'aime Basanti, perte d'équilibre dans le vertige des tours pour Sahibjaan et Natasha). Pour Chandrakala, que le corps de son maître de danse épargne du contact avec le verre en la portant, la chute n'est que différée. Après l'accomplissement du rituel et l'élimination des hommes du zamindar par Shiva (Prabhas), elle s'élance sur les tessons pour le rejoindre. Elle réengage son corps projeté vers l'avant dans le risque de la chute qui n'a finalement lieu que lorsqu'elle se jette devant lui pour recevoir la balle qui le visait. Tomber, c'est « l'énergie contre la gravité » (Humphrey, 1998 : 122).

Comment caméra et montage chorégraphient ce dialogue entre les pas et le sol ?

L'économie de cet article ne permet pas d'analyser chaque séquence dans le détail, je retiendrai les propositions les plus intéressantes par rapport à la tension de l'équilibre entre la posture érigée et le risque de la chute. L'opposition entre énergie et gravité est ainsi particulièrement sensible avec la danse de Basanti dans *Sholay* qui explore tout l'espace, défie les obstacles, évolue du sol terreux au pic rocheux. Avant l'épreuve du verre, les contre-plongées de la caméra accentuent l'élévation des bras de la danseuse qui semble se libérer de la force gravitaire par des tours-pivots. Le mouvement rotatif de la caméra autour de son buste se détachant sur le ciel accompagne cette sensation d'envol. Après les bris de verre, on relève une opposition entre contre-plongées et plongées marquant la précarité de l'équilibre et surtout transformant l'envol en



▲ Pournami, Prabhu Deva ▲



▲ Mere Jeevan Saathi, Suneel Darshan ▲

vertige, jusqu'à la première chute. Pourtant, même lorsque le supplice a entamé sa vitalité, que tout son corps est en contact avec le sol, elle poursuit sa danse par une rotation sur un axe horizontal, cette fois, et se relève pour poursuivre jusqu'à l'épuisement, l'évanouissement final. On prend conscience ici que la danse « serait en fait une chute sans cesse différée » (Strauss, 2004 : 30) ou que, dans « cette fatalité gravitaire, dans ce contact plein avec le sol, l'énergie du danseur peut trouver à se renouveler » (Pagès, 2012 : 43). On l'a dit de Basanti, on pourrait le reconnaître dans certaines postures allongées de Sahibjaan et de Natasha. Il en est ainsi du corps étendu du maître de danse portant Chandrakala jusqu'à l'autel par une série de rotations horizontales, après un saut sur les éclats de verre qui a toute la force et l'élan d'un plaquage (annulant pour elle le risque de la blessure) ou encore *balayant* par une rotation sagittale, un mouvement hélicoïdal, les tessons devant le *lingam* où la danseuse doit déposer son offrande. La même alternance d'axes en plongée ou en contre-plongée orchestre le suspense de cet équilibre précaire, cette « poétique de l'instabilité » (Loupe, 1997 : 88), entre rotation à l'horizontale de l'homme en contact avec le verre et sauts à la verticale de la femme, un pied posé sur le torse ensanglanté.

Une autre forme filmique invite le spectateur à éprouver « cette ivresse du danger de la chute » (*ibid.* : 88) : une grande instabilité de la caméra (avec des axes inclinés, des mouvements tournoyant autour de la danseuse ou des panoramiques filés abolissant les repères) et un montage de plans courts au rythme effréné.

La mise à l'épreuve

Ces chutes physiques peuvent aussi être lues, au figuré, comme des chutes sociales, des humiliations publiques. Leur mise en scène expose dans chacun des films ces corps féminins saignant aux yeux de tous et surtout d'une assemblée masculine : les invités au mariage de Salim Ahmed Khan (Raaj Kumar, dans *Pakeezah*) et à la soirée de fiançailles dans *Mere Jeevan Saathi*, les hommes de Gabar⁷, les dévots du temple de Shiva et leurs opposants. On pense alors, plus particulièrement dans les séquences de *Pakeezah* et de *Pournami*, à l'origine sacrificielle et rituelle de la danse. On pourrait frayer de nombreuses pistes d'interprétation à partir de cette situation très chargée culturellement. Je me

concentrerai sur une hypothèse mythologique en rapprochant l'épreuve de ces danseuses de celle de Draupadi dans le *Mahabharata*. D'abord parce que Draupadi a également le nom de « Yajnaseni, celle qui est née d'un sacrifice ». Par ailleurs, plusieurs indices, voire symptômes, mènent à cette hypothèse. Partons des deux épreuves de Draupadi. Dans une première, elle est mise en jeu et perdue aux dés, traînée par les cheveux et comme mise à nu en public alors qu'elle a ses règles. Rappelons les nombreuses expressions du sens figuré de la chute : « tomber en disgrâce, tomber dans un piège, tomber raide. On y trouve l'idée d'échec, celle de perdre le pouvoir ou d'être renversé, ou encore le sens de périr. La chute au sens moral, c'est la faute, la déchéance. » (Pagès, 2012 : 40) Draupadi perd son rang et son honneur dans cette épreuve, Sahibjaan son cœur pur en revenant à la place de la courtisane⁸. Basanti rampe aux pieds de Gabar. Natasha et Chandrakala révèlent, par ce sacrifice, leur amour caché et interdit.

Deuxième épreuve de Draupadi : la marche sur le feu. Le sentier de tessons peut renvoyer, à condition d'argumenter, au sentier de tisons (l'élément igné est présent dans les séquences, des candelabres aux torches des temples et autres flammes rituelles parfois atisées par le camphre). Cette marche sur les braises fait directement référence aux *satis*, ce qui peut surprendre car, d'une part, aucune des danseuses n'est mariée (pourtant, comme les *belas*, elles prouvent ou doivent témoigner de leur amour par cet acte sacrificiel⁹) ; d'autre part, aucune ne succombe à l'épreuve des verres brisés. Elles sont sauvées, tout comme Draupadi (même Chandrakala qui reçoit la balle destinée à son amoureux survit à sa blessure). Ici, le sang des blessures entraînant la chute n'exclut pas la possibilité du voile, « le voile de fidélité, le voile de chasteté, le voile de féminité. Le voile de Draupadi » (Devi, 1993 : 168). Ce voile invisible qui sauve et efface les

⁷ Ajoutons que dans le remake de *Sholay* (Aag, Ram Gopal Varma, 2007), l'épreuve de la jeune femme n'est plus la danse sur les tessons mais le viol public devant son amant enchaîné.

⁸ Résonne aussi le refrain/titre de la première chanson : « Inhi Logon Ne Le Lina Dupatta Mera » : ils ont arraché mon voile. On se souvient du voile de Draupadi, qui symbolise son honneur.

⁹ Rappelons avec Hildebeitel que Draupadi est aussi associée à Bela qui est en quelque sorte une sati même si elle n'a pas le même rang : une sati est une épouse brûlée dans le bûcher de son mari, une *bela* est « une concubine, une esclave ou autre domestique » (Crawford [1820] 1985 : 241 cité par Hildebeitel, 1999 : 497) sacrifiée dans un brasier à part après avoir été tuée par une lame (*ibid.*). La mise en scène de chacune des séquences met en évidence cette séparation, cette distance entre les danseuses et leur homme.

stigmates, avec cette capacité d'oubli du cinéma d'une séquence à l'autre de la narration. Notons avec Alf Hildebeitel que « Draupadi est un modèle de Sati et un modèle pour les *satis*. Mais qu'elle ne devient pas une *sati* » (Hildebeitel, 1999 : 482). Il évoque la ruse de Krishna demandant à Draupadi de créer un feu sacrificiel et d'y conduire les veuves des Kauravas en leur faisant croire qu'elles ramèneraient leurs maris et leurs enfants :

« D'ordinaire, on ne marche pas dans le feu, mais sachant que tu es née du feu, [...] elles te suivront, croyant qu'elles ramèneront ceux qu'elles aimaient, ceux qu'elles ont perdu sur le champ de bataille... » Elles meurent toutes dans le feu. Seule Panchali-Sakti en ressort. [...] Et celles qui moururent, rejoignirent ceux qu'elles aimaient, mais au ciel. (Hildebeitel, 1999 : 481)

Les descriptions de ces *satis* sont aussi intéressantes :

« Ces femmes, aux cheveux séparés par une raie, portant des vêtements blancs » (32.15) [...] Longtemps après qu'elles aient rejoint Hastinapura avec « leurs cheveux détachés, saignant de leurs règles (rajasvalah), ayant fait l'offrande de l'eau aux morts », les veuves des Kauravas portent à présent le blanc, couleur de mauvaise augure et aucun autre ornement que la raie de leur chevelure. (*ibid.* : 478)

La transformation de Sahibjaan dans *Pakeezah* trouve des points de résonance dans cette description : également vêtue de blanc, à demi cachée derrière son voile, dès le piétinement sur les éclats de verre, ses cheveux se détachent et tournent autour d'elle comme une flamèche (on pense aux *satis* qui « allumaient leur bûcher avec leur cheveux huilés¹⁰ »). On trouve aussi mention pour *bela* d'une « danse semblable à la transe » (*ibid.* : 491). Le motif de la danse sur les tessons devient une équivalence du mythe, avec tous les jeux de dilatation ou de contraction temporelles qu'offrent les formes chorégraphiques combinées aux formes filmiques. Cette vision de Draupadi, défiée, échevelée, en transe, évoque, *via* Bela, la déesse Kali ou Camunda. « Draupadi est identifiée à Kali non seulement dans le culte de Draupadi, et dans l'Andra, mais aussi dans le folklore du *Mahabharata* au nord de l'Inde, au Garhwal et au Rajasthan. » (*ibid.* : 483) On se souvient que c'est aussi au Rajasthan que l'on doit le bhavai opéra. Mais si dans le folklore, les acrobates sortent indemnes d'avoir foulé des tessons, dans les films, le sang versé par les danseuses est essentiel, pour la symbolique, pour

¹⁰ Weinberger-Thomas 1996 : 104, 199, cité par Hildebeitel, 1999 : 483.

la résonance du mythe et pour la dramaturgie et la dynamique chorégraphique. Il en est d'autant plus complexe : renvoie-t-il au sang du sacrifice, du rituel cultuel ou initiatique ? au sang de la défloration (la chasteté renvoyant encore à la figure de Draupadi, nos danseuses n'étant pas mariées, on sait toutefois que Sahibjaan et Natasha sont des maîtresses tandis que l'on ignore si Basanti et Chandrakala ont perdu leur innocence) ? au sang menstruel ? au sang de la blessure et de la douleur (physique autant qu'affective) ? au sang qui annonce la mort ?

Danse tracée avec le sang

Le sang, « écoulé naturellement ou versé par sacrifice, constitue en grande part l'origine de la représentation symbolique de la place et du rôle de la femme dans la société, tout à la fois dans ses fonctions de reproduction et dans sa partie dite impure. [...] Ce sang impur oblige la femme à se mettre à l'écart de la vie sociale, à l'écart des hommes, à l'écart de la nourriture jusqu'à la fin de l'écoulement [d'où l'offense à Draupadi livrée au public dans cet état en plus de celle d'avoir été perdue au jeu par Yudishtira]. [...] Son sang fait l'objet d'une mise en scène » (Burel-Debaecker, 2005 : 4) qui donne lieu ici à une forme inédite de danse tracée, écrite par le corps même de la danseuse comme si ses pieds laissaient l'empreinte « de l'émotion, de l'urgence d'un moment présent, d'un transfert réel d'énergie » (Loupe, 1994 : 20), inscrivaient ce dialogue entre les pieds et le sol. La dynamique dans l'espace devient tangible : un sentier d'empreintes rouges sur un linge blanc dans *Pakeezah*, un cercle sur une dalle lumineuse pour Natasha, des traces plus erratiques et distantes sur la terre derrière Basanti.

Rassemblant les éléments épars de cette figure mythique et de ses glissements culturels et culturels relevés dans les séquences filmiques, Draupadi, dans toute sa complexité (*via* Bela et Kali), apparaît comme une clé de la circulation et de la transrégionalité du motif de la danse sur les tessons au cinéma et de ses variations. En explorant la proximité entre Kali et Draupadi par la comparaison entre la danse sur les tessons et la danse de la victoire sur le démon Raktabaji, nous compléterons et préciserons l'analyse du motif en en découvrant une variation inédite.

La danse de Kali

Dans la séquence finale de *Pournami*, Chandrakala porte la couleur rouge de Shiva Tandava, le Destructeur, le Furieux. Les paroles de la chanson rappellent l'épisode où il maîtrise le démon sous son pied qui figure dans les nombreuses représentations de Shiva Nataraja. Au moment où les verres sont brisés sur le chemin qui mène à l'autel, la danseuse est épargnée puisque c'est le corps de son maître qu'elle foule. Cette image s'impose comme une référence mythique mais prise dans un jeu complexe de résonances, par sa multiplicité. On pense évidemment à la danseuse incarnant Shiva, portant la flamme et ayant vaincu le démon (ici le corps ensanglanté), mais aussi à la part féminine de Shiva, Kali dans un épisode du Deva Mahatmya, à sa danse victorieuse après qu'elle a vaincu le démon Raktabaji. Ajoutons qu'aucun dieu ne peut l'arrêter (elle est sourde à leurs appels), pas même Shiva qui se jette alors sous ses pieds, mais elle danse sur lui (l'iconographie de ce moment est très riche). Outre la coïncidence des prénoms (le maître de danse de Chandrakala s'appelle Shiva), juste après avoir porté la danseuse sur son dos et subi le contact du verre tranchant, il se relève ensanglanté pour affronter et éliminer les hommes du zamindar avec une force surhumaine (après un combat en apnée, il jaillit de l'eau des bassins en se débarrassant de pas moins de quatre assaillants en même temps). La référence à Kali est encore intéressante pour la séquence de *Mere Jeevan Saathi* dans laquelle Natasha avoue son amour pour l'homme qui lui en préfère une autre, dénonçant ainsi l'infidèle et annonçant sa vengeance (elle imaginera qu'elle élimine sa rivale). On pense alors à une autre danse sacrificielle en l'honneur de Kali pour demander vengeance, avec une variation sur l'épreuve des pieds ensanglantés. Dans *Baghawat* (Ramanand Sagar, 1982), une jeune femme portant une jupe qui tourne de couleur rouge se lance dans des tours-pivots, des pas martelés et des frappes légèrement sautées, de plus en plus rapides, suivie par une caméra insistant sur l'équilibre précaire de cette posture érigée par des cadrages obliques et des mouvements instables voire tourbillonnants, accompagnant le vertige grandissant jusqu'à la chute finale provoquée par les blessures des grelots de ses bracelets de cheville brisés dans cette danse frénétique. La chanson de Basanti résonne alors, qui avait déjà opéré une équivalence entre les tessons et les *ghungurs* : « Mes bracelets de chevilles se briseront, et alors mes pieds seront blessés (*Toot jaae payal to kya/paaon ho jaae ghaayal to kya*) ».

Pourtant, Basanti ne porte que de simples chaînettes à ses chevilles pendant l'épreuve des tessons alors que ses clochettes tintinnabulent dans la plupart des plans du film. La séquence de *Baghawat* rappelle qu'en danse, la chute est le plus souvent accidentelle et non provoquée voire programmée, comme dans la danse sur les tessons, par la danseuse même (Sahibjaan, Natasha). Cet accident redouté peut être causé pour la danseuse indienne par la perte des grelots qu'elle porte traditionnellement. Ce que le cinéma a aussi mis en scène par exemple dans les nombreux duels dansés des films tamouls, tel *Mohanambal's Thillana* (A.P. Nagarajan, 1968) où Padmini se blesse sur ses clochettes éparpillées tandis que son vertige s'intensifie dans la vision tournoyante de la caméra et le rythme effréné des tablas.

Les *ghungurs* sont pour ces danseuses plus que des accessoires. Dans *Pournami*, qui raconte la formation d'une danseuse au Bharata Natyam et insiste sur la dimension religieuse (shivaïte) de cette danse, plusieurs scènes décrivent avec une certaine précision les différentes étapes, jusqu'au rituel des clochettes de la danseuse.

D'après l'Abhinaya-darpana, les étoiles sont leurs divinités protectrices. Elles doivent être fixées au nombre de cent ou deux cents par pied, nouées autour de la cheville avec des cordons bleus. Juste avant le spectacle, l'artiste les offre symboliquement au dieu

▼ *Baghawat*, Ramanad Sagar ▼



Shiva et se prosterne aux pieds de son maître, le front posé sur ses clochettes, implorant sa bénédiction. Avant d'entrer en scène elles sont nouées autour des chevilles. (Légeret, 1999 : 168)

Le bracelet de grelots est en outre l'enjeu de plusieurs scènes : se détachant du pied de Pournami (la sœur de Chandrakala qui disparaît au milieu du film), il atterrit au pied de Shiva (le maître de danse) qui la découvre dansant au clair de lune devant un petit autel. Celui de Chandrakala sera brisé quand elle refusera les avances du zamindar qui récupérera une clochette et la manipulera comme s'il tenait le destin de la jeune femme entre ses mains... Dans *Pakeezah*, les pieds sont l'enjeu de l'histoire amoureuse de la rencontre à la danse sur les tessons. Les clochettes attirent l'attention de l'homme sur les pieds (soulignés de rouge par *l'alta*) de la jeune femme endormie dans le train. Le poème qu'il lui laisse lui recommande de ne pas les poser sur le sol au risque de les souiller. Plus tard, une amie brise tout espoir en rappelant à Sahibjaan que « ses pieds sont liés par des bracelets de grelots » (qui la désignent comme courtisane). Enfin, son amant ne regardera encore que ses pieds ensanglantés alors qu'elle cherche désespérément à croiser son regard. Un autre film, au titre programmatique, a fait des grelots tout l'enjeu narratif : *Ghungroo* (Shashi Kapoor, 1983). Le bracelet offert à une courtisane par l'homme qu'elle ne peut épouser se brise lors d'une dernière représentation. Sa danse prend fin sur la chute, après les frappes ensanglantées sur les grelots et les tours-pivots de sa jupe rouge tandis que la caméra donne à voir son vertige ou vire autour d'elle. On suppose que, comme le chantait la danseuse de *Baghawat* « ouvrant sa blessure à la déesse pour lui demander justice¹¹ », elle a accéléré ses mouvements jusqu'à ce que ses grelots se répandent sur le sol. En outre, la correspondance entre les grelots et les nombreux plans sur les cloches du temple de *Baghawat* donnaient une amplification visuelle mais surtout sonore à ce motif qui n'est pas sans rappeler le déchaînement de Kali, ses grognements et hurlements, le vrombissement de la corde de son arc, les rugissements de son lion qu'elle crée avec ses clochettes¹².

Dans la danse indienne, les *ghungurs* sont essentiels au rythme de la danse et sont même considérés comme des instruments (les différentes techniques de frappes de pied produisant des sons différents). Ainsi, l'équivalence tessons-grelots est aussi sensible pour chacune des séquences citées dans le bouleversement

rythmique : que les grelots se détachent ou que le verre se brise, et la métrique des frappes se perd dans l'indistinction d'un piétinement s'accéléralant.

Dans *Mere jaavan Sathi*, les discrètes chaînettes de Natasha sont comme pour Basanti un rappel des *ghungurs*. La migration du motif s'est enrichie de ce glissement entre *ghungurs* et tessons qui témoigne d'une modernisation et d'une transformation du mythe, de la danse traditionnelle ou folklorique et d'attributs fortement marqués (les grelots de Shiva Nataraj et de Kali, *l'alta* rouge sur les pieds des danseurs relevant aussi d'une symbolique du sang). Des grelots aux tessons, de l'accident à la chute programmée par la danseuse, de la performance dépassant la douleur des blessures à la dramatisation du saignement de l'héroïne en public, le motif cinématographique a gagné en enjeu dramaturgique tout en renvoyant à l'origine rituelle et sacrificielle de la danse, pour faire de la séquence dansée moins un spectacle codifié et un item attendu (la danse de courtisane ou le duel dansé, par exemple) dans le film indien, même si elle garde une économie rythmique et spatiale propre, qu'un équivalent, composé par les formes chorégraphiques et filmiques, des épreuves de Draupadi, du sacrifice des satis, de la danse victorieuse de Kali, de fragments mythologiques ainsi tissés dans le corps du film¹³.

¹¹ Je remercie Vidya Vencatesan pour ces précisions.

¹² La *Devi-Mahatmya* décrit avec précision ces effets sonores, par exemple « the twanging of her bowstring », « her lion let loose a monstrous roar, and Ambika elaborated this noise still further with the sound of her bell » (Coburn, 1991 : 63).

¹³ Mes remerciements chaleureux à Amandine D'Azevedo pour son aide combien précieuse dans l'élaboration de cet article à partir duquel sera écrit un livre commun.

Références bibliographiques

- BARBA, Eugenio et SARAVESE, Nicola (dir.), 2008, *L'Énergie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps.
- BARDET, Marie, 2012, « Marcher », in Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, p. 55-74.
- BUREL-DEBAECKER, Anne, 2005, « La danse et le sang, une symbolique du féminin », in *Le Sang des femmes, Champ psychosomatique*, n° 40.
- COBURN, Thomas B., 1991, *Encountering the Goddess. A Translation of the Devi-Mahatmya and the study of its interpretation*, New York, State Univ of NY Press.
- CRAWFURD, John, 1820, *History of the Indian Archipelago. Containing an Account of the Manners, Arts, Languages, Religions, Institutions and Commerce of Its Inhabitants*, 3 vol., Edinburgh, Constable.
- DEVI, Ananda, 1993, *Le Voile de Draupadi*, Paris, L'Harmattan.
- FRATAGNOLI, Federica, 2012, « Frapper », in Glon et Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, p. 199-216.
- HILTEBEITEL, Alf, 1999, *Rethinking India's Oral and Classical Epics. Draupadi among Rajputs, Muslims, and Dalits*, Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- HUMPHREY, Doris, 1998, *Construire la danse*, Paris, L'Harmattan.
- JACOTOT, Sophie, 2012, « Tourner », in Glon et Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, p. 129-146.
- LABAN, Rudolf, 1994, *La Maîtrise du mouvement (1950)*, (trad. fr. J. Challet-Haas et M. Bastien), Arles, Actes Sud.
- LÉGERET, Katia, 1999, *Manuel traditionnel du Bharata-Nāṭyam. Le Danseur cosmographe*, Paris, Geuthner.
- LOUPPE, Laurence, 1994, *Danses tracées*, Paris, Dis Voir.
- , 1997, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse.
- NARAYAN, Shovana, 2004, *Folk Dance, Tradition of India*, Gurgaon, Shubhi Publications.
- PAGÈS, Sylviane, 2012, « Tomber », in Glon et Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, p. 39-54.
- STRAUSS, Erwin, 2004, « La posture érigée », *Quant à la danse*, n° 1, Marseille, Images en manœuvre.
- WEINBERGER-THOMAS, Catherine, *Cendres d'immortalité. La Crémation des veuves en Inde*, Paris, Seuil, 1996.

Émergence de nouvelles conceptions sonores

Budhaditya Chattopadhyay

Depuis leur apparition dans les cinémas indiens, les technologies numériques ont eu un impact significatif, plus particulièrement sur la production de formats et, par la suite, sur l'émergence d'esthétiques sonores. Des technologies comme l'enregistrement direct synchrone et la conception des sons d'ambiance ont altéré la manière dont les bandes-son filmiques sont produites à l'ère numérique dans le cinéma indien. Du point de vue du public, ces transformations introduisent en conséquence une reconfiguration d'associations spatiales, temporelles et cognitives, contrastant ainsi avec les films antérieurs produits en mono et en stéréo, et influençant les goûts et les attentes. La numérisation croissante de la technologie cinématographique après 1990 témoigne d'une attention accrue à l'authenticité, liée à des détails spatiaux spécifiques au lieu de tournage, plus particulièrement dans l'enregistrement et la production du son. La fascination nouvelle pour les « vrais » lieux de tournage, plutôt que pour des décors, et des indices documentaires suggèrent une redécouverte de l'origine réaliste du cinéma. Par exemple, dans les travaux récents d'une génération naissante de réalisateurs indépendants, la pratique antérieure du doublage, les effets de sons préenregistrés et le système Foley sont progressivement remplacés par un son synchrone propre au lieu de tournage, et des mixages créatifs

de sons d'ambiance. Ces pratiques sonores incorporent une dispersion spatiale du son dans un espace cinématographique complexe, lui ajoutant de la profondeur, de la texture et de la perspective. Les expériences sonores associatives et cognitives spatialement déclenchées par ces pratiques soulignent le besoin de développer de nouvelles approches qui parviennent à articuler les esthétiques émergentes du son filmique du cinéma indien contemporain.

Dans le champ du numérique, la position actuelle du cinéma indien facilite la pratique spécifique du son pour créer des expériences cinématographiques qui, je tends à le montrer dans cet article, sont liées à l'espace et aux associations, plutôt que de transmettre au public une représentation réaliste du lieu et/ou appelant une réaction émotionnelle (Chattopadhyay, 2013), comme cela a été le cas au temps de l'enregistrement optique et/ou magnétique du son. Je souhaite montrer que le champ numérique a intégré des sons d'ambiance aux multipistes de sons synchrones numériques dans le but de proposer au public un espace cognitif. Il s'agit de prendre de la distance avec le contrat audiovisuel voco-centriste (Chion, 1990) ou le spectaculaire des séquences musicales dansées typiques du cinéma indien. La pratique sonore indépendante, créative et innovante conduit à une nouvelle ère du cinéma dans laquelle l'expérience cinématographique est de plus en plus nourrie par des associations spatiales sonores. Ceci réclame une approche historique dans les études du son filmique afin de comprendre les trajectoires des pratiques sonores jusqu'à l'ère numérique.

Les débuts

Le premier film sonore fait en Inde fut *Alam Ara* (Ardeshir Irani, 1931), qui utilise un enregistrement optique direct et une diffusion mono. La période suivante, des années 1940 jusqu'à la fin des années 1950, fut une ère durant laquelle le cinéma s'adapta aux détails techniques de l'enregistrement optique direct et à son rendu mono dans des films très musicaux et/ou de nature dévotionnelle. Le son direct enregistré de ces films offre comme mode d'observation une représentation réaliste partielle des lieux de tournage. La pratique de la production mono continue pendant les années 1950 et 1960, une période considérée comme l'âge d'or du cinéma indien, alors que des auteurs comme Satyajit

Ray émerge et place l'Inde sur l'échiquier cinématographique mondial. En adoptant progressivement un enregistrement magnétique, un mixage stéréo et un réenregistrement, le tout étant plus pratique, portable et robuste, l'âge d'or se dissout dans une production centrée sur les studios, suivant ainsi les codes du cinéma populaire indien avec ses facéties hautes en couleur, ses lieux de tournage méconnus à l'étranger et des séquences musicales spectaculaires dans les années 1980. Durant les années 1990, une avancée majeure suit l'émergence de la technologie numérique et marque l'introduction dans le cinéma indien de l'enregistrement du son synchrone et des sons d'ambiance en format Dolby, ce qui accélère au même moment la globalisation et une organisation corporatiste de l'industrie du film indien. C'est à ce moment-là qu'une réorientation redéfinit l'esthétique du son du cinéma indien et qu'un terme précis comme « conception sonore » émerge.

Tout au long de l'histoire de l'usage du son mono dans le cinéma indien de 1931 aux années 1960, avec les techniques d'enregistrement et les équipements disponibles, qui ont une gamme limitée de sons enregistrés, la liberté du microphone sur le tournage a été canalisée en contrôlant sa direction afin de ne recueillir que la voix, « la prise de son est presque toujours en fait une prise de voix » (Chion, 1990 : 9). Le cinéma sonore est majoritairement voco-centriste. Malgré les limites dans la gamme dynamique, le contrôle et la suppression de l'environnement sonore dû à l'emphase prédominante portée à la voix des acteurs, quelques sons plus forts peuvent de manière non désirée s'introduire dans le film, parce qu'ils ont été directement enregistrés dans la bande-son. Ces éléments informent souvent sur le vrai lieu de tournage du film. Dans le film indien légendaire *Devdas* (P.C. Barua, 1935), on peut ainsi entendre le chant d'un oiseau dans une séquence, ce qui évoque l'idée d'un lieu en intérieur au beau milieu d'un plan sur une ville trépidante. Le chant de l'oiseau se poursuit sur la séquence entière et disparaît lors d'un raccord. Le sens de cet élément sonore s'explique par l'enregistrement direct du son depuis le lieu où le film est tourné. Ce chant d'oiseau dans le hors-champ des plans de *Devdas* cadre la façon distincte et réaliste dont l'espace cinématographique est saisi dans les premiers temps du cinéma sonore indien.

La représentation réaliste des lieux de tournage, des décors et des situations est accentuée par le traitement sonore des films de Satyajit Ray, qui met l'accent

sur la reconnaissance par l'observation des lieux et les documents, imposant son héritage réaliste au cinéma indien. La définition du « réalisme » ici se réfère à la tradition d'un cinéma d'observation qui représente la réalité en enregistrant la vision et le son qui « viennent de l'intérieur du monde du film » (Kania, 2009 : 244). Les premiers films de Ray étaient des enregistrements directs depuis le tournage, et ses films plus tardifs étaient enclins à collecter la plupart des effets sonores et des ambiances au tournage, les utilisant comme source première de stimuli auditif, informatif et de référence. Dans une interview avec Pierre André Boutang en 1989, Ray explique son éthique sonore au cinéma comme une « utilisation créative de sons existants¹ ». Le premier film de Ray, *La Complainte du sentier* (1955), propose au public une plongée dans les différents lieux de Boral, où le film est tourné. Ceci est fait par l'utilisation de sons environnants, comme le vent dans les prairies, le bourdonnement des pôles électriques près du chemin de fer, le frottement des branches dans un souffle d'air dans la forêt, etc. Dans *L'Invaincu* (1956) de la *Trilogie d'Apu* (1955-1959), on peut entendre distinctement les différents quartiers de Bénarès à travers les oreilles d'Apu qui explore les lieux. Les passages cinématographiques de l'un à l'autre sont construits principalement sur des sons d'ambiance qui utilisent la profondeur de champ et la perspective cadrant en détail les informations sonores dans l'espace. Dans *Charulata* (1964) l'usage élaboré des sons de rues, avec les marchands ambulants, les vendeurs, et leurs facéties, pousse à plonger le public dans le voisinage isolé et dolant du Calcutta de 1870 reconstitué pour le film. Une telle manifestation spatio-temporelle du son fait que Ray se tient à part et solitaire dans le champ du cinéma indien de cette période, qui s'illustre par son usage verbeux et voco-centriste du son cinématographique, avec des personnages parlant sans cesse et la mise en place d'une forte musique d'accompagnement, ponctuée sporadiquement par des séquences musicales approximativement disposées.

À la fin des années 1960, l'enregistrement magnétique et le mixage commencent à être largement utilisés dans le cinéma indien. Le médium magnétique émergeant, il est devenu possible de nettoyer, supprimer, repiquer et d'utiliser un mixage à plusieurs pistes. Les phases suivantes dans l'enregistrement magnétique, le doublage et le réenregistrement, ont

¹ Voir <http://www.youtube.com/watch?v=RWS5dlxwZDc>.

instauré la pratique du simulacre pour représenter la réalité avec des sous-entendus ouvertement expressionnistes, spectaculaires et mélodramatiques qui prennent de la distance avec l'enregistrement du son sur le lieu de tournage. Le son créé en studio permet aussi plus de contrôle avec la recherche d'effets stimulant émotions et imagination du public (Chattopadhyay, 2012, 2013). L'enregistrement magnétique et le mixage sont pensés pour produire du spectaculaire (Sergi, 2004 ; Kerins, 2011) – comme une expérience élargie et fantastique avec des chansons somptueuses et des danses dans des pays étrangers emballées avec des effets sonores industriels et synthétiques, très éloignés de la réalité et du lieu de tournage. Très liés au système du studio et dépendants de l'industrie, les techniciens ont eu tendance à construire l'environnement sonore d'un film par des biais artificiels, portant peu d'attention à l'authenticité auditive et utilisant des chansons et une forte musique d'accompagnement comme un masque auditif. On pourrait reconnaître que cette mode rapproche la surmodulation acoustique, la manipulation et l'abstraction en augmentant les qualités émotionnelles et affectives du son. Elle joue aussi sur les frontières entre une certaine fantaisie et les fantasmes du public, comme la transformation de la voix des personnages négatifs ou des effets de bruits corporels. La représentation sonore spécifique des personnages négatifs fut ainsi construite en manipulant la voix, tout en prolongeant le son de leurs pas et bien d'autres postures et gestes du corps appelant une réaction viscérale du public, par imitation (Plantinga, 2009 : 94) et mimétisme, dans des films comme *Sholay* (Sippy, 1975), *Dharmatma* (Khan, 1975) et *Coolie* (Desai, 1983).

Le règne du numérique

L'ère numérique a commencé en Inde dans les années 1990 avec la mutation à grande échelle de l'enregistrement, des modes de production analogique, de la projection optique aux technologies numériques. Celles-ci ont été intégrées de la production à la postproduction comme pour les tirages de copies et la projection. Les conséquences de ce phénomène sont considérables, notamment sur l'expérience cinématographique, avec le traitement et la perception du son. Depuis, la numérisation du son a eu un réel impact sur la chaîne de production et de diffusion, et du même coup sur les choix esthétiques et l'appréciation du

son cinématographique. Le son numérique comme l'enregistrement synchrone et les sons d'ambiance ont modifié la façon dont la bande-son d'un film était produite, en particulier la séquence chantée et dansée très populaire dans le cinéma indien grand public.

La technologie numérique est fondamentalement différente de celles qui l'ont précédée. L'avènement du numérique pour le son cinématographique a étendu les possibilités des concepteurs sonores, jusque-là limités par l'enregistrement optique comme magnétique, en leur donnant plus de liberté et de flexibilité. Mark Kerins remarque à propos du cinéma américain : « Quand le son 5.1 (DSS) est apparu [...], il offrait aux réalisateurs une gamme plus dynamique, plus de pistes, et une plus grande flexibilité dans la localisation des sons avec l'environnement multipiste. » (Kerins, 2011 : 53) Ce que l'on peut appliquer dans une certaine mesure au cinéma indien.

Les technologies numériques actuelles, comme l'enregistrement numérique multipiste et la conception du son d'ambiance, ont réorganisé l'environnement créé par les différentes couches sonores. Cet avènement a également multiplié les possibilités des appareils d'enregistrement largement utilisés et facilement maniables et les stratégies des concepteurs. Le son synchrone hérite directement de cette tendance permettant au son d'être enregistré sur le lieu de tournage et asservi à la caméra. Ces sons captés, essentiellement liés à l'image, sont utilisés en postproduction sans avoir recours à des banques de sons (bruitage ou ambiance) préenregistrés. Cette pratique recourant au son direct a initié des méthodes et des moyens circonstanciés pour rendre compte des lieux de tournage. La synchronisation bénéficie des développements récents de gadgets technologiques avec une plus grande flexibilité des options multipistes, l'accès aux endroits les plus éloignés du site où se tourne le film et des applications offrant un contrôle précis de chaque fragment enregistré (Chattopadhyay, 2013). Ces options permettant de garder de nombreuses pistes d'ambiance, la synchronisation des effets sonores et des dialogues étendent la palette des sons enregistrés et le mixage des différentes couches de son direct. En studio de mixage, on peut compter sur un large choix de sons directs et actuels comme base fondamentale et principale du design sonore. Il y a de nombreuses fonctions pour manipuler ces sons enregistrés, et pour restructurer et réorganiser leurs caractéristiques spatiales lors de l'expérience sonore proposée au spectateur.

Le premier film indien à avoir été principalement enregistré en son direct est *Lagaan* (Ashutosh Gowariker, 2001). Sons direct et Dolby ont été intégrés, et depuis, nombre de films ont adopté la mutation numérique. *Lagaan* déploie une gamme de sons peu entendus auparavant dans le cinéma indien, que ce soit en mono ou en stéréophonie. La séquence après le générique, en particulier, plonge les spectateurs dans l'univers de la région historique de Champaner en 1890, par une perspective de l'espace sonore tout à fait convaincante. L'utilisation du son direct pour les ambiances atteint son point culminant avec *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008), une production indienne si l'on considère sa géographie comme les acteurs, auteurs et techniciens qui viennent tous de l'industrie du film indien. Le mixeur et le preneur de son Resul Pookutty a reçu un Oscar². Il est par la suite devenu un des promoteurs et militants du son synchrone dans le cinéma indien. Dans ce film, plusieurs séquences tournées en décors réels dessinent la complexité de l'environnement sonore des zones urbaines indiennes.

Dans la période suivante, la pratique de la synchronie se généralise. Les réalisateurs dits indépendants, qui préfèrent rester à l'écart de la production indienne courante pour élaborer un style plus personnel, sont ceux qui ont su faire du son synchrone leur signature. Dibakar Banerjee, parmi d'autres réalisateurs de ce mouvement, a su saisir tout le potentiel de cette technique. Dans *Shanghai* (2012), la brutalité et la rusticité de la ville indienne est authentiquement représentée par l'utilisation du son direct pour les sons ponctuels comme pour les ambiances. Ce style nouvellement établi répond aux standards du son à l'ère numérique contemporaine du cinéma indien, avec ses multiplexes émergeant dans les zones urbaines. La conception sonore bénéficie même directement des progrès technologiques, autant à l'étape du montage et du mixage en studio qu'au moment de la diffusion, notamment dans les nouvelles salles et multiplexes avec le Dolby 5.1 et les installations 7.1 comme le très récent Auro 3D et Dolby Atmos. Citons le premier film indien sorti en Dolby Atmos : *Sivaji* (Shankar, 2012). Quoi qu'il en soit, le Dolby doit faire face à la concurrence du système Auro 3D, qui a été introduit avec *Vishwaroopam* (Kamal Hasan, 2013). Ces deux formats travaillent des technologies qui séparent les sons en de multiples enceintes.

Sonorisation³ du cinéma

L'avènement du digital a considérablement affecté les caractéristiques stylistiques et les choix esthétiques pour les réalisateurs et les techniciens de l'industrie du film. Mark Kerins, dans *Beyond Dolby*, avance que l'histoire du cinéma est riche en exemples de technologies influençant l'esthétique (2011 : 54). Par exemple, l'introduction du son, de la couleur, de la bande magnétique ont initié de profonds changements influençant les formes. Rick Altman a aussi réfléchi à cette articulation dans ses premiers écrits (1992 entre autres).

Poursuivant ces hypothèses de travail, j'aimerais analyser les choix esthétiques des formes sonores en retraçant les différentes étapes techniques de l'histoire du cinéma indien. Je tenterai d'élaborer et d'introduire un modèle en trois temps sur la base des observations de la multiplicité des pratiques sonores et des mutations esthétiques. Ces modèles ont pour point de départ des périodes de transition technologique de l'enregistrement et de la duplication du son, mais ne limitent pas pour autant la discussion à l'histoire des techniques. Au contraire, ces modèles soulignent les caractéristiques stylistiques du design sonore qui émerge des différentes technologies, respectivement de l'enregistrement du son en monopiste, du magnétique (pour le doublage comme pour le mixage) et des effets stéréophoniques jusqu'à l'ère contemporaine du son direct synchrone, y compris pour les ambiances. Je propose donc les catégories suivantes pour la conception du son dans le cinéma indien :

- 1) le son comme représentation réaliste ;
- 2) le son comme stimulation affective et émotionnelle ;
- 3) le son comme perspective spatiale stimulant l'association cognitive.

Selon mon hypothèse, l'émergence progressive du son dans le cinéma indien contemporain aboutit à un paysage sonore au spectre élargi, à une meilleure présence spatiale et à des associations cognitives tenant à l'authenticité des sons enregistrés sur les lieux de tournage.

Poursuivons avec les correspondances entre mutations techniques et esthétiques. Le son optique sur pellicule

² Voir <http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/81st-winners.html>.

³ L'auteur emploie le terme « sonification » mais pas dans son acception la plus technique, plutôt pour insister sur l'élargissement du spectre sonore. Nous avons opté pour sonorisation en français par souci de lisibilité. [N.d.T.]

35 mm a une gamme dynamique de 78 dB, qui correspond à ce que le son optique enregistré pouvait avoir de plus puissant⁴, afin de limiter le bruit de fond. Avec cette amplitude limitée, l'enregistrement voco-centriste réduisait naturellement le son d'ambiance de la bande sonore. À l'ère du magnétique, la gamme dynamique était de 98 dB. Quand le son d'ambiance numérique offre jusqu'à 120 dB, impliquant une largeur et une profondeur du spectre d'enregistrement captant les sons les plus forts comme les plus subtils et ponctuels (Kerins, 2011). Cette plus large amplitude permet d'augmenter les capacités d'enregistrement, de superpositions de pistes, de mixage, qui remplace les premières techniques de doublage de la voix, d'utilisation de banques de sons et d'effets Foley pour intégrer de plus en plus les performances des acteurs et les sons directs d'ambiance. Cet usage créatif des sons a déclenché l'optimisation des procédés, favorisant l'interprétation du *lieu* par la perception d'un paysage sonore dont la représentation est plus cohérente (Bordwell, 2009).

Je reconnais cette nouvelle ère du cinéma comme celle de la *sonification*⁵, principalement élaborée par les sons directs d'ambiance, créant des effets de présence accentuant la vraisemblance. Ces expériences sont améliorées par une spatialisation réaliste plus élaborée des différentes couches sonores. Cette mutation renvoie à l'ère naissante de l'expérimentation sonore telles Sonic Interaction Design, HCI et Augmented Reality. Les termes sont utilisés en référence aux nouvelles pratiques des auditeurs qui transmettent des informations, des significations, et des données spatiales dans le contexte interactif de l'ère médiatique. Ma conviction est que l'expérience sonore proposée par le cinéma indien contemporain peut être comparée à ces nouveaux domaines de la conception sonore stimulés par les technologies numériques.

⁴ *Headroom* désigne le volume et la puissance d'un son sans aucune altération.

⁵ Voir <http://sonification.de/son/definition>.

Conclusion

L'ère du son numérique dans le cinéma indien propose une expérience sonore spatiale inédite à laquelle ne nous avait pas habitués la bande-son typique des films avec des séquences chantées et dansées. Dans les films contemporains, l'ancienne conception du doublage, des effets sonores préenregistrés et des pratiques héritées de Foley sont peu à peu remplacés par des enregistrements de son d'ambiance plus authentiques car directs. Les différentes pistes de la bande-son gagnent en largeur et en profondeur, donnant plus de vraisemblance au paysage sonore des films indiens.

Traduit de l'anglais (Inde) par Meredith Name

Références bibliographiques

- ALTMAN, Rick, 1992, *Sound Theory/Sound Practice*, New York, Routledge.
- BORDWELL, David, 2009, « Cognitive Theory », in P. Livingston and C. Plantinga (eds), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Londres/New York, Routledge, p. 356-365.
- CHATTOPADHYAY, Budhaditya, 2012, « Sonification of Cinema: Studying the Use of Location Sound in Indian Films », in *Music & The Moving Image Conference Proceedings*, June, New York, NYU.
- , 2013, « The Cinematic Soundscape: Conceptualising the Use of Sound in Indian films », *SoundEffects* 2/2, <http://www.soundeffects.dk/issue/view/1501>.
- CHION, Michel, 1990, *L'Audio-vision*, Paris, Nathan.
- KANIA, Andrew, 2009, « Realism », in P. Livingston and C. Plantinga (eds), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Londres/New York, Routledge, p. 237-247.
- KERINS, Mark, 2011, *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.
- PLANTINGA, Carl, 2009, « Emotion and Affect », in P. Livingston and C. Plantinga (eds), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Londres/New York, Routledge, p. 86-95.
- SERGI, Gianluca, 2004, *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood*, New York, Manchester University Press.

Images photographiques dans le cinéma hindi contemporain

Amandine D'Azevedo

Cet article s'intéresse à l'indépendance d'un morceau de film qui semble exister à la manière d'un collage hétérogène vis-à-vis du reste du récit ou, du moins, qui entretient avec lui une tension narrative et esthétique. Ce morceau de film monte une série de photographies au milieu de la fiction. Plusieurs films, ces dernières années, ont mis en avant, au sein de leurs récits, des personnages de photographes, ou d'amateurs de photographies : *Mr and Mrs Iyer* (Aparna Sen, 2002), *Delhi 6* (Rakeysh Omprakash Mehra, 2009), *Harud* (Aamir Bashir, 2010), *Dhobi Ghat (Mumbai Diaries)* (Kiran Rao, 2011) ou encore *Ship of Theseus* (Anand Gandhi, 2012). Parcourant les villes indiennes, leurs photos viennent s'inscrire en plein écran au cours du film (à l'exception de *Harud*), ce qui en modifie le rythme du montage et l'esthétique. À travers deux exemples, *Dhobi Ghat* et *Ship of Theseus*, cet article souhaite interroger l'indépendance formelle de cette incrustation photographique. Quelle valeur possèdent ces images pour elles-mêmes ? En quoi leur « inoculation » dans le film en modifie la perception ? Le terme d'inoculation est soigneusement choisi, car

il introduit l'idée de mettre en contact volontairement un élément infectieux dans un organisme, mais dans un but thérapeutique futur. Autrement dit, j'aimerais soumettre l'idée que la photographie est ici introduite dans le montage filmique non afin d'user de sa fixité, de son noir et blanc discriminant vis-à-vis du reste du film, mais bien parce que sa distinction permet une nouvelle compréhension du statut des images. La photographie sert alors non d'accessoire, mais d'instant révélateur, qui offre à l'ensemble du film de nouvelles pistes interprétatives.

La notion d'indépendance est prise ici au sens d'une rupture dans le régime esthétique global du film, dans une potentielle autonomie moins des photographies pour elles-mêmes, que de l'idée de la photographie. Une réflexion de David Campany, analysant le travail de Barthes, permet dès à présent d'envisager la complexe relation qu'entretiennent l'objet photographique et le cinéma ; il y note en effet que :

Littéralement et psychologiquement, l'image fixe dans un film provoque une pause. Voir une photographie dans un film est très différent que de la voir directement. Le film tend à souligner la différence du médium photographique, en présentant cette différence comme son essence. Nous voyons ainsi la photographie accentuée par ces mêmes qualités qui la distinguent du film : sa fixité, son immobilité temporelle, sa qualité d'objet, son silence, et même sa capacité à donner la mort. (Campany, 2008 : 96)

Le fixe, au milieu de ce qui est animé, et donc *vivant*, devient alors « la trace irréductible d'un temps disparu et dès lors associé à la mort » (Guido et Lugon, 2010 : 266). Cette association entre le fixe mortifère de la photographie vis-à-vis du mouvement filmique existe chez Bellour, Bazin et Barthes bien entendu. Mon hypothèse est que ces aspects – immobilité, fixité, réification – sont dans les films hindis à la fois revendiqués et niés au profit d'un usage fictionnel de la photographie comme indice narratif de bouleversement, de sentiment et de mouvement. Il y aurait, d'un côté, la mise en relief très nette d'une différence formelle, évidente, mais à ce décalage sont entrelacés des enjeux narratifs insistant sur le vivant, le mouvement et l'exploration. Sans relation de subordination, photographie et cinéma sont alors visuellement séparés pour mieux interagir. Les différentes « séquences photographiques » des films hindis, ainsi que nous pourrions appeler ces diaporamas présents dans les films, ne me

semblent pas véritablement relever de l'exposition, ou de la simple présentation, ni même d'une justification réaliste d'un personnage de photographe; elles permettent de venir travailler la notion de portrait, ou plutôt, de problématiser ce portrait.

Le portrait photographique indien – et l'un des enjeux est de pointer s'il existe ou non une telle spécificité nationale et culturelle – est un objet d'étude récent¹ qui fait se rejoindre des approches postcoloniales, anthropologiques et ethnographiques, mais qui prennent rarement en compte l'esthétique à l'œuvre dans de tels clichés. Si l'influence des codes occidentaux est manifeste dans les images, les premiers portraits photographiques indiens, royaux ou dévotionnels, demeurent des mises en scène qui rejoignent certaines habitudes picturales mogholes². La photographie est alors une forme tardive de peinture plus qu'un médium radicalement différent. Entouré de palais et de détails décoratifs semblant tout droit sortir d'une miniature, avec une perspective tronquée, le portrait photographique cherche alors la ressemblance tout autant avec le modèle, dont la position sociale réclame une authentique ressemblance phy-

▼ Attribution Gobindram & Oodeyram (environ 1880-1900) ▼



sique, qu'avec un style artistique de cour, le portrait peint. Ce double rapport est légèrement déplacé dans un autre courant discernable à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, celui des clichés anonymes, proches de l'album ethnographique : montrant les postures d'une vendeuse de crevettes, d'une tribu ou d'un vendeur de grains³, l'individu au centre du cadre se doit d'être *authentique* mais pas *ressemblant*. Il prend en charge son groupe social et son corps de métier; il est un « type physique » qui devient une synecdoque, puisqu'au regard d'un contexte colonial et/ou exotique, ces images servent à montrer et à dire les Indes. Cette composition est déjà présente dans les aquarelles des peintres britanniques sillonnant le pays, dans le style de la Company.

Or, et malgré un bond dans le temps considérable et le passage au médium filmique, tous les clichés réunis dans les deux films de mon corpus (mais la même chose est discernable dans *Delhi 6*) viennent construire un portrait de l'Inde et de ses habitants à travers des portraits non de groupes, mais de personnes seules dans le cadre. L'hypothèse qui sera développée ici est que ce travail du photographique vient questionner le portrait filmique donné par la fiction cadre, dont il est parfois fort éloigné. C'est là une nouvelle forme d'indépendance, celle d'un discours visuel photographique qui s'autonomise par rapport à ce que le spectateur trouve dans le film. Et il est remarquable que ces deux portraits jouent eux-mêmes une forme d'indistinction entre ce qui est un visage particulier et singulier, le visage d'un personnage fictionnel, et ce qui renvoie au groupe et à l'ensemble de la nation. C'est aussi, alors, un portrait de l'Inde, mais la question d'y ajouter l'adjectif « contemporaine » reste ouverte par la grande proximité de ces stratégies de représentations avec les mises en scène des premiers portraits photographiques évoqués plus haut.

Dhobi Ghat raconte l'arrivée à Mumbai de Shai (Monica Dogra), une jeune femme qui vit à New York et qui travaille dans la finance. Lors d'un congé sabbatique en Inde, elle

¹ Sur la peinture et les traités classiques A. K. Coomaraswamy, 1943. Pour le développement de la photographie en Inde : C. Pinney, 1998 ; P. Mitter, 2010.

² Beth Citron, 2013 : 32 : « Les photographies peintes notamment, et même les photomontages [...] permettent de repenser les conventions de la portraiture héritées de la peinture moghole en rejetant certains aspects du naturalisme » (je traduis).

³ Catalogue de l'exposition *Allegory & Illusion: Early Portrait Photography from South Asia*, Alkazi Collection/Rubin Museum/Mapin, 2013, p. 17-18.

s'adonne à sa passion pour la photographie et se lie d'amitié avec un *dhobi*⁴, Munna (Prateik), qui l'aide à pénétrer dans des zones de la ville qu'elle va pouvoir photographier. À travers les *ghats*, près de la station de train de Mahalaxmi, où sont lavés les vêtements, mais aussi les marchés et les ruelles, Shai découvre une ville de Mumbai très éloignée des sphères qu'elle fréquente durant le reste du film : les cocktails mondains, le milieu des artistes, les multiplexes, les appartements huppés, etc. Le film interroge la notion de regard à plusieurs niveaux, très liée par ailleurs à la notion de distance : qui regarde qui ? Et depuis où ?

On va trouver dans ce film toute une stratification urbaine qui correspond à une stratification sociale, ou du moins qui joue ce rôle. Shai jouit de son statut d'être entre les deux mondes, suffisamment indienne pour, en quelque sorte, légitimer ses incursions et ses observations, mais suffisamment étrangère – c'est une *Non Resident Indian* – dans sa manière de parcourir l'espace pour apparaître comme un élément hétérogène. Vivant dans un riche appartement en haut d'un immeuble, avec une large terrasse dégagée sur la mer, elle doit *descendre* pour atteindre les bas-fonds de la ville qu'elle souhaite photographier ; à l'inverse, le personnage du *dhobi*, Munna, est constamment pris dans un mouvement vertical, de sa baraque bricolée près d'une voie ferrée au linge propre qu'il monte aux riches habitants des tours de la ville. Or, si le spectateur observe plusieurs fois Shai en train de prendre des photographies, plongée dans les ruelles, le moment où ses clichés viennent occuper l'écran modifie considérablement notre approche du personnage. Le spectateur observe soudain le résultat de cette plongée urbaine, de cette quête, adoptant de manière ambiguë à la fois sa vision subjective – ce sont ses clichés –, mais aussi une démarche de portraiture quasi anthropologique et documentaire, qui vise à capturer les habitants et les métiers de rue. Shai précise les avancées de son projet à sa mère au téléphone en annonçant qu'elle a « terminé avec les dhobis, les nettoyeurs d'oreilles et les gens du cirque », la suite à venir de son « programme photographique » étant de suivre des tueurs de rats la nuit. C'est donc un reportage organisé et réfléchi, associé à une forme d'enquête anthropologique sur des corps de métier, dans un espace précis qu'est la ville de Mumbai.

À deux moments du film les images de Shai viennent s'inscrire à l'image, la première fois lorsqu'elle suit Munna aux *ghats* de Mahalaxmi, la seconde lorsqu'il l'emmène à Nagpada, un quartier populaire du sud de la ville. La première

fois, le montage fait alterner Munna au travail et les photographies en noir et blanc de ce que l'on vient de voir. Étape après étape, nous voyons la gestuelle du *dhobi* soudain fixée par la photographie. Il y a une immédiateté entre la prise de vue, Shai se contorsionnant pour choisir ses angles, et le résultat, des clichés des différentes étapes du travail du *dhobi*, des bassins de lavage au repassage. Très souvent en plan moyen, regardant parfois l'objectif et parfois non, Munna est saisi seul dans le cadre, dans son environnement de travail : eau, linges, cordes d'étendage, etc. qui recomposent sans cesse aussi bien le cadre cinématographique que photographique. Les neuf clichés de cette séquence distinguent sa figure et sa gestuelle : alors que dans la séquence filmée il est le maillon d'une chaîne de travail, entourée d'autres travailleurs comme lui à la tâche, les images photographiques de Shai le sortent du groupe et le placent au cœur de l'image. Il devient, dans la série photographique, l'unique sujet. À cette élection répond la manière inattendue et imprévisible qui régit l'apparition des clichés : le geste et son cadrage viennent s'inscrire à l'écran sans justification ni rythme régulier. Cette visite au *dhobi ghat*, soit le titre même du film, raconte un métier et la pratique précise d'un individu pris au milieu d'un ensemble bien plus vaste : le reste du *ghat* bien sûr, mais aussi de la ville tout entière qui enserme le lieu. Quelque part le spectateur assiste à une focalisation, les clichés de Shai s'intéressant moins à Munna, le personnage du film, qu'à son statut social, un travailleur indien, dans un contexte précis.

Le second moment du film dans lequel les photographies de Shai sont à nouveau présentes est leur visite de Nagpada. Cette fois-ci, Munna est le guide, et il mène Shai à travers un dédale d'échoppes et de marchés. Le diaporama est lancé après une conversation avec un parfumeur où, comme dans le cas de Munna au travail, le cliché suit directement la rencontre. Shai pose des questions et prend des notes, la démarche est réaffirmée comme une recherche et pas simplement un vol d'images bref et irréfléchi. En ce sens, elle n'est pas une simple touriste qui prendrait des photographies au vol, sans interaction avec le sujet. Mais, ce dispositif « rencontre humaine-photographie » est modi-

⁴ Je conserve le terme de *dhobi* plutôt que « teinturier », ou « lavandier », car le contexte indien est radicalement différent de l'imaginaire féminin que contiennent ces termes français, qui ont de surcroît bien vieilli. Les *dhobi* opèrent en plein air dans des bassins ou au bord des fleuves, dans des espaces spécifiques – les *ghats*.

fié dans cet extrait, avec ensuite treize clichés dont nous ne voyons pas « l'origine ». Des visages, en noir et blanc toujours, viennent régulièrement s'inscrire à l'écran, des portraits cadrés, en plan moyen ou rapproché, de gens dont les métiers se laissent deviner aux instruments présents dans le cadre : vendeur de légumes, cordonnier, fleuriste, nettoyeur d'oreilles, rémouleur, serrurier, poissonnière, etc. Il est remarquable que le cadrage joue, justement, sur ces rébus visuels : suffisamment d'éléments pour comprendre le métier, mais une attention centrée plutôt sur le visage qui devient, de manière évidente, le sujet du cliché. Les quinze clichés de la séquence entière sont centrés à chaque fois sur une personne unique qui devient le sujet de la photographie, tout comme, dans la première occurrence, Munna devenait le représentant unique de tout son corps de métier. On rejoint alors ce qui était à l'œuvre dans les photographies du début du ^{xx}e siècle en Inde et dans les aquarelles du ^{xix}e aujourd'hui au Victoria and Albert Museum de Londres, soit cette tension entre un visage particulier et le but d'en faire un représentant global et anonyme.



▲ Pawn Seller & Fish Woman, circa 1826, collections du Victoria and Albert Museum ▲

La première distance est bien évidemment le noir et blanc, qui rompt avec le reste du film. Les photos appartiennent à un régime visuel bien différent ; elles se singularisent et revendiquent le changement de médium. Elles sont distinctes, même lorsqu'un raccord les accole directement au plan dont elles sont issues. C'est aussi une rupture dans le montage, l'instauration d'un rythme nouveau, une pulsation régulière, qui permet de saisir « l'âme de l'image » tout en étant suffisamment rapide pour que le spectateur n'ait pas le temps de les explorer trop précisément. Le spectateur n'est pas dans la contemplation, sans pour autant être un simple « visiteur » de ces clichés au sens où, mis en valeur, présentés et organisés selon un ordre qui nous échappe, il ne lui est pas non plus permis de flâner au milieu d'eux ou d'en modifier la contemplation (ordre/durée). C'est une succession de portraits que l'on ne peut plus situer ni dater. Ces visages ont-ils été pris à la suite, ou plusieurs jours d'affilée ? Shai a-t-elle parlé avec tous ces gens, à l'image de ses échanges avec Munna ou le vendeur de parfums ? La jeune femme est habillée différemment entre les diaporamas, ce qui sous-entend une marche dans la ville étalée sur un temps long. Cette présentation photographique bouleverse donc aussi la temporalité que nous avons de l'histoire. On peut aussi se demander si ces clichés sont une série complète ou non, Shai prenant des photographies tout au long du film. Ce qui pose bien évidemment la question des autres photos ; où sont-elles et pourquoi ne les voyons-nous pas ? Ou plutôt, pourquoi voyons-nous celles-là, et qu'est-ce qui en justifie le choix ? On peut émettre l'hypothèse que ces photographies sont *représentatives*, au sens où elles prennent en charge la totalité à la fois de l'œuvre du personnage, mais aussi de son enquête quasi ethnographique sur des groupes de travailleurs. Elles nous donnent l'orientation de son travail et un aperçu de son style et, dans le même temps, une seule image d'un rémouleur suffit à dire toute la série qu'elle a sûrement prise sur ce même corps de métier. Le diaporama joue donc sur des ellipses, à la fois photographiques, mais aussi narratives et fictionnelles, tout le travail de la photographe tenant sur à peine une dizaine de clichés.

Le générique nous apprend que ces derniers sont de l'artiste Jyotika Jain, une jeune photographe qui travaille principalement sur des groupements de gens, des compartiments pour femmes dans les trains de banlieue à la communauté juive indienne. Le choix de la réalisatrice est donc en symbiose avec



▲ Diaporama de Shai, dans *Dhobi Ghat* ▲

ce que le film met en œuvre. Ces images du personnage de Shai ne sont pas sans filiation, notamment dans le milieu de la photographie indienne. Les portraits en noir et blanc de personnes, semble-t-il *pris au hasard* dans le flot urbain indien, sont la marque notamment du très célèbre photographe Raghu Rai⁵, membre de l'agence Magnum. Très contrastées, avec un grain particulièrement présent, des zones de flous dues aux mouvements des sujets, les photographies de Raghu Rai capturent des scènes de rue, des visages qui fixent l'objectif sans sourire, avec parfois de grandes compositions déroulées en longueur, à la manière d'un panoramique. L'empreinte de Raghu Rai est immense sur l'idée d'un portrait photographique de l'Inde. Ce noir et blanc n'est pourtant pas l'apanage de Rai, il est un choix récurrent des photographes indiens contemporains⁶. Émerge très nettement la prédilection indienne pour un noir et blanc qui vient fixer ce qui est décrit, dans l'imaginaire occidental depuis des siècles, plutôt comme le « bouillonnement coloré de la vie indienne ». Il est à cet égard fascinant de voir que, très souvent, les livres de photographies faits par des étrangers sur l'Inde sont en couleur, dans une hégémonie de représentation qui passe par le contraste coloré. Ce choix de l'absence de couleur des photographies de Shai peut alors être vécu comme un retour à son identité indienne plutôt qu'aux codes de sa vie occidentale qui aurait sûrement pointé les couleurs. Cela peut aussi être lu comme, là encore, un travail de réduction, de recentrement, d'« ascèse » presque, autour des sujets qui se doivent d'incarner un ensemble.

Ce contraste colorimétrique entre l'espace de la fiction et les photographies montrées, entre un imaginaire et une réalité, se retrouve dans le second film qui interroge aussi, bien que de manière légèrement différente, cette question de l'indépendance photographique au sein du médium cinématographique. *Ship of Theseus* met en scène trois personnages, dans une sorte de triptyque dont on ne saisit la cohésion qu'à la toute fin.

Le premier volet du film met en scène une jeune femme égyptienne, Aaliya (Aida El-Kashef), qui vit et travaille à Mumbai. Elle

⁵ Au sein de son œuvre, plus de 18 ouvrages de photographies sont consacrés à l'Inde, comme *Raghu Rai's Delhi* (1985-1992), *India* (1985), *Calcutta* (1989), *Men, Metal and Steel* (1998), *Exposure* (2002), etc.

⁶ Voir notamment l'ouvrage de S. Gupta et R. Singh, 2008.

est photographe et elle est devenue aveugle à la suite d'une infection de la cornée, mais on ne sait pas quand. Son appareil photo la guide, une voix mécanique sort de l'appareil et lui indique les coloris, les contrastes et les zones d'ombres. Cet appareillage technique se poursuit lorsqu'elle retravaille ses clichés chez elle, son ordinateur lui « racontant » les images, puis en les imprimant en relief afin de les lire du bout des doigts. Cette situation étrange, où la photographie et la cécité sont intimement liées, se trouve bouleversée le jour où elle reçoit un transplant oculaire. Durant les vingt premières minutes du film, Aaliya utilise le médium photographique en écoutant les images qu'elle ne perçoit pas. On observe alors sa gestuelle, la manière dont elle fabrique ses œuvres, bien plus du coup que les sujets qu'elle photographie. Il est d'ailleurs difficile de saisir ce qu'elle prend en photo, notamment le cadrage des scènes choisies, ou de comprendre vraiment les indications de son appareil. Autour d'elle, la ville indienne et les gens s'entrecroisent, s'intéressant dans l'ensemble assez peu à la jeune femme, pourtant bien singulière, par son handicap tout autant que par son statut d'étrangère. De façon évidente, c'est le personnage d'Aaliya qui est au cœur de la mise en scène, la manière dont on peut être photographe, posséder un regard sur le monde tout en ne le voyant pas, plus que le résultat. De nombreuses séquences mettent en scène des conversations entre Aaliya et son petit ami sur l'Art – échanges plutôt théoriques, notamment sur ce qui fait une bonne photographie –, dans un approfondissement de la démarche générale plutôt que des clichés en particulier.

Ce n'est qu'ensuite, après son transplant oculaire, que le film semble quitter cette focalisation sur son corps-artiste, sur sa manière d'être et de créer, pour en arriver aux œuvres elles-mêmes. Lorsque la vue lui est rendue, le spectateur peut, à son tour, regarder l'œuvre. Ainsi, c'est au moment où elle va découvrir ses propres clichés, juste après l'opération, que le spectateur va lui aussi les voir vraiment, non plus au milieu d'un processus informatique et de Photoshop.



▲ Deux clichés du diaporama d'Aaliya, dans *Ship of Theseus* ▲

Lors d'une séquence unique, son compagnon l'amène dans une pièce de leur appartement qui regorge de ses images, le spectateur et Aaliya regardent alors *ensemble* les photographies. Elle va découvrir son art, frontalement, visuellement, tout ce qui jusqu'alors était auditif et de l'ordre du toucher, dans un acte de dévoilement rendu esthétiquement par l'inscription des photographies en plein écran.

Tous ses clichés d'artistes sont en noir et blanc, or, nous l'avons vu, avec un appareil qui lui indiquait les couleurs des scènes; il y a une fois de plus une affirmation de l'absence de couleur, ce qu'elle justifie un peu avant dans le film lors d'une interview pour son exposition : « Cela me donne plus de contrôle sur les éléments de mes images. » On peut aussi percevoir une évolution : elle regarde d'abord les images encadrées, puis des images personnelles et privées, des photos de famille par exemple, puis des clichés en noir et blanc et de grands posters. Aaliya s'immerge dans ses propres images, *crescendo*, la pièce s'en recouvrant au fur et à mesure qu'elle les étale autour d'elle. Enfin, l'ordinateur lance un diaporama. Ce dernier vient s'afficher en plein écran et présente les onze photographies, montrées sur un fond noir, plusieurs secondes chacune : un chien qui saute d'un terre-plein devant une maison bourgeoise, un homme dans une cage d'escalier, les mains d'un homme travaillant (gravant?), celles d'un

ferronnier, un vieil homme et un enfant jouant aux échecs, le même enfant en plan plus serré regardant l'échiquier, un bébé avec un effet de halo flou, un enfant au premier plan qui regarde une femme tenant un nourrisson (le même?) en arrière-plan, une vieille personne qui fume, un couple âgé dans la pénombre, puis les mêmes pris d'un angle différent. Les photographies sont de Pankaj Kumar, le chef-opérateur du film. Ce qui, jusqu'alors, était le décor réaliste d'une rue indienne, un lieu où déambulait un personnage fictif, devient une œuvre d'art, cadrée et montrée, mise en scène comme un fragment séparé du flot des images en mouvement. Chaque photo n'est pas montrée juste après avoir été prise, à la différence du film précédent, mais dans un moment différé, où le spectateur, comme pour une exposition, voit la série de manière organisée et choisie. Comme le montre l'ouvrage de Laurent Guido et Olivier Lugon, le diaporama est une forme d'autant plus intéressante qu'elle peut apparaître comme le maillon entre photographie et cinéma, sa forme séquentielle oscillant entre la fixité et le mouvement et mettant au jour le mécanisme invisible du cinéma, ce que souligne Wolfgang Brückle :

La régularité métronomique de la succession enfin, qui vient soumettre la projection d'images fixes au principe de défilement standardisé constitutif de l'industrie comme du cinéma, mais en rendant cette scansion par là même perceptible, là où elle reste souterraine dans le film – une rythmicité mécanique de la projection encore soulignée par le bruit répétitif qui accompagne chaque changement de motif dans le carrousel de diapositives. (Brückle, 2010 : 397)

Or, on entend distinctement le « clic » de la souris, au-dessus de la musique, pour chaque changement d'image. Au-delà de sa fidélité à l'action du personnage sur l'ordinateur, et s'il fait penser au défilement d'un carrousel à diapositives, il peut aussi convoquer l'obturateur de l'appareil de prise de vue⁷. Cette dernière association offre une réconciliation heuristique entre le temps de la création et le moment de l'exposition, ce qui perturbe toute lecture d'une séparation trop nette entre ces deux temporalités. Nous ne sommes ni dans l'immédiateté de la prise de vue, ni dans son souvenir, le « clic » sonore servant de pont. La question du temps est particulièrement sensible puisque la photographie,



▲ Deux clichés du diaporama de Shai, dans *Dhobi Ghat* ▲

par essence, offre la vision d'un élément passé, terminé, d'autant plus accentuée dans le travail d'Aaliya qu'elle cherchait principalement à photographier les accidents de la vie de tous les jours, les situations exceptionnelles et les interactions ponctuelles entre les gens. Il n'y a pas chez elle, par exemple, d'image de paysage, vide, ou purement architecturale. C'est aussi un autre passé, chaque photo étant un reste de sa vision en tant qu'aveugle. Nul doute dès lors que ce diaporama n'est pas une simple exposition de clichés, un enjeu d'image comme cela peut l'être dans *Dhobi Ghat*; c'est avant tout un rapport au temps qui est travaillé par les images photographiques mais dans un procédé filmique (montage/son). Elles revendiquent un temps révolu, aussi bien pour la réalité montrée que dans la fiction : Aaliya voit ce qui n'est plus, ou plutôt découvre ce qui existait autour d'elle lorsqu'elle ne voyait pas. *Ship of Theseus* – et le titre même l'annonce – est un film sur le paradoxe, mais aussi sur l'idée d'un temps certes insaisissable, mais néanmoins porteur de transmissions. Ces dernières couvrent l'enjeu des transplants physiques que l'on a dans la fiction cadre, tous les personnages du film reçoivent ainsi un organe, mais aussi des identités et, en dernière instance, des images qui passent du flot filmique au photographique. Le diaporama photographique vient organiser, séquencer, mais ne donne pas totalement vie à ce qui est immobile. À mi-chemin entre la vie des images filmiques et l'inanimé photographique, donnant à voir ce qui n'était pas

⁷ Je remercie vivement Térésa Faucon d'avoir porté cette association d'images à mon attention.

visible, cette séquence nous propose une succession d'entre-deux particulièrement féconds vis-à-vis d'un personnage lui aussi à un moment charnière de son existence et de son art. La fin du volet sur Aaliya la montre dans la difficile reconquête de son regard d'artiste, devenue incapable de créer dès que la vue lui est rendue.

Malgré leurs différences, il est intéressant de poser ces deux films côte à côte, à cause de l'extrême ressemblance aussi bien dans la manière de montrer les photographies au sein d'un film, dans leurs esthétiques, que dans ce choix de personnages extérieurs, des étrangères, qui viennent chercher quelque chose à partir de la rue et de la ville indiennes. Il est étonnant de voir que l'on retrouve sensiblement les mêmes thématiques dans les clichés de Jyotika Jain que dans celle de Pankaj Kumar, une grande attention à capturer un certain fragment de la société et de la vie indienne : ce que nous voyons, ce n'est ni une modernité architecturale ni une urbanité occidentalisée mais, bien plutôt, des visages et des situations du quotidien de Mumbai. Nous assistons à une quête de l'ordinaire, du visage de l'autre, pas pour le distinguer – et en cela l'idée du diaporama est importante – mais pour l'inscrire dans un flot, parmi d'autres, à la manière d'une chaîne dont le défilement échappe au spectateur. Visage après visage, métier après métier, tous singuliers mais appartenant à un ensemble.

La question du visage et du portrait pris sur le vif, au milieu d'une action, prédomine ces tentatives de mettre en scène des artistes au sein de films par ailleurs eux-mêmes dans une démarche de portraiture. *Dhobi Ghat* comme *Ship of Theseus* tournent autour de plusieurs personnages, tous traités également, car ce sont à chaque fois des films chorals. Ces multiples portraits s'enchaînent et se mêlent, rappelant le dispositif du diaporama photographique utilisé dans les deux fictions. Chacun des films accorde aussi une grande importance à la géographie fictionnelle, à son choix de décors naturels, à des prises de vue quasi documentaires qui sont autant de plongées dans différents quartiers de Mumbai. À cet égard, nous sommes face à une autre démarche de portraiture, celle de la ville dans laquelle ils sont plongés. Cette tentative de faire le portrait de l'Inde tient aussi à ce que *Dhobi Ghat: Mumbai Diaries* et *Ship of Theseus* font interagir des personnages qui viennent de plusieurs lieux, aussi bien de l'étranger que du vaste territoire national ; c'est aussi en soi une réflexion sur

les différentes strates de la société indienne, avec ses migrations vers les grands centres urbains, les liens entre le métier et la zone dans laquelle on vit devenant évident. Dans les deux films, Mumbai est présenté comme un aimant. Si le film de Rao devient une sorte de plan de la ville, il est néanmoins à nuancer car d'une trop grande binarité : le monde huppé de Shai croise les bas-fonds qu'elle souhaite photographier, sans véritablement exposer un quelconque espace intermédiaire. Mais, l'image récurrente, dans les deux films, de ces femmes en mouvement dans la ville, de ces étrangères appareils photo au poing qui déambulent, traversent, sillonnent, instaure un motif filmique neuf, étrange, provocant. Hétérogènes, « inoculées », les jeunes étrangères parcourent la ville indienne pour nourrir leur art, pour rencontrer des êtres qui leurs sont proches mais pas trop, dans une démarche artistique qui dépasse de loin le simple reportage photographique. Un autre aspect est sous-entendu par le titre complet du film de Rao, ce « journal intime de Mumbai » assumant une forme de subjectivité dans le récit, d'autoportrait, et surtout de personnification de la ville. Ainsi, la plupart des personnages ne sont pas originaires de là, mais des migrants ou des voyageurs, et leurs rencontres font de Mumbai le point de croisement de plusieurs chemins, une jonction qui dessert ensuite tout le pays ; la ville est ainsi soumise à une forme de ressac, pôle d'attraction capable ensuite de renvoyer dans toutes les directions. Aux différentes classes de la société, incarnées par ses personnages, les films mettent plus que jamais en avant le feuilletage d'une ville métissée.

Les deux films font le portrait de la ville, dans une quête sensible de réalisme, afin de saisir et de montrer l'Inde « réelle » qui passe, semble-t-il, pour eux comme pour le touriste lambda, par la peinture de la rue populaire et d'une certaine idée de ce qu'en sont les habitants (les boutiquiers, vendeurs de rue, enfants, etc.). Néanmoins, le fait d'éviter les parties « occidentales » et modernes est un indice de subjectivité, et contrebalance fortement cette image du personnage photographiant avec un œil neutre et ouvert *tout* ce qui vient à lui. Quelque part, en tant que *NRI* venant des États-Unis et d'Égypte, Shai et Aaliya ne semblent pas intéressées outre mesure par les centres commerciaux, les immeubles modernes, les multiplexes, les boîtes de nuit, les jeunes urbains branchés etc., ce que le film montre pourtant par ailleurs, puisque c'est dans ce

milieu-là qu'elles évoluent. Alors que les films cadres nous font les portraits de ces jeunes femmes, elles-mêmes font disparaître de leur travail de compilation des « visages de l'Inde » leur propre strate sociale. Cette problématique présence/absence du visage contemporain indien n'est pas unique au cinéma, car elle habite depuis plusieurs années déjà le monde de la photographie et de l'art contemporain. Comme le souligne Alain Willaume (2007 : 13) :

L'Inde et les photographes ont un ennemi en commun : le Cliché. En effet, si l'Inde est l'un des pays les plus photographiés au monde, elle reste l'un de ceux dont la représentation est la plus figée. En proie à la sidération, à l'éblouissement que ce pays engendre, une immense cohorte éclectique de faiseurs d'images – voyageurs ou voyeurs, professionnels ou amateurs – pourchassent une unique chimère, focalisés sur le pittoresque de sa pauvreté, hypnotisés par sa saisissante culture vernaculaire. De ses adorateurs, l'Inde « Éternelle » n'a longtemps exigé qu'une chose : évacuer du cadre toute trace de modernité.

L'Inde moderne, l'Inde contemporaine, disparaît au profit de portraits censés incarner la « vraie » Inde, du vieux vendeur de parfums que l'on imaginerait aisément dans un film représentant l'empire moghol, à la marchande de légumes sans âge. En un certain sens, ces portraits de Shai et d'Aaliya existent déjà avant même d'avoir été pris ; ils appartiennent à un imaginaire collectif très fort, comme si cet idéal de réussir enfin à donner une image réaliste, authentique et sans fard du pays devenait *malgré tout* aussi étrange et étranger que des œuvres orientalistes. Ces visages d'inconnus, que l'on regarde pour, semble-t-il, tout autant saisir quelque chose de l'Inde que du personnage, demande une attention radicalement différente de celle que l'on porte au film en général. Regardant une œuvre de fiction, on accorde à ces clichés une valeur de vérité, un statut de compte rendu réaliste de la ville et de la vie indienne. Ainsi, il apparaît évident que l'on n'imagine pas, en tant que spectateur, des acteurs ou des figurants rémunérés comme sujets de ces photos : leur statut documentaire, le fait d'avoir longtemps vu les jeunes femmes parcourir la ville pour les prendre, nous assure de leur *authenticité*. On retrouve alors la démarche à l'œuvre dans les premiers clichés indiens de la période coloniale, qui cherche

à faire le portrait d'un type physique mais pas de la personne pour elle-même ; on assiste à une stratégie d'exemplification. Le montage des films, qui les fait se distinguer du reste de la fiction, les met par conséquent en exergue, et pousse le spectateur à les envisager de manière distincte ; c'est leur surgissement imprévisible, et plein cadre, qui provoque la rupture.

Les relations qu'entretiennent ces diaporamas photographiques avec le reste du film me semblent donc ambiguës et complexes, morceaux détachables, œuvres séparées pourtant intégrées à deux histoires sur le statut du regard étranger sur le pays. Ce grand intérêt que portent certains films hindis à la photographie me semble être le symptôme d'un désir de portraiture et de capture du monde alentour, une démarche alors plus esquissée dans ces films que clairement revendiquée. Ce décalage entre le monde parcouru par les deux femmes et les œuvres qu'elles en tirent existe car les clichés se dressent, hétérogènes, au beau milieu du flot du film. Cette indépendance des images photographiées est là pour renvoyer à la mouvance de la ville indienne, moins pour figer un instant mort à jamais que pour raconter la pérennité des visages soudain isolés. Ce que les deux films mettent en avant, c'est la tension entre le visage que l'on capture seul et la foule compacte, dense, qui l'entoure systématiquement, au moins métaphoriquement. Cette foule des « autres » est alors visible dans le film et non sur les photographies, autour du corps de la photographe.

Ces paradoxes, chercher un visage unique au sein d'une foule, capturer en noir et blanc ce qui se dresse en couleurs franches, parcourir les bas-fonds lorsque l'on vit « en haut », nourrissent les films et viennent instaurer une seconde lecture, un espace différent de ce que dit le récit premier. Nul doute que cette présence photographique vise à offrir au film cadre une touche réaliste qui, je crois, ira en s'accroissant dans les années à venir, moins dans la quête d'un cinéma-miroir, que d'une réflexion fracturée et hétéroclite, un kaléidoscope en mouvement qui cherche moins la fixité du photographique que cette capacité à présenter des fragments en miroitement de l'Inde.

Références bibliographiques

- BARTHES, R., 1980, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma.
- BELLOUR, R., 1990, *L'Entre-Images : Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris, La Différence.
- BRÜCKLE, W., 2010, « Une chronophotographie d'un autre ordre. La vie de Nan Goldin telle que la racontent ses diaporamas », in *Fixelanimé : croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- CAMPANY, D., 2008, *Photography and Cinema*, Londres, Reaktion Books.
- CITRON, B., 2013, « Rethinking the Figure in Early Photography from South Asia », in catalogue de l'exposition *Allegory & Illusion: Early Portrait Photography from South Asia*. Alkazi Collection/Rubin Museum/Mapin.
- COOMARASWAMY, A.K., 1943, « The Traditional Conception of Ideal Portraiture », in *Why Exhibit Works of Arts?*, Londres, Luzac&co.
- GUIDO, L. et LUGON, O (éds), 2010, *Fixelanimé : croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- GUPTA, S., SINGH, R., 2008, *CLICK! Contemporary Photography in India*, New Delhi, Vadehra Art Gallery.
- MITTER, P., 2010, *The Artful Pose: Early Studio Photography in Mumbai 1855-1940*, Ahmedabad, Mapin.
- PINNEY, C., 1998, *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*, Chicago, University of Chicago Press.
- WILLAUME, A (dir.), 2007, *India Now : nouvelles visions photographiques de l'Inde contemporaine*, Paris, Textue.

Adaptation as 'Becoming Other'

A Deleuzian Study of the film Omkara (V. Bhardwaj)

Sonali Pattnaik

There is a scene in the film *Omkara: An Adaptation of William Shakespeare's Othello* (2006), director Vishal Bhardwaj's second Shakespearean adaptation, which works as a good metaphor of what film can do with a given story and one that reflects my limited engagement with the question of adaptation well¹. This scene occurs soon after Dolly (Desdemona, Kareena Kapoor) has testified to her love for Omkara (Othello, Ajay Devgan) within the premises of a jail, presided over by the politician uber-patriarch figure, Bhaisaheb (Duke, Naseeruddin Shah) and attended by his gang of murderous henchmen of whom Omkara is the leader. Ironically enough it is Dolly's lawyer father, working in cohorts with the criminal politician, who has come to plead his daughter's innocence before this man, for in the subterranean world of rogue politics in small town Uttar Pradesh it is Bhaisaheb who keeps the power to decide whether Omkara is guilty of abducting Dolly. This is a land where the formal law often sits in "conflict" with the people's law and even parodies it². Dolly confesses to being a "slave" to her desire for Omkara and admits that it was she that asked Omkara to 'rescue' her, establishing her agency in the act of elope-



▲ Dolly's father Tiwari inside the car that literally separates the lovers outside the jail complex foreshadowing the structure of the impending doom.

ment and clearing her lover's name³. This testimony is accepted by Bhaisaheb, leaving Dolly's father Tiwari humiliated for having to accept an inter-caste alliance for his daughter, for, not only is Omkara a murdering henchman he is also a half-caste or as he says in the film, "*jaat ka aadha bulatey hain humey*", "they call me half of caste" (*Omkara*, 2006).

The scene that follows is the one that works as a sort of metaphor for adaptation. It gives us a close-up of a visibly disturbed Dolly, waiting to be

¹ *Omkara: An Adaptation of William Shakespeare's Othello*. Dir. Vishal Bhardwaj. Perf. Ajay Devgan, Kareena Kapoor, Konkona Sen, Naseeruddin Shah and Saif Ali Khan. Shemaroo Films, 2006. All translations of lyrics and dialogues from the film are my own.

² See "Introduction" (Agnes, Ghosh and Majlis (eds.), 2012) for a discussion on the conflict between criminal law and the people's law and its ramifications for women.

³ To see my engagement with the question of Dolly's subjectivity see "Tough Love; Reading the Politics of Violence and Desire in the film *Omkara*, an Adaptation of William Shakespeare's *Othello*", in Chakraborty, 2014.

united once again with her lover. An intense connection between the lovers is established, as Omkara moves closer to her and as the distance between the lovers appears to be bridged, a white Ambassador car moves into the frame and between the lovers rather unexpectedly. The window of the car rolls down and Dolly's father gestures to Omkara to come closer. Omkara bends to listen to the old man who tells him to beware of a girl like Dolly, "for she who could not belong to her own father cannot belong to anyone" (*Omkara*, 2006). The car moves away and the lovers are left standing apart, their embrace interrupted.

Firstly we find that the machinery of film can operate in the interpretation and adaptation of not just the Shakespearean play but an age-old story of feminine fidelity and hetero-patriarchal in a manner that adds layers to the reading of the 'original'. Secondly we find that the scene is marked by issues surrounding a theory of adaptation, even as they are critical to the narrative of the film, such as fidelity, surveillance, desire, the anxiety of influence and belonging/ownership. If cross-cultural and inter-media adaptations are about transgression and crossing of (forbidden) boundaries, this scene suggests that there is always something/someone interrupting and regulating this process, precluding the way in which it is assessed critically, pre-ordaining its death. By introducing a very material form of interruption of desire in the form of a car that stands for official power and in the figure of the ineffectual and yet omnipresent father-figure whose power exceeds his social position into the realm of the symbolic in structuring the lines of desire for the lovers, the scene reminds us that much of the fears surrounding adaptation from text to film is the embodied nature of film⁴. Dolly's father, has by now exhausted his use of muscular strength having confronted Omkara in the dark of the night demanding that he returns Dolly for ever, as he puts it, "a dog does not piss in its own territory" (*Omkara*, 2006). That insult/threat, that foregrounds the question of boundaries between animal and human and lines of loyalty and caste, having failed with Omkara, the lawyer father tries to draw Omkara into a shared fear of feminine infidelity, drawing the lines of battle through patriarchal suspicion rather than caste-class war. It is important to remember that as with Desdemona, Dolly's love for Omkara is generated by the very boundaries that they have

now transgressed, his presence in her life is due to his professional relationship with her father.

Although the dialogue is an almost exact translation of the line from *Othello* where Brabantio warns, "look to her Moor, if thou hast eyes to see: She has deceived her father and may thee", the filmic one introduces the idea of 'belonging', which is not only central to the way in which the narrative unfolds but is also central to several narratives of patriarchal power that are local to the context of the film (*Othello*, Sc. iii, act 1, p. 949)⁵. Concomitantly, the emphasis on sight and surveillance in the line from the play is re-interpreted in the film through the use of technologies of surveillance, especially the mobile phone, thus adapting several stories surrounding technology and the negotiation of desire and sexuality in post-privatisation India⁶. The scene demonstrates the power structure of surveillance by having the lovers unaware of being watched until they are literally stopped from meeting just as the rolling down of a tinted car window suggests that the power of surveillance is unidirectional, its associations multiplying in the context of present-day India where a white car with a dark window stands for naked bureaucratic power that considers itself above the law.

Further, the dialogue uttered by Raghunath here is repeated by Omkara towards the end of the film as the very reason for his complete change of attitude toward his paramour. This is not surprising as repetition, especially with dialogue, is a staple of Bollywood cinema but it is also the crux of adaptation urging a more sustained analysis about the role of repetition in Bollywood cinema and its relationship to adaptation. In fact, the narrative of the film mirrors many of the traditional narratives and anxieties regarding adaptation theory in Euro-American discourse⁷. Omkara is a 'half-caste', an orphan and

⁴ See Robert Stam ("Introduction" in Stam and Raengo (eds.), 2005) for a thorough analysis of the problem of mimesis and other prejudices that inform adaptation theory.

⁵ On the question ownership of women and the rescue narrative see Karen Gabriel, "Designing Desire: Gender in Mainstream Bombay Cinema" (Bose (ed.), 2002: 48-80).

⁶ The use of mobile phones to record sexually adventurous activity and then disseminate it for pleasure and control women has since become a persistent reality, kicked off in the nation's imagination by the 'DPS MMS scandal' of 2004.

⁷ See Stam and Raengo, 2005. Also see Bazin André, 2000, "Adaptation or Cinema as Digest" (Naremore James, 2000: 6-7).

a 'bastard' in the sense of having been born to a lower caste mother and a Brahmin father. As it creates parallels with the anxiety of originality, of belonging and 'failure' to stay faithful within the 'fidelity' formula of adaptation theory, it plays equally into the hands of colonial and neo-liberal anxieties. The motivation for this paper stems from going beyond what Linda Hutcheon calls the "critical abuse" and hierarchisation of adaptation by conventional theory.⁸ Within this context, the scene opens up several new stories and narratives that are being adapted suggesting that the film is in way just and adaptation of *Othello*. The paper argues for a reading of adaptations of this kind that moves away from a problematic comparative analysis that asks after fidelity to original texts to one that acknowledges a more complex relation between original and copy and their assumed co-dependence. The paper locates itself in the kind of cross-roads that the scene symbolises and will attempt to negotiate with the question of adaptation in the film as a non-mimetic, inter-penetrative multiplicity that destabilises received notions of source and copy by thinking through the rich and creative new dimensions that the shifting of medium and crossing of historical territories can bring to a story.

It is in this task of moving toward non-Oedipal, non-paternalistic and non-territorial approaches to the adapted story that the theory of creation/production found in the work of Deleuze and Guattari will be deployed to an extent as a tool-kit to read an adapted text creatively and more profitably. Deleuze and Guattari's work is rich in the possibility of finding meaning through relationality that does not erase difference, nor engage a hierarchy of power found in more essentialist readings of adaptations that seek to sediment texts within a teleological framework. Instead of looking for analogies and failed mimesis, the paper will interrogate the Deleuzian ruptures, interruptions and flights that occur in the film through the concept-metaphor of 'becoming other', as an attempt to initiate the possibility of reading adaptation as a crossing over, a fluid movement of heterogenous intermingling, a coming together of nomadic stories in a hybrid continuity rather than submitting to the racial-colonial charge of terms such as 'cannibalistic', 'parasitic' and 'bastardize' seem to share a particularly colonial/racial topography (Stam and Raengo, 2005: 3-7). A 'bastard' third cinema adaptation of a canonical colonial text can be a pow-

erful recuperation of colonial worlding as it interrupts the arboreal integrity of colonial ideologies of lineage and replication to make room for parallel sites of production. It would benefit us to be cautious though of the subversive potential of the terminology, given that much of the film shares in with a neo-liberal global imagination which may numb the edge of the very notion of 'otherness' by presenting it as a marketable entity.⁹ Unlike unofficial adaptive strategies of Bollywood films which could debunk pristine notions of adaptation, this film announces itself as an "adaptation of William Shakespeare's *Othello*" and this coupled with the fact that Bhardwaj's first adaptation *Maqbool* did not mark itself as an adaptation of Macbeth in the title but left it to speculation suggests a shift in aesthetics and consumption that complicates a simplistic fabric of reclaiming/re-writing.¹⁰ As Blair Orfall argues, in a deeply rewarding comparative analysis of *Maqbool* to Kurosawa's *Throne of Blood*, binaries have been replaced with triangulations and other relations of 'cultural borrowing' and it is no longer enough to speak of the empire writing back.¹¹ Even as one must call out Orfall's claim that Bhardwaj's link with Kurosawa places him at a higher pedestal than clichés about Bollywood allow, as a prejudice emerging from a presumed aesthetic hierarchy, her call to critics of adaptation theory/analysis to go beyond "cultural importation" is critical.

The question that follows is, how does one think of creation in the context of repetition that not only contests the colonial and hetero-patriarchal anxieties of influence and replication, but also goes beyond them to think through the exciting possibilities of miming, replication and re-reading that an adaptation necessarily deploys to create something anew. Deleuze and Guattari, offer instead of mimicry, the notion of creation as a 'mapping' as opposed to 'tracing' (Deleuze and

⁸ See Linda Hutcheon "Preface to the second edition" (Hutcheon, 2013).

⁹ See Blair Orfall <http://www.borrowers.uga.edu/> *Borrowers and Lenders: A Journal of Shakespeare and Appropriation* for a discussion on staying clear of easy assumptions around postcolonial subversion.

¹⁰ Since the release and success of *Omkara*, there have been a slew of adaptations of literary texts in Bollywood and in diaspora films, both high and pulp that have positioned themselves as adaptations or acknowledged 'source' texts officially. *The Namesake* (2006), *Three Idiots* (2009), *Slumdog Millionaire* (2009), *Midnight's Children* (2012), *Two States* (2014), are only some of the many adaptations since Bhardwaj's first Shakespearean adaptation *Maqbool* met with immense success, locally and globally.

¹¹ Blair Orfall, *op. cit.*

Guattari, 2004: 12). Mapping is performative and unlike tracing is not curtailed by the notion of resemblance. That is, when a mapping of this sort occurs, one may no longer asks the redundant question of an adaptation (has the film competently succeeded in tracing the exact lines of the source text?) and asks instead after the performative politics or lines of flight that multiply in the 'new' formation or assemblage. Most importantly, mapping is a process, a becoming, rather than a static entity. It is possible to use this idea, even though it may not be useful to reject the idea of mimicry all together, to begin reading newer configurations and amplifications or silences that the film occasions.

To begin with, the film 'appears' to be crossing over historical and cultural boundaries in adapting the question of race (in Jacobean England) onto caste (in contemporary semi-urban India). While it may look like an obvious choice for re-reading the text, given the endemic hypocrisy around caste and the cacophony of vote-bank politics that exploits 'caste' but does little to ameliorate caste oppression and violence in the country, this is also a risk-laden choice for the film. On the one hand 'caste' is the very thing that a postmodern, post-privatisation India with its fragmented and contradictory signs of modernity can be marked with for the international market and it is also, precisely for those same contradictions, a risky move for the domestic reception of the film, given the discomfort it causes among the burgeoning and rising Indian middle-classes. The film eschews much of this difficulty through canny aesthetic choices and the deployment of a de-historicised, Hollywood style psychologising of its hero figure. The protagonist Omkara's trauma, (not unlike that of a traditional adaptation) is more Oedipal in nature than born from caste-based inferiority, enhanced by the missing father, the fear of the vulgar (m)other and his precarious location in society as a kind of outlaw.

It may be argued that Omkara's 'half-castenness' is cleverly subsumed under a larger Hindu militant and Brahmanical identity politics which stands critiqued, as Omkara is both perpetrator and victim of that construct. While Othello owes his primary allegiance to the State, Omkara owes it to his quasi-father Bhaisaheb, a twist that already binds the private and the public in more complex ways than in the play, but also adapts popular vigilante hero narratives of the 70's that often play up this foster/adoptive villain father angle. Unlike the 70's films where the personal loss is translated into anger in public dealings,

Omkara examines the terrifying cost of this angst-ridden construct of masculinity on women, particularly lovers, in the private space. Omkara, the protagonist is seen to transfer his anxiety of belonging on to Dolly, as he repeatedly expresses doubt over why she should choose to marry him before conveniently confessing to be haunted by the words of the 'other' patriarch, Dolly's father whom he has betrayed, about Dolly's presumed infidelity. The film emphasises the self-fulfilling nature of this kind of doubt, born as it from an anxiety of purity and masculine fantasies of self-generation and ownership, shifting the focus from caste to the inevitable destruction that religious militant masculinity and patrilineal political cultures engender.

The aesthetic choices of the film are borrowed from the Hollywood western in its sepia-tinted framing and well calibrated 'raw' appeal even as they are reminiscent of 70's *daaku* films [gangster movies, ed.], together all constructing a new postmodern stylistic register. It casts the protagonist through this post-modern doubleness of desire and darkness, as the hero appears morally upright but drenched in self-doubt, even as his ferocity is being fetishised and offered up for consumption through several frontal shots and close-ups, particularly stark in the first fight scene which also carries the title track.¹² A series of quick shots of Omkara fighting with rival gang members establish for us the ordinary nature of political gang skirmishes, the raw realism of the scene turned absurd by the rhythmic lilt of the song that celebrates this violent figure, deifies him even. The song, composed by Bhardwaj himself, its lyrics written by Gulzar, catalogues the very corporeality of Omkara (another name for the Hindu god, Shiva) through a popular imagination of Shiva as the Hindu god of destruction and passion. His eyes, we are told, are like the sharp edge of a saw and his tongue like the hiss of a snake (which is found coiled around Shiva's neck) and he has the mark of the three-pronged trishul (which is Shiva's weapon of choice but is seen more recently in the hands of right-winged Hindu factions who seek to re-create nationalist identity through divine imagery), on his forehead. Fear of him resides everywhere, "*gali gali main bhay baittha hey*", as he is, "*sabse bade ladhayia*", the greatest

¹² The actor is topless, showing off a chiseled body in a number of scenes throughout, in keeping with a more recent tradition of men revealing their 'worked-out' physique on screen that needs further interrogation in the context of shifting corporeal and sexual aesthetics and the global market.

warrior there is, “*bade bhaiya*”, the big brother of the community. As mentioned previously, unlike Othello, Omkara’s ferocity is not seen as monstrous and therefore abject.¹³ It is indeed fetishized and even eroticized which shifts our attention from the colonial scandal of a visually ‘unviable’ union between a black man and a white woman to the politics of eroticization of violence in the construction of on-screen masculinity. The body of Omkara, which is refracted through a deep cinematic gaze over the spectacle of masculine valour and the Hindu cultural symbols of divine prowess, as the camera zooms out as he rises from the sand pit, to the chanting of his name in the background, a visual mime of Shiva’s self-generation or *swayambhu*, declares boldly the deep-rooted nexus between the popular, the official and the ‘transcendental’ in the determination of cinematic identity in Bollywood.

By poeticising the masculinity of Omkara and casting it through the myth of Shiva, the film avoids having to confront the difficult question of representing dalit masculinity as monstrous and physically ‘other’ / abject. Further, the insertion of a mythical adaptation onto the figure of Othello as Omkara engages with a completely new consumer appetite which cannot be understood in terms of an analogy. At this juncture, the complex and multiple transfiguration of Othello onto this mythic-cinematic slate interrupts Eurocentric theories of adaptation as mimetic, faithful, cannibalistic or even re-contextualised ‘reading’ of a text. The mythical interpellation or naming of ‘Omkara’ through the deity of destruction and passion in mythic memory carries the ideological charge of a Hindu militant masculinity that moves through and beyond the question of race to form parallel sites of textuality. It is also one that works within a global ideological framework of the Indian ‘other’ as raw and (Hindu) religious. Relocating Omkara’s identity around the figure of Shiva multiplies the sense of *déjà vu* surrounding Omkara’s hubris. For, as audiences would be fully aware, Shiva too is often humiliated for his pride. Given this re-orientalising of the play, Andre Bazin’s most helpful claim that an adaptation can dissipate and distribute the aesthetic energy differently while holding on to the essential charge rings true but needs to be further complicated (Bazin, 2000: 6-7). What is the essential charge of Othello – race, passion, masculine anxiety? All we have is a grafting of charges, aesthetic, ideological and mythic onto each other wherein multiple narratives and aesthetic planes intersect to reconfigure

the ‘original’ image of conflicted masculinity through a local imagination, so as to make and find newer connections.

In another interesting flight from the text *Othello*, it is Langda Tyagi (Iago’s character) that is marked by physical depravity and abjection. Ishwar or Langda’s role as the ‘malcontent’ is not so much represented as a type as it is shown to be symptomatic of the political climate he is a part of. ‘Langda’ meaning lame, the name and the figure, evoke a body that is socially disabled and different and given that this is a caste Hindu body, this becomes a comment on the vileness and anxiety of the Brahmin identity. The adaptation of names is most exciting as naming operates as marking and subjectivising and the fact that Langda, the nickname is interchangeable with the proper name Ishwar, meaning God, speaks volumes about the contradictions being cited. While Omkara’s masculinity is fetishized and celebrated even as it is crossed with self-doubt, Langda is shown to be homoerotic and bestial. While suspending for the moment the easy and deeply problematic alliance between primitive and animalistic and homosexuality that this evinces, we can ask after the politics of foregrounding the ‘animal’ in Langda. In a scene between Langda and his wife Indu (Emilia, Konkona Sen Sharma) after a boisterous romp in bed she teases him about having nurtured a beast inside. He asks her excitedly what kind of beast she thinks it might be. She playfully shakes her head to suggestions of a lion, a tiger and a wolf, saying he reminds her of a rabbit and Langda lets out a painful sigh. That moment of disappointment seeds his plan to topple Omkara, born in the privacy of a bodily exchange and played out on the register of a primal struggle with identity. His battle for acceptance into mainstream masculinity and political power in the ‘dog-eat-dog’ world of the film is further mapped onto his homoerotic exchange with Rajju, with whom he is plotting Omkara’s downfall, with gestures and expressions that delineate his villainy through a suggestion of sexual deviance. We are presented with two ends of an axis of masculinity, the ‘animal’ (as less than human) and the ‘divine’ (as more than human) and yet they both unfold to be not too far from each other after all. Since film

¹³ Bristol argues, reading Othello in the charivari tradition that the play shares an uneasy complicity with sexual surveillance and punishment of inter-racial marriages. As part of the charivari tradition Othello, he argues, is the ‘other’, the ‘foreigner’, “thus a grotesque embodiment of the bridegroom – an exotic, monstrous, and funny substitute” (Bristol, 2000: 151).

is of its nature 'bodily', the mapping of 'otherness' onto the body of Langda works to demonstrate the way in which an adaptation between a literary text and a film works performatively to 'materialise' and construct identity through physicality. In this kind of pollution the philosophical and physical are found to be overlapping, and even as the depiction of Langda's alterity seeks to adapt to subversive re-tellings of the master-slave story, through a neo-corporeal aesthetics, it reifies other hetero-normative stereotypes about masculinity, sexuality and villainy.

In becoming other, transmutations remain as "perfectly individuated multiplicities", rather than mimetic proliferations, even as they pollute through contagion and parasitic breeding according to Deleuze and Guattari (*A Thousand Plateaus*, p. 280). It is not surprising that an adaptation, when it can do this, disturbs the fabric of post-Enlightenment foundationalist thought that often seeks to mark the territory of a text through ownership and stability for the fear of pollution. While the film achieves a newness in the bodily 'polluting' and unmaking of the characters of Omkara and Langda, this also increases its marketability in a global playing field that demands to see 'real' and 'dirty third cinema', even as it reminds us that the paranoia around adaptation is intertwined with the materiality of transgression. In this, becoming other as literally embodying the 'other' which could stand for non-global cinema, a polluted canonical text, becoming animal, woman, body, or simply enunciating the issue of caste which is nothing if not about drawing lines of pollution, even when done with repression and silences, is a contagious becoming whose semantic proliferation spill over the boundaries of theoretical binaries.

The *pièce de résistance* comes from the character of the brilliantly adapted Indu (Emilia) who provides reprieve from the tragic intensity of homosocial exchange and heteronormative desire. Not unlike Emilia, Indu (Konkona Sen) combines a rustic but hearty sexual appetite with a deep suspicion of male intention. This culminates in her heroic response to Omkara's hackneyed repetition of the lines about the 'ownership' of his lover Dolly. Indu's powerful feminist retort debunks the sexism repeated through multiple narratives, throughout history, local and global thus highlighting the subtly magical ways in which adaptation works to enunciate resistance that spills beyond the frames of a single story to speak through/to multiple registers. She tells him, simply



▲ Indu jumps into the well after hacking her husband to death to avenge Dolly's murder ▲

that if the scriptures ("*granthon*") have proclaimed the 'vile nature of woman' ("*triya charitra*") then his doubts are petty in comparison (*Omkara*, 2006). If he has the slightest doubt in his mind, she adds, then he should leave her friend alone and she will take care of her for life. This moment brings to bear on the narrative a legendary suspicion of female sexuality that the audience would be intimately familiar with. Omkara may be named after Shiva, but the story of a doubting husband who is deified by his people and ultimately punishes his devoted wife based on hearsay belongs to the *Ramayana*, not to mention the numerous Hindi films that have popularised that stereotype of masculine jealousy. In the writing and overwriting of all these mythic and textual figures, the film seems to be adapting multiple texts under the masquerade of a singular adaptation and the speech-act of resistance acquires an affective charge that is in excess of any single narrative.

In a radical subversion of the traditional practice of self-immolation after a husband's death, Indu hacks her husband Langda to pieces after she finds

out that her husband was behind Dolly's murder, and jumps into a well after. The visualisation of this act of revenge/justice is made available through the tradition of the avenging female goddess thus re-claiming a trope from that very religious discourse she critiques to win legitimacy, drawing simultaneously on the cinematic tradition of the "avenging woman" of Bollywood vigilante films.¹⁴ The visual of the female avenger is mitigated by the act of suicide, lest the film appear too revolutionary but in serving is a chilling reminder of mass suicides of women to protect their honour found throughout the sub-continent's history, it also reminds that female insurrectionary power is always limited in a hetero-patriarchal society as this one. By re-writing the play with greater focus on female desire, oppression and resistance and re-contextualising it in the scenario of casteist India of kangaroo courts and honour killings, the play gathers a political charge that its presence as a colonial text in Indian classrooms may not have found. In that sense, the film may be said to *become woman* by amplifying female agency, desire and resistance.

The discussion is incomplete without signalling the inter-textuality of Shakespearean texts that the film plays with. Omkara's world resembles Macbeth's and Hamlet's just as much as it does Othello's. It is one that rewards sanctioned brutality and murder and keeps him in a certain inertia of Oedipal anxiety in a climate of rot. Like Macbeth he finds legitimacy in religious and patrilineal meta-narratives that invariably repudiate him depriving him of self-reflexivity. He seeks entry into the dominant even as he is paradoxically repelled by it, transgressing by loving within the 'family', breaking the vertical axis of power and the lines of pollution that produce the structures of ideal exchange. Omkara's inability to discern who should be killed and who should not is most evident when he recalls all the people that he has shot at point blank range before taking the gun to his own head, in a blurring of lines between his knowledge and power. Dolly too is more Lady Macbeth than Desdemona when she uses every weapon of persuasion and seduction available to her in her love letter to Omkara which allows her to claim greater agency and complexity than the plainer Desdemona. How does one account for these irreverent nomadic movements within the film?

This kind of nomadic inter-textuality with a crossing over, and across, multiple registers deepens the textual embrace, as it traverses several boundaries, negotiating the circuits of political morality and cinematic pleasure, both global and local, thus interrupted, interrupting and re-configuring stories. Such a reading of an adaptation, hopefully, transcends delimiting fears of fidelity and repetition, in the favour of a rhizomic multiplication that grows new roots rather than branches, through principles of "connection and heterogeneity". We may not have to reject the idea of mimicry at all, as the paper attempts to demonstrate, but re-deploy it strategically as a deterritorializing tool that transforms the subject through the guise of imitation. 'Becoming other' is always only that, a becoming, a state of ambivalence and movement and an adaptation may be helpfully read as a process of border infiltration, a construct that gives fidelity the slip, without negating relationality. As Iago will say of himself, we could say for an adaptation that it is 'successful' in precisely not being faithful to itself/master, in becoming other, "I am not what I am".

Bibliography

- AGNES, Flavia, GHOSH VENKATESH, S. and MAJLIS LEGAL CENTER, 2012, *Negotiating Spaces: Legal Domains, Gender Concerns, and Community Constructs*, Mumbai, OUP India.
- BAZIN, André, 2000, "Adaptation or Cinema as Digest", in James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.
- BOSE, Brinda (ed.), 2002, *Translating Desire: The Politics of Gender and Culture in India*, New Delhi, Katha.
- BRISTOL, Michael D., 2000, "Race and the Comedy of Abjection in *Othello*", in R. Shaughnessy (ed.) *Shakespeare in Performance: Contemporary Critical Essays*, England, Macmillan Press & St. Martin's Press.
- CHAKRAVORTY, Spivak Gayatri, 1990, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, New York, Routledge.
- , 2014, *Deconstructing the Stereotype: Reconsidering Indian Culture, Literature and Cinema*, Hambur, Anchor Academic Publishing.
- DELEUZE, G. and GUATTARI, F., 2004, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London/New York, Continuum.
- , 2005, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, London/NY, Continuum.

¹⁴ See Gopalan, 2002, "Avenging Women in Indian Cinema".

- FOUCAULT, Michel, 1994, "Truth and Juridical Forms", in James D. Faubion (ed.), *Power: Essential Works of Foucault 1954-1984*, Vol. 3, trans. Robert Hurley *et al.*, London, Penguin Books.
- GOPALAN, Lalitha, 2002, "Avenging Women in Indian Cinema", in *Cinema of Interruptions. Action Genres in Contemporary Indian Films*, London, British Film Institute.
- HUTCHEON, Linda with Siobhan O'FLYNN, 2013, *A Theory of Adaptation*, Second Edition, New York, Routledge.
- NAREMORE, James (ed.), 2000, *Film Adaptation*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.
- STAM, Robert and RAENGO, Alessandra (eds.), 2005, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*, Oxford, Blackwell.
- SHAKESPEARE, W., 1945, *The Complete Works of William Shakespeare*, London, NY, Toronto, OUP.

Un manifeste artistique ?

Aag de Raj Kapoor

Jitka de Préval

La relation entre le théâtre et le cinéma est complexe, les frontières entre les deux univers sont floues et relèvent d'une rivalité qui apparaît dès les premiers temps du cinéma. Pour penser les notions de dépendance de ces deux univers esthétiques, je propose d'analyser le premier film de Raj Kapoor, créé en 1947, sorti en 1948, au moment où l'Histoire indienne opère le tournant fondamental de l'affranchissement de la domination de l'Empire britannique. La création artistique est le résultat d'une double dépendance : celle du contexte historico-politique (exo-causalité ou causalité extérieure) et celle de sa causalité propre (endo-causalité) (Ransford, 2013). Si le film *Aag* présente l'originalité de porter les interrogations sur la nature de la relation entre cinéma et théâtre, il incarne également une sorte de manifeste artistique de l'auteur, sur le fond « des tensions présentes dans l'environnement culturel du pays » (Sarkar, 2009 : 105). Créé pendant une période politique charnière pour l'Inde, le film articule le désir d'indépendance de la jeunesse indienne qui veut oublier l'épisode sanglant de la Partition, et en même temps sa soif de modernité par rapport à la société traditionnelle indienne. Le caractère autobiographique du film souligne l'aspiration à l'indépendance du fils « d'une grande star de cinéma et de théâtre » qui veut voler de ses propres ailes¹. Pour se libérer de sa position de

subordination, il utilise la confrontation du cinéma et du théâtre qui devient le sujet et l'objet de sa mise en scène. Est-ce du fait que ce désir d'indépendance passe par la Partition que le réalisateur d'*Aag* adopte une solution radicale et soumet l'idéal esthétique du personnage principal (son *alter ego*) à l'épreuve du feu ? Avant de proposer des éléments de réponse, rappelons quelques données historiques pour comprendre la force et la qualité du lien qui unit non seulement le réalisateur de cinéma Raj Kapoor au théâtre, mais aussi le cinéma indien à la forme théâtrale classique.

De la subordination à l'indépendance, des planches à l'écran²

Le cinéma entre dans la vie des Kapoor dans les années 1920. Prithviraj Kapoor, le père de Raj (né en 1901), n'a que vingt et un ans quand il quitte Peshawar pour Bombay pour devenir acteur de cinéma (Kapoor et Gahlot, 2004 : 7). À peine établi et reconnu comme star de cinéma pour avoir joué, entre autres, dans le premier film sonore d'Ardeshir Irani, *Alam Ara*, il n'hésite pas à quitter les Imperial Studios de Bombay pour partir, en 1930, avec la troupe du théâtre Grant Anderson Company. Le théâtre l'attire autant que le cinéma et le passage de l'un à l'autre semble vital pour lui. Quand la compagnie de théâtre de Grant Anderson s'arrête, faute de moyens, en 1932 à Calcutta, Prithviraj accepte un engagement dans le studio New Theatres dans cette ville où le cinéma est en pleine effervescence. Son fils Raj est né dans cet univers double. Il monte pour la première fois sur scène à l'âge de cinq ans pour jouer dans *Mricchakatika* (*Le Chariot de terre cuite*), pièce sanscrite du répertoire classique, à côté de son père qui interprète le rôle principal de Charuduta (Kapoor et Gahlot, 2004 : 10). À onze ans, en 1935, Raj apparaît dans le film *Inquilab* de Debaki Bose, produit par le New Theatres, en même temps que son père et l'actrice Durga Khote. Cependant, Prithviraj n'encouragera pas la carrière de l'enfant-comédien. Alors que Raj se passionne pour le cinéma et rêve de devenir réalisateur, son père essaiera de le tenir à l'écart et veillera à ce qu'il termine ses études. Il faut

¹ Voir l'article de Zeenat Saleh, 2011, qui qualifie cette relation de « fusion antagonique ».

² La biographie de Raj Kapoor a fait l'objet de deux ouvrages (Reuben, 1995 ; Jain 2009) qui se réfèrent à l'ouvrage de Ritu Nanda, fille de Raj Kapoor, rédigé avec la complicité du réalisateur (édité en 1991 par le studio R.K. Films et réédité en 2002).

que Raj échoue aux examens de fin d'études pour que Prithviraj accepte son choix. Il le confie à son ami réalisateur Kidar Sharma, de Ranjit Studio, pour qu'il fasse son apprentissage comme troisième assistant du réalisateur. Après cette première expérience, Raj devient assistant du réalisateur Amiya Chakraborty, du studio Bombay Talkies, puis de Sushil Majumdar (studio Filmistan), qui lui accorde beaucoup de liberté en l'autorisant à prendre d'importantes décisions pendant son absence³. Confiné aux tâches « invisibles » à l'écran, il rejoint, dès sa fondation en 1944, la troupe de Prithvi Theatre. Il assume le rôle d'assistant général de tous les départements et son père lui verse alors un salaire équivalant à celui de Bombay Talkies qui l'employait à ce moment-là (Nanda, [1991] 2002 : 12). Selon les souvenirs de son jeune frère Shashi, Raj contribue grandement au succès de la première représentation de Prithvi Theatre, *Shakuntala*, de Kalidasa, adaptée en hindi (Kapoor et Gahlot, 2004 : 18) :

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

1947, l'année de l'Indépendance de l'Inde, sera l'année de l'indépendance de Raj Kapoor. Remarqué par son jeu sur les planches, il décroche son premier grand rôle dans le film de Kidar Sharma, *Neel Kamal*, et se lance dans sa propre production. Ce sera la première fois, et non la dernière, que son cachet de comédien aidera à financer son projet personnel.

La solidarité : théâtre et cinéma / troupe et studio

Raj Kapoor fait preuve de détermination et d'indépendance, menant à bien son projet de réaliser et de produire son premier film. Le 6 février 1947 il tourne le premier plan (*muhurat shot*) au studio Eastern Studios à Worli (Bombay). Il rédige le scénario au fur et à mesure du tournage – un scénario nourri de ses propres expériences, de ses bouleversements émotionnels et de ses déceptions amoureuses. Le film sort en juillet 1948.

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 singes. Nous prions qu'il ne la prenne pas car la production cinématographique reste une profession dégénérée en Inde, au milieu des chiens perdus qui infectent tout dans un périmètre de 100 miles. (Patel, 1948 : 47)

Cependant, le film est une aventure collective. Prithviraj laisse à son fils une indépendance totale, en particulier pour en trouver le financement, et pour travailler avec les artistes de sa troupe. Grâce à cette solidarité, Inder Raj Anand, scénariste de renom, membre de l'IPTA (Indian People Theatre Association⁴) et dramaturge attitré du Prithvi Theatre, mettra en forme l'ébauche de scénario écrite par Raj et rédigera les dialogues. Le musicien-compositeur de la troupe Ram Ganguly (originaire de Calcutta, maître du *sitar*) fera de même pour la musique, les décorateurs du théâtre construiront les décors du film. Puisant ses collaborateurs dans la troupe du Prithvi, Raj privilégie les artistes et les techniciens de sa génération et cette jeunesse, soulignée par Baburao Patel⁵, impressionne la profession autant que le message du film qualifié par le même de « social story of an artiste » (*filmindia* 11/1947 : 29). Le public ne sera pas nombreux à ce premier rendez-vous mais la critique sera unanime et la réputation de Raj Kapoor acteur-réalisateur-producteur faite.

L'univers de Raj Kapoor, imprégné de théâtre, nourrit l'histoire de son premier film : le théâtre est le thème, le motif, le cadre et l'objet du désir du personnage de Kewal, son *alter ego* dans le film. Présenté, dans le film, comme la quintessence des arts, le théâtre fait également l'objet de citations reflétant la diversité de ses formes. La première, située au début du flash-back revenant à l'enfance de Kewal-narrateur, évoque le théâtre itinérant populaire. Dans les années 1930, où le théâtre populaire est à

³ Les années d'apprentissage du cinéma par Raj Kapoor restent assez floues. En croisant les témoignages de principales sources (Reuben, Nanda, Kapoor et Gahlot), en 1944 Raj Kapoor quitte Bombay Talkies pour rejoindre la Prithvi Theatre.

⁴ Le mouvement d'artistes dramatiques de sensibilité de gauche a été fondé en 1942; parmi ses membres fondateurs, il y a Prithviraj Kapoor, K. A. Abbas, Guru Dutt, Ravi Shankar, et d'autres... L'IPTA est considérée comme l'aile culturelle du parti communiste indien.

⁵ Vishwa Mehra (19 ans), producteur et acteur, Prem Nath, acteur (21 ans), Nargis, actrice (18 ans), Mukesh, chanteur playback (25 ans), Babubhai Thakkar (monteur, 23 ans), Arun Bhatt (responsable du développement de la pellicule dans le Famous Cine Laboratory à Tardeo, 23 ans), V.N. Reddy, cameraman (29 ans).

son apogée⁶, Prithviraj vit l'expérience de l'itinérance avec la troupe de Grant Anderson Company. Raj Kapoor convoque cette riche tradition théâtrale dans le pays, à travers les images-souvenir : il met en scène le colporteur sur la roulotte qui, devant une affiche attire le public dans la rue et vend les billets pour une séance de théâtre itinérant. La pièce qui est annoncée au programme s'appelle *Bilwamangal*. Le soir, les jeunes protagonistes, Kewal et Nimmi, quittent leur maison en cachette, vont au théâtre et, assis dans une salle pleine à craquer (les images sont tournées au théâtre Royal Opera House⁷), ils regardent la scène avec les décors qui représentent un palais avec balcon sur lequel jouent les deux comédiens⁸.

Cette référence intertextuelle au théâtre populaire confère au film une dimension mémorielle voire documentaire, étant donné que la majorité des films, non seulement de la période du muet mais également des années 1930, a disparu. Raj Kapoor a séjourné à Calcutta pendant six ans (de 1932 à 1938), pendant que son père Prithviraj travaillait dans les studios du cinéma New Theatres. Durant cette période, la pièce de *Bilwamangal* a joui d'une grande popularité (Chatterjee, 2010 : 50), ce qui peut expliquer en partie pourquoi, dix ans plus tard, Raj Kapoor choisit cet extrait de théâtre filmé pour l'insérer dans *Aag*.

La seconde citation, qui fait partie du flash-back évoquant les années de lycée du personnage principal, fait allusion à la tradition de célèbres troupes de théâtre amateur attachées aux établissements scolaires.

Comme Prithviraj à l'Edward King College de Peshawar (et avant à celui de Lyallpur), le héros fait ses débuts au théâtre univer-

⁶ Dans la première moitié du xx^e siècle, c'est la forme culturelle la plus répandue dans toute l'Inde (Dharamsey, 2010 : 27).

⁷ Selon M. Vishwa Mehra (R. K. Films et studios), les productions de la troupe du Prithvi à Bombay ont eu lieu au Royal Opera House, le lieu du tournage de la séquence en question.

⁸ La séquence provient d'une source (film) non identifiée, non datée. La ressemblance de ces décors avec ceux de *Roméo et Juliette* ont pour conséquence que certaines copies sous-titrées en anglais traduisent le titre de la pièce par celui de la pièce de Shakespeare.



▲ Le colporteur annonce la pièce *Bilwamangal*. ▲



▲ Kewal devant l'affiche de *Shakuntala*, la pièce qu'il monte avec une troupe de lycéens ▲



▲ Photogrammes extraits de la pièce *Bilwamangal* (théâtre filmé dont l'origine n'a pu être identifiée) ▲



▲ Champ et contrechamp : deux tournages différents, deux époques différentes ▲

sitaire et y monte la pièce *Shakuntala* de Kalidasa. Mis à part des éléments autobiographiques (le choix de la pièce de théâtre⁹ entre autres), le récit révèle la fragilité de la mise en œuvre du théâtre amateur qui repose sur des comédiens qui peuvent se désengager à tout moment. Ainsi pourrait-on considérer *Aag* comme la métaphore des difficultés que les productions cinématographiques rencontrent pour faire un film à Bombay (*ibid.* : 49). À partir de la troisième partie du flashback, Kapoor met en abyme le monde du théâtre qui devient le principal lieu d'action et l'espace diégétique du film.

La solidarité de formes esthétiques : *rasa* et théâtralité

La réflexion du réalisateur sur les formes des deux arts commence dès le premier plan du film qui met en scène le feu. Ce plan représente un rituel sacrificiel autour du feu contenu dans un récipient carré « hawan kundi ». Cet acte essentiel de la dévotion hindoue est accompagné par le chant *Gayatri mantra*. Adopté par l'industrie du cinéma, ce rituel est organisé pour marquer le début du tournage, mais rares sont les films d'autres productions qui mettent ce plan en exergue du générique. Si l'esthétique des rituels religieux, imprimant leur rythme à la vie quotidienne, est souvent comparée à celle du théâtre et si l'on parle du rapport constamment réciproque entre « la ritualité du théâtre et la théâtralité des rites » (Baansat-Boudon, 2004 : 61), le premier plan du film souligne la tradition ancestrale, sa perpétuité et son imbrication dans la vie. Il rappelle également que le rituel, le théâtre et le cinéma ont en commun « la théâtralité ». Alors qu'au théâtre, la théâtralité est « toute atteinte textuelle ou scénique à la logique courante du "bon sens" mais aussi tous les signes chargés d'assurer le spectateur qu'il est bien au théâtre (tréteaux, chœur, danses, chants, numéros de bouffons, adresses aux spectateurs) » (Ubersfeld, 1982 : 47), au cinéma, qui est par essence « une dramaturgie de la nature » (Bazin, [1985] 2011 : 162-164), la théâtralité transforme l'illusion du réalisme de ce qui est montré (de la vérité ordinaire des situations), apportant une dimension spectaculaire. Souvent, elle est revendiquée et assumée par les auteurs dans les mises en scènes qui ont pour objet et sujet le théâtre. Mais revenons au générique du film.

Si le second plan annonce le thème du film, symbolisé par un rideau de théâtre, le plan suivant, qui fait apparaître les flammes, évoque l'élément fondamental, mais aussi le mouvement, la métamorphose, le changement, l'impermanence et la fusion. Alors que sur la scène il est préférable de suggérer le feu par des moyens purement théâtraux, faisant appel à l'imaginaire du spectateur, le cinématographe permet d'approcher cet élément dangereux de très près et de contempler sa mystérieuse attraction. Ainsi, plan par plan, du 4^e au 21^e plans, les images de flammes s'enchaînent, se fondent dans celles du rideau de théâtre et consomment les noms du générique. Ce face-à-face entre le rideau de scène et la caméra annonce le thème du film : la relation complexe des deux univers indépendants, fondus enchaînés l'un dans l'autre jusqu'à la fusion.

La fixité des plans du générique cède la place au mouvement de la première séquence : la caméra suit des pieds chaussés de soie qui montent l'escalier. Arrivant en haut des marches, on découvre une silhouette d'homme plongée dans le noir, éclairée par la lumière qui traverse les stores vénitiens. L'homme pousse la porte et entre dans la chambre où l'attend, visage voilé, la jeune épousée. La caméra s'approche et recadre la jeune femme assise de profil sur le lit nuptial. Le plan serré permet d'apercevoir son visage et le plan suivant montre l'homme debout regardant vers elle en lui parlant. La caméra accompagne son mouvement vers la jeune femme, puis ses mains qui soulèvent le voile. Aussitôt, la jeune femme de face se couvre le visage des mains alors que la voix *off* de l'homme continue de parler. L'homme éteint la lumière, la pièce tombe dans l'obscurité. La jeune femme remet son voile, enveloppée dans une lumière diffuse qui contraste avec le contrechamp noir où l'on peine à identifier la silhouette de l'homme. Alors qu'il arrive près du lit, la caméra s'élève à sa hauteur, cadrant la jeune femme en plongée. La main de l'homme lève le voile, saisit le visage et le soulève lentement pour que ses yeux puissent rencontrer les siens, hors champ. La musique devenue insistante amplifie le suspense. Dès que les yeux de la femme fixent le hors-champ, un cri d'horreur accompagne le changement de plan. Le contrechamp dévoile un visage mutilé, ravagé par le feu. Face à la caméra, les yeux fermés, l'homme exhibe la trace ineffaçable sur son visage.

⁹ Prithviraj fonde sa troupe en 1944 et la première pièce jouée est *Shakuntala*, adaptée en hindi. Le succès de cette pièce est phénoménal.

Une larme coule de ses yeux¹⁰. Si le clair-obscur wellésien¹¹, les champ-contre-champs et le montage employé dans cette mise en scène permettent d'installer une sensation de « film noir », la mise en scène s'appuie clairement sur des principes du théâtre (l'entrée en scène du héros, le monologue théâtral, la dramatisation de la scène, le maquillage, le masque). Paradoxalement, le langage cinématographique de cette mise en scène sert à magnifier l'effet théâtral de la séquence. Si le terme « théâtralité » s'impose naturellement pour exprimer la relation solidaire qui lie les formes esthétiques de théâtre et de cinéma, il résonne tout particulièrement avec le concept de *rasa*, la sublimation du sentiment permanent, « l'essence et principe ultime du théâtre » (Bansat-Boudon, 2004 : 94). Autrement dit, l'immanence de la théâtralité au cinéma lie solidement les deux arts et nous permet de penser l'inséparabilité des deux univers. Si le cinéma prend de la distance pour s'affirmer comme un art à part entière, inventant son propre régime esthétique, il utilise facilement les formes théâtrales dans une logique de coexistence solidaire.

Dans *Aag*, Kapoor recourt aux différents moyens d'expression cinématographique pour quitter l'illusion du réel, pour exalter un sentiment ou exprimer un trauma. Kewal, dans sa quête de l'idéal artistique, se heurte, à plusieurs reprises, à une triste réalité. Pour exprimer sa détresse au moment où Kewal enfant perd son amie la plus chère, la jeune Nimmi, future héroïne de sa première production théâtrale, il utilise un très long travelling-arrière (la caméra embarquée dans la voiture qui emmène la petite fille), laissant disparaître lentement la silhouette du personnage au bout du chemin. La voix *off* commente ce mouvement : « comme si la vie me quittait, comme cette route désertée... ».

Retrouver ou remplacer son grand amour d'enfance qui a partagé ses idéaux deviendra son obsession.

¹⁰ Les interrogations sur la dialectique de la beauté intérieure, qualité (*seerat*), et de la laideur extérieure, apparence (*soorat*), sur la solidarité des valeurs opposées et sur la cause formelle (l'essence qui détermine la forme) constitueront le socle de la réflexion philosophique de Kapoor auquel se joindront, plus tard, les sensibilités sociale et politique inspirées par la coopération avec K. A. Abbas, journaliste, écrivain et scénariste, porte-parole idéologique de l'IPTA. La beauté de l'âme contenue dans un corps horrifique représente le motif vers lequel Kapoor reviendra dans son film *Satyam Shivam Sundaram* (1978).

¹¹ « He was fascinated by Orson Welles and used to talk about his use of light and shade. He was also quite taken by expressionist filmmakers. He went to see *Citizen Kane* with his cameraman » (témoignage de Simi Garewal dans son film documentaire *Living Legend Raj Kapoor* (1985), Channel Four television, U.K).

Dans le second flash-back, alors qu'il croit trouver une âme sœur, celle-ci le quitte le soir de la première de sa mise en scène. À nouveau, Kewal perd non seulement la femme qu'il aime, mais aussi l'héroïne de sa pièce. Si pour la première perte, l'éloignement de la caméra jusqu'à la disparition pouvait signifier la solitude, dans le second cas, les surimpressions avec des effets pyrotechniques sur la procession du marié renvoient au trouble du héros. Ce montage se termine par le gros plan sur le visage de Nirmala avec son maquillage traditionnel de mariée. Une larme glisse de l'œil de l'héroïne, un fondu au noir crée l'illusion d'un rideau de scène clôturant l'épisode de la rupture. Les formes filmiques participent à exprimer la compassion, *rasa karuna*, et le chagrin, *soka*.

Son questionnement sur le théâtre, intelligible tout le long du film, devient insistant au milieu, lorsque Kapoor met en scène deux fois la même situation : la rupture du héros avec ses parents et son départ de la maison pour réaliser son rêve (devenir metteur en scène de théâtre). La mise en scène « non théâtrale » de cette situation se déroule dans un huis clos familial (salon) avec Kewal et ses parents. La seconde, « théâtrale », se passe sur la scène d'un théâtre désaffecté. Kewal rejoue, devant la salle vide, ce qu'il vient de vivre avec ses parents. Si, dans la première mise en scène, Kapoor construit l'échange entre Kewal et son père par des champs-contrechamps filmés de plus en plus rapprochés, dans la seconde, il tente de reconstituer la spécificité du théâtre : l'espace scénique, « le lieu de jonction du symbolique et de l'imaginaire de chacun » (Ubersfeld, 1982 : 163). Mais si le simple geste d'allumer ou d'éteindre les feux de la rampe peut transformer le monde représenté sur la scène (plonger des objets dans le noir ou les faire ressortir par un faisceau lumineux), c'est le discours théâtral, un « discours sans sujet » (*ibid.* : 241), qui crée l'illusion de la vraie scène de théâtre. Dans cette séquence, l'*alter ego* de Raj Kapoor dit :

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 ?

Se mettant en scène, Kewal-Kapoor utilise le discours théâtral, « la plus belle démonstration du caractère non individuel de l'énonciation » selon Michel Pêcheux (*ibid.* : 228) pour passer un message universel. En tant qu'auteur, il

lève la voix au nom de sa génération et choisit la plateforme du théâtre pour une adresse directe à la caméra : la jeunesse indienne veut être indépendante, vivre à sa manière. Dans cette relation des deux univers esthétiques, le *rasa* représente une référence commune. En répétant deux fois la même scène, Kapoor met en évidence la solidarité du théâtre et du cinéma. Ainsi, la réflexion de Kapoor sur l'idéal esthétique, sous forme d'un manifeste sous-jacent à l'œuvre, s'appuie sur l'inséparabilité des deux univers, avec une préférence pour la scène qui permet de partager directement l'émotion esthétique avec le public :

Je préférerais toujours les planches à l'écran, dit Raj. 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. (*Filmfare*, 15/4/1955 : 11)

L'attachement de Kapoor à la scène est mis à l'épreuve dans la dernière partie du film. L'ultime rupture, « la mise à feu » provoquée par Kewal, prend une dimension symbolique faisant appel à une lecture multiple. La caméra mobile se promène de l'intérieur du théâtre à l'extérieur pour embrasser l'ensemble de la réussite du metteur en scène : la façade avec le nom Kewal Theatres, la foule des spectateurs, la salle avec le public, la loge d'honneur réservée aux parents de Kewal et la vue frontale sur le rideau de scène qui se lève pour découvrir les planches. Le spectacle commence paradoxalement par les plans serrés montrant des fractions des corps des musiciens et des instruments, montés au rythme du *tabla*. De toute évidence, le réalisateur évite de montrer un plan général sur la scène, celui que voient les spectateurs dans la salle. Il multiplie les gros plans de corps et d'instruments fragmentés. Plus ponctuellement, une image prismatique diffracte les mains du joueur de flûte. Évoquant les spectacles de prestidigitation, ces images, invisibles aux spectateurs assis dans le Kewal Theatres, ont été pensées pour le cinématographe.

L'entracte rompt le spectacle et devient le lieu d'une crise passionnelle pour le trio des protagonistes. La vérité des sentiments éclate au grand jour : Kewal découvre que son ami et bienfaiteur Rajan est éperdument amoureux de l'héroïne qui prétend aimer Kewal, lui-même éprouvant un fort attachement pour elle. Dès la reprise, l'émotion monte dans la salle, provoquée par la mise en scène, par la prestation de l'héroïne et, en particulier, par la musique. Alors

que l'émotion est au plus haut, saisi par le doute, Kewal s'impose une épreuve par le feu : il saisit une torche et brûle son visage, laissant tomber la torche par terre. Le feu se propage rapidement dans le théâtre. Les prises de vue du feu se multiplient, le montage s'accélère. La magie du feu, la photogénie de l'élément fondamental, la pyrotechnie dominant le théâtre jusqu'à sa réduction en cendres.

À l'instar de la Partition, rupture sanglante qui donne naissance à un nouvel état, le film *Aag* se termine par un incendie qui anéantit tout sauf la création artistique. Kewal, défiguré par le feu et blessé par son amour déçu, revient vers sa famille, accepte les conventions sociales, retrouve son amie d'enfance qui ne le repousse pas malgré l'altération de son visage et, avec elle, se lance dans un nouveau défi : recommencer, reconstruire le théâtre et réaliser son rêve de monter la pièce de théâtre classique qui a marqué son enfance. Ainsi s'impose à nouveau l'analogie entre les destins du héros du film et de l'Inde : mutilée et défigurée, celle-ci doit composer son avenir avec des données nouvelles.

À travers une forte symbolique présente à de multiples niveaux qui permet d'évoquer indirectement les moments les plus difficiles de l'histoire indienne, le film révèle la capacité et « la pertinence des arts du spectacle de dépasser des expériences déchirantes, de faire le deuil de la perte » (Sarkar, 2009 : 89). Mise à part la métaphore contextuelle, *Aag* propose une réflexion sur la relation théâtre et cinéma qui passe par tous les états d'âme du jeune réalisateur : attachement et abandon, admiration et mépris, fusion et destruction, éloignement et rapprochement sans pouvoir désolidariser les deux univers. Il a besoin des deux pour créer, pour réaliser ses ambitions d'artiste qui veut sortir de l'ombre. Kapoor acteur préfère les planches, tandis que pour Kapoor réalisateur, « ses films sont sa vie et sa vie sont ses films » (*Filmfare*, novembre 1956).

L'idéal artistique que le réalisateur, à travers son *alter ego*, souhaite accomplir est l'émotion esthétique qui va au-delà d'une simple représentation ou d'une parfaite mimésis. Cette émotion n'est possible, selon l'auteur, que par la communion de l'artiste avec son art, la communion avec l'absolu où tout devient « un ». Comme si l'impossibilité de réaliser l'idéal de l'unité sociale et politique poussait l'auteur vers la recherche d'un autre absolu, spirituel, dont la réalisation serait possible grâce au médium artistique : le cinéma. Dans le langage philosophique indien, le jeune idéaliste cherche à accomplir la *non-dualité*, un

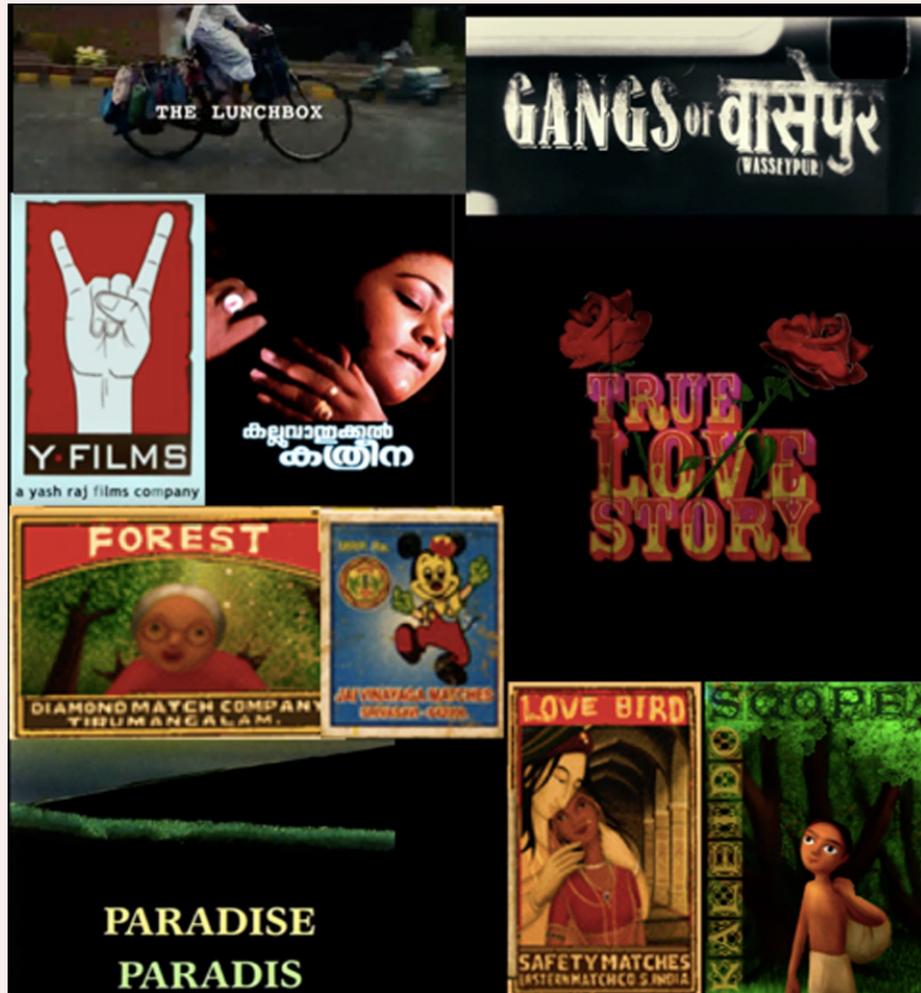
état parfait où le théâtre, le cinéma, les artistes et les spectateurs ne seraient qu'une énergie au service de l'émotion commune. Il révèle, à travers le questionnement esthétique, sa quête spirituelle. Pour accomplir son idéal, il s'empare, par des moyens purement cinématographiques, de l'objet « théâtre » et de sa capacité de créer la magie de « l'art total concertant » (Bansat-Boudon, 2004 : 94) et, dans son exigence qui ne supporte pas le compromis, il n'hésite pas à tout détruire, pour tout reconstruire à nouveau, sur de nouvelles bases. Le film devient alors un manifeste esthétique de l'auteur. Il sera mis en œuvre dès ses films suivants, *Barsaat* (1949) et *Awaara* (1951), en particulier dans des séquences musicales où l'auteur arrivera à déployer toute la richesse que permet l'outil cinématographique, au service de « l'art total concertant » mentionné dans le traité sur le théâtre ancestral.

Si j'ai choisi l'exemple d'*Aag*, c'est qu'il préfigure une nouvelle période du cinéma indien de l'après-Indépendance, un « post war production boom » (Film Federation of India, 1956 : 79). Il passe sous silence les horreurs du passé et propose de nouveaux thèmes, de nouveaux visages, une esthétique nouvelle : des images de la modernité. Comme Kapoor, Uday Shankar, Guru Dutt, Mehboob Khan, K. A. Abbas, Bimal Roy, Dev Anand et d'autres s'interrogent sur le sens du cinéma et déploient des efforts pour créer un univers cinématographique nouveau, libéré des codes anciens sans les renier pour autant. Ils composent aussi bien avec les éléments du théâtre (la musique, la danse et le chant) qu'avec le langage cinématographique enrichi par la découverte de l'expressionnisme wellésien, du réalisme social des auteurs soviétiques, puis, en 1952, grâce au festival international des films de Bombay, le néoréalisme italien.

Aujourd'hui encore, ce témoignage de l'époque tourmentée, l'intensité et la sincérité de l'engagement artistique de Kapoor dans son premier film n'ont pas pris une ride. *Aag* révèle également à quel point les deux arts, théâtre et cinéma, sont imbriqués l'un dans l'autre. Si les exemples de mise en scène démontrent la porosité des pratiques entre ces deux arts au point de ne pas pouvoir discerner l'influence dans un sens plutôt que dans l'autre, c'est que le jeune Kapoor, obsédé par le désir de créer une œuvre parfaite, fusionne les deux univers esthétiques.

Références bibliographiques

- BANSAT-BOUDON, L., 2004, *Pourquoi le théâtre? La Réponse indienne*, Paris, Librairie Arthème Fayard.
- BAZIN, A., (1985) 2011, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf.
- CHATTERJEE, G., 2010, « Writing History for Cinema: Archives, Archaeological Sites and Homes », *Journal of the Moving Image* 9, <http://www.jmionline.org>.
- DHARAMSEY, V., 201, « The Advent of Sound in Indian Cinema: Theatre, Orientalism, Action, Magic », *Journal Of The Moving Image* 9, <http://www.jmionline.org>.
- *Filmfare*, 15/4/1955, « Starry Flashback Raj Kapoor », p. 11.
- Film Federation of India, 1956, *Indian Talkies 1931-1956. Silver Jubilee Souvenir*, Bombay, Popular edition.
- GUPTA, S., 2005, *The Parsi Theatre, its Origins and Development*, translated and edited by Kathryn Hansen, Calcutta/New Delhi, Seagull Books.
- JAIN, M., 2009, *The Kapoors, The First Family of Indian Cinema*, New Delhi, Penguin Books.
- KAPOOR, S. et GAHLOT, D., 2004, *Prithviwallahs*, New Delhi, Roli Books.
- NANDA, R., (1991) 2002, *Raj Kapoor speaks*, New Delhi, Penguin Books India.
- PATEL, B., 1948, « Raj Kapoor Scores Personal Triumph In *Aag!* Story Presents Blending of Art and Idealism! », *Filmindia*, novembre 1948, p. 47-49.
- RANSFORD, E., 2013, *La Conscience quantique et l'au-delà*, Paris, Guy Trédaniel.
- REUBEN, B., 1995, *Raj Kapoor, the Fabulous Showman: an Intimate Biography*, New Delhi, Indus.
- SALEH, Z., 2011, « *Kal Aaj aur Kal* ou la Dynastie ininterrompue des Kapoor », in Ch. Damour, Ch. Gutleben, H. Valmary et Ch. Viviani (dir.), *Généalogies de l'acteur au cinéma. Échos, influences, migrations*, Paris, Circples, L'Harmattan.
- SARKAR, B., 2009, *Mourning The Nation, Indian Cinema in the Wake of the Partition*, Durham/London, Duke University Press.
- UBERSFELD, A., 1982, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.



In/dépendance de
la production et
des genres

Indépendants de l'industrie de Mumbai ?

Expression formelle, modes de financement et circuits de distribution alternatifs du cinéma hindi dans les années 2000

Némésis Srouf

En 2011, Yash Raj Films, incarnation du modèle des grands studios, se lance dans la production d'un nouveau genre de films : les Y-Films¹. Cette veine de production a pour ambition d'ouvrir un espace aux nouveaux et jeunes talents, capables de franchir les limites des codes établis de l'industrie du cinéma Bollywood, catégorisé comme un cinéma à formule. Si les grands studios absorbent l'énergie d'un cinéma « alternatif », comment définir alors les « indépendants » de l'industrie de Mumbai ?

Depuis la création de la plate-forme *Dearcinema.com* en février 2007, un magazine en ligne dédié à la scène cinématographique indépendante, les voix se succèdent dans la rubrique « Indiespeak » pour faire état d'un flou autour de la définition même du cinéma indépendant. Alors que le *parallel cinema* de la Nouvelle Vague indienne des années 1970 pouvait être facilement défini et reconnu par un mode de production étatique (le NFDC²) et la formation de ses réalisateurs à l'Institut national (FTII)³, le cinéma « indé » des années 2000 semble traverser une période de crise dans sa définition.

Onir, réalisateur de *My Brother... Nikhil* et *I Am*, s'en fait l'écho le 21 février 2012 sur *Dearcinema.com* en disant : « Je ne sais pas ce qu'est le cinéma indépendant en Inde aujourd'hui. Il arrive bien trop souvent que des films produits par les studios soient définis comme indépendants. Pour moi, à partir du moment où un film tombe sous la coupe des studios, ce n'est pas un film indépendant. » De même pour Ritesh Batra, réalisateur de *The Lunchbox* (2013) qui, dans un article intitulé « The Indian Independent Film Industry: Where Do We Go Now? » publié le 28 juin 2012, interroge dans un paragraphe entier « ... qu'est-ce qu'un film indépendant, exactement? » en partant du constat suivant : « En Inde, il y a autant de définition du film "indé" que nos dieux ont de mains ou nos démons de têtes. »

Une pluralité de modèles de cinémas indépendants coexistent, qui ont pour point commun un style mettant à mal les codes de Bollywood. Pour paraphraser Ritesh Batra, le cinéma indépendant indien a très peu à voir avec son modèle de financement, il s'agit « de contenu avec un esprit indépendant ». Plusieurs cas d'école se dessinent : d'abord, l'imbrication du système des studios et du cinéma indépendant; ensuite, un cinéma sans compromis qui, pour exister, tente de dessiner une voie nouvelle pour le cinéma indépendant, qui peine à trouver sa place sur les écrans de cinéma. En partant des interdépendances entre cinéma indépendant et système des grands studios, il s'agira de voir les systèmes alternatifs que peut parfois dissimuler le « *mainstream* indépendant », à travers la question de la production et la distribution.

¹ Cet article se base sur des entretiens lors de recherches de terrain à Mumbai entre août et octobre 2013.

² Le NFDC, National Film Development Corporation, a pour mission de stimuler la production d'un cinéma de qualité, et de promouvoir la diversité des cultures indiennes en soutenant et encourageant des films faits dans les différentes langues indiennes.

³ Le FTII, Film and Television Institute, fondé en 1960 sous l'égide du ministère de l'Information et de la Communication, a formé parmi les grands noms du cinéma indien, tels que Mani Kaul, Subhash Ghai, Adoor Gopalakrishnan ou, plus, récemment, Sanjay Leela Bhansali.

Interdépendances. Grands studios et cinéma « indé »

Comme le montrent les exemples des Y-Films ou d'Anurag Kashyap, un premier type de cinéma indépendant se place sous l'égide ou dans le système de production des studios, revendiquant un « style » alternatif. Dans cette logique,

l'indépendance se définit par les codes formels et l'esthétique choisis, et principalement par la suppression des scènes chantées et dansées, typiques du Bollywood *masala*, genre qui vaut comme épitome de la production indienne dans son ensemble. Conscient d'un tournant dans les goûts et les attentes cinématographiques de son public⁴, Yash Raj Films développe une production parallèle, qu'il intitule Y-Films. Le Y peut à la fois signifier « Yash-Films » ou « Youngsters-Films », comme le laisse entendre le credo du label. Sur leur site internet, sous l'onglet « À propos de nous », la section « Pourquoi Y-Films ? » résume les enjeux :

Y-Films est une start-up dynamique, énergique, à la jonction entre cinéma, créativité et culture jeune, qui espère défier la norme et faire exploser les barrières. Elle offre à la jeunesse un espace artistique et une voix qui va amuser et unir autour du cinéma, et par-delà. C'est un studio qui promet de vous offrir des films de jeunes qui *déménagent*, faits par les jeunes pour les jeunes. C'est aussi un tremplin pour les jeunes talents – à la fois à l'écran et en coulisses – qui vont briser les règles et établir de nouveaux codes de narration. Les films se concentreront sur l'univers des jeunes, couvrant tous les genres – thrillers, comédies, comédies romantiques, films à l'eau de rose, films de gangsters – avec une musique fraîche, et de nombreuses sorties dès 2011.

Sur le site, une poignée d'Y-Films sont répertoriés à ce jour. Pourtant, *Shuddh Desi Romance* (sorti le 6 septembre 2013) de Yash Raj Films peut très bien s'intégrer dans le style Y-Film. Le titre, que l'on pourrait traduire par « Une vraie romance à l'indienne » ou « Une histoire d'amour typiquement indienne », relate l'histoire d'un triangle amoureux. Motif narratif classique, mais qui se situe à Jaipur, dans le Rajasthan – au lieu de l'habituelle Mumbai –, et qui s'attaque aux questionnements sur la relation de couple de la jeunesse urbaine indienne, en dehors des capitales économiques et politiques. Le réalisateur, Maneesh Sharma, s'était déjà attelé à la thématique de la jeunesse et des relations amoureuses modernes dans son premier film, *Band Baaja Baaraat*, en 2010. Ce film, dans la ligne du credo des Y-Films, présente aussi une nouvelle actrice : Vaani Kapoor. S'appuyer sur un casting de nouveaux acteurs est devenu rentable pour l'industrie depuis le cas de *Vicky Donor* (Shoojit Sircar, 2012). Ce film a marqué une rupture dans la stratégie de contenus de l'industrie cinématographique indienne et a initié une nouvelle formule. Film à petit budget basé sur une histoire forte sans têtes d'affiche, mais aux dépenses dignes de Bollywood pour le marketing et la distribution, *Vicky Donor* est un succès

commercial : au box-office, ses revenus affichent un taux neuf fois plus élevé que celui de ses dépenses. Fort de ce constat, les Y-Films prennent désormais la liberté d'aller chercher de nouveaux talents et, mieux encore, ces nouveaux visages participent d'une nouvelle économie de films au « style » alternatif et à la rentabilité accrue.

Les studios absorbent ainsi les codes formels du cinéma indépendant, calqués sur le modèle occidental, alors que dans le même temps des cinéastes indépendants intègrent la logique des studios, comme le montrent les exemples d'Anurag Kashyap ou de Dibakar Banerjee.

Anurag Kashyap représente aujourd'hui en Inde, et à l'international, la figure de proue du cinéma indien contemporain. Son nom, devenu synonyme de marque ou label, fait de lui un véritable faiseur d'opinion dans le champ du cinéma indépendant : ses conseils en matière de sorties de films sur Twitter ou Facebook sont intégrés au marketing par les jeunes réalisateurs indépendants. Pourtant, sa carrière débute péniblement et il montre ses premiers films dans les festivals. C'est d'abord l'Osian's-Cine Fan Film Festival qui le découvre véritablement, et le cercle restreint des initiés de Delhi.

Anurag Kashyap a aujourd'hui sa propre société de production, Phantom Films, anciennement dirigée par Guneet Monga, directrice de Sikhya Entertainment. Fondée en 2009, sa société de production lui permet de financer en partie des films comme *The Lunchbox*, diffusé à Cannes en 2013 dans le cadre de la Semaine de la critique, ou *Masaan* (Neeraj Ghaywan, 2015), sélectionné à Cannes dans la section Un certain regard. Les choix de production vont, en théorie, à de jeunes réalisateurs, qui font preuve de nouveauté et d'originalité dans leur approche cinématographique. De même pour Dibakar Banerjee, qui fonde sa société de production et signe un contrat de trois films avec les studios Yash Raj. Leur première collaboration, *Titli*, de Kanu Behl, a ainsi été sélectionnée pour Un certain regard à Cannes 2014, tandis que le deuxième film du contrat, réalisé par Banerjee lui-même, *Detective Byomkesh Bakshy!* (2015), a rencontré un succès commercial mitigé en Inde. Reconnus comme indépendants, Anurag Kashyap et Dibakar Banerjee reproduisent et s'allient au sys-

⁴ Cette conscience est aussi celle de l'importance, au niveau du marché économique, d'un public cible d'adolescents et de jeunes adultes issus de la classe moyenne urbaine.

tème des studios, devenant sensiblement l'incarnation d'une veine *mainstream*, hégémonique, du cinéma indépendant.

La circulation entre le système des studios et les codes du cinéma indépendant montre que les frontières peuvent parfois être très minces entre ces deux entités. Le cas du réalisateur Onir est exemplaire : ce dernier abordant un thème très sensible (l'homosexualité et le VIH) dans son premier long métrage *My Brother... Nikhil* (2005), a pourtant obtenu le soutien de Karan Johar, réalisateur et producteur à la tête de Dharma Productions, remercié au générique du film ; l'anecdote veut que ce dernier ait pleuré à la lecture du scénario d'Onir. Le film a également été distribué par Yash Raj Films, pourtant Onir a rencontré de nombreuses difficultés pour produire son deuxième film, le forçant à recourir à des moyens alternatifs de financements. Cela souligne un système de différenciation majeur qui permet l'intégration ou l'exclusion des films « indépendants » de la part des studios : l'indépendance, d'une part, doit se faire dans un vernis de style jeune et urbain afin de satisfaire au goût de leur public cible majeur ; d'autre part, la prise de risque au niveau du contenu doit seulement donner « l'apparence de la dissidence et de la critique » (Paunksnis, 2015). Ceci explique en partie les difficultés d'Onir, mais interroge surtout sur les conditions de production et de distribution d'un cinéma plus radical.

En dehors des studios, quelles voies pour l'indépendance ?

De l'autoproduction au crowdfunding

Sans l'appui des studios, certains réalisateurs doivent innover pour réussir à financer la production de leurs films. La voie classique est de recourir au financement d'État à travers l'institution du NFDC fondée en 1975 pour soutenir la création cinématographique. Ce système de financement a permis dans les années 1970 et 1980 d'aider les films de réalisateurs comme Mani Kaul ou Shyam Benegal. Il existe en outre une relation assez privilégiée entre le NFDC et les étudiants ou enseignants du FTII. Ainsi, le film *Alms For A Blind Horse* (2011) de Gurbinder Singh, diplômé du FTII, héritier de Mani Kaul, a été entièrement financé par le NFDC. Il constitue, conformément à la volonté de favoriser le cinéma régional indien, le premier film « art et essai » pen-

jabi. Entrant dans une logique de rentabilité, le NFDC souhaite de moins en moins financer des films à 100 %, mais davantage se constituer comme partenaire financier dans des coproductions nationales ou internationales, posant ainsi, selon les mots de l'équipe artistique elle-même, des problèmes techniques « culturels » lorsque des étapes majeures de la bonne conduite de la production du film, du tournage au montage, peuvent être déléguées à des équipes ou des techniciens de plusieurs pays.

Cependant, la coproduction ou « multi-production » peut être envisagée comme une façon de dénationaliser un film pour le mettre en perspective, l'insérer dans un art universel et non pas comme représentant d'un art « indigène ». C'est ainsi que l'entend Ashim Ahluwalia, réalisateur de *Miss Lovely* (2012), dont les financements proviennent de plusieurs pays :

Miss Lovely est une co-production qui bénéficie de fonds de la France, du Japon, des États-Unis et de l'Inde. De cette façon, j'ai pu garder la mainmise sur le film, c'est pour ça qu'il m'a pris autant de temps. [...] J'aime travailler ainsi car comme ça le film n'appartient à personne, et reste alors le film du réalisateur. Sinon, ça devient le film du producteur⁵.

Cette solution idéale selon Ashim Ahluwalia ne l'est pas pour tous les réalisateurs ; elle implique notamment une connaissance des réseaux de production étrangers et souvent une pénétration préalable dans le circuit des festivals internationaux – c'était le cas d'Ashim Ahluwalia, avec le documentaire *John & Jane* (2005) présenté à Toronto et à Berlin, et de Gurbinder Singh dont le premier film, *Alms For A Blind Horse* (2011), a beaucoup circulé, lui permettant une coproduction avec la France pour *Chauthi Koot (La Quatrième Voie)*, sélectionné à Un certain regard. Ne réunissant pas les critères déjà cités, un autre réalisateur, Ajay Bahl, a fini par faire le choix de l'autoproduction, investissant sa propre fortune dans le tournage de son film *BA Pass* (2012). Le choix du sujet, adapté d'une nouvelle dans le genre « Delhi noir », autour d'un jeune homme qui devient gigolo pour subvenir aux besoins de ses deux sœurs après la mort de leurs parents, explique sans doute la difficulté de financement. Cependant, le choix de traiter de sujets sensibles n'offre pas pour seule solution l'autoproduction, puisqu'il est aujourd'hui possible de recueillir un soutien de la société civile via Internet.

⁵ Entretien réalisé le 28 août 2013 à Mumbai.

Onir, en effet, avec son quatrième film *I Am*, condense plusieurs sujets tabous autour de quatre histoires entremêlées, en traitant du don de sperme, de l'homosexualité, des abus sexuels, de la pédophilie et de la Partition Inde/Pakistan. Le format du film, assemblage de quatre courts métrages, porte les stigmates des difficultés à le produire. Pour parvenir à ses fins, Onir a ouvert la voie à un mode de financement inédit en Inde : le *crowdfunding* (financement participatif ou production communautaire). Il s'agit d'une levée de fonds réalisée par le biais d'une plate-forme spécifique sur Internet, et qui a permis à quatre cents personnes de devenir en quelque sorte coproducteurs du film. Ce mode de financement déjà abondamment utilisé en France, par exemple, a depuis fait des émules, incitant d'autres jeunes réalisateurs à y recourir. Ainsi, Bikas Mishra, fondateur de *dearcinema.com*, a lancé une campagne de dons sur le net pour son film *Charaunga*, présenté en octobre 2014 au festival de Mumbai (MAMI).

Une fois le film réalisé, reste encore à trouver des moyens pour le diffuser. Pour un film indépendant, cette étape peut être tout aussi complexe que la quête de financement, et peut annihiler tous les efforts ayant permis l'émergence même du film. En ce sens, production et distribution sont parfois pensées simultanément, ou comme allant de paire. Nikhil Mahajan, réalisateur de *Pune 52* (2012), a recherché en même temps des producteurs et des distributeurs pour son prochain film.

Faire entrer l'indépendant dans les multiplexes : paradoxe ou nécessité ?

Pour Onir, qui a mené une dure bataille contre la logique des multiplexes et qui reconnaît toutes les ressources positives d'Internet, il faut « résoudre la question de la distribution. [...] [Si] l'expérience du grand écran ne peut être remplacée par un téléphone mobile⁶ », de nouveaux modes doivent être expérimentés.

Il faut aussi nuancer, puisque les films indépendants trouvent parfois leurs places dans les multiplexes grâce notamment à l'initiative du réseau PVR sous la bannière du « Director's rare », dont le but est ainsi décrit sur son site :

PVR Director's Rare est une programmation alternative, initiée par PVR Limited, qui présente, chaque semaine, une perle cinématographique méconnue. Cette programmation se veut aussi un tremplin pour le cinéma indien indépendant, et de niche. Lancé en octobre 2011, PVR Director's Rare a déjà projeté vingt-huit films⁷ encensés par la critique.

C'est à travers ce réseau que Nikhil Mahajan a diffusé son film *Pune 52*. Cette initiative est controversée parmi les réalisateurs, dans la mesure où l'exploitation ne dure qu'une semaine et propose de rares séances à des horaires peu avantageux (matin ou début d'après-midi), mais à un prix attractif. C'est néanmoins la possibilité pour un réalisateur de voir son film rencontrer le public indien en salles; Nikhil Mahajan souligne ainsi que, grâce à ces séances, son film en langue marathi a bénéficié d'une diffusion sur le territoire national avec sous-titres anglais, faisant de lui « le premier film marathi à être diffusé dans toute l'Inde⁸ ».

C'est pour les différentes raisons expliquées *supra* qu'Ajay Bahl a refusé de diffuser son film sous cette bannière. Pourtant, c'est dans le réseau des multiplexes que *BA Pass* d'Ajay Bahl a rencontré le succès en 2013, ayant dépassé récemment la barre des cent jours à l'affiche. D'abord soutenu par Bharat Shah, producteur entre autres de *Devdas* (2002) et distributeur, ils ont trouvé une stratégie marketing innovante en Inde en organisant une projection spéciale du film pour l'ensemble des exploitants de grands multiplexes afin de les convaincre de le montrer dans leurs salles⁹. La thématique du film et les scènes jugées transgressives ont sans doute contribué à l'intérêt de ces exploitants, séduits par l'idée de montrer un film capable de créer la polémique. Sans doute est-ce en partie pour ces « mauvaises raisons » – les scènes de sexe – que le public est venu voir *BA Pass* en salles.

L'idée d'Ajay Bahl était avant tout de permettre à son film d'être à l'affiche à côté de grandes productions. Ainsi, le film bénéficie paradoxalement du fait de devenir un second choix après les séances complètes

⁶ *dearcinema.com*, rubrique « Indiespeak », février 2012.

⁷ Notamment *The World Before Her* (Nisha Pahuja, 2014), *Lucia* (Pawan Kumar, 2013), *Tasher Desh* (Qaushiq Mukherjee, 2012), ou encore *Supermen of Maleagon* (Faiza Ahmed Khan, 2008); mais aussi des films européens et américains, comme *Her* (Spike Jonze, 2013), *Amour* (Michael Haneke, 2013), *Moonrise Kingdom* (Wes Anderson, 2012).

⁸ D'après un entretien avec le réalisateur le 30 août 2013 à Mumbai.

⁹ D'après plusieurs entretiens réalisés avec Ajay Bahl au cours d'une étude de terrain à Mumbai (août-octobre 2013).

des grandes productions plébiscitées en particulier lors des week-ends. Enfin, cette démarche est associée à une politique de prix avantageuse défiant ainsi la concurrence.

Cette insertion du cinéma indépendant dans le réseau des multiplexes, montrant qu'il est possible à ces films d'exister dans ces lieux de diffusion, remet en question l'idée qu'il est nécessaire à ce cinéma d'avoir son propre réseau de diffusion.

Conclusion

Les alliances tissées entre Anurag Kashyap, Dibakar Banerjee et des studios comme Dharma Productions ou Yash Raj Films respectivement, signalent un changement de paradigme dans le cinéma hindi, aussi bien au niveau national qu'international. Avec la prolifération des multiplexes sur tout le territoire, le développement d'une culture urbaine et l'ouverture aux cinémas du monde grâce aux chaînes satellites, les attentes du public (qui détient le pouvoir d'achat) sont bien différentes aujourd'hui et se retrouvent dans le désir et le goût d'un cinéma alternatif à Bollywood. D'autre part, une stratégie d'implantation à l'international, d'abord par l'entremise des festivals puis l'intégration, encore mineure mais prospective, dans des circuits de diffusion nationaux, a permis un point d'ancrage dans de nouveaux marchés, au bénéfice des grands studios indiens qui veulent s'implanter globalement, et des réalisateurs « indépendants ». À la jonction entre des phénomènes socioculturel et économique, les indépendants de l'industrie de Mumbai se transforment.

Dès lors, le terme « indépendant » apparaît comme n'étant plus suffisant pour recouvrir toutes les formes de production et de diffusion utilisées par les différents réalisateurs actuellement en activité en marge des grands studios ; de même, certains films jugés « indépendants » sont finalement aujourd'hui absorbés par le système des studios. Si on devait s'essayer à une typologie des

films dits « indépendants » aujourd'hui en Inde, on pourrait parler de « Bolly indé » pour les Y-Films, d'une forme de « *mainstream* indépendant » pour les films dans la veine d'Anurag Kashyap et de Dibakar Banerjee, d'« indépendants de fonds publics » plus traditionnels même si introduisant de plus en plus la coproduction, et enfin d'« indépendants 2.0 » utilisant à plein de nouveaux moyens de financement (*crowdfunding*), de marketing et/ou de communication avec les réseaux sociaux – le film *Pune 52* a ainsi connu un regain d'intérêt à la suite du *tweet* favorable publié par Anurag Kashyap.

Emblèmes d'un nouveau cinéma à leurs débuts, Banerjee et Kashyap participent pleinement de la redéfinition d'un cinéma *mainstream*. Par leur rôle tutélaire, leur capacité à promouvoir de nouveaux réalisateurs à l'international (tels Kanu Behl ou Ritesh Batra), d'autres acteurs (par exemple Manoj Bajpayee ou Nawazuddin Siddique) créent également un nouveau système ; et par là même, incarnent, peut-être, les prochains codes cinématographiques à réinventer.

Références bibliographiques

- BATRA, Ritesh, « The Indian Independent Film Industry: Where Do We Go Now? », 28 juin 2012, publié sur dearcinema.com (site fermé depuis début 2015).
- Dearcinema, « About us », dearcinema.com.
- Onir, « Why should the ticket for a 3 crore film and a 150 crore film be priced the same », 21 février 2012, dearcinema.com.
- PAUNKSNIS, Šarūnas, 2015, « Postmodern Experience in India Imaginary Subaltern Space and Cinema », *History and Sociology of South Asia*, 1er janvier 2015, vol. 9, n° 1, p. 36-52.
- PVR Cinemas, « About us », <http://www.pvrcinemas.com/aboutus>.
- PVR Director's rare, « Films », <http://www.pvrdirectorsrare.com/films.aspx>.
- Rapport FICCI-KPMG annuel de 2013, <https://www.kpmg.com/IN/en/IssuesAndInsights/ArticlesPublications/Documents/FICCI-KPMG-Report-13.pdf>.
- Y Films, « Why Y? » <http://www.yfilms.in/>.

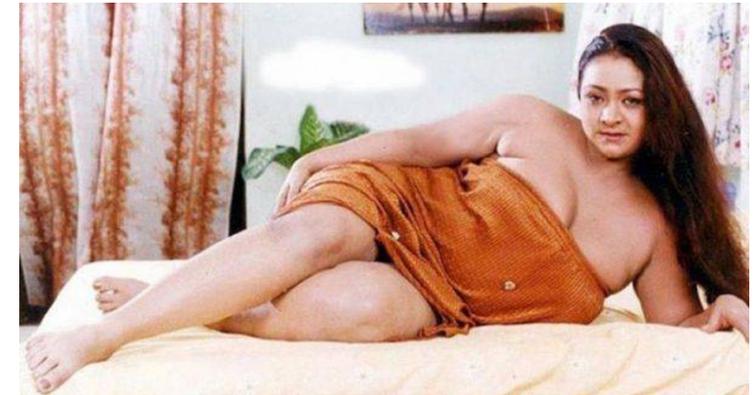
Sexualités aux marges du cinéma

« *Aunty*¹ » Shakeela et le « *Sex-Film* » d'Inde du Sud

Shoba Venkatesh Ghosh

10 mars 2000 : En apparence un vendredi comme les autres. *Kinnarathumpikal* [libellules pleurant un amour perdu], le film à petit budget [1 200 000 roupies] d'un assistant chef-op encore inconnu sort en salles. Pour la première fois, les Malayalis posent les yeux sur Shakeela. Son regard de rêve, sa chair gonflée prisonnière de son chemisier au décolleté plongeant et son ample et généreuse poitrine... (Ayyappan, 2001).

Ce fut un article (largement condescendant et parfois moqueur) publié dans un des principaux magazines d'information en anglais du pays au début des années 2000 qui suscita mon intérêt pour Shakeela. La star du cinéma érotique malayalam a semblé pendant un moment menacer sérieusement l'hégémonie des deux superstars masculines du cinéma malayalam *mainstream*, Mammooty et Mohanlal, provoquant même une crise dans leur carrière à l'aube des années 2000 (Renuka, 2002). Bien qu'elle ne soit pas la première, elle est sans conteste la plus connue d'une longue lignée de stars féminines de films érotiques du Sud et devient même, d'après certains, la première véritable femme superstar de l'industrie cinématographique malayalam.



Shakeela
chechi ▶

C'est comme si le film érotique, longtemps cantonné aux marges de l'industrie dans des conditions semi-légales, sortait enfin de sa place assignée grâce à Shakeela. Il y a dans la figure de cette actrice un excès intrigant qui déborde les catégories établies, trouble les réponses mesurées et brouille les frontières de toutes sortes. Lors de l'apogée de sa carrière, au début des années 2000, elle fut l'objet d'une attention obsessionnelle et des spéculations incessantes de la presse populaire, des potins people, des blogs et des débats sur internet², ainsi que le sujet d'analyses quasi sérieuses de la « crise » du cinéma malayalam (*Kalakeralam.com*, 2001 et Nair, 2001). Mammooty, Mohanlal et les politiciens d'État avaient l'habitude de l'invectiver en place publique, tandis que les exploitants de petites salles ou de cinémas ruraux la célébraient pour les avoir sauvés de la ruine. Selon certains elle était (et reste) le produit débauché d'une industrie cynique qui s'est tournée vers l'excitation sexuelle pour éviter la crise financière grave menaçant le cinéma en malayalam à l'aube du nouveau millénaire. Pour les autres, Shakeela se démarque du paysage – qui, bien que changé, reste profondément hypocrite – par son courage et sa candeur sexuelle à l'écran. Les centaines de milliers de *posts* sur internet vont

¹ N.D.T. : l'utilisation du lien de parenté « tante » renvoie à une forme de sous-entendu sexuel que l'auteur explique plus tard dans l'article.

² Les sites internet consacrés à Shakeela sont bien plus nombreux que ceux sur Mammooty ou Mohanlal, qui furent pendant des décennies les stars de cinéma incontestées du Kerala. Dans presque tous les États de l'Inde, l'industrie du cinéma est connue pour son sexisme. Dans ce contexte, on ne saurait insister assez sur l'importance de la célébrité sans précédent de Shakeela.



▲ Shakeela chechi ▲

de l'indignation, rejet ou moquerie à des louanges en anglais bancal ou des hommages théâtraux faussement révérencieux dans une langue plus assurée – offrant autant d'aperçus excitants de la variété des lieux et classes sociales où Shakeela est un sujet de débat vivant, sinon obsessionnel. Ainsi Shakeela nous offre une fenêtre vers ce que Sanjay Srivastava appelle les « cultures officieuses de la sexualité en Inde, qui nous donnent à voir la construction des signifiés sociaux à travers différents processus d'intimité » (Srivastava, 2007 : 2).

En effet, parler de Shakeela c'est parler de plus que Shakeela. Elle excède sa propre singularité d'actrice plantureuse au succès aussi fulgurant qu'inattendu (d'après ses propres dires)³. Aujourd'hui « Shakeela » est devenue une rubrique, une définition, voire un paradigme. « Shakeela » est le nom d'une tendance cinématographique, d'une restructuration économique de l'industrie, d'une reconfiguration du public; c'est un point de glissement entre la marge et le *mainstream*, un ensemble de codes de représentation, un espace de désir et un domaine récemment consolidé (et largement interdit) dont on peut analyser productivement les dynamiques de « production, cadrage, distribution et contrôle du sujet du "sexe" » (John et Nair, 1998 : 2).

Celui qui suit à la trace le phénomène Shakeela ne peut qu'être frappé par le fait que, mis à part les demandes d'interdiction de ses films par des « organisations de femmes » locales et ses propres interviews, il y a une absence quasi totale de voix féminines dans le discours public populaire. Ce n'est pas si surprenant si l'on considère que les films érotiques du Sud s'adressent traditionnellement exclusivement aux hommes. Shakeela, et avec elle l'ensemble du genre *Shakeela film*, est un terrain d'étude négligé mais d'importance pour explorer certains des aspects vernaculaires de ce que Nivedita Menon et Aditya Nigam ont identifié comme les « nouvelles économies du désir » qui ont émergé depuis les années 1990 (Menon et Nigam, 2007 : 83-102)⁴.

Cet article se place à l'intersection entre l'économie industrielle, les cadres institutionnels, la *formula* du film de Shakeela, son économie sexuelle et figurative, sa façon particulière de coder les

³ On demande toujours à Shakeela en interview de donner les raisons de son succès inexplicable. Elle répond souvent par un mélange séduisant de perplexité, d'humilité et parfois d'humour. Au cours d'un entretien, elle se décrit avec franchise comme étant « grosse, la peau foncée et à forte poitrine » (Renuka, 2002). Une autre fois elle s'émerveille : « je n'arrive pas à croire que je suis la préférée des garçons dans leurs rêves érotiques, et je suis ravie de savoir que je leur suis irrésistible. » (http://movies.bizhat.com/actress/shakeela_about.php). J'aime particulièrement lorsqu'elle spécule (non sans malice d'après moi) que ce sont « probablement [ses] yeux qui expliquent cet engouement » (Ayyappan, 2001). D'autres fois, sa colère face aux calomnies incessantes dont elle est l'objet fait surface : « Qu'est-ce que je fais qu'ils ne font pas eux-mêmes? De toute façon, qu'on soit une actrice glamour ou une porn-star, on vous traite de prostituée. » (Renuka, 2002).

⁴ Nivedita Menon et Aditya Nigam insistent sur le fait que depuis les années 1990, les « nouvelles économies du désir comprennent aussi l'explosion d'une série de nouvelles aspirations » (2007 : 83). Plus loin, « la nouvelle économie n'était pas simplement tournée vers la consommation; mais aussi vers le désir, le plaisir et la production à un niveau disséminé et moléculaire » (*ibid.*, 86).

plaisirs, et ses négociations avec la modernité. Avant de se lancer dans la partie suivante, quelques mots à propos du titre de l'article. « Shakeela Aunty » (Shakeela *Chechi*) est le surnom employé par les plus grands fans de l'actrice, et montre déjà la nature particulière de l'attrait qu'exerce cette reine soft-porn du Sud. Une recherche Google pour « Shakeela Aunty » renvoie vers plus de 600 000 sites. Le terme malayalam, *Chechi*, se traduit littéralement par « grande sœur », mais peut être utilisé couramment pour parler de ou s'adresser à une femme plus âgée, et connote la parenté. Mais nous y reviendrons.

L'émergence de Shakeela – Industrie, contextes institutionnel et économique

Depuis les années 1970, l'industrie du cinéma malayalam présente certains côtés schizophréniques. Les *seventies* ont vu l'expansion dynamique des ciné-clubs (mouvement qui avait commencé dans les années 1960) ainsi que la naissance de la Nouvelle Vague du cinéma malayalam. Alors qu'on trouve déjà des « films profonds » dans les années 1950, il a fallu probablement « attendre le milieu des années 1970 que la nouvelle génération du FTII [L'Institut indien du cinéma et de la télévision] amène des réalisateurs formés qui commencent à faire des films pour que le cinéma malayalam devienne du « vrai cinéma » » (« History of Malayalam Cinema », 2008). Depuis, l'État du Kérala (Inde du Sud) partage avec le Bengale (à l'est) le statut d'une industrie sérieuse et responsable qui se distingue par sa tradition de cinéma « art et essai ». Pourtant, les années 1970 sont aussi marquées par les débuts des films érotiques à succès qui deviennent alors au mieux un embarras, au pire une aberration pour une industrie et un État dont l'identité est profondément marquée par une tradition esthétique supérieure, des taux d'alphabétisation sans pareil et une culture politique libérale et progressive.

Pendant les décennies 1970 et 1980, le genre érotique devient une sous-industrie modeste mais systématisée qui s'adresse à un public large : il investit les campagnes, les cinémas des petites villes ou les petites salles des centres urbains



▲ Scènes de chambre ▲

du Sud, touche les émigrés malayalis dans d'autres États indiens et dans le Golfe et, à travers des circuits plus limités et sporadiques, des Indiens non-malayalis dans différents endroits du pays, jusqu'aux lointains États du Nord⁵. La révolution de la vidéocassette et l'arrivée des vidéo-clubs dans les années 1980 ont permis d'étendre largement la portée de ces films. L'industrie cinématographique *mainstream* du Kérala a laissé pour l'essentiel s'étendre cette mode au sein des circuits de production, de distribution et d'exploitation marginaux et clandestins. Elle n'intervient que tardivement au cours de la décennie 1990, quand un ensemble de désastres mettent les films érotiques en compétition directe avec leurs homologues plus respectables. La rupture est consommée avec la figure de Shakeela. Ou, pour dire les choses autrement, un glissement tectonique des circonstances au sein même de l'industrie a créé les conditions rendant possible Shakeela.

L'industrie *mainstream* courait quoi qu'il en soit à sa perte à cause de l'explosion des budgets de production, des salaires astronomiques des stars et d'échecs successifs au box-office. Dans les années 1990, les « producteurs flottants » qui avaient financé des succès populaires avec l'argent du Golfe ont disparu avec la fin du boom du Golfe. La rapide expansion de la télévision câblée, puis du satellite, a

⁵ « Avant [la révolution de la vidéocassette dans les années 1980], les séances du matin des cinémas de Delhi et d'autres villes étaient réservées au visionnage de films soft-porn – en général des films anglais avec des titres hindi « *sexys* » mais aussi des films régionaux, souvent du sud (Kerala ou Tamil Nadu). Le public était essentiellement constitué d'hommes provenant de la classe ouvrière urbaine non organisée » (Menon et Nigam, 2007 : 91). Pour en savoir plus sur le rôle central du visionnage de films pornographiques dans la sociabilisation des jeunes hommes des campagnes, et dans leurs négociations avec la sexualité, voir Osella et Osella, 2002, 2004 et 2006.

contribué à déstabiliser un peu plus l'industrie. Les cinémas se sont vidés à mesure que le public pouvait retrouver ses stars préférées à la télévision, pas seulement grâce aux diffusions de film (jusqu'à quatorze par jour) mais aussi aux nombreux programmes et interviews consacrés au cinéma. Les salles de cinéma se masculinisent encore : les mélodrames télévisés attirent particulièrement un public féminin, laissant l'espace public du cinéma à la merci des hommes, essentiellement jeunes.

En 1995, c'est une Shakeela de vingt-deux ans qui apparaît pour la première fois dans un second rôle pour le film tamil *Playgirls*, dont le rôle principal est tenu par la reine des films érotiques de l'époque, Silk Smitha. Celle-ci a apparemment enseigné à l'actrice débutante quelques astuces du métier comme « porter des soutiens-gorges doublement rembourrés et des collants pour les scènes de bain » (Renuka, 2002)⁶. Sa véritable percée arrive en mars 2000 avec *Kinnarathumpikal*, réalisé par R. J. Prasad avec à peine plus d'un million de roupies et qui en a rapporté plus de 40 au box-office. C'est dans ce film que Shakeela, vingt-sept ans, parfait son personnage de *Chechi/Aunty* (la femme mûre expérimentée à la libido débordante) qui reviendra inlassablement dans pléthore de petits films produits à la chaîne au cours des deux années qui suivent.

Le modèle économique innovant et très pragmatique de ce courant demande une analyse plus extensive que ne nous le permet l'espace qui nous est imparti ici. Pour résumer, il implique des coûts de production minimes (2 à 3 millions de roupies et quelques semaines tout au plus), un salaire journalier voire horaire pour ses stars (Shakeela aurait gagné entre 25 000 et 35 000 roupies par jour), une utilisation ingénieuse des subventions octroyées par Chitranjali Studios (ironie du destin, c'est une compagnie étatique faisant partie du Kerala Film Development Corporation), et un calcul réajusté entre distributeur et exploitant. Soudain, la chance a tourné pour les cinémas de catégories B et C des petites villes et des centres urbains.

Cela ne signifie cependant pas que le marché des films érotiques était uniquement ou même principalement rural. À propos de l'apogée du « film Shakeela », mon ami

⁶ Silk Smitha est elle-même intéressante à étudier. Elle réussit la transition entre cinéma *mainstream* et cinéma de genre *soft-porn* avec une relative facilité, jusqu'à son tragique suicide en 1996.

exploitant se souvient des travailleurs migrants du secteur non organisé, des étudiants de l'université et de ceux des résidences étudiantes (pour la plupart des migrants d'autres États) qui composaient une partie non négligeable du public de ces films dans les villes et les centres métropolitains comme Madras et Tiruvananthapuram. Sans simplifier la diversité réelle du public en un seul corps social, on peut sans risque émettre l'hypothèse que ces films répondaient (entre autres choses) aux diverses subjectivités masculines, pas toutes nécessairement – ou pas de la même façon – subalternes mais toutes vulnérables aux angoisses liées à la marginalité de classe, à la migration, à la division métropole/province, ou à la jeunesse.

Tout comme l'industrie de la *street-pornography* urbaine que Sanjay Srivastava analyse, l'industrie du film Shakeela érotique offre non seulement des produits culturels mais aussi un véritable « forum culturel », une « sphère souterraine, ou une société civile nonhabermasienne » au sein de laquelle les rapports sexuels hors de la sphère conjugale ou de la reproduction sont acceptés comme un plaisir légitime, et où la classe, les cultures sexuelles et les cultures de consommation se conjuguent de manière complexe (Srivastava, 2007 : 24). La commercialisation massive sans précédent du sexe comme marchandise visuelle, qui apparaît clairement avec le film Shakeela, peut être vue comme faisant partie d'un processus plus large de consolidation de la culture marchande, la sexualité devenant alors « une forme particulière de consommation » qui tient la promesse de l'entrée dans la modernité et ses libertés vantées (*ibid.* : 32). Ces idées peuvent être utilement déployées pour lire les anxiétés et les désirs inscrits au sein des films Shakeela, à la fois en tant que genre et que film-texte individuel, ainsi que la façon dont la figure de Shakeela concentre les pulsions.

Identifier un genre

Dans le parler populaire, on qualifie le « film Shakeela » indifféremment de « *sex-film* », « *blue-film* », « pornographie », « *soft-porn* » ou « film obscène ». Toutes ces étiquettes semblent avoir pour point commun tacite de renvoyer ces films à être toujours « l'autre » dégradé face au cinéma *mainstream* plus respectable. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir si le *sex-film* constitue un genre identifiable et distinct, si quelque chose dans sa narration et son économie

visuelle/physique le sépare fondamentalement du cinéma populaire grand public, et si son implication avec la sexualité et le « sujet du sexe » est spécialisée et d'un ordre différent. J'émet l'hypothèse qu'on peut peut-être mieux comprendre le film *Shakeela* non pas en tant que genre spécialisé mais en tant que force défilant les limites des genres et renégociant constamment les frontières. Pour le dire mieux, il n'est ni *mainstream*-licite ni porno-illicite, mais un peu tout ça à la fois. En tant que *produit* culturel de consommation, il glisse en partie à travers les mailles du filet des protocoles de surveillance, en passant par des circuits semi-licites (ou semi-illicites) : en tant que *texte* culturel, il possède une mobilité similaire.

Il est en effet souvent difficile de se procurer le texte autorisé et fixe d'un film *Shakeela*. La version certifiée par le bureau de censure n'est pas forcément celle montrée dans les cinémas ou disponible en CD ou DVD (que ce soit une copie illégale ou une version déposée et autorisée). Des insertions et des interpolations se produisent à différents moments et sous des formes variées, donnant au texte du film une dimension étrange d'instabilité et d'accumulation perpétuelle : coupes de censeurs, scènes non soumises au bureau de censure, séquences de sexe provenant d'un tout autre film, ou des scènes de porno local ou étranger qui sont insérées, remontées ou modifiées pendant les projections, ce qui a des implications intéressantes pour le langage narratif et visuel. Tout comme le cinéma *mainstream* dans la plupart des langues indiennes, le film *Shakeela* est structuré autour d'un récit (souvent mélodramatique). Mais les incursions extérieures arbitraires peuvent arrêter, compléter, mettre en valeur ou au contraire désamorcer les nœuds du récit de manière inattendue dans différentes versions du même film. En ce qui concerne la texture visuelle, elle est souvent éclectique et indisciplinée, puisque différents registres visuels, qualités de pellicule, éclairages et corps d'acteur (sans lien avec le récit principal) se disputent l'espace à côté du « vrai » récit diégétique avec ses personnages et son design visuel.

Ces films ont aussi une forte intertextualité. Le casting répété d'un même ensemble d'acteurs, la représentation du sexe selon une organisation auditive et visuelle plus ou moins formalisée, la catégorisation de personnages féminins dans des types sexuels connus au sein du cadre paradigmatique offert par la figure



▲ Charmes emblématiques de Shakeela ▲

omniprésente de *Shakeela* – tout ceci suggère que les films s'adressent à un public « complice ». On peut aussi raisonnablement penser que le spectateur initié tire une satisfaction de tous les aspects du genre précisément considérés, du point de vue élitiste, comme un échec esthétique ou un obstacle au plaisir de visionnage. Il semblerait que l'infraction sociale implicite que constitue la consommation de ces films exige aussi une transgression esthétique et catégorielle.

L'emploi du terme « transgression » demande cependant une définition immédiate. Extrapoler à partir de l'indiscipline formelle du texte – et il faut souligner que cette indiscipline apparaît après la censure⁷, nous laissant tout à la fois la version officielle/stable et celle officieuse/mobile – et attribuer une transgressivité systématique au film *Shakeela* concernant son imaginaire et ses représentations de genre, sexe et sexualité serait trop rapide et malvenu.

Le *sex-film* *Shakeela* s'évade rarement du terrain masculin hanté par un imaginaire fantasmatique patriarcal. Mais au vu du projet patriarcal et de l'instabilité de représentation, il y a des moments impromptus qui se soustraient au regard masculin privilégié par le texte. C'est une qualité qu'il partage avec le cinéma *mainstream* et la « vraie » pornographie⁸. Il est utile de se

⁷ Il est important de rappeler qu'en Inde les films doivent être minutieusement étudiés et certifiés par un bureau de censure avant de pouvoir parvenir au public.

⁸ Ce qu'est le « porno » reste bien sûr une question non résolue. Soulignant le flou qui entoure la définition de la pornographie, John Ellis s'oppose à toute catégorisation essentialiste qui la considérerait comme « une caractéristique inhérente à certaines représentations ». Catégorie mouvante et historiquement contingente, elle renvoie à une « aire de signification prohibée » qui ne peut être examinée qu'« au sein d'un contexte défini par plusieurs forces : la forme actuelle de l'industrie pornographique et ses tentatives de légitimation ; la forme particulière des lois relatives à l'obscénité et la censure ; et la mobilisation générale des différentes postures et thèmes moraux et philosophiques qui caractérisent un moment social particulier. » (Ellis, 2006 : 25-27).

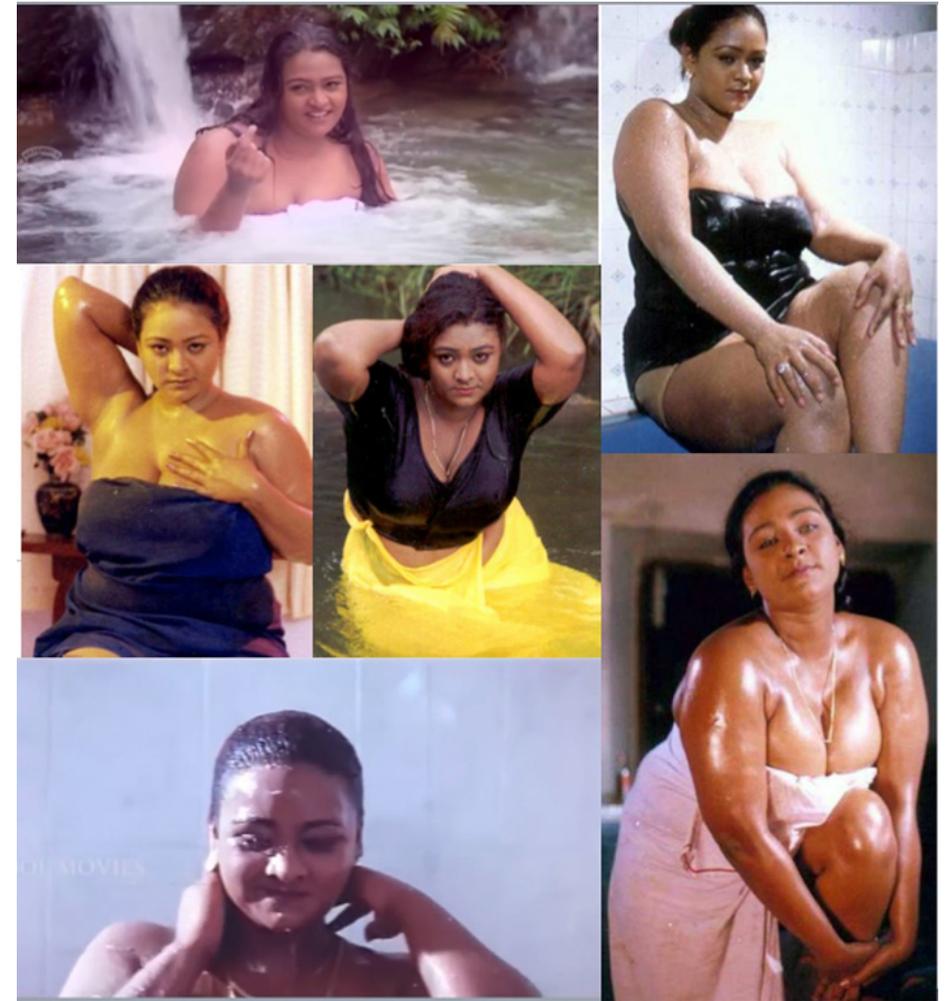
remémorer à ce stade l'avertissement de Maggie Humm : « les représentations du sexe dans le cinéma *mainstream* ne devraient pas être étudiées comme si d'autres représentations du sexe, souvent qualifiées de pornographiques, étaient radicalement différentes » (Humm, 1997 : 42).

Les paragraphes suivants analysent les interactions entre les « numéros de sexe » intégrés et l'iconographie charnelle emblématique de Shakeela, pour comprendre comment ses films érotiques les plus représentatifs parviennent à nommer et articuler ce qui hante le cinéma *mainstream* mais ne peut s'y exprimer sans un langage de détournement, de déviation, de dissimulation ou de sublimation – c'est-à-dire le problème du sexe et du désir hétérosexuel.

Les « numéros de sexe »

Dans son étude révolutionnaire du porno occidental *post-seventies*, Linda Williams suggère que les interludes sexuellement explicites qui ponctuent le récit du film porno « *hardcore* » dérivent structurellement et en terme de fonction des « numéros » chantés et dansés des comédies musicales hollywoodiennes (Williams, 1999 : 120-152). Dans la mesure où la comédie musicale hollywoodienne est une forme devenue mineure et rare, le numéro *hardcore* peut être vu comme le *revival* ou le déplacement sur un autre terrain d'une caractéristique du genre. Au contraire, la plupart des films populaires dans presque toutes les langues de l'Inde sont fondamentalement musicaux. Les numéros des films érotiques peuvent donc être considérés comme contigus à une pratique grand public normative et presque obligatoire. Ils fonctionnent de manière assez similaire aux séquences chantées et dansées, procurant au spectateur des nœuds concentrés de plaisir voyeuriste centré autour du spectacle de la femme. Sur ce point, on doit clarifier que la discussion qui suit fait référence aux numéros faisant partie du récit, non ceux qu'on y trouve insérés *post-facto*.

Les numéros des films de Shakeela peuvent être schématiquement divisés en deux catégories – le cadrage spectaculaire du corps féminin comme pur objet de contemplation (la femme inconsciente prise au dépourvu en train de se baigner ou de se déshabiller), et les scènes d'activité sexuelle (les scènes de « chambre »). Ces catégories correspondent peu ou prou respectivement à celles des séquences de « performance féminine » (la femme chante et danse) et du « duo amoureux » du cinéma *mainstream*. À propos de la représentation de la



▲ Shakeela au bain ▲

performance de la figure féminine dans le film hindi populaire, Asha Kasbkar analyse les « stratégies et subterfuges que l'industrie doit déployer afin de légitimer un tel voyeurisme érotique sans se mettre à dos l'État, la société civile ou ses spectatrices » (Kasbkar, 2001 : 286-7). Ses remarques demeurent vraies pour la plus grande part du cinéma indien. Le cinéma grand public cherche l'équilibre entre la femme comme muse chaste et la femme comme objet d'un étalage spectaculaire. Il sollicite le regard lubrique tout en le désavouant au tra-

vers de stratagèmes spécifiques, par exemple en déplaçant le fardeau du voyeurisme sur un public interne à la diégèse. L'angoisse suscitée par le voyeurisme est contenue en dirigeant le regard érotique à travers d'autres regards médiés, puis en le légitimant par le regard-caméra complice et accueillant de l'actrice (*ibid.* : 296).

Les films érotiques de Shakeela qui fonctionnent hors des discours officiels de la féminité n'ont pas l'obligation de créer un univers moral idéalisé dans lequel la chasteté de la femme est fétichisée. Le public réel peut porter un regard voyeuriste sans médiation ou désaveu. Face au spectacle de la femme qui se baigne ou se déshabille, le spectateur est directement responsable du regard érotique, alors même que la caméra s'attarde obsessivement sur son corps dans une série de longues prises ou même dans un seul plan séquence. Il est intéressant de noter qu'il est rare de voir ici la fragmentation fétichiste du corps féminin qui est monnaie courante dans la représentation du corps féminin « performant » du cinéma *mainstream*. Ce code de représentation du film érotique n'est sans doute pas étranger au pragmatisme économique (les prises longues économisent du temps de montage et de post-production). Mais on pourrait aussi penser que le plan séquence implique une relation plus confiante entre le regard du spectateur et son objet. Toute menace envers le regard consommant/contemplant est neutralisée par une proscription classique-réaliste : la femme ne regarde jamais la caméra en retour, préservant ainsi la circulation unilatérale du pouvoir.

Les numéros sexuels plus explicites (les scènes de « chambre ») suivent un protocole de représentation fixé et hautement conventionnel. Lors des duos amoureux, le cinéma *mainstream* permet l'irruption du désir hétérosexuel dans son univers moral en le sublimant dans son style de romance. Scénario typique : le couple s'ébat gaiement dans de vastes paysages exotiques entourés par une bande de figurants danseurs, au cours d'une manœuvre d'érotisme collectif.

Les deux jeunes gens, en tant que sujets normatifs, objets de la surveillance étatique, familiale et communautaire, sont privés d'intimité sexuelle en tête-à-tête⁹. Au contraire, le numéro du film érotique reconnaît et nomme directement le désir sexuel. La romance ou la légitimité conjugale ne sont que quelques-uns des contextes possibles pour l'expression sexuelle, et les pratiques intimes sont répé-



▲ « Numéros de sexe » ▲

tées dans des espaces privés et clos. L'absence de violence dans la représentation du sexe est aussi révélatrice. Le sexe n'est que rarement viol ou forcé, le consentement est de rigueur et le plaisir féminin semble être au centre des préoccupations. On peut bien sûr envisager cela comme une autre forme de plaisir masculin, où la femme toujours consentante assouvit les désirs sexuels de l'homme. Mais l'accent mis sur la vie privée et le plaisir féminin semble lié à la volonté de pénétrer les processus modernes plus larges et les libertés qu'il promet à travers la pratique de formes plus « modernes » d'intimité sexuelle.

Les libertés fantasmées connaissent cependant des limites. L'injonction contre les rapports sexuels entre deux hommes n'est jamais transgressée, bien qu'on puisse faire une lecture *queer* de certains passages homo-érotiques. Les rares scènes de sexe lesbien (dans *Agnipushpam* [fleurs ardentes] 2001) sont tournées dans le respect des codes du porno hétéro masculin quoique, tout comme dans le porno hétéro, l'ambivalence sexuelle, les identités trans-genres et les appropriations radicales du plaisir du spectateur au travers du regard lesbien restent des menaces potentielles à la matrice hétérosexuelle affirmée.

Contrairement aux représentations *hardcore*, le sexe dans le film

⁹ Dans son étude influente du cinéma hindi populaire, Madhava Prasad affirme que l'obsession étatique de s'allier avec l'élite traditionnelle empêche tacitement « l'invention du privé, la zone d'échange et d'union intime » qui pourrait « remettre en cause le contrôle total des autorités patriarcales sur l'espace conjugal » (Prasad, 1998 : 97). Tout aussi convaincante est la thèse de Mary E. John sur laquelle s'appuie Prasad, précisément à propos du « contexte de développement post-Indépendance mené par l'État, et sa gestion des élites "prémodernes" » ; mais les années 1990 ont été marquées par « une nouvelle légitimation publique de la sexualité sous la forme du plaisir hétérosexuel consensuel, mutuel, prudent et privé ». John suit la piste d'une idéologie visuelle émergente qui aboutirait à « une sexualité érotique conjugale » (John, 1998 : 376-381).

Shakeela est moins un événement frénétique spontané qu'un spectacle chorégraphié. On y trouve même un évitement de la nudité intégrale et de la pénétration. On n'y trouve pas de scénarios orgiaques élaborés. Le sexe est toujours une question privée, intime, et la caméra tourne autour du couple, debout ou au lit, et se débat avec une organisation hasardeuse de pistes et de coupes pour trouver le point de vue le plus favorable à la meilleure visibilité du corps féminin (le corps masculin est rarement engagé). Le partenaire masculin explore le corps féminin en frottant, embrassant et pétrissant son visage, son cou, sa poitrine, son ventre et ses jambes (en général seulement jusqu'aux genoux ou à mi-cuisse), et la caméra accompagne cette quête. Il y a un évitement prudent, voire fastidieux, des parties génitales ou de toute suggestion de pénétration, ce qui deviendra finalement une convention codée : les préliminaires en lieu et place de l'acte sexuel lui-même.

Il semble pertinent de faire appel ici à la thèse de Žižek d'une certaine « limite de représentabilité » qui définit la scène d'amour non pornographique « normale », afin de questionner à nouveau l'enfermement populaire du film Shakeela dans la catégorie pornographique (Žižek, 1989 : 33). On doit s'interroger plus avant sur ces limites de représentabilité : à quel point sont-elles déterminées par des régimes de surveillance externes, et dans quelle mesure sont-elles une fonction du genre et de son propre imaginaire sexuel, des limites qu'il s'impose et de la vision qu'il a de son public. On pourrait aussi sortir entièrement de la rhétorique des limites et des proscriptions de représentation et reconnaître une manœuvre plus radicale au travail. Le numéro du sex-film ne parle que de sexe et ne s'en cache pas. Lire l'effacement de la pénétration comme *refus* plutôt que comme *incapacité* de représentation, c'est identifier la perturbation potentielle d'un champ discursif. Il y a, semble-t-il, de nombreuses manières de « faire » du sexe (même hétérosexuel), de multiples pratiques de plaisir hors du « final imposé hétérosexuel : la pénétration » (Kipnis, 1993 : 223). Cela déplace potentiellement la centralité de ce qu'Heather Brook appelle, dans un contexte quelque peu différent de droit et sexualité, « un type spécifique de sexe » qui s'est stabilisé dans le discours comme « le “sexe” en tant que tel, ou *tout* le sexe » (Brook, 2000 : 140).

Ceci étant dit, une précision rapide est de rigueur. Ce caractère récalcitrant qu'on a identifié ne parvient jamais tout à fait pour autant à échapper au mode

de représentation masculiniste dominant, comme le montre l'analyse des numéros de sexe. Comme nous l'avons dit plus tôt, la femme reste essentiellement un objet de plaisir, même quand c'est son propre plaisir qui semble être traité. Par exemple, les coupes occasionnelles sur des gros plans du visage de la femme en proie au plaisir sexuel (jamais incontrôlé) trouvent leur équivalence auditive dans les gémissements inarticulés de la bande-son qui, avec la musique de fond, permettent de dissiper « l'embarras exquis du silence » (Williams, 1999 : 122). Les « sons du plaisir » – toujours féminins – sont conventionnels, familiers et indistinguables d'une scène de sexe à l'autre, voire d'un film à l'autre.

Visiblement tirés d'une archive sonore et joués en boucle répétitive pendant la scène, ils n'ont réalistement que peu de rapport avec les corps à l'écran et fonctionnent presque indépendamment comme un fétiche auditif. Cette formule sonore permet à la fois de multiplier les modalités du plaisir dans des scènes spécifiques et, plus généralement, de répondre aux attentes du genre en respectant un code rassurant et familier.

Une autre caractéristique des numéros de sexe : les variations internes obtenues grâce aux différents types sexuels représentés par les personnages féminins. On pourra mieux étudier cet aspect en observant le personnage de Shakeela qui, comme on l'a dit plus tôt, pose le cadre à l'intérieur duquel les autres figures féminines s'organisent et composent le spectre du désir.

Considérations spécifiques à propos de Shakeela

Rien qu'en 2001, Shakeela apparaît dans plus de trente films. Un film Shakeela peut curieusement très bien ne contenir que très peu de Shakeela. Elle est rarement le seul personnage féminin, ni même le rôle principal. Il y a en général trois ou quatre femmes, chaque actrice étant associée à une image sexuelle spécifique. Reshma, par exemple, est la jeune femme svelte, pâle et sexuellement insatiable qui plaît particulièrement pour son « audace », son physique « non malayali » et son empressement à montrer sa poitrine à l'écran (*Alilathoni* de G.S. Sarasakumar, 2001, *Lovely*). La belle et « sophistiquée » Maria ne montre jamais plus qu'un soupçon de décolleté et est habituellement montrée comme sexuellement active dans le cadre d'une relation monogame ou conjugale (*Agni-pushpam* de U.C. Roshan, 2001, et *Mohanavanagal*). C'est elle qui rappelle

le plus l'héroïne *mainstream* et incarne l'idéal de la classe moyenne. Devi (ou Devika) joue parfois la jeune ingénue qui doit faire son éducation sexuelle sous la tutelle d'un homme d'expérience. Elle a le physique d'un personnage à l'origine régionale marquée et qui n'appartient pas à la classe moyenne (*Agni-pushpam*). Hema (*Kinnarathumpikal*, *Thazhvara*, *Madhuram*) est la femme typiquement malayalie, terre-à-terre, plantureuse, habitant en général à la campagne. Son physique la situe dans la lignée des sex-stars des années 1970 et 1980. Sharmeeli alterne entre le rôle de la jeune femme moderne (*Sagara* de Thangachan, *Chuvanna Theruvil*) et celui de la femme plus âgée à forte libido dans la tradition *Chechi* (*Thazhvara*). Il y a aussi Sindhu, Roshni, Srija, Sajani, Babilona et beaucoup d'autres. C'est comme si le désir masculin était partagé en de nombreuses pulsions variées et contradictoires qui cherchent l'objet de leurs fantasmes dans ces multiples images.

La figure de Shakeela fonctionne comme un trope organisateur qui rassemble autour d'elle tous les types que l'on vient d'énumérer et discipline le désir indocile. Elle devient le lieu central final du désir *et* le terrain sur lequel l'anxiété générée par les différentes représentations de la sexualité féminine devient gérable.

Mais pourquoi Shakeela? « Est-ce sa silhouette d'amazone ou est-ce autre chose? » se demande un blogger fasciné. Son physique rabelaisien à la limite du corpulent, son visage quelconque et son manque singulier de « glamour » cinématographique semblent faire d'elle une « séductrice improbable » (Renuka, 2002). Elle n'est pas non plus la plus « audacieuse » des nombreuses actrices de films érotiques, et refuse après *Kinnaraputhikkal* de montrer sa poitrine complètement nue à l'écran, contrairement à quelques-unes de ses collègues. Elle porte généralement un sari, ou un *mundu* avec un chemisier et un décolleté au désordre étudié. Ces vêtements sont remplacés au cours des numéros de sexe par une serviette ou un sari en coton blanc qui laisse seulement stratégiquement voir le haut de la poitrine ou les jambes jusqu'à mi-cuisse. Le corps pulpeux est surmonté par un visage à l'innocence désarmante – des yeux clairs et doux, un sourire d'ange presque timide et une courbure de la mâchoire vulnérable à la rondeur touchante. Elle n'endosse jamais l'expression féline, espiègle et volontairement sexuelle qui a propulsé son idole, Silk Smitha, en objet d'innombrables fantasmes masculins. Le mélange détonnant entre sa jeunesse réelle et son physique de femme mûre a fait d'elle la *Chechi* des fantasmes cinémato-

graphiques dès ses vingt ans, un fait largement connu et discuté parmi ses fans. C'est ici selon moi que se niche un indice pour comprendre son succès en apparence inexplicable. Shakeela marque une modulation significative de la figure de *Chechi* des films érotiques en malayalam. Cela nous dit quelque chose des reconfigurations socio-économiques plus larges à l'œuvre et des changements dans les économies de sexe et de genre qui en résultent depuis les années 1990.

Pendant les années 1970 et 1980, la figure *Chechi* jouée par Jaybharati, Seema, Vijayshri et d'autres permettait au spectateur masculin les plaisirs de la transgression sociale (à travers des liaisons interdites avec des parentes plus âgées ou des femmes d'une classe supérieure) tout en les rassurant (par l'initiation sexuelle du jeune homme avec la femme plus âgée, plus expérimentée et maternelle). On peut noter entre parenthèses que tout ceci bouscule la déclaration à l'emporte-pièce de Sudhir Kakar à propos de l'homme indien et sa « crainte latente de la femme mûre », ou la lecture que fait Caldwell des hommes malayalis comme irrémédiablement pathologiques et sexuellement pétrifiés à cause de contraintes libidinales excessives (voir Kakar, 1982 : 94 ; Caldwell, 1999 : 182). Sous la tutelle de la *Chechi*, à l'époque, le jeune homme se préparait à la relation sexuelle conjugale ou romantique avec sa jeune partenaire féminine (nécessairement inexpérimentée). L'enracinement de la culture marchande depuis les années 1990 a rendu impossible la conservation de cet idéal de la jeune fille « innocente ». Le marché est désormais tout aussi avide de s'adresser aux femmes en tant que consommatrices désirantes qu'il l'était auparavant de les vendre comme objets de consommation. La « modernité » et ses promesses ne sont pas l'apanage des hommes. La jeune femme d'aujourd'hui est souvent une femme « moderne », à la fois objet du désir masculin et de son anxiété, et cristallise l'économie complexe de l'homme qui « veut-et-ne-veut-pas la femme occidentale ou l'indienne occidentalisée » (Srivastava, 2007 : 194). Cette jeune femme moderne affirme de plus en plus son autonomie apparente, notamment à travers la relation qu'elle entretient avec son corps qu'elle muscle, polit, perfectionne et affame pour être mince. Il est bien connu que les films *mainstream* du Sud ont traditionnellement des héroïnes *gundu-gundu* (bouboules) qui ne « pourraient pas être plus différentes des héroïnes de Bollywood typiques, connues pour leur corps-à-bikini [sic] » (Iyengar, 2008). On a pu aussi noter ces dernières années que la distinction entre l'actrice du Sud bien en chair de

jadis et l'héroïne Bollywood fine et glamour tend à s'assouplir. D'après Pushpa Iyengar, les actrices malayalies sont « désormais perçues comme plus glamour, un fait que même Bollywood commence à reconnaître » (*ibid.*).

C'est quand on prend en compte ces mutations que le phénomène de Shakeela s'explique enfin. Son côté « jeune-mûre » absorbe et neutralise la menace de la jeune femme moderne; son physique excessif quasi parodique est le contrepoint du nombre grandissant (à l'écran comme dans la vie) de corps féminins plus fins et souples, désirables mais angoissants; et ses caractéristiques régionales nettement marquées ancrent une identité vernaculaire au milieu d'un tourbillon contemporain de flux culturels inégaux.

En 2002, une réaction violente concertée et durable menée par une alliance composée de l'industrie *mainstream* (en particulier les « mégastars » masculines), de l'État et de la société civile (sous la forme « d'organisations de femmes » autoproclamées) a violemment évincé Shakeela de l'industrie cinématographique en malayalam. Des descentes policières, des manifestations anti-obscénité et quantité de procès contre les acteurs et les exploitants de cinéma passant ses films ont mis fin au règne bref mais éclatant de Shakeela. Tout en orchestrant son ostracisme, les pouvoirs en place ont cyniquement cherché à la récupérer et à tirer profit de son immense popularité en l'invitant à jouer dans des films *mainstream*. Shakeela s'est peu à peu éloignée d'elle-même du genre érotique pour se réinventer en actrice comique dans des films « respectables ». Que cette appropriation de – ou cette absorption dans – la respectabilité par le sex-symbol calomnié de jadis soit son dernier triomphe ou une défaite reste une question ouverte au débat et à la discussion, tout comme les suivantes. Comment faire une lecture féministe de cette figure, tout à la fois objet des fantasmes masculins à l'écran et menace pour la structure sexiste de l'industrie? Dans quelles conditions, sous quelles modalités et dans quelle mesure les artistes féminines sont-elles autorisées à réussir? Comment calculer l'arithmétique complexe de gains et de perte, d'émancipation et de nouvelle soumission que ce succès implique? Sous quelle forme le mythe de Shakeela résiste dans des espaces alternatifs comme internet, et qu'est-ce que cela nous dit des cultures de l'intimité émergentes ou nouvellement consolidées du paysage culturel indien?

Traduit de l'anglais (Inde) par Anouck Eychenne

Références bibliographiques

- BROOK, Heather, 2000, « How to do Things with Sex », in Didi Herman and Carl Franklin Stychin (eds), *Sexuality in the Legal Arena*, London, Athlone Press.
- CALDWELL, Sarah, 1999, *Oh Terrifying Mother: Sexuality, Violence, and Worship of the Goddess Kali*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- ELLIS, John, 2006, « On Pornography », in Peter Lehmann (ed.) *Pornography: Film and Culture*, New Jersey, Rutgers University Press.
- HUMM, Maggie, 1997, *Feminism and Film*, Indiana, Indiana University Press.
- JOHN, Mary E., 1998, « Globalisation, Sexuality and the Visual Field », in John and Nair (eds), *A Question of Silence: The Sexual Economies of Modern India*, New Delhi, Kali for Women.
- JOHN, Mary E. and NAIR, Janaki, 1998, « Introduction », in John and Nair (eds), *A Question of Silence: The Sexual Economies of Modern India*, New Delhi, Kali for Women.
- KAKAR, Sudhir, 1982, *Shamans, Mystics, and Doctors: A Psychological Inquiry into India and its Healing Traditions*, Chicago, University of Chicago Press.
- KASBEKAR, Asha, 2001, « Hidden Pleasures: Negotiating the Myth of the Female Ideal in Popular Hindi Cinema », in Rachel Dwyer and Christopher Pinney (eds), *Pleasure and the Nation: The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*, New Delhi, Oxford University Press.
- KIPNIS, Laura, 1993, *Ecstasy Unlimited: On Sex, Capital, Gender, and Aesthetics*, Minneapolis, University of Minnesota.
- MENON, Nivedita and ADITYA, Nigam, 2007, *Power and Contestation: India since 1989*, New York, Zed Books.
- OSELLA, Caroline, OSELLA, Filippo, 2002, « Contextualizing Sexuality: Young Men in Kerala, South India », in Lenore Manderson and Pranee Liamputtong (eds), *Coming of Age in South and Southeast Asia: Youth, Courtship and Sexuality*, Surrey, Curzon Press.
- , 2004, « Malayali Young Men and their Movie Heoes », in R. Chopra, C. Osella and F. Osella (eds), *South Asian Masculinities: Contexts of Change, Sites of Continuity*, New Delhi, Kali for Women.
- , 2006, *Men and Masculinities in South India*, London/New York, Anthem Press.
- PRASAD, Madhava, 1998, *Ideology of the Hindi Film: A Historical Construction*, New Delhi, Oxford India.
- SRIVASTAVA, Sanjay, 2007, *Passionate Modernity: Sexuality, Class, and Consumption in India*, New Delhi/London, Routledge.
- WILLIAMS, Linda, 1999, *Hard Core: Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- ŽIŽEK, Slavoj, 1989, *The Sublime Object of Ideology*, Londres, Verso.

Webographie

- AYYAPPAN, R., 24 January 2001, « Sleaze time, Folks! », <http://www.rediff.com/movies/2001/jan/24mallu.htm>.
- « History of Malayalam cinema », on line journal Cinema of Malayalam, English version (updated dec 10, 2008), https://web.archive.org/web/20130925112517/http://www.cinemaofmalayalam.net/malayalam_his_5.html.
- IYENGAR, Pushpa, 2008, « Malayali Actresses Dominate Tamil Cinema », http://transcurrents.com/tc/2008/12/post_141.html.
- NAIR, G.K., 2001, « Malayalam film industry: Waiting for a rescue act », <http://www.thehindubusinessline.com/2001/01/03/stories/030344kb.htm>.
- RENUKA, Methil, 2002, « Southern Comfort », *India Today*, 11 February, <https://web.archive.org/web/20080705043523/http://www.india-today.com/itoday/20020211/cinema.shtml>.
- SANJEESH, N.P., 2001, « 2001: another disastrous year for filmndom », *Kalakeralam*, www.kalakeralam.com/cinema/cinema2001.htm.
- SWAMY, A., « You know why hot hot Shakeela is hot? », <https://web.archive.org/web/20100204042024/http://movies.indiainfo.com/malayalam/topstory/sheki.html>.

Animation indépendante indienne

Un cinéma en crise perpétuelle ?

Marie Pruvost-Delaspre

Le cinéma d'animation, s'il a rapidement atteint un stade de développement industriel aux États-Unis ou au Japon, reste bien souvent une pratique artisanale et solitaire, en marge des studios de cinéma. Il a même longtemps été considéré comme un pari un peu fou, une activité à réserver à des passionnés ; comme le rappelle Hervé Joubert-Laurencin, « l'animation serait en crise perpétuelle, économiquement non viable, un gouffre industriel, bref un cas pathologique¹ ». L'animation indienne ne fait pas exception, et l'intérêt qu'elle suscite s'est jusqu'ici concentré sur l'industrie, son développement et ses enjeux ; celle-ci se trouve par exemple au centre de l'article de John Lent², qui interroge l'évolution des studios vers la sous-traitance pour l'international. Si cette dimension ne peut être laissée de côté, cet article cherche à mettre en évidence des problématiques directement liées à la création indépendante en Inde³. En effet, d'un angle pratique, les professionnels tendent à considérer l'industrie animée indienne comme un réservoir infini de studios sous-traitants bon marché, quitte à provoquer des polémiques, comme lorsque Industrial Light and Magic a annoncé la fermeture de son studio américain pour concentrer ses

capitaux sur sa succursale indienne, bien moins chère. Sous un angle plus analytique, peu sont ceux qui se sont intéressés à la production indépendante, en particulier ces dernières années. Le texte de la réalisatrice et enseignante Nina Sabnani dans *CinémAction* – en 1989 – ne semble ainsi plus d'actualité, lorsqu'elle annonce que « compte tenu de sa superficie, l'Inde ne compte que peu de studios d'animation⁴ » par exemple. Pourtant, le texte pose tout de même la question de la formation et des écoles, qui semble encore non résolue. Il faut noter également les articles de la réalisatrice et journaliste Jayanti Sen pour le magazine *Animation World Network* (AWN) entre 1997 et 1999.

Le manque de travaux historiques sur les débuts de l'animation en Inde laisse dans le flou les premières années de ce médium dans le sous-continent, alors qu'il commence à être mieux connu dans d'autres pays d'Asie. Il semblerait que le pionnier du cinéma Dhundiraj Govind Phalke (1870-1944) soit à l'origine de la première expérience de stop-motion, ou d'enregistrement image par image, lorsqu'il réalise *Agakadyanchi Mouj* (*Fun with Matchsticks*, 1915⁵, perdu), probablement sur le modèle des célèbres « *trick films* » de James Stuart Blackton pour la Vitagraph, comme *Princess Nicotine* (1909), qui comporte une séquence d'allumettes animées. La suite semble beaucoup plus incertaine, entre le réalisateur bengali Gunamoy Banerjee, à l'origine de *The Pea Brothers* (1934) et *Superman Myth* (1939), réalisé par G.K. Gokhale (Bendazzi, 1991 : 572) pour le studio Indian Cartoon Pictures – Gokhale étant ensuite partie prenante de la section animation de la Film Division of India. En réalité, il semble que la pratique du dessin ne prenne son importance qu'à partir des années 1950, sous l'impulsion des besoins croissants de la télévision et de l'aide gouvernementale.

¹ Joubert-Laurencin Hervé, *La Lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 39.

² *Animation in the Asia and the Pacific*, « Animation in the Subcontinent » de John Lent (2001).

³ Cette réflexion s'inscrit dans le cadre d'un appel à projet du Labex ICCA sur l'autoproduction. Le projet s'articule autour de deux axes fondamentaux, d'une part l'analyse de l'animation indépendante indienne, et d'autre part l'intégration de pratiques originales, nées de l'autoproduction, dans la production commerciale.

⁴ Vimenet Pascal et Roudévitch Michel (dir.), *Le Cinéma d'animation*, Condé-sur-Noireau, Corlet, coll. CinémAction, 1989, p. 165.

⁵ La date de sortie du film est assez changeante. Il est ainsi noté 1917 à son sujet dans l'encyclopédie de Willemen et Rajadhyaksha.

Aux prémises de l'animation indépendante indienne : les pionniers de la Films Division of India

Paradoxalement, les premiers courts métrages d'animation indépendants produits en Inde à posséder un véritable souci de création apparaissent au sein d'une section « dessin animé » ouverte dans la Films Division of India (FDI), le studio d'État relié au ministère de l'Information. Fondée en 1948, la FDI est conçue comme un instrument de fabrication et de diffusion de programmes, pour la plupart à visée pédagogique ou documentaire, alimentant la chaîne publique Doordarshan. En 1956 est instaurée au sein de la FDI une Cartoon Unit, qui sera dirigée un temps par Pramod Pati (1932-1975). Elle bénéficie du *Technical Aids Program*, un dispositif d'aide américain au développement technologique, qui prend en l'occurrence la forme de dons de matériel (caméra et banc-titre) et de la présence d'un animateur des studios Disney, Clair H. Weeks (1911-1996). Assistant de Milt Kahl de 1936 à 1950, Weeks avait passé quelques années de son enfance en Inde, et profite de l'invitation de la FDI pour venir s'installer à Bombay. Sa contribution principale consiste alors en un court métrage, *The Banyan Deer* (1957), qui mêle le modèle d'un personnage tiré de *Bambi* (1942) à un conte bouddhiste issu des Jâtaka, les vies antérieures de Bouddha. Les archives⁶ de Weeks le montrent parmi les nouvelles recrues de la Cartoon Unit, mettant en évidence le référent américain du studio : du tableau où sont accrochées les vignettes du storyboard aux gestes des coloristes, la production suit scrupuleusement le système de fabrication de l'animation hollywoodienne sur celluloïd.

Si les directives de Weeks permettent de former une équipe d'une quinzaine de personnes à la fabrication d'un dessin animé, le contexte indien amène la FDI à se démarquer rapidement de son modèle. Ainsi, comme le remarque John Lent, les premières années affichent de tout autres préoccupations chez les animateurs indiens :

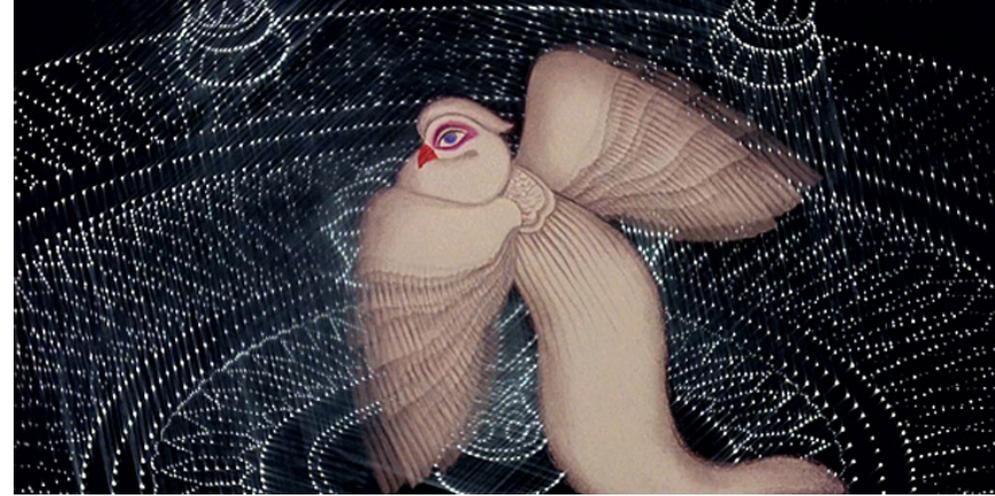
La Cartoon Film Unit produisait deux courts métrages d'animation par an, jusqu'en 1962 qui voit le nombre de films passer à quatre. La plupart étaient empreints de thèmes éducatifs ou sociaux, et avaient peu d'ambition artistique, à une exception près : *Radha and Krishna* (1958), tiré d'une légende hindoue et inspiré de la peinture pahari, avait été réalisé par Shanti Varma et Jehangir S. Bhowmistry et reçut de nombreux prix. (Lent, 1998)



▲ Clair Weeks et G.K. Gokhale sur la production de *The Banyan Deer* (1958) ▲

Accompagné par la musique de Ravi Shankar et Ali Akbar Khan, *Radha and Krishna* adapte en effet un épisode célèbre de la vie de Krishna, son amour pour la jeune *gopi* Radha, sous la forme d'une mise en mouvement d'images picturales. En effet, le film n'utilise pas à proprement parler l'animation traditionnelle, puisqu'on y trouve surtout un montage de détails de miniatures agrémenté d'effets originaux (cadrage, surimpressions, effets). Les éléments picturaux utilisés se trouvent être, comme le signale John Lent, des miniatures de style pahari, qui constitue avec le style rājasthāni le courant de peinture le plus représentatif de l'Inde du Nord (Craven, 2004 : 220). Influencés par la peinture moghole, plus naturaliste, les artistes pahari excellent dans le portrait de scènes quotidiennes, comme la chasse ou la célébration de Holi ; pourtant, comme le rappelle Partha Mitter, « [ils] sont surtout célébrés aujourd'hui pour leurs peintures lyriques

⁶ Les archives du film ont été mises à disposition par la famille de Clair Weeks, qui les a confiées à Stephen Worth, à l'origine du projet *Animation Resources*, disponible en ligne : <http://animationresources.org/history-clair-weeks-pioneer-of-indian-animation-2/>.

◀ *Wives and Wives*, Pramod Pati (1962)*Le Paradis*, Ishu Patel (1984) ▶

chantant l'amour romantique et le souci permanent de la beauté féminine » (Mitter, 2001 : 150). Ainsi, les amours de Krishna constituent un thème récurrent chez les peintres pahari, en particulier dans la région de Kangra, où officie le peintre Nihal Chand qui, sous le règne de son protecteur Raja Sawant Singh (1748-1757), va renouveler considérablement la représentation du couple, à l'image de *Radha and Krishna in the grove* (vers 1780, Victoria and Albert Museum) qui inspire à Roy Craven ce commentaire, très bien illustré dans le film par l'apparition récurrente de motifs floraux et animaux : « L'extase des amants suscite la joie de la nature. Les branches se couvrent de fleurs, toutes les formes de vie, animales et végétales, apparaissent en couples, manifestant ainsi le double aspect de la fertilité. » (Craven, 2004 : 240)

Le film travaille de fait cet héritage de l'histoire de l'art, en mêlant explicitement, dans le commentaire récité par la *voice-over*, des éléments du récit classique et des éléments de contexte sur la production des tableaux, remarquant par exemple à propos des amours de Krishna qu'il s'agit là « du thème éternel que le pinceau des artistes pahari ont figuré, avec une tendresse et une grâce sans précédent⁷ ». Ce discours tenu sur la peinture se double d'une apparente traversée dans les différents styles et époques, dans la mesure où la déclinaison de l'infini des représentations des épisodes de l'amour des deux personnages forme comme une histoire des formes et des styles, à travers différentes périodes de l'histoire, commentés

⁷ *Radha et Krishna*, à 6'30, « This is the eternal theme which the Pahari artists' brush has pictured with a tenderness and grace unsurpassed ».

indirectement par leur mise en relation. Le travail mouvant de la caméra, qui met en tension différentes parties du tableau, renvoie à la composition des miniatures, plusieurs scènes dans le cadre attirant le regard/la caméra. Par exemple, la scène où Radha tombe amoureuse de Krishna est rendue par une illusion de champ-contrechamp, construit par la mise en regard des deux visages, serrés de plus en plus près, puis plusieurs détails floraux, et enfin les mains jointes des deux amants. Par ailleurs, les rares effets visuels animés, qui tiennent beaucoup à des jeux de lumière, semblent eux aussi renvoyer à l'iconographie ; ainsi la pluie qui surprend Radha, figurée par des griffures blanches rayant l'image, reprend directement les codes de représentation de l'orage, tel qu'il apparaît dans *Heroine Rushing to Her Lover* de Nainsukh (fin du XVIII^e siècle, Boston Museum of Fine Arts).

Pourtant, l'inspiration folklorique paraît loin de résumer l'ensemble de la production de la Cartoon Unit, qui poursuit l'héritage disneyen de Clair Weeks à travers une production de cartoons éducatifs ou ludiques. Une illustration de cet aspect de la production peut être trouvée avec *Wives and Wives* (1962) de Pramod Pati, une promotion du planning familial dont le ton autant que le style graphique renvoient aux films de la U.P.A. (United Production of America), un studio d'animation américain fondé après la Seconde Guerre mondiale en réaction au style réaliste des studios Disney. Pramod Pati, après avoir réalisé quatorze courts métrages amateurs de 1952 à 1956 alors qu'il est fonctionnaire d'État, se forme auprès de Jiri Trnka aux studios de Prague à la fin des

années 1950. Il dirige le département d'animation de 1959 à 1968, insufflant un esprit d'expérimentation à travers des films comme *Explorer* (1968) ou *Trip* (1970), qui ne sont pas sans rappeler le travail novateur de Norman McLaren à l'Office national du film du Canada (ONF).

Il faut noter la présence, outre les *quickies* de la FDI diffusées en première partie lors de projection de longs métrages, d'une autre institution financée par l'État, et consacrée au jeune public. En effet, la Children's Film Society of India (CFSI), créée en 1955 et partageant les mêmes locaux que la FDI, s'est donné pour tâche de promouvoir et financer le cinéma d'animation. Les transferts sont alors nombreux entre les deux institutions, à commencer par Kewaldas Bansod, animateur à la Cartoon Unit pendant vingt-trois ans et réalisateur pour la CFSI du très disneyen *Karuna Ki Vijay* (La Victoire de la piété, 12 min, 1985). Leur politique semble favoriser un usage direct de l'héritage pictural indien, comme le suggère le plus récent film de Dhvani Desai, *Manpasand* (Un mariage parfait, 2007), dont les personnages et décors sont clairement inspirés des papiers découpés sanjhi.

La nouvelle mouvance des années 1970

Les années 1970 représentent l'un des premiers tournants majeurs après la création de la Cartoon Unit. En effet, plusieurs studios indépendants apparaissent à la même période, ainsi que les premières formations à l'animation, tout particulièrement l'Institut national du design (NID). Le NID est fondé en 1961 à Ahmedabad, prolongeant la volonté du gouvernement indien, au lendemain de l'Indépendance, de développer la création locale. Son origine se situe dans les propositions du célèbre couple de designers Charles et Ray Eames, invités en Inde en 1956-1957 par la Fondation Ford, consignées dans leur *Rapport sur l'Inde* (1958). Alors qu'une formation spécifique à l'animation ouvre en 1985, une première génération d'animateurs indépendants émerge, dont la figure de proue reste Ishu Patel.

Né dans l'état du Gujarat en 1942, Ishu Patel appartient à la première génération d'étudiants de l'école d'Ahmedabad, qui lui permet également de faire des voyages d'études en Suisse et au Canada, où il réalise *How Death Came To Earth* (1971), « une ancienne légende indienne illustrée à l'aide de couleurs

brillantes et d'images folkloriques » (Bendazzi, 1991 : 544). Après plusieurs voyages, il s'installe à Montréal en 1973 et intègre l'ONF, où il travaille durant plus de vingt-cinq ans comme producteur, formateur et réalisateur. L'originalité de la structure, qui promeut la recherche graphique et technique dans un souci de création proche de l'action du Service de la recherche de l'ORTF en France, donne à Patel l'occasion de mettre en œuvre une vision plastique originale. Parmi les courts métrages réalisés à cette période, chacun utilise une technique d'animation spécifique (la plasticine animée d'*Après la vie*, 1978, par exemple) et développe un travail sur l'héritage folklorique des arts indiens – les formes lumineuses de *Histoire de perles* (1977) en fournissent une parfaite illustration.

Dans la génération suivante, ce sont deux réalisatrices, Binita Desai et Nina Sabnani, qui s'illustrent à travers leurs films d'études, à l'image de *Drawing Drawing* (1982) que Nina Sabnani réalise durant son parcours au NID, ou encore *Cirrus Skies* (1984) de Binita Desai. Sabnani et Desai partent à Londres en 1986 grâce à une bourse du Programme des Nations Unies pour le développement et réalisent *Walking Feat*. À leur retour, elles intègrent l'équipe pédagogique de la section animation du NID. Le film de fin d'études de Sabnani, *Shubh Vivah* (1984), qui s'attaque de façon virulente au système de dot dans les mariages indiens, reprend le style peint madhubani et renforce, selon les mots de l'auteur, le lien aux arts folkloriques : « Inspiré de l'art de Mithila et plus spécifiquement des peintures de Lalita devi faites à Sewa Mithila, j'ai réalisé ce film au NID en 1984. Les peintures, qui évoquaient les problèmes de dots, avaient été exposées par les femmes artistes dans une foire d'artisanat d'Ahmedabad⁸. »

Si les préoccupations sociales et la référence omniprésente aux traditions artistiques apparaissent de manière récurrente dans les travaux des élèves du NID, les premiers studios indépendants qui sont fondés à la même période répondent à d'autres obligations, comme l'illustre bien le travail du « père de l'animation indienne », Ram Mohan. Ayant bénéficié, lors de son passage à la Cartoon Unit, de l'enseignement de Weeks, alors qu'il se présentait au hasard avec ses dessins, ce dernier poursuit une veine distincte, en apparence plus préoccupée par l'animation indépendante mondiale que par le folklore

⁸ Sabnani Nina, *Shubh Vivah*, Youtube, 4 mai 2011, http://youtu.be/TfFSYZ_WEcg.

indien. Les années à la Cartoon Unit constituent sa période de formation – il rend particulièrement hommage à Pramod Pati, dont l'esprit d'expérimentation frappe le jeune artiste –, mais aussi de déception, en particulier après le départ de Pati. Il participe en tant que designer et dessinateur de *story-board* à de nombreux courts métrages, dont *Homo Saps* (1967, Meilleur film expérimental national) et *Chaos* (1968, lauréat au festival de courts métrages de Leipzig), mais cherche à développer sa propre structure. En 1967, il se rend également à Montréal pour la World Animation Expo, où il fait la connaissance de Norman McLaren; cette rencontre est décisive, puisqu'elle l'incite à retourner au Canada l'année suivante pour observer le travail à l'ONF, pour rentrer avec l'idée de quitter la FDI. À cette période, il est contacté par Prasad Productions, un studio de Madras qui cherche à développer une production animée, et réalise en collaboration avec la FDI un film sur la démocratie, *You Said It* (1971), puis une série sur l'environnement pour la Family Planning Association of India, *Down to Earth* (1974).

Avec sa propre société de production fondée en 1972, Mohan Biographics, ses activités se diversifient, puisqu'il réalise aussi bien des clips publicitaires que des séquences animées pour la prise de vues réelles, parmi lesquelles celles de *Bhuvan Shome* de Mrinal Sen en 1969 et *Les Joueurs d'échecs* de Satyajit Ray (*Shatranj Ke Khiladi*, 1977), dont l'usage du papier découpé et l'intégration de gravures et illustrations dénotent un revirement d'inspiration. Cette période semble de fait favorable à une diversification de la production, puisque Bhimsain crée également son propre studio, Climb Films, après l'immense succès de son film pour la FDI, *Ek Anek Aur Ekta* (L'unité dans la diversité, 1974), bien que les animateurs indépendants semblent rester fortement tributaires des commandes étatiques. Contrairement aux films précédents qui privilégiaient un type de tradition picturale, ou une origine folklorique précise, *Ek Anek Aur Ekta* paraît s'écarter d'une indianité graphique pour puiser son inspiration du côté de l'animation limitée américaine, en particulier une série telle que *Gerald McBoing-Boing* (1950) de la UPA – mais utilise une chanson en hindi, « *Ek Chidiya Anek Chidiya* », devenue extrêmement populaire à la suite de ses multiples passages à la télévision. Son fils, Kireet Kurhana, dirige aujourd'hui des longs métrages d'animation, dont *Toonpur Ka Superhero* (2010). Pourtant, la fin de la décennie marque la fin de ces tentatives d'émancipation, et les quelques studios d'ani-

mation créés à cette période se tournent résolument vers la sous-traitance.

Étonnamment, le même Ram Mohan, qui avait quitté la FDI pour développer des projets personnels, délaisse ses ambitions artistiques pour fonder un studio de sous-traitance, Light Box Moving Pictures,



▲ *Ek Anek Aur Ekta*, Bhimsain (1974) ▲

puis en collaboration avec Ronnie Screwvala sous le nom UTV Toons. Partis à Hollywood chercher des partenaires, ils signent un contrat avec Saban Entertainment pour l'animation de la série *Adventures of Oliver Twist* (1996-1997); mais l'œuvre qui a marqué le studio reste la série éducative réalisée pour l'UNICEF en 1995-1996, *Meena*. Produit en collaboration avec les Américains Hanna et Barbera, la série ne peut être fabriquée en Inde faute de moyens, et se trouve animée à Manille, à Fil-Cartoons (Lent, 2001). Le premier épisode, *Count Your Chickens* (1992), est réalisé en animation traditionnelle, puis la production passe au logiciel Flash dans les studios Future Thoughts. Malgré la simplicité de sa réalisation, *Meena* permet au studio de s'agrandir, et ainsi de former une grande quantité de jeunes animateurs, qui vont constituer une nouvelle génération de réalisateurs.

L'indépendance aujourd'hui

À la suite du succès en salle de *Hanuman* (Milind Ukey, 2005), qui lance la mode des films mythologiques, l'animation indienne connaît un regain d'intérêt, qui culmine avec la programmation spéciale du Festival international du film d'animation d'An-necy en 2008. Jayanti Sen⁹ insiste sur l'import-

⁹ Sen Jayanti, « India's Growing Might », *Animation World Magazine*, vol. 4, n° 7, 1999, <http://www.awn.com/mag/issue4.07/4.07pages/senindia.php3>.

◀ *Bloom*, de Srinivas Bhakta ()◀ *Meena*, Ram Mohan (1995-1996) ▶

tance de la création du Festival du film documentaire et du court métrage de Bombay, en mars 1990, avec le soutien de la Film Division. Sa deuxième édition, en 1992, comporte en effet un programme spécial nommé « World of Animation Cinema », et intègre le dessin animé directement dans sa problématique, puisqu'elle se voit renommée Mumbai International Film Festival for Documentary, Short and Animation Films. Par ailleurs, un autre événement, le Festival international du film pour enfant, organisé par la Children Film Society of India, offre un espace d'exposition au cinéma d'animation, outre le soutien financier qu'il apporte à un certain nombre de projets sélectionnés. Le festival, qui atteint sa dix-huitième édition, présentait cette année au public un long métrage soutenu par l'association (*Gopi Gawaiya Bagha Bajaiya*, 2013). Adapté du roman d'Upendrakishore Ray Chowdhury qui avait donné lieu au film de Satyajit Ray *Les Aventures de Goopy et Bagha* (*Gupi Gayen Bagha Bayen*, 1968), le film est réalisé par l'illustratrice Shilpa Ranade, dans un style graphique mélangeant la tradition des silhouettes découpées et les outils informatiques. Kireet Khurana remarque en effet qu'elle utilise, dans les films qu'elle réalise et produit avec son mari Soumitra Ranade, le logiciel Animo¹⁰, qui permet d'associer dessins à la main et effets générés par ordinateur (mise en couleurs, effets spéciaux...). Actuellement enseignante à l'Industrial Design Centre de Bombay, Ranade a étudié l'animation au Royal College of Art de Londres, où elle réalise *Mani's Dying* (1990), une adaptation de la nouvelle de Bhalchandra Nemade *Kosala* (Le Cocon, 1963). À la fin de la décennie, le couple fonde Soumitra Ranade Productions, et réalise en coproduction avec la

chaîne télévisée anglaise Channel 4, grâce à une résidence en collaboration avec le Museum of Moving Images (New York), *Naja Goes to School* (1999), utilisant une forme de peinture animée pour conter l'histoire d'une enfant de très basse caste qui obtient une bourse pour aller à l'école, d'après un récit autobiographique de Shantabai Kamble.

L'importance des festivals et de l'exposition hors du sol indien semble tout aussi centrale dans le parcours de Srinivas Bhakta, un ancien élève du NID qui enseigne à Singapour (Nanyang Polytechnic) et dont les courts métrages, depuis son film de fin d'études *His Master's Choice* (1993) projeté à Annecy en 2008, ont reçu un intérêt certain de la part des festivals d'animation internationaux. En retour, des films courts comme *Elephant: OK* (2005) et *Bloom* (2007), par leur usage du crayonné des pastels et crayons de couleur semblent bien plus pencher, malgré leur origine folklorique assumée, vers le style développé dans le studio français Folimage, par exemple. De la même manière, *Flutter* (2002) évoque, à travers son trait proche d'un tracé d'encre et sa tonalité élégiaque, l'univers de Michael Dudok de Wit, réalisateur de *Father and Daughter* (2000), mais n'est pas non plus sans rappeler le personnage féminin de *Printed Rainbow*, de Gitanjali Rao (2006), qui cherche également à s'échapper d'une sinistre réalité.

¹⁰ Khurana Kireet, « The Ranades – Young Indian Animators making new Inroads », 11 mai 2004, <https://web.archive.org/web/20120416095207/http://kireetkhurana.com/?m=200405>.

Diplômée d'arts appliqués et spécialisée dans l'illustration, Gitanjali Rao a suivi la même formation que le couple Ranade à l'école Sir J. J. Institute of Applied Art de Bombay, l'une des rares écoles d'art publiques du pays. Formée à l'animation dans le studio Ram Mohan Biographics par l'animateur Ajit Rao, elle participe à divers projets, en particulier une collaboration de Shilpa Ranade avec Channel 4 pour *The Childhood of Krishna* (1997), avant de rejoindre le studio Famous l'année suivante. Autodidacte, elle considère ses premières années auprès du « père de l'animation indienne » comme une grande chance :

J'ai rejoint l'équipe de Ram Mohan car c'était le seul studio d'animation qui existait à l'époque. J'en ai tiré un double bénéfice, puisque j'ai pu apprendre de Ram Mohan les ficelles de la production, tandis qu'Ajit Rao m'a enseigné, comme à de nombreux étudiants du studio, les bases de l'animation, durant les deux années que j'ai passées à Ram Mohan Biographics¹¹.

Tout comme Ram Mohan, Suresh Eriyat, le fondateur de Famous, l'incite à réaliser ses propres films, et durant les cinq années passées dans ce studio, Gitanjali Rao réalise *Orange* (2002), son premier court métrage, qui développe le récit symbolique et imagé d'une histoire d'amour sans cesse recommencée. Outre le ton libre et la mise en avant d'une parole féminine, *Orange* inaugure la technique que la réalisatrice met en œuvre dans chacun de ses films, une peinture animée par transformation, et non selon la logique disneyenne des poses-clés et des intervalles, travaillée sur le logiciel Corel Painter. Cette méthode de travail réapparaît lors de la création de *Printed Rainbow* (2006), dont la sélection à la Semaine de la critique du festival de Cannes apporte à la réalisatrice une reconnaissance inespérée, et la possibilité de continuer à évoluer en dehors des circuits commerciaux, qu'elle s'est juré d'éviter : « La raison pour laquelle je veux produire moi-même mes films est que cela me permet d'éviter toute pression sur la création, la durée de production, et le budget. Comme je ne reçois aucun financement, je suis libre de toute contrainte budgétaire!¹² »



▲ *Printed Rainbow*, Gitanjali Rao ▲

Dans *Printed Rainbow*, une femme d'un certain âge vit seule avec son chat dans une ville grise et triste, avec pour seul divertissement la visite d'un voisin, avec lequel elle échange et collectionne des boîtes d'allumettes, avant de finir par plonger littéralement dans les illustrations des boîtes. Ce voyage dans l'image invite à la traversée de plusieurs univers visuels, du harem d'un palais à une ferme des Alpes, en passant par un trajet à bord d'un *printed truck*¹³, un camion richement décoré, selon la tradition empruntée au Pakistan, qui montre l'intérêt que porte Gitanjali Rao aux arts folkloriques les plus populaires,

¹¹ Interview donnée à Anand Gurnani, *Animation Xpress*, 8 septembre 2005, <http://www.animationxpress.com/index.php/animation/interview-with-gitanjali-rao>.

¹² *Ibid.*

¹³ Voir à ce sujet le documentaire *Horn Please* de Shantanu Suman et Istling Mirche (2012).

pratiqués par des peintres de rue. Cette attention se trouve prolongée avec la réapparition des camions peints dans *Girgit* (2008), un projet de long métrage abandonné mais qui devait comporter des passages d'animation en papier découpé, grâce à des silhouettes proches du style sanjhi déjà cité. Pour autant, la position de Gitanjali Rao vis-à-vis de l'ancrage culturel de ses films s'avère plus complexe qu'il n'y paraît, car tout en affirmant la nécessité de reconnaître et de protéger les formes les plus fragiles et délaissées d'arts folkloriques, elle parvient également à les ouvrir à des problématiques contemporaines. Ainsi, les quelques images existantes de *Girgit* invitent à une lecture renouvelée des figures mythologiques féminines, qui ne seraient plus de passives victimes de leur destin mais, comme l'héroïne, libres de mettre en scène leurs rêves et leurs fantasmes. C'est à ce titre qu'elle a été contactée par Sandra Schultze pour participer, aux côtés de Michaela Pavlatova (*Tram*, 2012) et Alexandra Petracchi à la série de films érotiques féminins *Sexpériences*. Tout comme ce projet, son dernier court métrage autoproduit, *TrueLoveStory* (2014), l'a amenée à se tourner vers la France dans l'espoir de trouver les financements nécessaires à le transformer en long métrage :

Je continue à faire des courts car j'aime ça mais c'est difficile, et ça l'est encore plus pour le long métrage. J'autofinance mes projets, j'ai des aides extérieures (l'aide aux cinémas du monde, Les Films d'Ici), mais je n'ai pas de coproducteurs indiens. En Inde, très peu de producteurs font confiance aux projets indépendants, ils financent plutôt des gros films commerciaux dont la portée artistique est malheureusement bien faible¹⁴.

Outre le soutien du fonds d'aide aux cinémas du monde du CNC, la réalisatrice a trouvé un coproducteur en la personne de Serge Lalou (Les Films d'ici), qui a déjà aidé à la production de films comme *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008). Comme le souligne Shilpa Ranade, financer des projets sortant de la norme s'avère le défi principal des animateurs indépendants : « *Gopi Gawaiya Bagha Bajaiya* a été produit par la Children Film Society. Je ne suis pas sûre qu'il aurait pu exister sans ce soutien financier. Il faut convaincre l'État d'investir plus dans l'animation¹⁵. »

De son côté, la réalisatrice de *Printed Rainbow* refuse la logique indienne actuelle qui voudrait que la production de sous-traitance serve à financer les

projets locaux, et ne cherche pas à créer sa propre structure de production, un poids pour la création à ses yeux. Tous s'accordent en effet sur l'idée que l'Inde ne manque en aucun cas d'artistes qualifiés, bien que la formation des animateurs reste encore un domaine perfectible, mais quelque chose semble manquer, qui pourrait ouvrir la voie vers une nouvelle ère. Son expérience montre également, comme cela a déjà été soulevé par Pankaj Molekhi dans un article¹⁶ de 2010, à quel point les producteurs indiens semblent frileux à l'idée d'investir dans un médium dont ils perçoivent mal les enjeux.

Conclusion

Si les quelques traits mis en avant ici ne sauraient suffire à définir dans son entier le riche et complexe développement du cinéma d'animation en Inde, il paraît envisageable d'en tirer d'ores et déjà certaines hypothèses. La plupart des auteurs, que ce soit Ram Mohan chez John Lent ou Ishu Patel chez Nina Sabnani, portent une emphase sur une personnalité, plutôt que sur les structures, ce qui crée un effet de personnalisation et tend à gommer les forces plus générales à l'œuvre. Par ailleurs, il semblerait que la proximité avec le développement de l'animation mondiale ainsi que les contacts, visiblement nombreux, avec des animateurs étrangers, soient encore mal connus, malgré l'influence évidente des écoles d'animation canadienne et tchèque en particulier, qui viennent rapidement contrebalancer le style disneyen implémenté par Clair Weeks dans les années 1950. L'omniprésence du folklore, que ce soit dans les récits, les adaptations ou les emprunts graphiques et techniques, apparaît également comme une constante, et ce depuis les premiers essais comme *Radha and Krishna*.

¹⁴ Bayer Katia, « Gitanjali Rao : "L'Inde fait partie de mon histoire et m'inspire. Si j'essaye de m'y échapper, j'y reviens toujours" », Format Court, 27 mai 2014, <http://www.formatcourt.com/2014/05/gitanjali-rao-linde-fait-partie-de-mon-histoire-et-minspire-si-jessaye-de-my-echapper-jy-reviens-toujours/>.

¹⁵ Anonyme, « Animation should go beyond cute and clean », *News Track India*, 17 novembre 2013, <http://newstrackindia.com/newsdetails/2013/11/17/5--Animation-should-be-beyond-cute-and-clean-Shilpa-Ranade.html>.

¹⁶ Molekhi Pankaj, « Why Indian animation film industry has failed to produce a blockbuster », *The Economic Times*, 21 novembre 2010, http://articles.economictimes.indiatimes.com/2010-11-21/news/27625222_1_animation-films-bal-hanuman-films-division.

Références bibliographiques

- BENDAZZI, Giannalberto, 1991, *Cartoons : le cinéma d'animation, 1892-1992*, Paris, Liana Levi.
- CRAVEN, Roy Curtis, 2004, *L'Art indien*, Paris, Thames & Hudson.
- KOTASTHANE, Mohini, 2005, « Series on Design Masters in India: Ram Mohan », *Design in India*, <http://www.designinindia.net/design-thoughts/masters/ram-mohan/index.html>.
- LENT, John, août 1998, « Ram Mohan and RM-USL: India's Change Agents of Animation », *Animation World Magazine*, <http://www.awn.com/mag/issue3.5/3.5pages/3.5lent.html>.
- , 2001, « Animation in the subcontinent », in *Animation in Asia and the Pacific*, Londres, John Libbey, p. 199-206.
- MITTER, Partha, 2001, *Indian Art*, Oxford, Oxford University Press.
- SABNANI, Nina, 1989, « Inde : ce n'est qu'un début », in Pascal Vimenet et Michel Roudevitch (dir.), *Le Cinéma d'animation*, CinémAction, Condé-sur-Noireau, Corlet, p. 164-165.
- SEN, Jayanti, octobre 1999, « The Neglected Queen Of Indian Animation », *Animation World Magazine*, <http://www.awn.com/mag/issue4.07/4.07pages/sencalcutta.php3>.
- , décembre 1999, « India's Expanding Animation Horizons », *Animation World Magazine*, <http://www.awn.com/mag/issue4.09/4.09pages/senindia2.php3>.

Conversation avec Gitanjali Rao

Marie Pruvost-Delaspre et Amandine D’Azevedo

Gitanjali Rao sort diplômée en 1994 de l’Institut Sir J.J. School of Art (arts appliqués) de Bombay. Elle apprend en autodidacte l’animation et la mise en scène. Elle produit, dirige et anime ses films, mais aussi des publicités. Membre du jury à la Semaine de la critique de Cannes en 2011, dans la section courts métrages, Gitanjali Rao anime par ailleurs de nombreuses conférences et ateliers sur l’animation.

Orange et *Printed Rainbow* sont deux courts métrages remarquables et primés en festivals. *Orange* part d’un dialogue entre deux femmes, discutant de l’amour autour d’un verre et d’une cigarette. *Printed Rainbow* remporte le prix du meilleur court métrage en 2006, à la Semaine de la critique de Cannes. À la suite de ce prix, le film voyage dans une centaine de festivals partout dans le monde. Elle revient à Cannes et à la Semaine de la critique en 2014 avec *TrueLoveStory*, dans lequel le destin de ceux qui vivent dans les rues de Bombay est entrelacé à l’imaginaire artificiel et attirant du cinéma populaire.

Printed Rainbow raconte l’histoire d’une vieille femme et de son chat dans une ville grise et pluvieuse. Au milieu de la routine et des tâches ménagères, elle s’échappe dans un monde imaginaire grâce à sa collection de boîtes d’al-

lumette. Les scènes colorées dessinées sur les boîtes deviennent les supports des rêveries de la vieille femme. Le noir et blanc du quotidien se transforme en des scènes oniriques aux couleurs franches, les illustrations sur les boîtes faisant voyager la grand-mère d’un palais moghol au dos d’un éléphant, d’une barque à un camion décoré. Dans le trait de Gitanjali Rao se retrouvent de nombreuses références esthétiques, de la peinture de camions indiens à l’art de la miniature, en passant par l’art de bazar. Ce film est donc aussi un voyage à travers différentes traditions picturales indiennes et une réflexion sur les multiples façons de raconter une histoire. Sans parole, le cinéma de Rao est un art de la composition. Son film utilise ainsi l’imagerie plate des boîtes d’allumettes pour mieux explorer et questionner la profondeur du monde imaginaire de cette vieille femme.

• **Dans *Printed Rainbow* on peut remarquer un grand travail sur la texture de l’image. Pouvez-vous nous en dire plus sur la façon dont vous travaillez ?**

Pour la première projection à Cannes, en 2006, le film a été reporté en 35 mm. J’ai l’habitude de travailler sur ordinateur, et non sur papier. Je me concentre sur des petites surfaces et des petites tailles. La texture est très importante pour moi. Je voulais que la première partie du film *Printed Rainbow*, celle en noir et blanc, ressemble à du fusain et, à partir de là, à de la peinture ancienne, du crayon, différentes techniques. J’ai utilisé un *software*, Corel Painter, qui est comme Photoshop mais qui a des meilleurs « pinceaux », plus proches des vrais. Pour la partie en noir et blanc c’est du fusain sur un papier épais et comme fait à la main ; pour les miniatures c’est un effet de peinture à huile sur toile, et la scène avec le camion décoré, de la peinture acrylique sur une surface de bois. La dernière partie, pour qu’elle ressemble aux illustrations d’un livre d’histoires pour enfant, j’ai choisi les crayons de couleur sur du papier lisse.

Ainsi, il est difficile pour la plupart des gens de croire que c’est fait sur ordinateur !

Pour les techniques d’animation, j’ai suivi le processus classique de peindre image par image. Je peins une image complètement, puis je fais bouger les éléments, comme de la peinture sur verre. J’utilise cette technique pour tous mes films.

• **Pourtant, lorsqu'on voit un autre de vos films, *Girgit*, on dirait de l'animation avec des papiers découpés! Dans une scène particulièrement, Radha et Krishna ressemblent aux marionnettes en papier du théâtre d'ombres.**

Les marionnettes du théâtre d'ombres du film doivent ressembler à de vieilles marionnettes, mais ça a été fait avec la même technique de peinture, plus sur Photoshop que sur Painter d'ailleurs. Mais ensuite tout a été composé sur le logiciel AfterEffects, donc ça ressemble vraiment à des figures de papiers découpés animées. *Girgit* est un long métrage que je n'ai jamais pu terminer, mais je continue à vouloir raconter cette histoire. On peut d'ailleurs reconnaître certains traits du personnage masculin dans *TrueLoveStory*. Ce sont les mêmes personnages, la même histoire, hormis que ce qui leur arrive est différent. Dans les deux projets, des personnages arrivent à Bombay après avoir rencontré des difficultés dans leurs régions d'origine. Bombay devient le lieu où tout recommencer et où ils se croisent.

• **Donc vous ne travaillez jamais sur du papier? Comment s'est passée votre formation?**

J'ai appris l'animation en 1994, avec Ram Mohan, qui est le père du cinéma d'animation en Inde. À cette époque il n'y avait pas d'ordinateur, on filmait avec du 35 mm. J'ai commencé l'animation en peignant sur du papier, en teintant des photogrammes, et même en colorant sur du papier. Lorsqu'on a pu utiliser des ordinateurs, tout est devenu plus facile, et moins cher. Il faut imaginer que nous avions des pièces remplies de papiers, de feuilles, on ne savait plus qu'en faire. En plus de cela, à cause de l'atmosphère très humide de Bombay, il y avait un vrai souci de conservation. Autour des années 1996-1997, j'ai commencé à travailler sur l'ordinateur et sur l'animation sans papier.

• **Vous avez beaucoup voyagé avec votre film *Printed Rainbow*. Quelles ont été les réactions du public face à votre travail?**

Mon premier public a été la France, et non l'Inde. Mais, avant *Printed Rainbow*, mes premiers films comme *Blue* (2000) et *Orange* (2006), plus courts, n'ont été vus que par un public indien. Mais comme ces films sont un petit peu

difficiles à comprendre, je n'ai eu presque aucune réaction. Il y a eu quelques projections, même s'il y a peu de festivals indiens qui ont une section pour les films d'animation.

Avec *Printed Rainbow*, les premières réactions, venant de lieu comme le festival de Cannes, ont été parmi les plus incroyables que j'ai reçues. Cela a donné le ton des réactions arrivant des pays européens; je suis allée en Italie, en Pologne et en France avec le film. Il a aussi voyagé dans beaucoup d'autres endroits sans moi! Il y a eu une réponse intellectuelle en quelque sorte, et de nombreux questionnements à propos du film: plutôt à propos de la psychologie de faire un tel film, et j'ai beaucoup apprécié cela car, d'où je viens, personne ne me demande vraiment « pourquoi avez-vous fait ce film? Que vouliez-vous dire? »

En Inde, on va me demander « pourquoi as-tu fait un film pareil, n'as-tu rien de mieux à faire? »!

C'est en répondant au public européen que j'ai commencé à comprendre pourquoi je voulais faire des films. D'une certaine manière le public, dans les pays du Sud-Est asiatique ou au Japon par exemple, pose des questions plus spécifiques, sur les logiciels et les techniques que j'utilise. C'était la même chose dans les écoles d'animation où j'ai présenté le film en Inde et dans les pays du sous-continent: tout porte sur les logiciels et les compétences techniques, alors qu'en Europe c'est plutôt des remarques sur la forme et le contenu, sur ce que j'ai souhaité exprimer et comment j'ai traduit ce désir en images. Je suis devenue plus attentive à ce à quoi les gens sont sensibles et ce qu'ils retiennent du film.

En Inde aussi j'avais affaire à deux types de public: celui des écoles de cinéma et un autre, peut-être des gens un petit peu plus âgés, qui vont poser des questions plus émotionnelles. Donc je pense que ça a aussi à voir avec l'âge, et le pays d'où vous venez.

Les enfants, eux, vont rire, et ils n'auront aucune question, mais vous pouvez voir, sentir, qu'ils sont connectés avec le film. La réaction des enfants est la même partout dans le monde, peu importe le pays: ils ne sont pas conditionnés. Les enfants sont un public universel.

▲ *Girgit*, Gitanjali Rao ▲

• **Les boîtes d’allumettes prennent une grande place dans le film. Comme la vieille dame, les collectionnez-vous ?**

Je déteste décevoir les gens, mais non, je ne les collectionne pas. Du moins pas avant de faire le film. Je suis devenue une collectionneuse après. J’ai rencontré tant de gens avec des collections, du coup j’ai commencé à échanger des boîtes d’allumettes. Je suis une collectionneuse convertie maintenant !

• **L’esthétique de l’imagerie populaire indienne semble très importante dans votre travail. Dans *Girgit* et dans *Printed Rainbow*, on trouve aussi les camions colorés, qui marquent notre imaginaire de la route indienne. Êtes-vous particulièrement attirée par cet art de la peinture populaire ?**

Je n’ai pas cessé d’explorer les arts folkloriques et populaires indiens à travers les années. Il existe de très nombreuses formes d’arts populaires, dans toutes les régions de l’Inde. À chaque fois que je regarde une forme d’art, la manière pour moi de la comprendre est de la faire bouger, de l’animer. Plus particulièrement les arts graphiques sur support papier : à chaque fois que je voyage, ils

m’attirent beaucoup parce qu’ils changent d’une partie à l’autre de l’Inde. Je veux explorer cette variation. Dans la plupart des formes d’art, il y a une forme plus facile et probablement plus simple à animer.

D’un autre côté, j’ai aussi relevé le défi d’animer la peinture des miniatures indiennes, ce qui est très difficile parce que ce sont de très petites scènes, mais je les apprécie énormément. C’est avec *Girgit* que j’ai commencé à explorer ces formes, et je souhaite continuer à approfondir les imageries populaires.

• **À part dans *Orange*, vos personnages ne parlent jamais. Pourquoi ?**

Je veux raconter une histoire visuellement. Je « n’entends » aucun mot lorsque je travaille sur les personnages, je ne peux pas écrire de dialogues ou les faire parler. Mais je peux raconter une histoire sans le recours des mots. J’ai toujours préféré les médiums visuels. J’imagine que c’est devenu mon style !

Néanmoins, je vais avoir besoin de beaucoup de dialogues dans mon prochain long métrage¹ ; mais aussi longtemps que je peux dire une histoire sans que les gens parlent, je préfère.

¹ Le long métrage en question est *Bombay Rose*, projet issu de *TrueLoveStory*, avec plus de personnages qui s’entremêlent.

Gitanjali Rao présente alors quelques extraits de TrueLoveStory. Le film raconte le coup de foudre de Salim, un jeune vendeur de rue, pour Kamala. Salim est obsédé par Bollywood et ses stars ; il vit sa vie selon les codes du cinéma populaire. Sa rencontre avec la jeune femme correspond à des codes hérités de l’univers chatoyant des films et de la geste de ses héros filmiques. Mais, à la suite d’une altercation avec un client dans la rue, Salim part à sa poursuite et pénètre dans un club. Là, il voit Kamala, son héroïne romantique, se déhancher sous le regard des hommes. Le rêve Bollywoodien se brise... (<https://vimeo.com/86166252>)

• On peut remarquer de nombreuses références à Bollywood dans ce court métrage, par exemple vous utilisez la chanson « Kajra Re », un hit du film *Bunty Aur Babli* (Shaad Ali, 2005), ou encore la silhouette de l'actrice Kajol sur des posters que l'on voit dans la rue...

Est-ce que toutes les histoires qui ont Bombay pour toile de fond sont forcément imprégnées de cette atmosphère du cinéma populaire?

Il y a d'autres références dans le film. Par exemple j'ai dessiné l'un des hommes du bar à partir du personnage principal du film *Chandni Bar* (Madhur Bhandarkar, 2001). La séquence de danse dans le club est un hommage à ce film.

Dans *TrueLoveStory* plus particulièrement, j'ai voulu explorer les raisons pour lesquelles Bollywood est une religion à Bombay et même dans toute l'Inde. Je ne suis pas vraiment une fan de Bollywood mais, autour de moi, je vois les gens rendus fous et obsédés par ça; je voulais comprendre cette obsession.

Par ailleurs, la plupart des gens qui vivent dans les rues de Bombay ne sont pas éduqués. Ce sont des travailleurs migrants, des ruraux qui viennent de tout petits villages ou de petites villes de province. Ils les ont quittés et sont venus dans un lieu comme Bombay pour travailler. Souvent ils sont arrivés enfants et leur situation reste toujours la même, sans accès à l'éducation, et c'est à peine s'ils survivent. Ce qu'ils apprennent de la vie, c'est dans les films de Bollywood. Donc ce n'est pas un divertissement inoffensif comme beaucoup de gens le disent. Ils apprennent à partir de ces films : comment courtoiser une femme, comment vivre sa vie, dans quelle direction orienter son existence... C'est très facile pour nous de nous asseoir et de dire : « oh ! Bollywood, c'est juste du divertissement. » Pour ces gens là, il s'agit de trouver des directions de vie. Ces films ne sont pas féministes et très peu de films de Bollywood ont de forts personnages féminins, parce que les réalisateurs savent qui compose leur public, principalement des hommes.



C'est pourquoi faire des films pour le cinéma populaire est une immense responsabilité, que la plupart des réalisateurs n'assument d'ailleurs pas. Les films qui se passent dans un environnement rural, par exemple, sont lourds de conséquences sur les esprits : les femmes y sont dominées, le système des castes est omniprésent, etc. Les gens qui vivent dans la rue viennent de ces lieux ruraux. Un film comme *Omkara* (Vishal Bhardwaj, 2006) va beaucoup les influencer, car ils peuvent s'y reconnaître : ça ne traite pas des élites, ce n'est pas une fiction fantastique. Ce sont des films bien plus dangereux que les autres, au sens où ce public aura de fait moins de connexions avec des films où des gens riches pleurent et organisent un énorme mariage...

La classe moyenne est éduquée et regarde Bollywood avec un peu de distance, mais les gens qui vivent dans la rue, les gens qui travaillent pour se nourrir au jour le jour, il n'y a aucun moyen ni même de temps pour l'éducation. Vous avez des enfants de sept ou huit ans qui vendent des fleurs et d'autres choses dans la rue, et qui grandissent sans jamais mettre un pied dans une école ou une maison. Ils ne vivent pas longtemps pour la plupart, car ils sont embarqués dans le trafic de drogue, la prostitution, le travail des enfants, les maladies, et bien d'autres choses... Quand je montre un jeune homme de dix-neuf ou vingt ans, comme Salim dans le film, je montre de fait quelqu'un qui a survécu à ce type d'enfance dans la rue, pareil pour la jeune femme. Pour ces gens-là, Bollywood est une addiction, un moyen d'échapper à une réalité sur laquelle ils n'ont pas de contrôle.

Pour moi, il est intéressant de voir, lorsqu'une personne « apprend » à partir de Bollywood, comment est-ce qu'elle le fait et comment elle vit sa vie ensuite. Sans véritablement condamner Bollywood, mais en montrant que c'est l'un des espaces les plus solides et puissants, plus que la religion : pour les Indiens c'est un médium pour apprendre une façon de vivre. Bollywood est une scène très dangereuse, qui possède une responsabilité immense. En faisant le film, je regardais vers Bollywood, je



l'absorbais et je regardais ce qui arrive de tout cela. Tout le film se place à son niveau.

• **Diriez-vous que réaliser un film sur cet impact bien particulier de Bollywood sur la vie des enfants et des jeunes adultes, par le biais de l'animation, est une façon plus aisée de toucher la conscience des gens? Y a-t-il d'autres films en Inde qui montrent cette influence de Bollywood sur la vie des gens?**

Des films documentaires peuvent faire cela, mais je ne crois pas que les films grand public abordent ce sujet, car ce serait une forme de rébellion contre l'industrie. Il y a beaucoup de films régionaux – qui n'appartiennent pas à Bollywood – qui lui lancent des piques et qui font des commentaires sur Bollywood, mais jamais très sérieusement.

À propos de la première partie de la question, l'animation est un medium avec lequel vous pouvez éviter d'être pris trop au sérieux, car tout le monde sait que l'animation n'est pas faite à partir du réel. C'est littéralement ce que je fais avec ce film, car cela montre un héros de Bollywood qui n'est pas vraiment un héros, bien plus un méchant. Ce serait très difficile de faire ça dans un film en prise de vues réelles, car j'aurais besoin d'une star de Bollywood et aucune star ne serait prête à jouer un méchant qui serait en fait lui-même.

• **Quelle est votre approche du montage? Cela semble une part importante de votre travail. Par exemple dans *TrueLoveStory*, les deux héros s'enfuient et leur course-poursuite est un montage alterné avec une fête au bord d'une plage. Le montage alterné semble précisément rythmé par la musique.**

Cette scène fut la plus intéressante à monter! Mon influence du montage a toujours été les films d'action en prise de vues réelles. J'avais choisi en amont la musique de cette scène. C'était une chanson appelée « Tapatham » de l'album *Lava Project* de EarthSync. Ces derniers avaient aussi ajouté à l'enregistrement des éléments de cette danse rituelle folklorique que je monte en parallèle de la fuite de Salim et Kamala. J'ai fait le storyboard des scènes en laissant la chanson tourner en boucle. Dans ce cas précis, la musique dirige le montage de toute la scène de poursuite.

• **Pour finir, quel sentiment vous apporte votre statut de réalisatrice indépendante financièrement?**

Je ne le suis pas devenue par choix, mais en fonction des circonstances! Mais, pour avoir été indépendante depuis si longtemps, je peux simplement penser que c'est la meilleure voie, la plus honnête et la plus satisfaisante pour faire des films. Le reste c'est du business, pas de l'art.

Filmographie

Blue (animation, couleur, 1 min, 2000)

Orange (animation, couleur, 4 min, 2006)

Printed Rainbow (animation, couleur, 15 min, 2006)

Girgit (animation, couleur, 80 min, commencé en 2007-2008, en cours)

Chai (prise de vues réelles et animation, couleur, 11 min, 2013)

TrueLoveStory (animation, couleur, 20 min, en cours, 2014)

Perspectives

Amandine D’Azevedo et Térésa Faucon

Que retenir de ces différents travaux ? La multiplicité des approches et des objets rend sans doute difficile la synthèse, mais nous souhaiterions proposer, à partir de ces contributions, des pistes de recherche à explorer.

Ainsi, à l’écart des tentatives globalisantes d’histoire du cinéma indien ou de l’usage anarchique et hégémonique de l’étiquette « Bollywood », plusieurs textes ont permis de retrouver l’intérêt du local (sans pour autant tomber dans un effet cartographique des régions du cinéma indien) en révélant les circulations des créateurs et des formes. Observer de près les cinémas indiens c’est aussi s’attacher à des corpus encore inexplorés (le soft-porn de Shakeela et l’animation indépendante), à un film (*Omkaara*, *Aag*) avec deux études envisageant différemment la relation théâtre et cinéma, à de petites formes (sonore avec le son direct, narrative et plastique avec l’articulation couleur/noir et blanc, images fixes et en mouvement) ou encore à des motifs (la danse sur les tessons). C’est aussi revenir à des questions souvent discutées, autant politiques et/ou socioculturelles (la Partition, la représentation de la femme, la circulation des mythes) que stylistiques (le *formula film*, l’héritage du théâtre, l’articulation de la séquence musicale et dansée), mais en proposant un éclairage que l’on espère nouveau.

À la lecture de ces textes, la question des sources (de leur accessibilité, de leur statut) revient souvent et avec plus d’acuité que dans d’autres cinématographies. Comment travailler dans un champ où les sources sont inexistantes

ou disparues, même pour des productions récentes ? Certains chercheurs répondent par des enquêtes de terrain auprès de réalisateurs, de producteurs, de techniciens, de chorégraphes, d’artistes... D’autres trouvent des alternatives aux archives institutionnelles avec les archives privées ou encore amateurs. Par exemple, les sites de cinéphiles sont d’autant plus précieux qu’ils rendent visibles des extraits de films bien souvent introuvables, avec un souci d’identification et de datation comme de transmission d’information sur le contexte de réalisation, les lieux/sites de tournage. Ces ressources peuvent à l’occasion donner des pistes pour penser l’histoire du cinéma ou l’histoire des formes¹. D’autres contributions à cette livraison, au plus près des films, tentent par une enquête analytique d’explicitier des événements visuels et sonores tissés par un réseau complexe de références et de sens. Ainsi un unique plan, outre sa forme narrative, peut se charger d’une autre histoire et d’un autre savoir. Le territoire de l’analyse excède celui du film seul, voire celui du cinéma, d’autant que le cinéma indien est né de ce croisement de médiums et s’est nourri de la circulation des images, de peinture en lanternes magiques², de miniatures en art de bazar, de marionnettes en théâtre religieux, de rite en représentation mythologique... L’analyste mobilise ainsi des savoirs relevant d’autres champs (histoire de l’art, histoire politique, sociale, culturelle, religieuse, mythologique, anthropologie...).

On aimerait aussi retenir de ces travaux des pistes pour de futures recherches notamment sur les formes filmiques, dans la tradition des recherches cinématographiques occidentales, voire spécifiquement françaises, en croisant aussi les outils théoriques : autant la grande forme (comment penser par exemple la composition des films populaires entre narration et attraction) que les petites formes (les différents profils de la répétition, les montages fragmentés à l’extrême, les cadrages obliques ou instables jusqu’aux mouvements de caméra accomplissant une révolution complète autour d’un sujet, les images kaléidoscopiques de nombreuses danses filmées dans toutes les régions, dont la plupart adoptent un point de vue en plongée totale, faisant écho aux plans signatures de Busby Berkeley...); autant les formes domi-

¹ Exemples : indiancine.ma, wherewasitshot.com, cinema.nriyagharana.blogspot.fr.

² Cette recherche sur les lanternes est un projet en cours de recensement et d’analyse de plaques inédites mené par Amandine D’Azevedo.

nantes (*formula film*³) que les formes plus inédites. Prenons un exemple : comment aborder la question de la composition dans un cinéma dit de l'interruption (Lalitha Gopalan) qui témoigne d'un goût pour la non-linéarité que M.K. Raghavendra reconnaît même comme typiquement indien⁴? Le régime de l'attraction théorisé depuis quelques décennies par les historiens anglo-saxons (Tom Gunning et André Gaudreault entre autres) pour les débuts du cinéma serait-il pertinent pour les films populaires indiens d'hier comme d'aujourd'hui? Ainsi, le moment musical et chanté dans les films qui multiplient décors exotiques, figurants et costumes, correspondrait-il à la définition de Jean Giraud rappelée par André Gaudreault : l'« élément captivant, sensationnel, d'un programme. [...] Scène à sensation, *clou*⁵ »? Même si dans les films populaires tout à fait contemporains, les séquences dansées sont moins nombreuses, elles ont un équivalent chorégraphique avec les scènes de cascades rythmées par la musique se déroulant dans des décors tout aussi spectaculaires. À ces attractions géographiques (qui rappellent celles des expositions universelles, comme par exemple la reconstitution du Village suisse à l'exposition universelle de 1905 qui fait écho aux décors des montagnes enneigées chers à Yash Chopra et à d'autres cinéastes), s'ajoutent des surprises météorologiques. Avant d'évoquer les films indiens, rappelons que dans un article datant de 1923, « L'attraction dans les films⁶ »,



▲ *Jungle Love*, V. Menon (1990) ▲



▲ *Fanaa*, K. Kohli (2006) ▲

« l'auteur raconte comment les films de l'époque sont bâtis autour de petits numéros d'attraction comme les orages, les explosions et autres coups d'éclat, [...] accumulent les catastrophes pour accrocher l'attention (incendies, cyclones, explosions, tremblements de terre, etc.), pour en augmenter l'attrait ». Ainsi dans *Fanaa* (K. Kohli, 2006) ou *Veer-Zaara* (Y. Chopra, 2004), pour ne citer que deux exemples récents, l'orage et surtout les éclairs sont un contrepoint à la passion amoureuse.

³ Les *formula films*, définis dans le cadre d'un cinéma national, juste après l'Indépendance, et en hindi, resurgissent dans de nombreuses régions. Ces *formula films* possèdent une formule narrative fixe (archétypes, happy ending, séquences musicales) et une mise en scène que l'on retrouve de film en film.

⁴ « Structure and Form in Indian Popular Film Narrative », in Vinay Lal et Ashis Nandy (dir.), *Fingerprinting Popular Culture. The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, Mumbai, Oup India, p. 35.

⁵ Jean Giraud, *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958, p. 48.

⁶ *Ciné pour tous*, n° 118, cité par Gaudreault, A., *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, p. 90-91.

Moment de pure « manifestation visuelle⁷ », pour Gunning, il se caractérise par une reconnaissance implicite de la présence du spectateur. L'exhibitionnisme de la séquence dansée est aussi marqué par un autre « moment visuel⁸ », celui du gros plan de l'acteur ou de l'actrice au regard frontal qui peut interpeller le spectateur voire le montrer du doigt. Par ailleurs, la figure du voyeur est très travaillée par les cinémas indiens.

Si l'histoire des formes des cinémas indiens peut être écrite en regard d'une riche tradition artistique indienne, elle doit aussi se tourner vers celles d'autres cinématographies : ainsi le goût pour l'attraction se manifeste jusqu'à la pratique du montage des attractions tel que défini et expérimenté par Eisenstein (voir entre autres *Saptapadi*, Kashinathuni Vishwanath, 1981).

En outre, cette histoire des formes visuelles et sonores devrait se développer en regard de celle des techniques en se demandant si leur évolution génère de nouvelles formes. Ainsi, une des pistes les plus intéressantes esquissées ici à laquelle se consacreront les futurs travaux du groupe de recherche « Les cinémas indiens » est sans doute, à côté du régime attractionnel, l'analyse des formes sonores articulée avec l'histoire des techniques et des formes narratives. Les études sur les cinémas indiens n'ont bien sûr pas négligé l'importance de la composition des séquences musicales, insistant sur le travail des compositeurs et des paroliers, recherches accompagnées de publication et traduction des dialogues de films⁹. Mais rien n'a été fait sur la conception de l'espace sonore des films indiens. Si la poésie des dialogues a pu être égale à celle des chansons, que dire des bruits? La tradition des studios et d'un espace fil-



▲ *Aiyyaa*, S. Kundalkar (2012) ▲
▲ *Dhoom 3*, V. K. Acharya (2013) ▲



▲ *Ram-Leela*, S. L. Banshali (2013) ▲
▲ *Bunty Aur Babli*, Shaad Ali (2005) ▲

mique pensé comme un espace musical a sans doute modifié la perspective sonore même quand un dialogue a lieu en pleine rue (le Chandni Chowk de *Kabhi Kushi Kabhie Gham* est étonnamment silencieux lors du badinage amoureux). La rue est d'ailleurs un bon indice qui résonne différemment de *La Grande Ville* (S. Ray) à *Dev D.* et de *Ugly* (Anurag Kashyap, 2009 et 2013) à *Mardaani* (P. Sarkar, 2014) ou encore *Talaash* (R. Kagti, 2012). Par ailleurs, les bruits ont pu aussi faire l'objet d'une composition musicale basée sur la reprise de motifs, comme dans *Pakeezah* (K. Amrohi, 1972), régulièrement ponctué du tintement des clochettes portées par la danseuse même pour la marche, et de la mécanique et du sifflement du train. Les formes sonores sont aussi narratives, puisque comme souvent dans les films de courtisane les clochettes symbolisent la condition sociale, et le train, ici, la rencontre et l'aventure amoureuse.

Comme cela a été dit dans cette livraison au sujet du premier film utilisant le son direct,

⁷ Tom Gunning, « Attractions, truquages et photogénie : l'explosion du présent dans les films à trucs français produits entre 1896 et 1907 », in Jean Gili *et al.*, *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 179.

⁷ *Ibid.*

⁸ On pense notamment aux nombreux ouvrages de Nasreen Munni Kabir et de Javed Akhtar.

Lagaan, l'espace sonore déborde désormais largement et plus systématiquement l'espace visuel, ce qui reconfigure aussi la mise en scène et la présence des corps. En écoutant *Lagaan*, on est frappé, dans certaines scènes, par l'omniprésence du tintinablement des bijoux traditionnels portés par les femmes indiennes (surtout les bracelets de verre aux poignets et les clochettes aux chevilles) dans l'espace sonore, même lorsqu'elles demeurent hors-champ et sans que ces bruits fassent l'objet d'une composition musicale comme dans les films de courtisane.

Outre le son direct étudié ici, que penser de l'exemple du *slowmotion* qui investit les scènes de combat ou d'action de films récents comme *Dabangg* (Abhinav Kashyap, 2010), et *Dhoom 3* (Vijay Krishna Acharya, 2013), mais aussi les séquences dansées, introduisant des ruptures rythmiques (*Bajirao Mastani*, S.L. Bhansali, 2015)? À côté des techniques qui génèrent des formes filmiques, qu'en est-il, réciproquement, des formes qui ont pu susciter des inventions ou bricolages techniques? Au constat de Charles Tesson pour l'âge d'or du cinéma bengali répond celui de Gitanjali Rao pour l'animation contemporaine. D'un côté, « la qualité esthétique du film est tributaire des méthodes et des conditions de tournage ». De l'autre, la suspension du mouvement des personnages animés, le refus de la « *full animation* » disneyenne est certes une forme d'économie de moyens financiers, mais surtout un enjeu esthétique fort, que la cinéaste répète de film en film. Toutes les scènes ne sont pas touchées par ce retrait du mouvement, créant dans le film un second rythme. Lorsque la grand-mère de *Printed Rainbow* s'élance sur une route à bord d'un camion décoré, la sensation est bien différente de la pure contemplation de la scène précédente, dans un palais. Là, la caméra longe l'image quasi fixe de femmes au bain. Cette suspension du temps, marquant une « économie », est bien difficile à tirer du côté de l'économique ou de l'esthétique...

Par ailleurs, il semblerait intéressant d'approfondir les questions de migrations de formes visuelles comme sonores, de motifs en tout genre (selon cette capacité

des films indiens à exister « en communauté »), avec ce que cela implique de méthodologie de l'analyse : comment constituer son objet d'étude? Ici résonne avec beaucoup de pertinence la formule d'Alain Badiou relisant André Bazin : « le cinéma est un art impur. »

Il est en effet impossible de penser le cinéma en dehors d'une sorte d'espace général où appréhender sa connexion aux autres arts. Il est le septième art en un sens tout particulier. Il ne s'ajoute pas aux sept autres sur le même plan qu'eux, il les implique, il est le plus-un des six autres. Il opère sur eux, à partir d'eux, par un mouvement qui les soustrait à eux-mêmes¹⁰.

On ne saurait envisager les formes filmiques indiennes sans les autres formes musicales, chorégraphiques, théâtrales, picturales, sculpturales, photographiques... La réflexion sur le médium, qui n'asservit pas le cinéma « à ses moyens techniques, à ses appareils mécaniques d'enregistrement et de projection¹¹ », trouverait ici à se développer.

¹⁰ Alain Badiou, « Les faux mouvements du cinéma » [1994], in *Cinéma*, textes rassemblés et présentés par Antoine de Baecque, Paris, Nova, 2010, p. 148.

¹¹ R. Canudo, « L'esthétique du septième art (II) Le drame visuel », *Le Film*, n° 181, mai-juin 1921.

Sources documentaires

Extraits de films et compléments iconographiques sont disponibles sur <https://lescinemasindiens.wordpress.com>

Les liens internet indiqués dans l'ouvrage sont susceptibles de devenir obsolètes, des mises à jour seront régulièrement assurées ici : <https://lescinemasindiens.wordpress.com/2016/04/11/ressources-documentaires/>

Notices biographiques

Budhaditya Chattopadhyay est artiste et doctorant à l'université de Copenhague. Ses recherches portent sur la perception et la cognition du son dans le cinéma numérique. Sa pratique artistique est à l'intersection entre cinéma, technologie numérique et art sonore. Ses travaux ont été exposés internationalement et, parmi d'autres prix, il a reçu la bourse des arts de la Charles Wallace India Trust à Londres en 2011 et a été décoré avec mention au prix Ars Electronica de Linz en 2011.

Clelia Clini est docteure en études culturelles et postcoloniales de l'université de Naples-L'Orientale (2011) où elle a étudié le cinéma de Bollywood et ses relations avec la diaspora indienne en Italie, et publié des articles sur cette question. Sa recherche porte actuellement sur la représentation du terrorisme dans le cinéma indien, et sur la représentation de l'expérience féminine dans les romans de femmes écrivains de la diaspora. Elle enseigne en média et études culturelles à l'université John Cabot et à l'université américaine de Rome.

Amandine D'Azevedo est docteure en études cinématographiques et audiovisuelles de l'université Sorbonne nouvelle – Paris 3. Elle travaille sur les cinématographies indiennes contemporaines depuis ses années de master. Sa thèse porte sur la résurgence des motifs mythologiques dans le cinéma hindi contemporain, mais ouvre plus largement sur la culture populaire indienne. ATER au département Cinéma et Audiovisuel de Paris 3 de 2013 à 2015, elle est aussi membre fondateur du groupe de recherche de l'Ircav, « Les cinémas indiens ». Elle a collaboré au *Dictionnaire mondial du cinéma* de J.-L. Passek et aux *Cahiers du cinéma*.

Jitka de Préval est doctorante à l'université Sorbonne nouvelle – Paris 3-IRCAV. Après un mémoire de master sur le cinéma populaire indien « (R)évolutions dans les adapta-

tions cinématographiques du roman *Devdas* », ses recherches portent sur l'histoire du studio R. K. Films & Studios et la circulation des formes dans le cinéma de Raj Kapoor. Elle est membre des groupes de recherche « Les cinémas indiens » et Kinétraces.

Térèse Faucon est maître de conférences à l'université Sorbonne nouvelle – Paris 3 où elle enseigne l'esthétique et la théorie du cinéma. Membre fondateur du groupe de recherche « Les cinémas indiens » et du CREAVIS (Centre de recherche en esthétique des arts visuels et sonores) ; elle a publié plusieurs articles sur le cinéma et l'art contemporain dans les revues *Cinémathèque*, *Cinéma*, *1895*, *Vertigo*, *ArtPress* et des ouvrages sur le cinéma en général (*Cent ans de cinéma français*, ADPF, 1996), le montage en particulier (*Penser et expérimenter le montage*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009 et *Théorie du montage. Énergie, forces et fluides*, Armand Colin, coll. « Recherche », 2013).

Sonali Pattnaik est doctorante en littérature et cinéma de l'université de Mumbai. Ses recherches visent notamment à cartographier la politique de la *mascarade* dans la représentation des corps dans le cinéma bollywoodien contemporain. Elle a enseigné la littérature et le cinéma dans les universités de Delhi et de Mumbai. Elle est aussi poète et artiste.

Marie Pruvost-Delaspre est docteure en études cinématographiques de l'université Sorbonne nouvelle – Paris 3 avec une thèse intitulée : *Pour une histoire esthétique et technique de la production animée : le cas de la Tôei Dôga (1956-1972)*. Ses recherches portent sur les modèles de production de l'animation japonaise, ainsi que leur implication du côté de l'histoire des techniques et de l'analyse des œuvres. Elle a étudié la langue japonaise et a été accueillie en 2010 dans le cadre d'un échange international à l'université Keio de Tokyo. Actuellement ATER à l'université Sorbonne nouvelle – Paris 3, elle enseigne la théorie, l'analyse et l'économie du cinéma au département Cinéma et Audiovisuel.

Gitanjali Rao est réalisatrice indépendante de films d'animation. Elle sort diplômée en 1994 de l'Institut J. J. d'Arts Appliqués de Mumbai. Elle apprend en autodidacte l'animation et la mise en scène. Elle produit, dirige et anime ses films, mais aussi des publicités. Membre du jury à la Semaine de la critique de Cannes en 2011, dans la section courts métrages, Gitanjali Rao assure par ailleurs de nombreuses conférences et ateliers sur l'animation.

Orange et *Printed Rainbow* sont deux courts métrages remarquables et primés en festivals. *Printed Rainbow* remporte le prix du meilleur court métrage en 2006, à la Semaine de la critique, puis est montré dans une centaine de festivals. Elle revient à Cannes et à la Semaine de la critique en 2014 avec *TrueLoveStory*.

Salma Siddique est réalisatrice de formation et docteur de l'université de Westminster, Londres, avec une thèse sur *Partition and the Hindustani Film Industry (1940-1965)*. Elle a notamment signé un article pour la revue *Bioscope* (janvier 2015, vol. 6, n° 1) sur « Meena Shore: The Droll Queen of Partition ».

Némésis Srour est doctorante à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), dans le département d'anthropologie, et affiliée au Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud (CEIAS). Elle a co-organisé le Festival du film d'Asie du Sud transgressif (FFAST) entre 2013 et 2015 et co-fondé l'association Contre-courants dédiée à la diffusion des cinémas de l'Inde, du Bangladesh, du Népal, du Pakistan et du Sri Lanka en France.

Charles Tesson est maître de conférences à l'université Sorbonne nouvelle – Paris 3, il enseigne l'histoire et l'esthétique en s'attachant au vaste corpus des cinémas asiatiques (Inde, Chine, Japon et Corée entre autres). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, aux éditions Cahiers du Cinéma : *Satyajit Ray* en 1992, *Photogénie de la série B* en 1997, *Théâtre et cinéma*, 2007. Spécialiste du cinéma bengali et de l'âge d'or du cinéma indien, il est membre fondateur du groupe de recherche « Les cinémas indiens ». Collaborateur aux *Cahiers du Cinéma*, il en a été le rédacteur en chef de 1998 à 2003. Depuis 2011, il est aussi Délégué général de la Semaine de la critique du festival de Cannes.

Vidya Vencatesan est professeure et directrice du Département des études françaises à l'université de Mumbai. Ancienne élève de l'université de Mumbai, avec une maîtrise en littérature française, elle est docteure ès lettres de la Sorbonne nouvelle – Paris 3 avec une thèse consacrée à l'étude comparée du thème du compagnonnage guerrier du Cycle de Guillaume d'Orange et du *Ramayana* de Valmiki. Ses recherches portent aussi sur le conte comme genre, ses sources indiennes, les versions du *Ramayana* dans différentes langues indiennes et l'image de la femme dans le genre épique en Inde et en France. Décorée de l'ordre de Chevalier des arts et des lettres et des Palmes académiques. Parmi ses publications récentes figure *D'autres mondes* (traduction de la poésie de Javed Akhtar de l'ourdou en français, Éditions Janus, 2014).

Shoba Venkatesh Ghosh est professeure, directrice du département d'anglais de l'université de Mumbai. Depuis bientôt trente ans elle enseigne, recherche et publie autour des *Gender Studies* et leurs intersections avec le cinéma, la littérature et les *cultural studies*. Parmi ses publications récentes, elle a coédité un livre (*Negotiating Spaces: Legal Domains, Gender Concerns and Community Constructs*, Oxford University Press, 2012) et une anthologie (*Being Carried Far Away: Poems and Stories of Women in Assamese, Bengali, Garo Manipuri and Mizo*, Sparrow, 2009). Elle a aussi signé plusieurs articles dans des journaux académiques et des anthologies critiques. Elle travaille actuellement sur une cartographie critique des études culturelles féministes en Inde.

Index des noms propres et des films

A

Aag (1948) 9, 63, 65-69, 102
Aag (2007) 35
Aag Ka Dariya 18
 Abbas, K.A. 64, 67, 69
 Acharya, Vijay Krishna 104-105
Adventures of Oliver Twist 91
Adversaire (L') 14
Agkadyanchi Mouj 87
Agnipushpam 82-84
 Ahluwalia, Ashim 73
Aiyaa 104
Ajantrik 11
Akash Kusum 11
 Akhtar, Fahran 5
 Akhtar, Javed 5, 31, 104
 Akhtar, Zoya 5
Alam Ara 40, 63
Alilathonni 83
 Ali, Shaad 6, 99, 104
Alms For A Blind Horse 73
 Amrohi, Kamal 31, 33, 104
 Anand, Dev 25, 69
Anari 13
Ankur 11
Aparajito. Voir Invaincu (L')
Après la vie 90
Apur Sansar. Voir Monde d'Apur (Le)

Aranyer Din Ratri. Voir Des jours et des nuits dans la forêt
Aventures de Goopy et de Bagha (Les) 14
Awaara 69

B

Baazi 13
 Bachchan, Amitabh 5
 Badiou, Alain 105
Baghawat 37-38
 Bahl, Ajay 73-74
Bajirao Mastani 105
Bambi 88
Band Baaja Baaraat 6, 72
 Banerjee, Dibakar 43, 72, 75, 87
 Bansat-Boudon, Lyne 67, 69
BA Pass 73-74
 Bardet, Marie 32, 39
Barsaat 22, 69
 Barua, Pramatesh Chandra 13, 41
 Bashir, Aamir 45
 Batra, Ritesh 71, 75
 Behl, Kanu 72, 75
 Benegal, Shyam 11, 73
 Berkeley, Busby 102
 Bhakta, Srinivas 92
 Bhandarkar, Madhur 99
 Bhansali, Sanjay Leela 71, 105
 Bhardwaj, Vishal 55, 57-58, 100
 Bhatt, Arun 64

Bhownagary, Jehangir S. 88
Bhuvan Shome 11, 91
 Blackton, James Stuart 87
Bloom 92
Blue 97, 101
Bombay Rose 9, 98
 Bose, Debaki 13, 63
 Bose, Nitin 13
 Boyle, Danny 43
Bringing Up Baby 17
 Brückle, Wolfgang 51, 54
Bunty Aur Babli 99, 104

C

Campany, David 45, 54
Celluloid Man 7
Chai 101
Chandni Bar 99
Chaos 91
Charaunga 74
Charulata 41
Chauthi Koot 73
 Chion, Michel 40-41, 44
Chiriakhana. Voir Ménagerie (La)
Chomana Dudi 11
 Chopra, Aditya 26
 Chopra, Yash 103
 Chowdhury, Upendrakishore Ray 92
Chuvanna Theruvil 84
Cirrus Skies 90
Citizen Kane 67
Complainte du sentier (La) 11-12, 41
Coolie 42
Count Your Chickens 91
 Craven, Roy 88-89, 95

D

Dabangg 6, 105
 Damle, Vishnupant 13
 Daney, Serge 8
 Darshan, Suneel 31, 34
Déesse (La) 14
 Deleuze, Gilles 57, 60-61
Delhi 6 45-46
 Desai, Binita 90

Desai, Dhvani 90
 Desai, Manmoham 42
Des jours et des nuits dans la forêt 14
Detective Byomkesh Bakshy! 72
 Deva, Prabhu 7, 31, 34
Dev D 104
Devdas (1935) 13, 41
Devdas (1955) 13
Devdas (2002) 74
Devi. Voir Déesse (La)
 Devi, Ananda 35, 39
 Dewan, Karan 17
Dharmatma 42
Dharti Ke Lal 11
Dhobi Ghat 45-46, 49, 51-52
Dholak 16
Dhoom 3 104-105
Dieu éléphant (Le) 14
Dil Aapna Punjabi 27
Dil Chahta Hai 5
Dilwale Dulhania Le Jayenge 26-28
 Disney, Walt 9, 88-89
Down to Earth 91
Drawing Drawing 90
 Dudok de Wit, Michael 92
 Dungarpur, Shivendra 7
Duniya Na Mane 14
 Dutt, Guru 8, 13-14, 22, 64, 69
Duvidha 11
 Dwyer, Rachel 8, 25, 29, 85

E

Eames, Charles et Ray 90
 Eisenstein, Sergèï 104
Ek Anek Aur Ekta 91
Ek Din Pratidin 11
Ek-Do-Teen 18
Ek Thi Ladki 15-17, 20-22
Elephant: OK 92
 Ellis, John 80, 85
 Eriyat, Suresh 93
Explorer 90

F

Fanaa 103

Father and Daughter 92
 Fattelal, Sheikh 13
Flutter 92
 Folman, Ari 94
Forteresse d'or (La) 14
 Fratagnoli, Federica 33, 39

G

Gandhi 5, 8, 12
 Gandhi, Anand 45
Gangs of Wasseypur 6
 Ganguly, Ram 8, 64
 Garewal, Simi 67
 Gaudreault, André 103
Gerald McBoing-Boing 91
 Ghai, Subhash 71
 Ghatak, Ritwik 11-12, 14
 Ghaywan, Neeraj 72
Ghungroo 38
 Giraud, Jean 103
Girgit 94, 97-98, 101
 Gopalakrishnan, Adoor 8-9, 11, 71
 Gopalan, Lalitha 61-62, 103
Gopi Gawaiya Bagha Bajaiya 92, 94.
 Voir *Aventures de Goopy et de Bagha (Les)*
 Gowariker, Ashutosh 43
Grande Ville (La) 14, 104
 Guattari, Félix 57-58, 60-61
 Gunning, Tom 103-104
 Gupta, Charu 19, 23, 49, 54, 69

H

Hall, Stuart 24, 28-29
Hanuman 91
Harud 45
 Hasan, Kamal 43
 Hildebeitel, Alf 32, 35-36, 39
His Girl Friday 17
His Master's Choice 92
Histoire de perles 90
Homo Saps 91
How Death Came To Earth 90
 Humm, Maggie 81, 85

I

I Am 71, 74
 Inder Raj, Anand 64
Inquilab 63
Invaiccu (L') 11, 41
 Irani, Ardeshir 40, 63
It Happened One Night 17

J

Jain, Jyotika 48, 52, 63, 69
Jaybharati 84
Jee Anayan Nu 26, 28
 Johar, I.S. 17, 21
 Johar, Karan 26, 73
John & Jane 73
 John, Mary E. 77, 82, 85
Joi Baba Felumath. Voir Dieu éléphant (Le)
 Joubert-Laurencin, Hervé 87
Jungle Love 103

K

Kaadu 11
Kabhi Khushi Kabhie Gham 26, 104
 Kagti, Reema 104
 Kahl, Milt 88
 Kajol 99
 Kakar, Sudhir 84-85
Kalpana 13
 Kamble, Shantabai 92
 Kapoor, Prithviraj 63-66
 Kapoor, Raj 8-9, 13, 22, 25, 27, 38, 55, 63-69, 72, 106
 Karanth, B.V. 11
 Karnad, Girish 11
Karuna Ki Vijay 90
 Kasaravalli, Girish 11
 Kasbekar, Asha 81, 85
 Kashmiri, Aziz 17
Kashmir Ki Kali 14
 Kashyap, Abhinav 105
 Kashyap, Anurag 6, 71-72, 75, 104
 Kaul, Mani 11, 14, 23, 71, 73
 Kaur, Kuldeep 17, 21, 29
 Kerins, Mark 42-44
Khan 42

Khan, Aamir 6, 19
 Khan, Ali Akbar 88
 Khan, Faiza Ahmed 74
 Khan, Mansoor 5
 Khan, Mehboob 13, 69
 Khan, Saif Ali 19, 55
 Khan, Salim 5
 Khan, Salman 6
 Khan, Shahrukh 27
 Khote, Durga 63
Kinnarathumpikal 76, 79, 84
 Kohli, Kunal 103
 Kumar, Manoj 26
 Kumar, Pankaj 51-52
 Kumar, Pawan 74
 Kumar, Raaj 35
 Kurhana, Kireet 91
 Kurosawa, Akira 12, 57

L

Lagaan 43, 105
Lakshya 5
Lara Lappa 18
 Légeret, Katia 38-39
 Lent, John 87-88, 91, 94-95
 Leone, Sergio 31
Le Paradis 89
Ligne du destin (La) 11
Living Legend Raj Kapoor 67

M

Madhumati 13
Madhuram 84
 Mahajan, Nikhil 74
Mahanagar. Voir Grande Ville (La)
 Majnu 17, 21
 Malini, Hema 32
Mani's Dying 92
 Mankekar, Purnima 8, 27-29
Manpasand 90
Maqbool 57
Mardaani 104
Masaan 72
Maya Darpan 11
 McLaren, Norman 90-91

Meena 15-22
Meena (série) 91-92
 Mehra, Rakeysh Omprakash 5, 45
 Mehra, Vishwa 64-65
Ménagerie (La) 14
 Menon, Nivedita 23, 77-78, 85
 Menon, V. 103
Mere Jeevan Saathi 31-32, 34-35
Midnight's Children 57
 Mirza, Aziz 27
 Mishra, Bikas 74
 Mishra, Vijay 24, 26, 29
Miss 56 16, 22
Miss Lovely 73
 Mitter, Partha 46, 54, 88-89, 95
Mohanambal's Thillana 37
Mohanavanagal 83
 Mohanlal 76
 Mohan, Ram 90-95, 97
Monde d'Apu (Le) 11, 14
 Monga, Guneet 72
 Motilal 17, 20
Mr and Mrs Iyer 45
Mr and Mrs Smith 17
Mricchakatika 63
Mr. & Mrs. 55 22
 Mufti, Aamir 21, 23
 Mukesh 64
 Mukherjee, Hrishikesh 13, 74
 Mullick, Pankaj 13
Munde UK De 24-25, 27-28
Musafir 13
My Brother... Nikhil 71, 73

N

Nagarajan, A.P. 37
Nagarik 12
 Nair, P.K. 7
Naja Goes to School 92
Namaste London 26
 Nandy, Ashis 5, 103
 Nargis 64
 Nath, Prem 64
 Nava, Mika 16, 23
Neel Kamal 64
 Nehru 5, 8, 19

Nigam, Aditya 77-78, 85
Nishant 11
Notre pain quotidien 11

O

Omkara 9, 55-61, 100, 102
 Onir 71, 73-75
Orange 93, 96-98, 101
 Orfall, Blair 57

P

Pakeezah 31-33, 35-36, 38, 104
 Para, Begum 18
 Parmar, Prabhjot 25, 29
 Patel, Baburao 64, 69
 Patel, Divia 8, 25, 29
 Patel, Ishu 89-90, 94
Pather Panchali. Voir Complainte du sentier (La)
 Pati, Pramod 88-89, 91
 Pavlatova, Michaela 94
 Phalke, Dhundiraj Govind (dit Dadasaheb) 5, 7, 87
Phir Bhi Dil Hai Hindustani 27
Playgirls 79
Pournami 31-32, 34-35, 37-38
 Prabhas 34
 Prasad, Madhava 24, 28-29, 82, 85
 Prasad, R.J. 79
Pratidwandi. Voir Adversaire (L')
Princess Nicotine 87
Printed Rainbow 9, 92-94, 96-98, 101, 105
Pune 52 74, 75
Purab Aur Paschim 26

Q

Qayamat Se Qayamat Tak 5

R

Radha and Krishna 88-89, 94
 Raghavendra, M.K. 24, 29, 103
 Rai, Raghu 13, 49
Raja Harishchandra 5
 Ramamurthy, Priti 18, 23
 Ranade, Shilpa 92-94

Ranade, Soumitra 92-93
Rang De Basanti 5-6
 Rao, Ajit 93
 Rao, Gitanjali 9, 52, 92-94, 96, 98-100, 105, 111
 Rao, Kiran 45
 Ray, Satyajit 8-9, 11-14, 41, 91-92, 104, 107
 Reddy, V.N. 64
Rekava. Voir Ligne du destin (La)
 Renuka 76-77, 79, 84, 86
 Roshan, U.C. 83
 Roy, Bimal 13, 69
Rut Rangili 16, 20

S

Sabnani, Nina 87, 90, 94-95
Sagara 84
 Sagar, Ramanand 37
 Saigal, Kundun Lal 13
 Samanta, Shakti 14
Saptapadi 104
 Sarasakumar, G.S. 83
 Sarkar, Bhaskar 23, 63, 68-69
 Sarkar, Pradeep 104
Satya 5
Satyam Shivam Sundaram 67
 Screwvala, Ronnie 91
 Seema 84
 Sen, Aparna 45
 Sen, Jayanti 87, 91, 95
 Sen, Konkona 55, 60
 Sen, Mrinal 8, 9, 11-12, 91
 Sen Sharma, Konkona 59
Sept Samourais (Les) 31
 Shahani, Kumar 11
 Shah, Bharat 74
 Shah, Naseeruddin 55
 Shah, Vipul Amrutlal 26
 Shakeela 9, 76-86, 102
 Shakespeare 55, 57, 61-62, 65
Shanghai 43
 Shankar 43
 Shankar, Ravi 13, 64, 88
 Shankar, Uday 13, 69
 Shantaram, V. 13, 14
 Sharma, Kidar 64

Sharma, Maneesh 6, 72
Shatranj Ke Khiladi 91
 Shergill, Jimmy 28
Ship of Theseus 45, 49-52
Sholay 31-35, 42
 Shorey 15-22
Shree 420 27
Shrimati 420 17
Shrimatiji 17
Shubh Vivah 90
Shuddh Desi Romance 72
Sikandar 16
 Singh, Gabbar 31
 Singh, Gurvinder 73
 Singh, Manmohan 24, 26-27
 Singh, Raja Sawant 89
 Sippy, Ramesh 31, 33, 42
 Sircar, Shoojit 72
Sivaji 43
Slumdog Millionaire 43, 57
 Smitha, Silk 79, 84
Sonar Kella. Voir Forteresse d'or (La)
 Srivastava, Sanjay 77, 79, 84-85
Superman Myth 87
Swayamvaram 11

T

Tagore, Rabindranath 12, 14, 32
Talaash 104
 Thakkar, Babhubai 64
Thazhvara 84
The Awful Truth 17
The Banyan Deer 88
The Childhood of Krishna 93
The Lunchbox 71-72
The Namesake 57
The Pea Brothers 87
The Ritual 11
Three Idiots 57
Throne of Blood 57
Titas Ekti Nadir Naam 14

Titli 72
Toonpur Ka Superhero 91
Tram 94
Trip 90
 Trnka, Jiri 89
TrueLoveStory 9, 94, 96-101
Two States 57

U

Udayer Pathy 13
Ugly 104
 Ukey, Milind 91
Usky Roti. Voir Notre pain quotidien
Uttarayanam 11

V

Valse avec Bachir 94
Vamsa Vriksha 11
 Varma, Ram Gopal 5, 35
 Varma, Shanti 88
Veer-Zaara 103
Vicky Donor 72
 Vijayshri 84
 Vinod 17
 Vishwanath, Kashinathuni 104
Vishwaroopam 43

W

Walking Feat 90
 Weeks, Clair H. 88-90, 94
 Welles, Orson 67
 Willaume, Alain 53-54
Wives and Wives 89

Y

You Said It 91

Z

Zindagi Na Milegi Dobara 5
 Žižek, Slavoj 83, 85

Crédits photographiques

Gitanjali Rao pour la couverture et pages 70, 93, 98, 99, 100
Droits réservés pour tous les autres.

Remerciements

Ils s'adressent en premier lieu à l'IRCAV (Université Sorbonne nouvelle – Paris 3) et à Laurent Creton tout particulièrement ;

Au LabEx ICCA dans le cadre du projet mené par Les Cinémas indiens (IRCAV) sur l'autoproduction du cinéma d'animation en Inde ;

À nos partenaires de l'université de Mumbai : Shoba Ghosh et Vidya Vencatesan ;

À tous ceux qui ont participé au colloque, Dépendance/indépendance : les cinémas indiens, même s'ils n'apparaissent pas dans ce volume : Laurent Guido, Michael Robert Gonçalves, Anuradha Kanniganthi, Silke Scmickl, Gyorgyi Vajdovich, Denis Vidal ;

Aux Films d'ici et à Clara Mahieu en particulier ;

À la BULAC dont les richesses du catalogue nourrissent les recherches sur les cinémas indiens ;

À Michèle Leprettre et Nathalie Dauvois pour leur soutien ;

À Anouck Eychenne pour la finesse de sa traduction ;

Enfin, à Gitanjali Rao pour sa disponibilité et sa générosité.

In/dépendance des cinémas indiens

Cartographie des formes, des genres et des régions

In/dependence of Indian cinemas

Cartography of forms, genres and regions

Bollywood est un trompe-l'œil, « le » cinéma indien n'existe pas et doit être pensé au pluriel de langues, régions, productions, styles, genres et périodes différentes... Les quinze contributions de cet ouvrage explorent divers objets d'étude (films populaires, films d'animation, cinéma indépendant ou de studio, chef-d'œuvre de l'âge d'or ou *soft-porn*, de l'Inde du sud au nord) selon différentes approches (historiques, socio-culturelles, économiques mais aussi des études de genre et des analyses de la migration des formes filmiques et artistiques). Le pari de ce livre est donc de proposer des regards croisés, en s'intéressant aux industries régionales et linguistiques et en s'attachant aux multiples courants, styles et motifs filmiques qui façonnent l'ensemble de la production indienne afin d'ouvrir de nouvelles perspectives.

Bollywood is a trompe l'œil, *the* Indian cinema does not exist. We prefer thinking in the plural of its languages, regions, productions, styles, genres, periods... In this issue, fifteen contributions examine variety of topics (popular films, animation or independent cinema, masterpiece of the golden age, softporn, from North to South India). These texts articulate different approaches (historical, sociocultural, economical, as well as gender studies and the analysis of film and artistic forms' migration). The challenge of this book is to propose comparative and complementary views on regional and linguistic industries, diversity of filmic stream, styles and patterns which mould all the Indian production to expand new horizons.

Amandine D'Azevedo et Térésa Faucon, enseignantes-chercheuses à l'Université Sorbonne nouvelle-Paris 3, ont cofondé le groupe de recherche « Les cinémas indiens ». Spécialiste du cinéma hindi contemporain et de ses liens avec la mythologie, Amandine D'Azevedo est aussi programmatrice et a été critique aux *Cahiers du cinéma*. Les recherches et les enseignements de Térésa Faucon portent sur l'esthétique et la théorie du cinéma, l'histoire des formes filmiques, les échanges entre danse et cinéma.