

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉMOTIONS-LIBÉRATION-CÉLÉBRATION : FONCTIONS NARRATIVES ET
SYMBOLIQUES DES SÉQUENCES DE CHANT ET DE DANSE DU CINÉMA POPULAIRE
DE L'INDE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
CAROLINE TABAH

OCTOBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Il me tient à cœur de remercier en toute sincérité :

Dr Mohan Agashe qui m'a ouvert une porte sur l'univers fascinant des cinémas et des arts scéniques de l'Inde. Dr Agashe qui m'a nourri de son humanité et de sa grande générosité;

M. Ravi Gupta, qui m'a concrètement donné accès à plusieurs plateaux de tournage à Mumbai, en Inde, qui m'a accueilli à la *Whistling Woods International Institute*, à *Film City*, et qui a soutenu mon désir d'écrire un mémoire traitant du cinéma populaire de l'Inde de Mumbai;

Mon mentor, le cinéaste indien Shyam Benegal, qui en plus de m'avoir offert la possibilité de faire un stage avec lui en 2011-2012 à Mumbai, a accepté de répondre à mes questions afin d'enrichir le présent travail de recherche;

Monsieur Sudhir Kakar, psychanalyste indien et auteur, qui a accepté de répondre à mes questionnements;

Monsieur Yves Lever, professeur et auteur, qui a su si bien faire grandir ma passion pour le cinéma lorsque j'étais au cégep, et qui a soutenu ma démarche de vouloir retourner aux études afin de faire la rédaction de ce mémoire;

Madame Shyamali Saha qui a gracieusement accepté de faire la traduction des séquences de chant et de danse (*hindi*-anglais) du présent travail de recherche;

M. Guy Martin, qui a soutenu ma décision de retourner à l'université dans le but d'écrire ce mémoire et qui a cru en moi, en mes aptitudes ainsi qu'en ce que j'ai à offrir;

Mes amis Julie Beaulieu et Jonathan Voyer, qui n'ont pas hésité un seul instant à m'encourager, à m'aider et à me soutenir dans mon désir de concrétiser ce désir d'écrire ce mémoire, cette nécessité, cette composante de mon épanouissement personnel et professionnel;

Madame Danièle Bernard, grande sagesse déguisée en toute simplicité, bienveillante lumière de mes moments d'obscurité, outilleuse de mécanique parfois en panne;

Monsieur Denis Fournier, dont les encouragements à aller de l'avant ont tapissé mon cheminement académique et humain;

Madame Viva Paci, qui a cru en moi, qui m'a ouvert la porte afin de concrétiser ce projet qui me tenait tant à cœur. Madame Paci qui m'a permis de reprendre là, où, plusieurs années auparavant, j'avais été forcée de descendre du train académique. Merci de cette main tendue qui m'a permis de sauter à nouveau dans ce train, pour cette fois-ci, arriver à destination.

Et enfin, Shawn Mativetsky qui, contre vents et marées, m'a soutenue par son amour. Je lui suis et serai éternellement reconnaissante.

Sans vous tous, ce mémoire réalisé à Montréal, Londres, Mumbai et Pune, n'aurait pu voir le jour. Avec une gratitude infinie.

DÉDICACE

A ma mère et ses doutes,
à mes amis indiens,
à l'Inde et ses cinémas, ses arts, ses humanités, ses cultures,
qui ont su me toucher d'une manière profonde et allumer en moi ce
qui se mourrait,
à la force de vie qui anime tout être,
au pouvoir de l'être humain de se construire et d'édifier, même
dans l'adversité.

AVANT-PROPOS

En 1999, je voyageais en Palestine ainsi qu'en Israël, et c'est dans un désert israélien que j'entendis pour la première fois la trame sonore d'un film de *Bollywood*¹, constituée de chansons, sur une cassette que me faisait découvrir un ami israélien. Je n'avais aucune idée de ce qu'était ce cinéma populaire de l'Inde en langue *hindi*, de ce qu'était Bollywood. Aussitôt que j'entendis une chanson, je fus immédiatement touchée, malgré le fait que je ne comprenais pas les paroles de la chanson qui étaient en *hindi*. J'en fus tant bouleversée que je me suis mise à pleurer! Qu'y avait-il donc dans cette musique qui me toucha directement au cœur? Je ne saurai jamais vraiment ce qu'il s'est véritablement passé en moi, à ce moment-là, mais je sais cependant que c'est à partir de cette découverte musicale que je me suis mise à faire de la recherche sur les cinémas de l'Inde autres que celui de Satyajit Ray que je connaissais déjà, ainsi que sur l'Inde, ses cultures, ses arts, dont bien sûr, ses musiques. Tout cela afin d'exposer que c'est par l'entremise d'une chanson issue d'une séquence de chant et de danse de film de Bollywood que j'en suis venue à m'intéresser au cinéma populaire de Mumbai, aux arts et aux enfants de *Bharat*

¹ Cinéma populaire de l'Inde, tourné principalement en langue *hindi*, se produisant à Mumbai et contenant en moyenne six séquences de chant et de danse.

*Mata*². Concernant mon mémoire, ce qui m'interpelle en particulier est la présence des séquences de chant et de danse que contiennent les films populaires de l'Inde.

Les raisons qui ont motivé la présente recherche en sont qui proviennent du cœur. Je sais qu'il n'est pas très académique de s'exprimer ainsi mais, c'est pourtant la vérité. Et le cœur, *Dil* en *hindi*, est ce qui me guide depuis le début de mon exploration du cinéma de Bollywood, des autres cinémas indiens ainsi que des arts et cultures de l'Inde. *Dil* est également ce qui anime les séquences de chant et de danse des films bollywoodiens.

Le cœur donc, et puis, une autre raison de ma motivation concernant le sujet étudié, raison qui n'en est pas une en réalité, car il s'agit de mon instinct. Mon instinct qui m'a guidé depuis 1999 d'un livre à un autre, d'une ville à une autre, d'une personne à une autre, et puis, d'un acteur indien à un, voire même plusieurs plateaux de tournage, à Mumbai et à Pune, en Inde, en 2009. Ce sont cet amour et cet instinct qui me ramenèrent à Mumbai, en 2011-2012, afin d'y faire des recherches sur les cinémas de l'Inde ainsi que d'y faire un stage de perfectionnement en scénarisation et réalisation avec le cinéaste Shyam Benegal.

² *Mother India*, la personnification de l'Inde en tant que mère.

Tout au long de ce processus, j'entendais des commentaires désobligeants dans les médias occidentaux à propos des séquences de chant et de danse présentes dans les films de Bollywood que l'on trouvait ridicules. Puis, il y avait ma conviction viscérale que ces séquences de chant et de danse soient riches et qu'elles apportent une dimension profonde. J'ai donc décidé d'entreprendre ce présent travail de recherche, désireuse de démontrer que ces séquences de chant et de danse sont bien plus qu'un divertissement de par leurs fonctions narratives et symboliques ainsi que leurs fonctions signifiantes.

Dans le film *Kisna : The Warrior Poet* du réalisateur indien Subash Ghai, Juman, le personnage interprété par l'acteur Om Puri, répond en ces termes à une mère et sa fille britanniques qui le remercient de les avoir sauvées des « méchants » :

L'Inde est un pays pauvre. Mais nous, les Indiens, nous avons un grand cœur! Nous avons survécu grâce à l'amour et aux relations humaines. Il importe peu si nous avons faim...! Pour nous, l'amour est un amour, l'amour est un amour, un amour..³

³ Ghai, S. (2005). *Kisna: The Warrior Poet*. [DVD] Mumbai : Eros Entertainment.

C'est certainement ça, l'amour, qui m'a menée à l'Inde, ses arts, ses cultures ainsi que ses « humanités ». Et c'est tout à fait ça qui motive mon sujet de recherche intitulé : *Émotions-Libération-Célébration : Fonctions narratives et symboliques des séquences de chant et de danse du cinéma populaire de l'Inde.*

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iv
AVANT-PROPOS.....	v
LISTE DES FIGURES.....	xiii
RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS.....	xv
ABSTRACT AND KEYWORDS.....	xvi
PARENTHÈSE : LE CINÉMA DE BOLLYWOOD.....	xvii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE.....	4
1.1 Introduction.....	4
1.2 Mise en contexte.....	5
1.3 Les séquences de chant et de danse bollywoodiennes, un héritage culturel.....	11
1.4 Petit historique de la musique dans le cinéma <i>hindi</i>	16
1.5 Problématique.....	27
CHAPITRE II CADRE THÉORIQUE.....	33

CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE.....	41
CHAPITRE IV	
ANALYSE DU <i>FILMI GEET</i> « TERE BINA YEH CHANDI / GHAR AAYA MERA PARDESI » DU FILM <i>AWARA</i>	46
4.1 Les paroles.....	46
4.2 Le film.....	49
4.3 Le cinéaste.....	49
4.4 Le synopsis.....	51
4.5 Contexte de création du film.....	52
4.6 Analyse de la séquence de chant et de danse « <i>Tere Bina Yeh Chandi / Ghar Aaya Mera Pardesi</i> »..	54
4.6.1 La séquence de chant et de danse.....	54
4.6.2 Les divisions.....	55
4.6.3 Les danses.....	58
4.6.4 La musique.....	59
4.6.5 La narration.....	61
4.6.6 Les principaux rasas de « <i>Tere Bina Yeh Chandi / Ghar Aaya Mera Pardes</i> ».....	62
4.6.7 Lecture sociale de la séquence de chant et de danse.....	66
4.6.8 Lecture psychologique / psychanalytique.....	70

CHAPITRE V	
ANALYSE DU <i>FILMI GEET</i> « MOREY PIYA » DU	
FILM <i>DEVADAS</i>	95
5.1 Les paroles.....	95
5.2 Le film.....	99
5.3 Le cinéaste.....	101
5.4 Le synopsis.....	103
5.5 Contexte de création du film.....	104
5.6 Analyse de la séquence de chant et de danse	
<i>Morey Piya</i>	105
5.6.1 Les divisions.....	106
5.6.2 La danse.....	107
5.6.3 La musique.....	109
5.6.4 La narration.....	110
5.6.5 Le rasa principal de <i>Morey Piya</i>	111
5.6.6 Lecture sociale de la séquence de	
chant et de danse.....	114
5.6.7 Lecture psychologique / psychanalytique.....	117
CHAPITRE VI	
CONCLUSION.....	132
ANNEXE A	
ENTRETIEN EN ANGLAIS AVEC M. SHYAM BENEGAL VIA	
INTERNET.....	138

ANNEXE B	
ENTRETIEN EN ANGLAIS AVEC M. SUDHIR KAKAR VIA INTERNET.....	143
BIBLIOGRAPHIE.....	146

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	« L'endormissement ».....	54
2	« La terre ».....	55
3	« L'enfer ».....	55
4	« La rédemption ».....	55
5	« Le salut ».....	56
6	« Le paradis ».....	56
7	« La chute ».....	56
8	« <i>Karuna</i> ».....	61
9	« <i>Bhayānaka</i> ».....	62
10	« La rédemption – <i>Shanta</i> ».....	63
11	« Le paradis – <i>Shanta</i> ».....	63
12	« <i>Raudra</i> ».....	64
13	« L'abandon ».....	72
14	« L'ombre »	73
15	« L'hermaphrodite couronné ».....	85
16	« L'union des principes mâles et femelles ».....	86
17	« L'ascension (peinture) ».....	88
18	« L'ascension (rêve) ».....	88
19	« La médiatrice ».....	89

20	« La maison (rouge) ».....	106
21	« La rivière (bleu) ».....	106
22	« Radha et Krishna à la rivière ».....	120
23	« Le couple Paro-Devdas ».....	127
24	« Le couple Radha-Krishna ».....	127
25	« Couple divin et royal ».....	128
26	« Le cercle, le Soi ».....	129
27	« La totalité ».....	130

RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS

A l'intérieur du mémoire *Émotions-Libération-Célébration : Fonctions narratives et symboliques des séquences de chant et de danse du cinéma populaire de l'Inde*, nous cherchons à mettre en lumière le fait que les séquences de chant et de danse présentes dans le cinéma populaire de l'Inde produit à Mumbai, qu'on appelle aussi *Bollywood*, soient très riches, significatives et profondes, et qu'elles agissent en tant que catalyseurs de désirs et fantasmes de gens appartenant à une société qui privilégie la famille plutôt que l'individu.

En adoptant la psychologie analytique du psychiatre suisse Carl Gustav Jung (1875-1961), nous faisons l'investigation et l'analyse de deux séquences de chant et de danse présentes dans deux films bollywoodiens. Nous explorons les principales questions de recherche suivantes : quelles sont les fonctions narratives des séquences de chant et de danse dans le cinéma populaire indien ? Comment se manifestent-elles ? Et quelles sont leurs fonctions symboliques, leurs fonctions signifiantes ? Cette recherche est également enrichie par l'intervention de Sudhir Kakar, père de la psychanalyse indienne ainsi que par Shyam Benegal, cinéaste indien, qui ont eu la générosité de nous accorder des entrevues.

Les séquences de chant et de danse qui sont présentes dans le cinéma populaire de Mumbai permettent d'extérioriser des conflits intérieurs communs, présents chez plusieurs individus (audience) et permettent de gérer les émotions générées par les pressions sociales indiennes. Les séquences de chant et de danse, sont riches et significatives tant dans leur contenu, que dans leur forme et expressivité cinématographique.

Mots-clés : cinéma, musique, comédie musicale, Bollywood, cinéma indien, cinéma *hindi*, inconscient collectif, archétype.

ABSTRACT AND KEYWORDS

In this dissertation, *Emotions – Liberation – Celebration: Narrative and Symbolic Functions of Song and Dance Sequences in Indian Popular Cinema*, we bring to light the fact that song and dance sequences in the popular cinema of India, of Mumbai, Bollywood, are rich, meaningful and profound, and that they act as catalysts for the desires and fantasies of people who belong to a society which values the family over the individual.

Using psychoanalysis as the theoretical framework; in particular, the analytical psychology of the Swiss psychiatrist Carl Gustav Jung, we investigate and analyze two song and dance sequences, each from a different Bollywood film, drawn from a different era in the history of Bollywood cinema, or Hindi popular cinema. We explore the following principal research questions: what are the narrative functions of song and dance sequences in the Indian popular cinema of Mumbai? How do they manifest themselves? And what are their symbolic functions, their significant functions? This research is also enriched by the participation of the father of Indian psychoanalysis, Dr. Sudhir Kakar and the filmmaker, Shyam Benegal, who have generously granted us interviews.

Keywords: cinema, music, musical, Bollywood, Indian cinema, song and dance sequences, Hindi cinema, collective unconscious, archetype

PARENTHÈSE : LE CINÉMA DE BOLLYWOOD

L'Inde est le plus grand producteur cinématographique au monde avec une moyenne de 1200 films produits par année, selon la dernière enquête de l'Institut de Statistique de l'UNESCO⁴ datant de 2009. Le champ de recherche de notre mémoire intitulé : *Émotions - Libération - Célébration : Fonctions narratives et symboliques des séquences de chant et de danse du cinéma populaire de l'Inde* concerne le cinéma populaire indien qui se produit principalement dans la ville de Mumbai, capitale économique de l'Inde, et qui se tourne essentiellement en langue *hindi* avec parfois utilisation de mots *ourdou* et anglais, et dont les films, nous avons pu le constater suite à d'innombrables heures de visionnement, contiennent en moyenne six séquences de chant et de danse. Ce cinéma populaire qu'on appelle aussi *Bollywood* (une contraction du « B » de Bombay, ancienne appellation de la ville actuelle de Mumbai, ainsi que du mot « Hollywood », l'industrie cinématographique américaine) représente environ 20%⁵ de la production cinématographique de l'Inde. Cette cinématographie qui domine en Inde est celle sur laquelle notre travail porte, et non pas sur les autres cinématographies indiennes qui proviennent par exemple du Bengal, du Tamil Nadu, du Kerala et autres états de l'Inde. Car le cinéma populaire de l'Inde appelé également le

⁴ UNESCO Institute for Statistics, *New release of Cinema Data*, Récupéré le 20 novembre 2015 <http://www.uis.unesco.org/culture/pages/cinema-data-release-2011.aspx>

⁵ *Ibid.*

cinéma de Bollywood et qui se tourne en langue *hindi*, n'est pas représentatif des diverses cinématographies qui existent en Inde. Bollywood n'est pas le cinéma de l'Inde. Bollywood est l'un des cinémas qui se crée, parmi tant d'autres, en Inde. Ainsi donc, tout au long de la rédaction de ce mémoire nous utiliserons les expressions suivantes qui sont courantes en Occident, aussi bien qu'en Inde, afin de parler de notre champ de recherche : cinéma de Bollywood, cinéma populaire indien, ainsi que cinéma *hindi*.

Dans une Inde constituée de diversités culturelles, le cinéma populaire indien qui se fait à Mumbai constitue une sorte de liant rassemblant et unifiant les divers groupes multiethniques et classes sociales de l'Inde. Ainsi, ce cinéma permet de représenter des problématiques de vie parfois bien complexes que vivent les Indiens, tout en apportant des pistes de réflexion et d'orientation ainsi que des subtilités au niveau relationnel.

Personne ne s'entend vraiment quant à l'origine du terme *Bollywood*. L'ingénieur américain Wilford E. Deming qui prétendit, dans la revue *American Cinematographer* no. 12.11, mars 1932,⁶ que c'est sous sa supervision que le premier film sonore de l'Inde s'est fait, mentionne qu'au moment où il quittait l'Inde, il reçut un télégramme en 1932 de la part de *Tollywood* qui lui offrait ses meilleurs vœux pour le nouvel an. Les studios cinématographiques de Calcutta étaient (et sont encore) localisés dans la banlieue de

⁶ Prasad, M. M. (2008). *Surviving Bollywood*. [Chapitre de livre]. Dans *Global Bollywood* (p. 43). Dans Kavoori, A.P., Punathambekar, A. (2008). *Global Bollywood*, New York : New York University Press.

Tollygunge. Un jeune journaliste à la mode, selon l'auteur et chercheur M. Madhava Prasad⁷, aurait pensé le terme *Bollywood* en écho à la création du terme *Tollywood* utilisant le « B » de la ville de Bombay. D'autres hypothèses concernant le terme *Bollywood* trouvent leurs origines à partir de diverses sources qui ne sont pas vérifiables. On parle de la création du terme par un journaliste occidental dans les années 40 qui faisait référence à la comédie musicale hollywoodienne, ou encore dans les années 70, au moment où l'Inde produisait nettement davantage de films que les États-Unis. Dans le *Oxford English Dictionary*, il y est écrit que c'est dans le roman de l'auteur britannique H.R.F. Keating *Filmi, Filmi, Inspector Ghote*, publié en 1976, que l'expression aurait été utilisée pour la première fois. Quoiqu'il en soit, l'origine exacte du terme *Bollywood* demeure floue à ce jour. Elle est possiblement multiple, nous venons d'en mentionner quelques possibles naissances. Cette expression est répandue et internationalement comprise.

Il est capital de souligner qu'une partie de l'industrie cinématographique bollywoodienne ainsi que des académiciens indiens n'aiment pas que le terme *Bollywood* soit utilisé. Ils préfèrent l'appellation suivante : le cinéma *hindi*. Ils abhorrent le terme *Bollywood* qui fait ainsi référence à la comédie musicale hollywoodienne car ils considèrent que leur identité cinématographique et ce fort intérêt pour les chants, la musique et la danse, existait bien avant la popularité de la comédie musicale hollywoodienne. Comme le mentionne la professeure associée et

⁷ *Ibid.*

directrice académique du département d'anthropologie, faculté des Arts et Sciences de la *New York University*, Tejaswini Ganti, dans son livre *Producing Bollywood - Inside the Contemporary Hindi Film Industry* :

[...] *while some are indifferent or resigned to the use of the term Bollywood, others are upset by the term because they feel it is essentializing and condescending; represents a kitschy, tacky cinema; or implies that Hindi cinema is a cheap derivative of Hollywood.*⁸

Dans son article *Surviving Bollywood*⁹, M. Madhava Prasad se questionne à savoir si cette appellation *Bollywood* ne mériterait-elle pas d'être rebaptisée étant donné que l'expression suggère une imitation de Hollywood. Ou, s'interroge-t-il encore, serait-ce en fait l'opposé : une façon d'indiquer sa différence et sa résistance au model cinématographique dominant qu'est celui de Hollywood? Finalement, l'expression *Bollywood* sert différents propos, selon les besoins de différentes personnes.

Le terme *Bollywood*, en plus de faire référence au cinéma populaire de l'Inde, au cinéma *hindi*, fait également référence à l'industrie filmique et à une institution, comme le terme *Hollywood*. On voit même occasionnellement nommer la ville de Mumbai, Bollywood. Ce n'est que le 10 mai 1998 que le gouvernement indien a officiellement reconnu le statut « d'industrie » à la production

⁸ Tejaswini Ganti, *Producing Bollywood-Inside the Contemporary Hindi Film Industry*, (Londres : Duke University Press Durham and London, 2012), p.14.

⁹ *Ibid.*

cinématographique indienne et cela, malgré le fait que le cinéma a joué un rôle significatif dans les discours de l'État en ce qui a trait au développement, à l'identité nationale, à la modernité, depuis l'indépendance de l'Inde, en 1947. Pendant des décennies, l'État a officiellement considéré le cinéma commercial comme une activité apparentée aux vices, une activité nuisible et dangereuse pour leur société de masse... Étant donné l'exportation massive de films indiens, et la forte et rapide croissance de ce marché, ainsi que la redéfinition de l'Inde qui désormais est une puissance économique importante, le cinéma indien depuis, est l'un des rouages de cette nouvelle « nation mondialisée ». On est passé du vice à la fierté nationale.¹⁰

¹⁰ Tel que nous l'explique l'auteure Tejaswini Ganti dans son livre *Producing Bollywood – Inside the Contemporary Hindi Film Industry*, au chapitre 1 intitulé: *From Vice to Virtue – The State and Filming in India*.

INTRODUCTION

Souvent dénigrées par l'audience occidentale dans leur fonction scénaristique et leur expressivité artistique¹¹, parfois même, par une certaine pensée indienne¹², les séquences de chant et de danse qui sont présentes au cœur du cinéma populaire de l'Inde¹³, nous soulignons encore : de langue *hindi* qu'on appelle aussi *Bollywood*, qui se produit dans la ville de Mumbai, sont bien plus qu'un divertissement. Nous croyons en effet que ces séquences cinématographiques sont porteuses d'une dimension profonde, et qu'elles apportent sens et signification autant en ce qui a trait au film qu'au spectateur. Nous explorerons donc leur richesse, nous illustrerons le fait qu'elles soient substantielles, profondes, et qu'elles agissent en tant que catalyseurs des désirs et fantasmes d'un vaste nombre de gens appartenant à la société indienne dont l'expressivité individuelle n'est pas toujours bien perçue et dans certains cas, parfois même interdite. Cette situation due à un système de valeurs mis en place par la forte présence de l'hindouisme (80.5%)¹⁴ dans les différentes sphères de la société indienne.

¹¹ Par exemple, entendu à la Société Radio-Canada, à l'émission *On fait tous du show business*, novembre 2009.

¹² Tejaswini Ganti, *Producing Bollywood-Inside the Contemporary Hindi Film Industry*, (Londres : Duke University Press Durham and London, 2012), p.4.

¹³ En moyenne, un film bollywoodien contient six séquences de chant et de danse

¹⁴ Government of India Ministry of Home Affairs, *Religion, Census of India 2011*, Récupéré le 20 novembre 2015 de http://censusindia.gov.in/Census_And_You/religion.aspx

Nous croyons que les séquences de chant et de danse qui sont présentes dans le cinéma populaire de l'Inde, permettent d'extérioriser des conflits intérieurs communs, présents chez beaucoup d'individus (audience) et permettent de gérer les émotions générées par les pressions sociales indiennes. Nous les considérons donc riches et significatives tant dans leur contenu que dans leur forme et expressivité cinématographique. D'où nos questions de recherche : quelles sont les fonctions narratives des séquences de chant et de danse dans le cinéma populaire indien de Mumbai? Comment se manifestent-elles? Et quelles sont leurs fonctions symboliques, leurs fonctions signifiantes?

Nous analyserons deux séquences de chant et danse provenant de deux films populaires de l'Inde de langue *hindi* : *Awara* (1951) de Raj Kapoor et *Devdas* (2002) de Sanjay Leela Bhansali. Nous adopterons une approche d'analyse cinématographique ainsi qu'une approche d'analyse psychanalytique issue de la psychologie analytique du psychiatre suisse Carl Gustav Jung. Afin d'atteindre notre objectif principal qui consiste à démontrer la richesse artistique et humaine certaines des séquences de chant et de danse, notre propos sera également enrichi par la contribution du cinéaste indien Shyam Benegal ainsi que par le père de la psychanalyse indienne, Sudhir Kakar.

Nous tenterons de répondre à nos questions de recherche à travers une courte présentation du cinéma de Bollywood, du *Nāṭya-*

Shâstra, d'un historique musical du cinéma populaire indien de langue *hindi*, puis nous ferons l'analyse sociale, psychologique et psychanalytique de deux séquences de chant et de danse en utilisant la psychologie analytique du psychiatre suisse Carl Gustav Jung. Le tout sera enrichi par l'apport de nos deux participants interviewés qui habitent l'Inde et œuvrent dans des domaines liés au sujet de notre recherche et dont les entretiens seront présentés en annexes. De ce cheminement, discussion, réflexions et réponses trouveront place dans la conclusion.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

1.1 Introduction

En constante transformation, la république de l'Inde est, après la Chine, le deuxième pays le plus peuplé au monde avec une moyenne de 1,3 milliard d'habitants¹⁵. Occupant presque la totalité du sous-continent indien, l'Inde est constituée de vingt-neuf états et de sept territoires où s'entendent et se parlent plusieurs centaines de langues régionales, plus de deux mille dialectes ainsi que vingt-trois langues officielles, dont le *hindi* et l'anglais, utilisées par l'administration gouvernementale.

Selon *Religion, Census of India 2011*¹⁶, l'hindouisme est la religion la plus pratiquée en Inde avec 80,05%. Il s'ensuit l'islam avec 13,4%, le christianisme avec 2,3%, le sikhisme avec 1,9%, le bouddhisme avec 0,8% et le jaïnisme avec 0,4%. D'autres religions y sont aussi présentes telles le zoroastrisme et le judaïsme (qui sont moins pratiquées). Historiquement, l'Inde a hérité de diverses influences culturelles. Au 16^e siècle, elle a, entre autres, été

¹⁵ UNESCO Institute for Statistics, *Socio-Economic Indicators*, Récupéré le 20 novembre 2015 de <http://www.uis.unesco.org/DataCentre/Pages/country-profile.aspx?code=IND®ioncode=40535>

¹⁶ Government of India Ministry of Home Affairs, *Religion, Census of India 2011*, Récupéré le 20 novembre 2015 de http://censusindia.gov.in/Census_And_You/religion.aspx

envahie par l'Empire moghol qui provenait des steppes d'Asie centrale qui avaient été conquises par Gengis Khan. L'Inde a ainsi hérité de la culture persane ainsi que de la littérature, propres à l'Empire moghol. Une culture indo-persane y est, en conséquence, née. L'Empire moghol a régné en Inde de 1526 à 1858. Un autre héritage culturel significatif qu'a reçu l'Inde est celui de l'Empire britannique, en étant souveraine de La Compagnie britannique des Indes orientales, puis par la suite, du Royaume-Uni. En grande partie grâce à l'application obstinée du *satyagraha* (désobéissance civile par la non-violence) par Mahatma Gandhi, l'Inde a obtenu son indépendance en 1947. Avec la proclamation de sa constitution, le 26 janvier 1950, l'Union indienne soit, la République parlementaire fédérale, a pris forme. Et depuis, l'Inde indépendante est considérée comme étant « la plus grande démocratie du monde »¹⁷. Il existe donc une vaste et riche diversité culturelle en Inde, qui se reflète dans ses cinémas, et en particulier, dans le cinéma populaire qui se fait à Mumbai.

1.2 Mise en contexte

¹⁷ Christophe Jaffelot, *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, (Paris : Fayard CERI 2006), p.28.

Avec 3.3 milliards de billets de cinéma vendus en Inde¹⁸, et il en est de même en moyenne à chaque année, il apparaît évident que le cinéma est une dimension importante de la vie des gens qui habitent en Inde. Tout comme les chansons que l'on retrouve dans les séquences de chant et de danse présentes dans le cinéma populaire indien et qui occupent actuellement 80% de l'industrie musicale en Inde.¹⁹

Les chansons des films bollywoodiens, appelées « *filmi geet* », occupent une place majeure dans la société indienne qui détient une forte tradition orale. La musique a toujours été partie intégrante de la culture des Indiens et des formes d'arts en Inde²⁰. Et tel que le mentionnait Shyam Benegal, lors de notre échange :

Music and songs are part of all rituals, festivals and religious ceremonies of all communities in India. Also secular songs for each season, representing different times of the year, months, days and nights are very much part of

¹⁸ The Economic Times, *Indian Movie Industry to be worth \$5 billion in two years: MPAA CEO*, Récupéré le 3 mars 2015 de http://articles.economictimes.indiatimes.com/2012-03-14/news/31169028_1_mpaa-ceo-movie-industry-content

¹⁹ Tejaswini Ganti, *Producing Bollywood-Inside the Contemporary Hindi Film Industry*, (Londres: Duke University Press Durham and London, 2012).

²⁰ Considéré comme le cinquième veda, le *Nâtya-Shâstra*, attribué au sage *Bharata*, rédigé initialement en sanscrit, est un traité des arts de la scène datant approximativement de 500 ans avant et après J.-C. et dont une partie était consacrée à la musique.

*the traditional culture of India which has been co-opted by our popular arts.*²¹

La présence de musique, provenant de multiples sources dans les films de Bollywood, a permis aux gens du peuple d'avoir accès à des musiques qui auparavant étaient le privilège d'élites. Par exemple, la musique classique du Nord de l'Inde²², n'était accessible qu'aux gens des castes supérieures, avant de se retrouver dans les films bollywoodiens, à la fin des années 40 et durant les années 50.

L'Inde est dotée d'une riche tradition musicale folklorique, religieuse, dévotionnelle ainsi que de deux systèmes bien définis de musique classique. Deux systèmes qui sont établis depuis des générations²³. Il y a la musique classique du Nord de l'Inde qu'on appelle la musique *hindoustani*²⁴ et puis il y a la musique du Sud de l'Inde qu'on appelle *carnatique*²⁵. La mélodie et le rythme sont les deux éléments de base de la musique classique indienne. La mélodie s'exprime à travers ce que l'on appelle les *ragas* qui sont des modes musicaux qui traduisent des états d'âme, des émotions

²¹ Tirée de notre entretien avec Shyam Benegal. Voir Annexe A pour l'entretien complet.

²² B. C. Wade, *Music in India - The Classical traditions*, (New Delhi : Monahar Publishers, 2004), p. 19.

²³ Ganesh Anantharaman, *Bollywood Melodies – A history of the Hindi Film Song*, (New Delhi : Penguin Books India, 2008).

²⁴ Alain Danielou, *La musique de l'Inde du Nord*, (Paris : Buchet / Chastel, 1985), p.22.

²⁵ B. C. Wade, *Music in India - The Classical traditions*, (New Delhi : Monahar Publishers, 2004), p.3.

spécifiques ou encore, des saisons, des moments du jour ou de la nuit, entre autres choses. Le rythme, ou le *tala*, constitue le temps musical qui est diversifié et sophistiqué. La musique classique du Nord de l'Inde se démarque principalement de celle du Sud par le fait qu'il s'agisse de musique improvisée sur une longue durée et dans un cadre spécifique, contrairement à la musique classique du Sud qui se base essentiellement sur des compositions qui sont interprétées sur une durée beaucoup plus courte que celle du Nord. Les instruments à percussion utilisés dans le Nord ont pour fonction de garder le rythme de base pour le soliste (qui est donc accompagné, créant ainsi un format duo). Ceux du Sud, quant à eux, ornent musicalement la composition, selon sa structure. Ils ne sont pas responsables de garder le *tala*, le cycle rythmique, contrairement à ceux du Nord. Étant donné que la musique carnatique est composée, écrite, des petits ensembles se produisent, et parfois même, un et même deux solistes également²⁶. La tonalité des notes varient également d'un système à l'autre. Mise à part la voix, le violon et la flûte de bambou, les instruments du Nord et du Sud de l'Inde sont entièrement différents.²⁷ Avec une telle présence musicale dans la nation indienne, cela n'a pas pris beaucoup de temps afin que la musique de film devienne populaire. En quelques décennies seulement, les chansons des films ont envahi de nombreux aspects de la vie

²⁶ Entretien verbal avec Shawn Mativetsky, joueur de tabla de la tradition classique du Nord de l'Inde, Montréal, août 2016.

²⁷ Ici, nous avons davantage exposé la nature des musiques classiques de l'Inde, car la musique *hindoustani*, celle du Nord, est celle qui s'est retrouvée dans plusieurs *filmi geet*, servant aussi parfois de base à la composition de musique mixte pour les séquences de chant et de danse des films bollywoodiens.

indienne : les rencontres entre amis, les congrès politiques, les mariages, les funérailles, les fêtes religieuses, les fêtes scolaires, et ainsi de suite.²⁸

Il est phénoménal de voir à quel point les chansons issues des films bollywoodiens sont partout dans la société indienne et tant intégrées à la vie personnelle des gens habitant le sous-continent indien. Elles sont également bien présentes dans la vie des NRI²⁹ qui sont de grands consommateurs de films de Bollywood et de ses chansons, et qui, se faisant, garde ainsi un lien avec *Mother India*, tel que le rapporte l'auteur et documentariste Nasreen Munni Kabir :

*And the songs, with their inventive [...] lyrics (often written by celebrated poets), have long been a bonding force in the Indian diaspora, re-creating a familiar world of images and emotions and linking millions of people to their homeland.*³⁰

De plus, à l'ère de la mondialisation, Bollywood et ses chansons servent aussi de pivot afin d'articuler l'idée d'identité nationale des Indiens de la diaspora qui portent, de plus en plus, le rôle de garant de l'identité indienne, à l'extérieur de l'Inde.³¹

²⁸ Ganesh Anantharaman, *Bollywood Melodies – A history of the Hindi Film Song*, (New Delhi : Penguin Books India, 2008).

²⁹ *Non-Resident Indian* (Indiens n'habitant pas l'Inde)

³⁰ Kabir, N. M. (2002). *Playback Time – A Brief History of "Film Songs"*, *Film Comment*, mai-juin, 38, 3, 41-42.

³¹ A. Punathambekar, A. Kavoori, *Global Bollywood*, (New York : New York university Press, 2008).

La musique des films *hindi* est une partie intégrante de la conscience musicale de tant d'Indiens. Étant allée plusieurs fois en Inde, et à Mumbai en particulier, à chaque fois, nous avons constaté cet amour des Indiens pour les chansons des films. Des étudiants aux chauffeurs d'*autorickshaw*, des compagnons rencontrés sur les plateaux de tournage aux vendeurs de fruits et de légumes, ou encore, lors de voyages en train, on chante les chansons des films bollywoodiens, et pas que celles récemment sorties. Impossible d'y échapper car il y a la radio, la musique d'ambiance dans les cafés, les publicités de toutes sortes qui s'en servent, les mille et une émissions télévisuelles dans lesquelles il est question des « *filmi geet* ». Les chansons des films de Bollywood sont partout et elles ont même, dans plusieurs cas, grâce à l'amour des gens pour celles-ci et à leur apport dans leur vie, secourues des films qui étaient très près du désastre financier.³²

En Inde, les bandes sonores des films de Bollywood sortent plusieurs semaines, et même mois, avant le film lui-même. Un *Mahurat*, une cérémonie inaugurale, prend alors place à un moment auspiceux, selon les calculs des astrologues indiens, et est performé dans le but de marquer le début du projet et d'apporter le succès financier au film.³³ Une fête et un grand battage publicitaire ont lieu avec les médias, le réalisateur, les producteurs, le compositeur musical, les musiciens, paroliers, acteurs, chanteurs, et plusieurs chanceux du public. Si la musique plaît aux gens, elle

³² Tejaswini Ganti, *Producing Bollywood-Inside the Contemporary Hindi Film Industry*, (Londres : Duke University Press Durham and London, 2012).

³³ *Ibid*, p. 248.

assurera un bon *box-office* au cinéma. Il n'est pas rare de retrouver une ou des séquences de chant et de danse d'un film à la télévision, dans le but de faire mousser la publicité concernant ce film dont la sortie est à venir. La dimension musicale présente dans les films de Bollywood est donc importante, voire considérable. Et tel que l'a dit le scénariste Rumi Jaffery : « *Music is such a part of our lives that, without music our lives are empty. If you don't have songs in a film, the film doesn't run. Music is a very necessary part of India.* »³⁴

1.3 Les séquences de chant et de danse bollywoodienne, un héritage culturel

Les séquences de chant et de danse sont porteuses de richesses, de sens et significations. Elles n'agissent pas en tant que rupture scénaristique ou en tant que simple spectacle sans relation avec la diégèse, ou encore comme l'écrit l'auteur Lalitha Gopalan, comme retardement au développement de l'intrigue, ou distrayant le spectateur des autres scènes du récit par des disjonctions spatiales et temporelles³⁵. Contrairement à ces hypothèses qui favorisent leur relation extra-diégétique avec le récit cinématographique, nous constaterons une relation certaine entre les séquences de chant et de danse ainsi que le récit filmique, tel que nous le verrons lors de

³⁴ *Op. cit.*, p.251.

³⁵ Lalitha Gopalan, *Cinema of Interruptions*, (Londres : BFI Palgrave Macmillan, 2002), p.19.

nos deux analyses. De plus, ces séquences ne sont pas nées en réponse à la comédie musicale hollywoodienne.

En effet, le 14 mars 1931, présenté au *Majestic Cinema* à Bombay, le premier long métrage sonore indien soit *Alam Ara* d'Ardeshir Irani possédait déjà plus de sept chansons³⁶ ainsi que des danses. La musique, la chanson, la poésie, le théâtre et la danse ont toujours été parties intégrantes de la culture des Indiens et des formes d'arts sur la terre de *Bharat Mata*.³⁷ L'utilisation de la chanson, de la musique, de la danse, et de la poésie dans le drame ont été une forte tradition en Inde, à travers les siècles. En créant le théâtre comme « un objet de jeu à voir et à entendre »³⁸, le dieu hindou *Brahma*³⁹ pavait déjà la voie au cinéma populaire de l'Inde dans lequel se conjugue danse, poésie, musique, drame et chant. Le théâtre indien ancien possédait déjà une forme de narration dramatique où il y avait alternance entre des dialogues et des récitations chantées et où tous les arts de la scène étaient alliés. Il en était de même, par exemple, durant l'âge d'or du théâtre sanskrit dans l'Inde ancienne, ou encore dans le théâtre *yatra* du Bengale, ou lors de présentations à Bombay du théâtre ourdou et parsi, avant l'avènement du cinéma parlant, à la fin du 19^e siècle.

³⁶Ganesh Anantharaman, *Bollywood Melodies – A history of the Hindi Film Song*, (New Delhi : Penguin Books India, 2008), p.2.

³⁷ Bharatamuni, *Natyasastra*, (Delhi : New Bharatiya Book Corporation, 2010), vol. 1-2-3-4.

³⁸Lyne Bansat-Boudon, *Théâtre de l'Inde ancienne*, (Paris : Gaillimard, 2006), p. XXXV

³⁹Le créateur, le premier dieu de la *Trimûrti*,

Avec un très grand nombre de danses folkloriques indiennes (difficilement recensables étant donné les diversités culturelles de l'Inde) ainsi que de danses classiques dont, le *Kathak* en provenance du Nord de l'Inde, ou encore le *Bharata Natyam* issu du Sud, avec les épopées sanskrites et mythologiques fondatrices de la société indienne ainsi que de l'hindouisme telles que le *Mahabharat* et le *Ramayana*, enseignées oralement, dû à un faible taux d'alphabétisation, et, interprétées par des comédiens et des danseurs au jeu dramatique codifié, dicté par le *Nâtya-Shâstra*, à un peuple en majorité illettré, il était donc naturel que le cinéma populaire de l'Inde hérite de ces aspects artistiques et narratifs.

Attribué au sage Bharatamuni, et étant considéré comme le 5^e veda, le *Nâtya-Shâstra*⁴⁰ (*Nâtya* : *drame*) est un traité (*Shâstra*) hindou, dont la période de rédaction demeure incertaine (quelque part entre 500 ans avant et après J.-C.), sur les arts de la scène incluant la musique. Bharatamuni démontre, dans ce qui ressemble à un vaste système encyclopédique, une compréhension profonde de la relation intrinsèque qui existe entre les sens, l'esprit et le corps de l'être humain. Selon lui, les états intérieurs de conscience ou les états émotifs de l'être humain, dans sa forme entière, trouvent leurs expressions de différentes façons en constituant le contenu de l'art.

⁴⁰Bharatamuni, *Natyasastra*. (Delhi : New Bharatiya Book Corporation, 2010), vol. 1-2-3-4.

Dans le *Nāṭya-Shāstra*, Bharatamuni catégorise les arts de la scène et installe un système de correspondance entre les arts exprimés et l'aspect physique de l'être humain (l'artiste), son aspect spirituel, éthique, matériel, ainsi que par l'aspect psychique. Il affirme que les arts ont la puissance de réunir tous les aspects de la vie dans un tout cohérent (du plan physique au plan psychique et même métaphysique). Tout ceci par le raffinement des sens, par la perception sensorielle de l'œil et de l'oreille, en particulier.

Dans le *Nāṭya-Shāstra*, il est question de la notion esthétique fondamentale du *rasa* (mot sanskrit qui signifie « saveur »). Les rasas représentent les sentiments, les états de base de l'être humain, en fait, l'essence d'un état émotionnel, que les êtres humains portent en eux et qu'il est possible de communiquer par l'expression artistique à travers une codification, par une série de gestes par exemple, de mouvements, d'expressions faciales, de mots, d'intonations, par le maquillage, les costumes, etc. Dans le *Nāṭya-Shāstra*, on retrouve huit rasas :

1. l'amour, l'érotique, aspect spirituel, aspect physique (śrngāra)
2. le comique, le burlesque (hāsya)
3. le pathétique, compassion (karuna)
4. le furieux, colère (raudra)
5. l'héroïque, noblesse (vīra)
6. l'horreur, la terreur, l'effroi (bhayānaka)
7. l'odieux, le dégoût (bībhatsā)
8. le merveilleux, (adbhuta)

Un neuvième rasa s'est rajouté par la suite :

9. Le paisible, paix, sérénité (shanta)

Les rasas ont des correspondances aux niveaux des couleurs et des dieux (déesses) hindous. En voici quelques exemples :

1. Amour : vert pâle – Visnu
2. comique : blanc – Ganesh
3. pathétique : gris / beige – Yama
4. furieux : rouge – Rudra

Les gens du public, en regardant et écoutant la performance artistique qui se déroule devant eux savourent dans leur être les états psychologiques durables comme par exemple la tristesse et l'amour, traduits, révélés par une série de gestes des performeurs, de mots, etc. Les rasas réveillent chez les gens du public, dans leur cœur (*manas* en sanskrit : correspondant à l'esprit, le mental) des sentiments enfouis, qui ne pourraient émerger sans l'intervention du spectacle. Une combinaison de l'essence de ces rasas serait nécessaire dans la dramaturgie traditionnelle indienne et les arts du spectacle pour que l'expérience soit complète. Et cela n'est possible que si les neuf émotions, états émotionnels, rasas, sont mélangés de différentes manières autour d'une émotion prédominante.

Nous proposons de considérer le cinéma de Bollywood comme un héritier de la richesse évidente de cette tradition millénaire. Il nous apparaît que les rasas, en plus d'être intégrés aux jeux dramatiques des acteurs bollywoodiens, ont également été intégrés et adaptés,

à l'expression des séquences de chant et de danse dans le cinéma populaire indien.

1.4 Petit historique de la musique dans le cinéma *hindi*

L'arrivée du son dans les années 30 a aussi apporté avec elle la venue de la séquence de chant et de danse dans le cinéma *hindi*. Ce qui a contribué à jouer un rôle important auprès du public dans son acceptation du film sonore. Tel que le rapporte Mihir Bose dans son histoire du cinéma de Bollywood⁴¹ : « *With the coming of the talkies, the Indian motion picture came into its own as a definite and distinctive piece of creation. This was achieved by music.* ».

Avec l'avènement des *talkies* dans les années 30, la chanson de film (*filmi geet*) a donné naissance à une toute nouvelle industrie de la chanson avec paroliers et compositeurs. C'est ainsi qu'est née l'ère des studios, où chacun des grands studios de cinéma avait leurs propres compositeurs, paroliers ainsi que leurs acteurs. Les installations d'enregistrement rudimentaires des premiers temps faisaient en sorte que la chanson et la musique devaient être

⁴¹Mihir Bose, *Bollywood, A History*, (New Delhi : Tempus Publishing, 2006). p.75.

enregistrées en même temps que la scène était filmée avec les acteurs qui chantaient en direct. Les musiciens restaient alors en dehors du cadre⁴², parfois même installés au sommet des arbres!

Les sujets des films des années 30 étaient puisés dans la littérature indienne, à partir, par exemple, de romans de Rabindranath Tagore⁴³, qui est l'un des plus importants et plus grands écrivains, poètes, philosophes et musiciens de l'Inde, ou encore, à partir des histoires de Sarat Chandra Chatterjee, ou de Premchand qui était considéré comme l'un des plus grands écrivains de langue *hindi* à l'époque. Des écrivains de langue ourdoue contribuaient également aux histoires cinématographiques. Les principaux thèmes abordés dans le cinéma *hindi* des années 30 en étaient liés à la mythologie indienne, à la religion et à la spiritualité. L'inspiration musicale des films des années 30 s'inspirait de la musique folklorique de la région du Maharashtra, de la musique religieuse, dévotionnelle, ainsi que de la musique qui a été créée par Rabindranath Tagore⁴⁴.

⁴²Kabir, N. M. (2002). Playback Time – A Brief History of "Film Songs", *Film Comment*, mai-juin, 38, 3, 41-42.

⁴³Tagore, premier non européen a gagné le Prix Nobel de littérature en 1913 et celui-là même qui a écrit l'hymne national de la République de l'Inde, *Jana Gana Mana*.

⁴⁴Ganesh Anantharaman, *Bollywood Melodies – A history of the Hindi Film Song*, (New Delhi : Penguin Books India, 2008), ⁴⁴Mihir Bose, *Bollywood, A History*, (New Delhi : Tempus Publishing, 2006), Gregory D. Booth, Bradley Shope, *More Than Bollywood – Studies in Indian Popular Music*, (New York : Oxford University Press, 2014).

En 1935, la plus importante révolution dans le développement de la chanson de film s'est produite. Au *New Theater*, les frères Bose ainsi que le directeur musical Boral ont introduit le chant préenregistré. La chanson a d'abord été enregistrée, avant d'être passée et mise en image *lipsinck*, libérant ainsi les artistes et la caméra de l'esclavage du microphone. Au début, même si les chansons ont été enregistrées et mises en image de cette manière, les artistes ont continué à chanter leurs propres chansons. Ce processus a ouvert la voie à des musiciens formés ainsi que des chanteurs, afin d'entrer dans l'industrie du film. Les chansons pouvaient être enregistrées avec la voix d'un chanteur de *playback*, et mises sur un acteur différent. L'avènement de l'utilisation du *playback* a libéré les compositeurs des limites de la voix des acteurs, et a inspiré une forte créativité.⁴⁵

Petites anecdotes : il est intéressant de noter qu'à cette époque, Gandhi considérait le cinéma comme une des machines diaboliques de l'Occident moderne à éradiquer⁴⁶, et que c'est suite à une rencontre entre ce dernier et Chaplin en 1931, où tous deux avaient discuté les idées du Mahatma à propos des machines, que Chaplin, inspiré par cette conversation, fit son film *Les Temps modernes*.⁴⁷

⁴⁵ Ganesh Anantharaman, *Bollywood Melodies – A history of the Hindi Film Song*, (New Delhi : Penguin Books India, 2008), ⁴⁵ Mihir Bose, *Bollywood, A History*, (New Delhi : Tempus Publishing, 2006).

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Auteur inconnu. (2012, 1er novembre). Mahatma Gandhi continues to influence Indian cinema : Author. Récupéré de

Le premier Premier Ministre de l'Inde après l'indépendance, Jawaharla Nehru, qui croyait dans le progrès de l'Occident moderne et qui n'avait aucun préjugé contre le cinéma tel qu'avait Gandhi, ne pensait pas que le cinéma indien était bon. Il souhaitait que le cinéma soit utilisé dans un but éducationnel et promoteur de valeurs sociales. Le cinéaste Shyam Benegal sur la question :

*None of our national leaders cared for films, not even Nehru. Our pre-independent national leaders always saw popular Indian films as culturally wanting. They thought they were culturally not good enough, not artistic enough and did not help in the evolution and development of culture. They always thought it was a very inferior kind of work.*⁴⁸

Les années 40 ont vu l'intégration de chansons folkloriques du Punjab et autres parties du Nord de l'Inde, en lui donnant un aspect plus robuste et moins mélancolique que dans les années 30. L'année 1947 a été critique pour le cinéma indien, étant donné la partition de l'Inde et du Pakistan. Ces deux pays ont vécu un échange non officiel de population entre dix et quinze millions de personnes à l'intérieur d'environ deux mois, avec un million d'individus abattus et des millions de familles divisées et de vies brisées. En plus du drame humain qui prenait place, le milieu cinématographique indien a perdu de grands chanteurs et

<http://archive.indianexpress.com/news/mahatma-gandhi-continues-to-influence-indian-cinema-author/1025175/>

⁴⁸ Mihir Bose, *Bollywood, A History*, (New Delhi : Tempus Publishing, 2006), p. 162.

musiciens qui ont quitté l'Inde pour le Pakistan. Plusieurs compositeurs, paroliers et chanteurs sont demeurés en Inde malgré les conflits religieux. La partition a également fait en sorte que de nouveaux talents en provenance du Pakistan, soient venus se joindre à l'industrie du film musical. Ces années ont aussi vu de nouveaux paroliers qui ont joué un rôle significatif en apportant la poésie dans les « *filmi geet* »⁴⁹.

Les années 50 ont principalement vu l'arrivée de la musique classique indienne. La musique classique *hindoustani* (du Nord de Inde) est devenue accessible pour le profane grâce au cinéma. Vers le milieu des années 50, la capacité de chanter des chansons classiques était devenue essentielle à un chanteur de *playback*. A côté de la musique classique, le *ghazal*⁵⁰ a acquis une identité musicale à travers les films *hindi* de ces années.⁵¹

Les « *filmi geet* » des années 50 ont également vu l'influence occidentale se poindre. Fortement influencé par Benny Goodman, le compositeur musical C. Ramchandra a été le premier à occidentaliser les « *filmi geet* ». Ramchandra a introduit les

⁴⁹ Mihir Bose, *Bollywood, A History*, (New Delhi : Tempus Publishing, 2006), Ganesh Anantharaman, *Bollywood Melodies – A history of the Hindi Film Song*, (New Delhi : Penguin Books India, 2008).

⁵⁰ Poème d'amour musical

⁵¹ Mihir Bose, *Bollywood, A History*, (New Delhi : Tempus Publishing, 2006), Ganesh Anantharaman, *Bollywood Melodies – A history of the Hindi Film Song*, (New Delhi : Penguin Books India, 2008), Ashraf Aziz, *Light of Universes – Essays on Hindustani Film music*, (New Delhi : Three Essays Press, 2003).

instruments de musique de l'Occident tels que le saxophone alto, la guitare, l'harmonica, et le sifflet.⁵²

L'influence de la musique pop et rock dans les séquences de chant et de danse a commencé dans les années 50, sous la forme de numéros de *rock 'n' roll* et de cabaret.

Le compositeur et directeur musical Naushad Ali a introduit un style élégant de musique au cinéma *hindi*, en incorporant dans ses compositions de la musique classique indienne ainsi que de la musique folklorique. Il a également créé un style nouveau d'orchestration qui incluait souvent des orchestres entiers avec des violons et des cuivres.

Un autre aspect important de la croissance de la musique de film dans les années 50 consiste en la création de bannières de production indépendante avec le trio de cinéastes Raj Kapoor, Dev Anand, et Guru Dutt. Chaque bannière permettait d'identifier un type de musique en particulier. Raj Kapoor avec les aspirations simples de l'homme du commun, Dev Anand et son approche insouciant à la vie, et enfin, Guru Dutt et le désespoir, la désillusion.⁵³

⁵² Jayson Beaster-Jones, *Bollywood sounds – The Cosmopolitan Meditations of Hindi film song*, (New York : Oxford University Press, 2015).

⁵³ Mihir Bose, *Bollywood, A History*, (New Delhi : Tempus Publishing, 2006), Ganesh Anantharaman, *Bollywood Melodies – A history of the Hindi Film Song*, (New Delhi : Penguin Books India, 2008).

En ce qui concerne l'établissement de normes dans les « *filmi geet* », les années 50 ont été une décennie marquante. Il s'agit de la décennie la plus originale et qui a influencé tout ce qui s'est fait par la suite au niveau musical, dans les films populaires de Mumbai.⁵⁴

Avec les années 60, le temps du héros qui taquinait l'héroïne était arrivé. C'était l'époque où il y avait la célébration de tout l'égarement de la jeunesse. Un nouveau genre de musique filmique est né, il était joyeux et en résonance avec la joie de vivre. La seconde moitié des années 60 a été l'année de la musique fusion, fortement influencée par l'Ouest. Il y a eu une révolution pop-jazz dans laquelle l'expérimentation a pris beaucoup de place avec l'utilisation du synthétiseur et des instruments électroniques. Ce qui a entraîné le début de la tendance disco dans le cinéma populaire indien⁵⁵.

Avec la musique *hindoustani* et la vague de *gazel* des années 50, les compositeurs recherchaient une identité musicale distincte, dans les années 70. Cependant, les séquences de chant et de danse sont devenues moins importantes dans ces années-là. La vengeance remplaça l'amour comme raison d'exister. Le légendaire Amitabh Bachchan, qui était la nouvelle vedette à l'époque, jouait dans des

⁵⁴ Jayson Beaster-Jones, *Bollywood sounds – The Cosmopolitan Meditations of Hindi film song*, (New York : Oxford University Press, 2015).

⁵⁵ Mihir Bose, *Bollywood, A History*, (New Delhi : Tempus Publishing, 2006), Ganesh Anantharaman, *Bollywood Melodies – A history of the Hindi Film Song*, (New Delhi : Penguin Books India, 2008).

films où il exprimait de la colère face à différents aspects liés à la société indienne représentée. Il fut surnommé : Le jeune homme en colère. Son charisme, ses combats et ses dialogues ont dominé cette époque. Les gens allaient au cinéma pour voir et entendre leur *star* préférée, et beaucoup moins pour la musique qui s’y trouvait. Le cinéma des années 70 était concentré sur l'action et les dialogues. La décennie a également vu un grand nombre de créations cinématographiques à petit budget qui possédaient de la bonne musique, et dont les chansons sont encore fredonnées. Les choses ont commencé à se détériorer à la fin des années 70, mais les années 80 ont confirmé que la mélodie était disparue. C’est comme si la musique avait perdu sa raison d’être dans les films. L'arrivée de la vidéo, qui a récupéré l'audience appartenant à la classe moyenne, n'a pas aidé afin de faciliter cette phase difficile que vivait le cinéma *hindi*. Il n'y avait pas assez d'investissement au niveau des infrastructures pour le cinéma. Par conséquent, les salles de cinémas sont devenues horribles, infestées de rats, et ainsi de suite. Presque plus personne ne voulait aller au cinéma. Les gens qui fréquentaient les salles étaient les plus pauvres du pays, les récents immigrants également. Tout à coup, un nouveau souffle musical a vu le jour avec deux films qui ressuscitèrent la chanson de film *hindi*. *Qayamat Se Qayamat Tak* de Mansoor Khane et *Main Pyar Kiya* de Sooraj Barjatya. Il s’agissait de deux histoires d’amour. Les chansons des deux films étaient composées par des compositeurs méconnus. Les pièces musicales que l’on retrouve dans ces deux films ravivèrent l’ère des histoires d’amour d’adolescents et les films musicaux. Le succès des chansons

provenant de ces deux films pour adolescents a mené à une complète révision du film musical. Le pouvoir de la musique dans les films a été redécouvert, particulièrement pour les histoires d'amour.⁵⁶

Grâce à la mondialisation qui a libéré le contrôle économique dans les années 90, de nouveaux investissements financiers ont été faits pour le cinéma à Mumbai. La construction de multiplexes cinématographiques a changé les choses, et les salles de cinémas sont redevenues des endroits que l'on adore fréquenter. Le cinéma de Bollywood a donc bénéficié d'innovations technologiques suite à la libéralisation économique, et il a joué un rôle important en promouvant le vent de changement d'une nouvelle ère.⁵⁷

A la fin des années 90, les habitants de l'Inde ainsi que les NRI ont vu leur intérêt s'accroître fortement envers le cinéma populaire indien fait à Mumbai étant donné la mondialisation et une forte amélioration dans la qualité du son et de la distribution. En Inde, on assiste à la croissance de l'intérêt d'une classe moyenne sophistiquée envers le cinéma. On assiste aussi à la croissance de la nostalgie des Indiens de la diaspora. On s'attend désormais à un son « *re-imagined* » dans les « *filmi geet* » qui, tout en satisfaisant

⁵⁶ Mihir Bose, *Bollywood, A History*, (New Delhi : Tempus Publishing, 2006), Ganesh Anantharaman, *Bollywood Melodies – A history of the Hindi Film Song*, (New Delhi : Penguin Books India, 2008).

⁵⁷ Jayson Beaster-Jones, *Bollywood sounds – The Cosmopolitan Meditations of Hindi film song*, (New York : Oxford University Press, 2015), Gregory D. Booth, Bradley Shope, *More Than Bollywood – Studies in Indian Popular Music*, (New York : Oxford University Press, 2014), Mihir Bose, *Bollywood, A History*, (New Delhi : Tempus Publishing, 2006).

les gens en quête d'un son qui réponde à un sens de nationalisme culturel, à un sens de la tradition, puisse également faire en sorte de satisfaire les jeunes Indiens urbains avec une sonorité musicale qui soit nouvelle.⁵⁸

Le 10 mai 1998, le gouvernement de l'Inde a enfin reconnu officiellement le statut « d'industrie » à la production cinématographique de l'Inde.

A.R. Rahman, talentueux compositeur musical, chanteur, parolier, producteur musical du Sud de l'Inde a fait son entrée dans le cinéma populaire de Mumbai dans les années 90 qu'il a marquées grâce à son grand talent et en donnant une nouvelle direction aux « *filmi geet* », en créant des compositions musicales contenant de puissantes mélodies et en utilisant des influences musicales en provenance de partout dans le monde. Son genre musical a mené à de nouvelles pratiques de production ainsi qu'à de nouvelles sonorités. Son talent a fait en sorte qu'il a été (et est encore) le compositeur le plus demandé depuis les années 90.⁵⁹

Les années 90 et 2000 sont empreintes de séquences de chant et de danse qui sont constituées de divers types musicaux selon le scénario, le lieu où se déroule l'histoire, etc. La mondialisation a

⁵⁸ Jayson Beaster-Jones, *Bollywood sounds – The Cosmopolitan Meditations of Hindi film song*, (New York : Oxford University Press, 2015), Gregory D. Booth, Bradley Shope, *More Than Bollywood – Studies in Indian Popular Music*, (New York : Oxford University Press, 2014).

⁵⁹ Jayson Beaster-Jones, *Bollywood sounds – The Cosmopolitan Meditations of Hindi film song*, (New York : Oxford University Press, 2015).

contribué à donné une orientation cosmopolite aux chansons des séquences de chant et de danse des films bollywoodiens. Musique classique indienne, folklorique, dévotionnelle, religieuse, japonaise, musique latine, arabe, contemporaine, classique occidentale, flamenco, et ainsi de suite, se rencontrent dans les bandes sonores des films populaires de l'Inde. La technologie audio contribue grandement à la création de nouveaux sons pour les séquences de chant et de danse. On utilise des *tracks*, on fait de l'échantillonnage, la création se fait aussi d'une manière plus éclectique. On utilise des sons provenant de différentes sources mondiales, de différents instruments de musique. On s'inspire du blues, de l'opéra mais aussi, de sons plus traditionnels qui proviennent de différentes parties de l'Inde. On utilise de plus en plus la technologie numérique, ce qui apporte une nouvelle esthétique et une nouvelle façon d'utiliser les sons dans la création d'une séquence de chant et de danse. Ces nouvelles approches permettent une plus grande liberté artistique.⁶⁰

La projection du film *Devdas* de Sanjay Leela Bhansali au Festival de Cannes en 2002, a aussi fortement contribué au fait que le cinéma bollywoodien attire désormais davantage l'attention de l'audience occidentale. Le cinéma de Bollywood est toujours en hausse de popularité dans nombreux pays, bien que ce cinéma ait déjà été fortement apprécié dans de nombreux pays auparavant

⁶⁰ Jayson Beaster-Jones, *Bollywood sounds – The Cosmopolitan Meditations of Hindi film song*, (New York : Oxford University Press, 2015), Gregory D. Booth, Bradley Shope, *More Than Bollywood – Studies in Indian Popular Music*, (New York : Oxford University Press, 2014).

tels que dans l'ancienne l'URSS, ou encore, dans les pays maghrébins.⁶¹ Ce cinéma inspire désormais de nombreux événements cinématographiques prestigieux à travers le monde où l'on y présente d'importantes rétrospectives, des festivals, des colloques⁶². Déjà, depuis les années 90, il commençait à être objet d'études dans les milieux académiques européens⁶³.

1.5 Problématique

*I think a song is a release. When you sing a song, you're releasing some repressed emotions, feelings and thoughts.[...]. I think the more repressed you are, the more you'll find expression in song. In any given society, the greater the repression, the greater the number of songs. It is hardly surprising that in Indian society, which is repressive, that women have more songs than men. The poor have more songs than the rich.*⁶⁴

– Javed Akhtar (parolier, poète, auteur)

⁶¹ Banaji, S. (2013). *Hindi Film Audiences Outside South Asia*. [Chapitre de livre]. Dans *Routledge Handbook of Indian Cinemas* p.391-401. London and New York : K. Moti Gokulsing and Wimal Dissanayake.

⁶² Grimmaud, E. (2008). *To be "filmi" or not to be*. [Chapitre de livre]. Dans *Le cinéma indien/ Indian cinema* sous la direction de Emmanuel Grimaud & Kristie Gormley p. 8-21. Lyon : Asiexpo Edition.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Nasreen Munni Kabir, *Talking Songs: Javed Akhtar in Conversation with Nasreen Muni Kabir and Sixty Selected Songs, Bollywood*, (New Delhi : Oxford University Press , 2007).

De toutes époques, les séquences de chant et de danse sont très riches, significatives et profondes, et selon nous, elles agissent en tant que catalyseurs de désirs et fantasmes d'un peuple constitué d'êtres humains dont l'expressivité individuelle n'est pas toujours bien perçue, ou directement exprimée, et parfois même interdite. Ici, nous n'incluons pas les gens qui occupent une position sociale élevée, qui ont une influence dans la société indienne, et qui sont connus du grand public. Tel que l'a communiqué le cinéaste indien Shyam Benegal lors de notre entrevue au sujet des séquences de chant et de danse⁶⁵ : « [...] *often erotic, providing release and relief from different kinds and forms of self-repressive conditioning imposed by family, society, culture and religion.* »

Composées par de grands écrivains et poètes, les paroles présentes dans les séquences de chant et de danse ont permis et permettent encore l'expression de ce qui peut être considéré tabou dans la société indienne tel, l'expression de l'amour et de la sexualité, les opinions personnelles, les problématiques liées au partenaire de vie souhaité mais non approuvé par la famille, les problématiques religieuses et culturelles. Et tel que mentionné par le père de la psychanalyse indienne Sudhir Kakar lors de notre entretien :

« *Song is the pre-eminent language of emotion* »⁶⁶.

Les paroles font en sorte, par le biais des séquences de chant et de danse, que plusieurs non-dits des individus, puissent être

⁶⁵ Voir en Annexe A pour entretien complet.

⁶⁶ Voir en Annexe B pour entretien complet.

communiqués dans une société où il y a peu de véritable place à une expression individuelle directe et ouverte. Ce phénomène est dû à la valorisation de la famille, la religion, la culture, au détriment de celle de l'individu. Nous avons pu le constater lors de voyages faits en Inde, mais nous rapportons aussi les travaux de l'anthropologue, spécialiste de la juridiction indienne, fondatrice du PRIAS, auteure et professeure Karine Bates, lors de sa conférence portant sur l'Inde rurale durant le séminaire estival de 2014 ayant pour titre : *Inde et Asie du Sud : émergences et mutations*.⁶⁷ Une société où il a peu de véritable place pour l'individu, un constat également fait par M. Kakar qui précise que : « *In action, yes* »⁶⁸, dû aussi à un système de valeurs mis en place par la forte présence de l'hindouisme (80.5%) dans les différentes sphères de la société indienne, bien qu'une forme d'expressivité individuelle parmi les gens du peuple, soit existante selon le cinéaste indien Monsieur Benegal⁶⁹ : « *Individual expression can often be part of or subsumed in cultural behavior and expression.* ».

Le père de la psychanalyse indienne, auteur, traducteur et érudit Sudhir Kakar a aussi dit :

*Hindi cinema represent a collective fantasy – a group
daydream, containing unconscious material and hidden*

⁶⁷ Présenté à l'Université de Montréal, à l'école internationale d'été du 16 au 21 juin 2015, *Inde et Asie du Sud : émergences et mutations*, a proposé un dialogue interdisciplinaire qui a permis d'explorer les différents enjeux et défis qui caractérisent l'Inde et ses pays voisins. Récupéré le 20 novembre 2015 de <http://archives.cerium.ca/Inde-et-Asie-du-Sud-emergences-et,15296>

⁶⁸ Voir Annexe B pour entretien complet.

⁶⁹ Voir Annexe A pour entretien complet.

*wishes of a vast number of people [...]. The daydream they develop is not idiosyncratic. They must appeal to those concerns of the audience which are shared; if they do not, the film's appeal is bound to be disastrously limited.*⁷⁰

Dans un tel contexte, voici donc notre hypothèse : Les séquences de chant et de danse qui sont présentes dans le cinéma populaire de l'Inde, appartenant à différentes époques de l'histoire de l'Inde, permettent d'extérioriser certains des conflits intérieurs communs, présents, chez un vaste nombre d'individus (audience) appartenant à la société indienne⁷¹ et permettent de gérer les émotions générées par les pressions sociales de l'Inde (religion, famille, culture). Les séquences de chant et de danse sont riches et significatives tant dans leur contenu que dans leur forme et expressivité cinématographique. D'où nos questions de recherche : quelles sont les fonctions narratives des séquences de chant et de danse dans le cinéma populaire indien de Mumbai? Comment se manifestent-elles? Et quelles sont leurs fonctions symboliques, leurs fonctions signifiantes?

Par l'intermédiaire des séquences de chant et de danse, il nous apparaît que le cinéma populaire indien se préoccupe de la vie intérieure des spectateurs, bien plus que celle des personnages du film, étant donné la représentation de fantasmes de toutes natures, du désir qui revêt différents attributs, de l'imaginaire, de ces mots

⁷⁰ Tirée d'une allocution que donnait le cinéaste indien Shyam Benegal, lors du 19th Nehru Memorial Lecture 26 October 2016.

⁷¹ Nous ne faisons pas référence ici aux gens célèbres, connus, appartenant au domaine public, ou encore, qui ont des positions sociales élevées et influentes.

non exprimés dans la réalité quotidienne mais présents dans le cinéma du peuple (peuple qui a été soumis au cours de son histoire à diverses répressions dues à la colonisation de l'Inde par différents pays, cultures, entre autres choses).

Sudhir Kakar utilise le terme *fantasme* afin de désigner l'univers de l'imagination de l'être humain qui est rempli de désirs et qui offre un monde alternatif dans lequel l'être humain peut poursuivre sa querelle avec la réalité.⁷² Selon lui, le fantasme est la mise en scène du désir, sa dramatisation dans une forme visuelle. Nous y trouvons là résonance avec la manifestation des séquences de chant et de danse dans le cinéma bollywoodien. Il mentionne aussi que le fantasme est le pont entre le désir et la réalité, couvrant le gouffre entre ce qui est demandé et ce qui est accordé. Tel que le dit également le psychanalyste et anthropologue américain Robert Stoller, le fantasme agit comme : « [...] *vehicule of hope, healer of trauma, protector from reality, concealer of truth, fixer of identity, restorer of tranquility, enemy of fear and sadness, cleanser of the soul* ». ⁷³ Nous croyons que les séquences de chant et de danse issues des films de Bollywood ont également ces mêmes fonctions, parmi d'autres, qui seront soulevées plus loin lors des analyses filmiques.

Plusieurs films bollywoodiens présentent aussi un cinéma d'archétypes où est mis en scène les grands thèmes de l'existence

⁷² Kakar. S. (2007). *Lovers In The Dark*. [Chapitre de livre de *Intimate Relations*]. Dans *Indian Identity* (p. 24-38). New Delhi : Penguin Group.

⁷³ *Ibid.*, p.26.

tels le bien, le mal, l'amour, la haine, la joie, la tristesse; ces éléments communs aux diverses cultures, aux différentes religions, et qui font parties de l'éducation de tous ces 1.3 milliard d'êtres humains habitant l'Inde. Le film bollywoodien rappelle parfois un conte de fées avec ses quêtes, ses thématiques récurrentes, ses combats et ses victoires.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Aujourd'hui, en Inde, le cinéma imprègne la vie de tous les jours. Pas un mur qui ne soit recouvert d'une affiche du programme de la semaine, pas une ruelle où l'on n'entende la mélodie d'un film populaire. Ce phénomène s'explique par une profonde adéquation, voire une symbiose entre un art et une civilisation.⁷⁴

Pays de l'image et des histoires, l'Inde a très rapidement adopté le cinéma.⁷⁵ Les récits du *Ramayana* et du *Mahabharata*, et puis, la présence des représentations des multiples dieux et déesses hindous partout dans la société, adorés, et celles des personnages politiques, les images de mandala de toutes époques qui suggèrent des réponses aux éternelles questions de l'être humain, et qui sont sources de connaissances, tous ces éléments ont fortement contribué à cette acceptation rapide des Indiens pour le cinéma, étant donné que les habitants de l'Inde avaient déjà un grand rapport amoureux avec l'image et les histoires. A cela, s'ajoute le

⁷⁴ Christophe Jaffrelot, *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, (Paris : Fayard CERI, 2006), p. 692.

⁷⁵ Christophe Jaffrelot, *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, (Paris : Fayard CERI, 2006).

principe de la *maya*⁷⁶ tel que présenté dans l'hindouisme qui consiste en l'idée que la réalité est une illusion et que c'est notre ignorance qui nous fait percevoir notre environnement comme étant réel. La salle obscure de cinéma avec projection de film peut inspirer ce même « statut ambivalent de la réalité : un effet de réel sans vérité certaine. »⁷⁷. Et puis, il y a également, la notion de *darshan* présente dans le quotidien de chaque hindou. *Darshan* signifie : vision, transmission, communication par la vue. Si l'on voit un dieu ou un personnage saint, on fait partie de sa grâce et on désire recevoir ses bénédictions. Par conséquent, « Le cinéma a peut-être également pénétré l'Inde aussi vite parce que la religion hindoue imprègne la vie quotidienne du pays et que rien ne lui est plus naturel que le surnaturel »⁷⁸ et donc, d'une certaine manière, la magie du cinéma nouvellement arrivée en Inde, était déjà quelque chose avec laquelle ils étaient familiers. A travers les relations qu'ils entretiennent avec les dieux et déesses, les hindous semblent donc confortables avec ces constants échanges entre l'invisible et le visible. Ce qui nous amène à vous présenter notre cadre théorique qui s'inscrit très bien dans cet espace constitué du visible et de l'invisible que porte l'individu. Ce cadre théorique qui, d'une certaine manière, est l'extension, de par certains éléments constitutifs, de ce culte de l'image que les Indiens vouent, par la

⁷⁶Ce principe hindou de la *maya* rappelle le mythe de la caverne de Platon en lien avec le cinéma.

⁷⁷Christophe Jafflot, *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, (Paris : Fayard CERI, 2006), p. 693.

⁷⁸*Ibid.*

présence des archétypes universels que l'on retrouve dans la psychologie analytique.⁷⁹

Notre cadre théorique est celui de la psychologie analytique développée par le psychiatre suisse Carl Gustav Jung. Nous nous appliquerons à l'analyse de séquences cinématographiques en nous inspirant et en nous appuyant principalement sur les principes qui sont propres à la psychologie analytique jungienne qui seront détaillés plus loin dans le texte. Tel que le souligne le psychanalyste indien Sudhir Kakar dans son livre *Culture and Psyche – Selected Essays*,⁸⁰ une grande part de subjectivité est inévitable de la part de l'analyste lors d'une analyse étant donné ses sentiments, ses émotions, et sa mémoire. Kakar dit aussi que ce dernier ne connaîtra jamais la « vérité » quant à l'état interne d'un patient, mais il connaîtra plutôt davantage son propre état intérieur, étant donné qu'il est pris dans sa propre subjectivité. « Car tout homme, mentionne Jung⁸¹, en énonçant une proposition sur les phénomènes psychiques est plus profondément influencé par sa position personnelle et par l'esprit de son temps [...] ». Il n'y a donc pas d'analyse idéale et parfaite, mais nous nous efforcerons d'apporter un éclairage cohérent à notre travail.

⁷⁹Carl Gustav Jung, *Sur les fondements de la psychologie analytique – Les conférences Tavistock*, (Paris : Albin Michel, 2011).

⁸⁰Sudhir Kakar, *Culture and Psyche – Selected Essays*, (2e éd.). (New Delhi : Oxford Press University, 2008), p. 2.

⁸¹ S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*, (Neuchâtel, Suisse : Delachaux & Niestlé, 1961), p. 8.

Nous avons choisi l'approche psychanalytique de Jung pour plusieurs raisons. D'abord, Jung a utilisé l'art dans ses analyses, autant pour lui-même que pour ses patients, car il a constaté que certains aspects de la souffrance humaine tels l'anxiété, la peur, les traumatismes et autres, étaient soulagés, voir même guéris, à travers l'expression artistique de la personne.⁸² Nous avons donc trouvé intéressant ce travail thérapeutique fait par Jung avec les arts et très inspirant pour les analyses cinématographiques que nous nous apprêtons à faire. Jung a enrichi la psychothérapie occidentale de plusieurs concepts provenant d'autres systèmes de pensées comme par exemple, les philosophies et spiritualités orientales⁸³, dont le bouddhisme tibétain et le bouddhisme zen. Il a voyagé en Inde et a découvert la philosophie hindoue qui est importante dans sa compréhension de la vie inconsciente et du rôle du symbole.⁸⁴ Il a aussi exploré le yoga tantrique de la *Kundalinî*.⁸⁵ Le fait donc qu'il ait voyagé en Inde et ait étudié l'hindouisme a aussi été l'un des éléments déterminants afin d'arrêter notre choix sur ce psychanalyste qui a été en contact avec l'Inde, ses habitants et philosophies, terrain principal de notre recherche. Et « Aux antipodes du pessimisme de Freud, pour qui l'être humain est destiné au déchirement intérieur permanent, Jung propose un

⁸² Carl Gustav Jung, *La guérison psychologique*, (Genève : Librairie de l'Université, 1953). Carl Gustav Jung, *Le livre rouge : liber novus*, (Paris : l'Iconoclaste, 2012). S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*. Neuchâtel, Suisse : Delachaux & Niestlé, 1961).

⁸³ La Revue des Ressources. (2006, 6 novembre). *La psychanalyse et l'Orient*. Récupéré le 22 août 2016 de <http://www.larevuedesressources.org/la-psychanalyse-et-l-orient,621.html#nb11>

⁸⁴ Deidre, Bair, *Jung : A Biography*, (New York : Back Bay Books, 2004).

⁸⁵ Carl Gustav Jung, *Psychologie du yoga de la Kundalinî*, (Paris : Albin Michel, (2005).

chemin vers la positivité et l'harmonie »⁸⁶, voire la spiritualité, ce qui nous correspond davantage dans notre démarche. Et enfin, l'élément le plus significatif dans notre choix d'approche psychanalytique est bien sûr, la psychologie analytique elle-même, dont il est le père.

Selon Jung, l'être humain est détenteur de deux types d'inconscient : l'inconscient individuel ainsi que l'inconscient collectif. L'inconscient individuel est constitué des expériences refoulées et réprimées de l'individu. Ses contenus constituent le côté personnel de la vie psychique exprimée par des complexes à charge émotionnelle. L'inconscient collectif cependant, serait commun à toute l'humanité et renfermerait donc un aspect universel. C'est sur cet aspect de la psychologie analytique que nous baserons principalement nos deux analyses cinématographiques, bien qu'il sera également question de l'inconscient personnel du personnage par moments. Dans le concept de l'inconscient collectif, se retrouve l'aspect universel que nous voyons également présent dans le cinéma populaire de l'Inde qui s'est fait et se fait encore à Mumbai (Bombay).

L'inconscient collectif est archaïque, issu de réalités biologiques et des expériences évolutives de l'espèce humaine dont chaque individu est porteur. Ses contenus et ses manifestations prennent

⁸⁶Psychologies. (2011, juin). *Pourquoi Jung est à la mode*. Récupéré le 31 août 2016 de <http://www.psychologies.com/Therapies/Psychanalyse/Inconscient/Articles-et-Dossiers/Pourquoi-Jung-est-a-la-mode/4Un-inconscient-peuple-de-divinites>

forme à travers des archétypes et constituent une part de la structure psychique de l'individu.⁸⁷ Ces archétypes ou « images primordiales »⁸⁸ concentrent en eux des modèles visibles, ainsi que différentes conduites, préoccupations humaines universelles qui ont traversé le temps et qui ne cessent de se répéter au cours de l'histoire de l'espèce humaine, en prenant multiples formes, à travers les contes de fées par exemple, ou encore les mythes, les légendes, en traversant les cultures et religions de tous les peuples de toutes époques. Dépositaire des grands traits caractéristiques de l'humanité tels la peur, l'amour, l'angoisse de la mort, etc., l'inconscient collectif est constitué de points nodaux à charge énergétiques qui « contiennent une forte charge émotionnelle d'ordre numineux »⁸⁹. On appelle « numineux » ce qui dépasse l'être humain, ce qui est de l'ordre du sacré, du divin.

Cette vision de Jung postule l'unité fondamentale de toutes les cultures, à un certain niveau de profondeur. Les images archétypiques et également les symboles, qui sont les représentations conscientes des archétypes, sont des vecteurs de signification qui doivent être décryptés pour que l'on puisse arriver à comprendre ce langage universel.

⁸⁷ S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*. Neuchâtel, (Suisse : Delachaux & Niestlé, 1961), p. 33.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Perrot, E. *Jung Carl Gustav - (1875-1961)*. In Universalis éducation [Document électronique]. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedia/carl-gustav-jung/>

Les archétypes et les symboles se manifestent à partir de chaque être humain, à travers leurs fantasmes, leurs rêves, leurs expressions artistiques, et ainsi de suite. Nous croyons que l'approche de la psychologie analytique est pertinente à notre travail car il nous apparaît que le film populaire indien, le cinéma du peuple donc, renferme une logique propre aux mouvements intérieurs de l'être humain, mouvements qui sont rarement rationnels. Nous considérons les séquences de chant et de danse comme étant l'expression essentielle de l'inconscient du personnage principal du film ainsi qu'à notre sens, d'un vaste nombre de personnes constituant l'audience. Et comme les rêves, les séquences de chant et de danse en sont des révélateurs. Malgré le fait que parfois l'arrivée de ces séquences peut sembler illogique, elles nous apparaissent comme étant une façon d'extérioriser des désirs ainsi que des conflits intérieurs psychologiques, également de l'ordre de l'inconscient.

*Songs, [...], are a gift from cinema to us for dealing with the accidents of existence. They give a poetic expression and body to, your experience of pain or desire, and in the process help you deal with those feelings better. The chemistry of song and our emotions begins really at the level of instinct – the level of rhythmic sound acting upon our gut feelings.*⁹⁰

Une façon aussi de gérer des passions créées par les pressions extérieures sociales, culturelles, religieuses. « *It also functions as a safety valve in society.* », comme le disait Shyam Benegal lors de

⁹⁰ Narendra Panjwani, *Emotions Pictures – Cinematic Journeys into the Indian Self*, (New Delhi : Rainbow Publishers, 2006), p. 263.

notre échange⁹¹qui rajouta aussi, que selon l'esthétisme indien, l'expression artistique est une distillation abstraite des expériences de la vie. Elle transcende et universalise l'expérience humaine.

⁹¹ Voir Annexe A pour entretien complet.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

Nous utiliserons la psychologie analytique, une théorie qui a été élaborée donc par le psychiatre Carl Gustav Jung, afin d'analyser deux séquences de chant et de danse provenant du cinéma populaire bollywoodien.

Nous considérerons les séquences de chant et de danse comme étant essentiellement représentatives de l'inconscient du personnage principal du film, de sa vie intérieure exposée. Afin d'avoir accès au sens de ce qui peut se trouver dans l'inconscient individuel de l'être humain, Jung croit que ce sont les complexes (ou complexes à charge émotionnelle) qui y mènent. C'est par ses expériences sur le processus d'association de mots que Jung en est arrivé à cette conclusion. Nous nous inspirerons donc de ce processus d'association, en nous référant aux dialogues ou aux éléments répétitifs qui sont liés à notre personnage principal. Dialogues et éléments répétitifs qui se trouvent à l'extérieur de la séquence de chant et de danse. Ainsi, nous découvrirons le complexe à charge émotionnel qui le constitue. Au cours de nos analyses, nous intégrerons d'autres précisions et utilisations quant aux aspects principaux de la psychologie analytique jungienne.

Avec cette méthode, ce qui importe, selon Jung⁹², est de considérer le rêve du rêveur, et dans notre cas, la séquence de chant et de danse du personnage principal du film, avec un double aspect interprétatif. Les interprétations doivent porter en premier lieu sur le rêveur (le personnage principal du film) et sa vie personnelle, son inconscient individuel dont les contenus sont un ou des complexes. Par la suite, une fois la première lecture individuelle faite et le complexe clarifié, il importe de passer à un autre niveau et de faire l'analyse du second aspect du rêve (de la séquence de chant et de danse) qui porte sur ce qui dépasse celui de l'individualité et qui est commun à l'ensemble de l'humanité. Les interprétations doivent porter sur celui de l'inconscient collectif⁹³ présent dans le rêve ou dans notre cas, dans la séquence de chant et de danse, dont les contenus sont manifestés par des archétypes. Les archétypes ou « images primordiales »⁹⁴ en provenance de l'inconscient collectif sont archaïques et sont issus des réalités biologiques ainsi que des expériences évolutives de l'espèce humaine dont chaque individu et culture sont porteurs. Nous utiliserons la méthode d'amplification, un procédé que Jung a mis au point qui consiste à prendre des éléments du rêve (de la séquence de chant et de danse, dans notre cas) et de les enrichir par des symboles et des images qui possèdent un sens analogue en

⁹² S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*, (Neuchâtel, Suisse : Delachaux & Niestlé, 1961).

⁹³ Carl Gustav Jung, *Sur les fondements de la psychologie analytique – Les conférences Tavistock*, (Paris : Albin Michel, 2011).

⁹⁴ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, Paris : Robert Laffont, 1964) et S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*, Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1961).

tenant compte de leurs significations possibles. Nous mettrons en relation les éléments du rêve et les images jusqu'à ce qu'une hypothèse, ou leur signification réelle apparaisse. Nous déchiffrerons donc la séquence de chant et de danse afin d'en trouver l'archétype et son sens. Nous ferons également l'analyse cinématographique des deux séquences filmiques en utilisant la notion de l'esthétique des rasas du *Nâtya-Shâstra* afin de tenter de répondre à nos questions de recherche principales : quelles sont les fonctions narratives des séquences de chant et de danse dans le cinéma populaire bollywoodien? Comment se manifestent-elles? Et quelles sont leurs fonctions symboliques, leurs fonctions signifiantes?

Il est important de garder en tête que nous considérerons les séquences de chant et de danse comme étant essentiellement représentatives de l'inconscient du personnage principal du film, de sa vie intérieure (atma) exposée, et par extension, d'un vaste nombre de personnes constituant l'audience du film, étant donné le processus d'auto-identification du spectateur.⁹⁵ Et nous les aborderons comme étant des révélateurs, tels que le sont les rêves, en opposition au conscient filmique (persona) présent en dehors des séquences de chant et de danse.

Afin de nourrir notre réflexion et d'enrichir notre travail de recherche, nous avons décidé de faire deux entretiens via internet

⁹⁵Christian Metz, *The Imaginary Signifier : Psychoanalyses and the Cinema*, Bloomington : Indiana University Press, 1982).

avec le cinéaste indien Shyam Benegal (1934-...)⁹⁶ ainsi qu'avec Sudhir Kakar (1938-...)⁹⁷, père de la psychanalyse indienne. Nous avons décidé d'approcher ces gens étant donné qu'ils sont essentiellement des penseurs qui sont aussi Indiens et qu'ils connaissent très bien le cinéma populaire bollywoodien de par leur travail respectif. Nous les avons également retenus étant donné leurs réflexions intéressantes et élaborées sur le cinéma populaire bollywoodien ainsi que sur la société indienne. Il nous apparaissait également important, en tant que Canadienne qui écrit à propos de l'un des cinémas de l'Inde, d'obtenir l'opinion de gens qui vivent dans la société indienne, qui réfléchissent à la société dans laquelle ils vivent, et qui ont une étroite relation avec ce cinéma populaire.

Nous effectuerons donc deux analyses de séquences de chant et de danse provenant de deux films de Bollywood, cette industrie cinématographique qui représente environ 20%⁹⁸ de la production cinématographique de l'Inde. Notre corpus filmique est constitué du film *Awara* (1951) de Raj Kapoor ainsi que du film *Devdas* (2002) de Sanjay Leela Bhansali. Nous avons choisi ces films qui appartiennent à deux époques différentes de l'histoire du cinéma

⁹⁶ Le plus connu et prolifique cinéaste contemporain de cinéma d'art, et de la tradition du « Nouveau Cinéma ». Ses films ont exploré et explorent encore les contradictions et les tensions d'une société en rapide transition avec une attention particulière pour les personnages féminins. S. Datta, *Shyam Benegal*, (London : British film Institute, 2002).

⁹⁷ Surnommé par la revue Le Nouvel Observateur : « Le psychanalyse des civilisations » et l'un des « 25 plus grands penseurs du monde ». In *Le Nouvel Observateur Hors-série*, no. 57 Décembre-Janvier, (2004-2005) : 30-33

⁹⁸ UNESCO Institute for Statistics, *New release of Cinema Data*, Récupéré le 20 novembre 2015 <http://www.uis.unesco.org/culture/pages/cinema-data-release-2011.aspx>

bollywoodien afin de démontrer la pertinence de notre approche méthodologique. Bien qu'il y ait eu plusieurs excellents films de Bollywood qui aient été faits comme par exemple, *Pyaasa* (1957) de Guru Dutt, *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (2001) de Karan Johar, ou encore *Bombay* (1995) de Mani Ratman, nous avons retenu en particulier *Awara* et *Devdas* étant donné leur qualité certaine au niveau de la réalisation, de la scénarisation, de la mise en images des séquences de chant et de danse et également, étant donné le fait qu'ils aient été créés par de très talentueux cinéastes qui ont marqué le paysage cinématographique indien et international, comme vous le découvrirez en introduction à nos analyses. Il s'agit de films très populaires autant acclamés par les critiques indiens et non indiens que par les audiences indiennes et non indiennes. Ce sont des films qui ont eu de grands *box-offices*. Ces films ont également eu un impact social en Inde et à l'extérieur. Nous remarquons qu'ils sont nés suite à des moments significatifs de l'histoire de l'Inde, *Awara*, né suite à la partition de l'Inde et plus précisément, suite à la création de la république de l'Inde en 1950 et *Devdas*, né suite à l'avènement de la mondialisation. Nous avons bien sûr choisi ces films car nous les aimons!

CHAPITRE IV

ANALYSE DU *FILMI GEET*

« TERE BINA YEH CHANDI / GHAR AAYA MERA PARDESI » DU FILM *AWARA*

4.1 Les paroles⁹⁹

Paroles : Shailendra

Musique : le duo Shankar - Jaikishan

Interprètes : Lata Mangeshkar et Manna Dey

Tere bina aag ye chandni, Tu aaja tu aaja
The moonlight is like fire without you, come back, come back.
Le clair de lune est comme le feu sans toi, reviens, reviens.

Tere bina aag ye chandni, Tu aaja tu aaja
The moonlight is like fire without you, come back, come back.
Le clair de lune est comme le feu sans toi, reviens, reviens.

Tere bina besuri basuri. Ye meri zindagi dard ki ragni, Tu aaja tu
aaja, Tu aaja tu aaja
Without you the flute is tuneless. This life of mine is a song of pain. Come
back, come back.
Sans toi, la flûte est sans âme. Ma vie est un chant de douleur.
Reviens, reviens.

⁹⁹ Traduction des paroles des chansons du *hindi* à l'anglais par Shyamali Saha.
Traduction libre de l'anglais au français par Caroline Tabah.

Tu aaja tu aaja,
Come back, come back
Reviens, reviens.

Tu aaja tu aaja,
Come back, come back
Reviens, reviens.

Tu aaja tu aaja
Come back, come back.
Reviens, reviens.

Tu aaja tu aaja,
Come back, come back.
Reviens, reviens.

Yeh nehi hai, yeh nahi hai zindagi
This is not life, this is not life.
Ce n'est pas la vie, ce n'est pas la vie.

Zindagi ki yeh Chitta mei, Zinda jal rahahu hai
I am burning in the flames of this life.
Je brûle dans les flammes de cette vie.

Aag ke, yeh aag ke, teer terte hai aar paar
There are flames of fire flying everywhere.
Il y a des flammes de feu qui volent partout.

Mujhko yeh narak na chahiye, Mujhko phool, mujhko peace
mujhko peace chahiye.
I don't want this hell. I want flowers, I want peace, I want peace.
Je ne veux pas de cet enfer. Je veux des fleurs, je veux la paix, je
veux la paix.

Mujhko chahiye bahar,
I want springtime.
Je veux le printemps.

Mujhko chahiye bahar,
I want springtime.
Je veux le printemps.

Mujhko chahiye bahar,
I want springtime.
Je veux le printemps.

Mujhko chahiye bahar,
I want springtime.
Je veux le printemps.

Om namah shivay, om namah shivay, om
I bow to Shiva, I bow to Shiva.
Je m'incline devant *Shiva*, je m'incline devant *Shiva*.

Ghar aaya mera pardesi, Pyaas bujhi meri ankhiyan ki
My foreigner lover came back, quenching my thirst in my eyes, for him to
return.
Mon amour étranger est revenu, apaisant la soif dans mes yeux qui
espéraient son retour.

Tu mere mann ka moti hai, In nainan ki jyoti hai
You are the pearl of my heart, the light of my eyes.
Tu es la perle de mon cœur, la lumière de mes yeux.

Yaad hai mere bachpan ki, Ghar aaya mera pardesi
I remember my childhood, my foreigner lover came back.
Je me souviens de mon enfance, mon amour étranger est revenu.

Ab dil todke mat jaana, Rote chhodke mat jaana. Kasam tujhe
mere aansuan ki.
Don't break my heart this time, don't leave me crying this time. Swear on
my tears.
Ne brise pas mon cœur cette fois, ne me laisse pas pleurant cette
fois. Jure sur mes larmes.

Ghar aaya mera pardesi
My foreigner lover came back.
Mon amour étranger est revenu.

4.2 Le film

Véritable *blockbuster* emblématique, le long métrage 35mm de 193 minutes, *Awara* (Le vagabond), 1951, de Raj Kapoor, tourné en noir et blanc, est un film qui a eu un très grand succès en Inde ainsi qu'à l'international, principalement au Moyen-Orient, en URSS, en Europe de l'Est, en Chine, en Afrique du Nord, dans certains pays de l'Amérique latine, et aux États-Unis (où une version courte a été présentée). Ce film fait partie de la liste des *100 meilleurs films de tous les temps à voir*, selon le *Time Magazine*¹⁰⁰. *Awara* a également été en compétition officielle au Festival de Cannes en 1953.

4.3 Le cinéaste

The Great Showman, ainsi était surnommé le producteur, réalisateur, acteur, et très talentueux Raj Kapoor qui fut le premier Indien à devenir une *superstar* nationale et internationale¹⁰¹. Fils de l'acteur et pionnier du théâtre indien, Prithviraj Kapoor, qui fit ses débuts au cinéma muet indien et qui joua également dans le premier film sonore de l'Inde soit *Alam Ara* d'Irani, Raj Kapoor

¹⁰⁰ Time, 2010, 19 janvier, *All-Time 100 Movies*. Récupéré le 3 août 2016 de <http://entertainment.time.com/2005/02/12/all-time-100-movies/slide/raj-kapoor-awara/>

¹⁰¹ Mihir Bose, *Bollywood - A History*, (New Delhi : The Lotus Collection, 2006).

appartenait à une grande famille du milieu théâtral qui a entretenu, et entretient encore, une relation avec le théâtre et le cinéma depuis quatre générations. Enfant, Raj Kapoor a fait ses débuts au cinéma en tant que *clapman*, puis très jeune, il a interprété des rôles au cinéma. Il a ensuite réalisé ses films et créé sa propre bannière cinématographique. La *R.K. Films* est donc née en 1947.

Raj Kapoor et Nargis, l'actrice principale du film *Awara* qui était aussi la compagne de vie réelle de Kapoor à cette époque, ont été accueillis aux États-Unis par une poignée de main du président Harry Truman. *Awara* a eu droit à une distribution massive en URSS, en plus d'être traduit en plusieurs langues de l'Union soviétique. Le film était le favori de Mao Tse Tong, dit-on. Ce film a eu une si grande influence que même l'un des personnages de l'écrivain Alexandre Soljenitsyne, dans son roman *Le Pavillon des cancéreux* (1963), y fait mention.¹⁰² Dans la vie de tous les jours, Raj Kapoor aimait rester en contact avec ce que les Indiens appellent « *the common man* ». Il avait, par exemple, des amitiés avec des gens qui travaillaient dans les restaurants non loin de son studio, ce qui était révolutionnaire dans une Inde hiérarchique.¹⁰³ Peut-être bien que la grande humanité de Kapoor, que l'on retrouve aussi dans ses films, a contribué à sa popularité autant en Inde qu'à l'extérieur. Et puis, Kapoor adorait Chaplin qu'il avait rencontré avec le cinéaste et acteur Dev Anand, à Montreux, et avec qui, il

¹⁰² Mihir Bose, *Bollywood - A History*, (New Delhi : The Lotus Collection, 2006).

¹⁰³ Étant donné le système des castes, présent en Inde, et que Raj Kapoor appartenait à celle des brahmanes, une caste supérieure.

avait eu la chance de s'entretenir pendant trois heures.¹⁰⁴ Il avait vu tous ses films qu'il affectionnait particulièrement. Cependant, il disait :

*What drew me to Chaplin's films was Chaplin himself [...]. I was not drawn to him so much of his set-up but because of the simplicity of the little man and his human emotions. How he enjoyed life, even though he was so poor. There was so much of Chaplin that affected me, the thought process behind all of his beliefs.*¹⁰⁵

L'humanité de Kapoor a donc aussi été touchée par celle de Chaplin; universalité des émotions. Ce qui n'est pas sans rappeler la théorie des rasas présente dans le *Nâtya-Shâstra*. Le personnage principal masculin d'*Awara*, Raj, qui est d'une certaine manière un vagabond, nous rappelle par moments, Chaplin.

4.4 Le synopsis

Raj Kapoor incarne le rôle de Raj, fils d'un juge sévère (personnifié par le véritable père de Kapoor) qui est accroché à ses principes et qui a rejeté sa propre femme enceinte, revenue à la maison, après avoir été enlevée par un brigand. Ne

¹⁰⁴ *Op.cit.*

¹⁰⁵ Mihir Bose, *Bollywood - A History*, (New Delhi : The Lotus Collection, 2006), p.180.

connaissant pas véritablement son passé et l'histoire de ses parents, et balançant entre le bien et le mal, Raj grandit en tant que vagabond et tombe amoureux de la fille adoptée du juge qui est en réalité son amour de jeunesse. Ce même juge, qui est le véritable père du personnage de Raj et qui l'accusera de meurtre.

4.5 Contexte de création du film

Les années 50 sont considérées comme les années d'or du cinéma populaire *hindi*. C'était une décennie florissante où plusieurs films de grande qualité ont vu le jour. *Awara* est né à cette époque d'euphorie et d'exubérance d'après la déclaration de l'indépendance de l'Inde en 1947. Dans cette nation nouvellement indépendante, on était occupé et préoccupé par la construction d'un pays, au moment où l'idée d'une Inde moderne est née avec le premier Premier ministre de la République de l'Inde, Jawaharlal Nehru, qui portait des couleurs socialistes et qui désirait faire des réformes en profondeur et unifier le pays, malgré les différences, les désirs dispersés et intangibles de la nation. Le développement social a été mis de l'avant à cette époque ainsi que la création d'institutions. C'était une période chapeautée par une idéologie de centre gauche. Tel que le

mentionne l'auteure Priya Joshi, dans une entrevue en ligne¹⁰⁶, dans les années 50, il y avait cette idée : « *Let's take care of clean our own house but let's do it together* ». Il y avait donc cet aspect de nation unifiée.

Malgré cet enthousiasme existant après 1947, cela ne se voyait pas dans les films faits à l'époque. Cependant, on y retrouvait des réflexions et critiques face aux enjeux nés de l'indépendance et de la partition de l'Inde. La représentation de personnes défavorisées se retrouvait dans de nombreux films ainsi que la notion d'identité¹⁰⁷, telles qu'on le retrouve dans *Awara*. On y retrouvait également des préoccupations liées à la construction de la nation, aux perturbations au niveau socio-économique ainsi que de la cohésion sociale, des réflexions face aux crimes et châtements.

Le père de Raj Kapoor était un ami du Premier ministre. Un jour, Nehru a communiqué au cinéaste son désir d'aider les gens, et l'importance que chaque Indiens du pays fasse quelque chose pour construire l'Inde socialement juste et unifiée dont il rêvait. A travers ses films, Kapoor a tenté le plus possible de contribuer à la vision néruhviennne, cependant Kapoor avait également sa

¹⁰⁶ Temple University (16 septembre 2015). *Entrevue avec Priya Joshi*. Récupérée le 15 juillet 2016 de <http://library.temple.edu/node/31659>

¹⁰⁷ M. Gokulsing, W. Dissanayake, *Routledge, Handbook of Indian Cinemas*, (New York : Routledge, 2013).

propre mission qu'il conduisait à travers ses films : « [...] *to portray faithfully the life and times in which we live.* ». ¹⁰⁸

Avec *Awara* sorti en 1951, Kapoor considérait son film comme une représentation de l'innocence de la République de l'Inde, nouvellement née qui devait apprendre à faire face à, et gérer, un monde difficile dans lequel des traces du pouvoir britannique demeuraient et dans lequel les gens désiraient avoir un nouvel ordre social. ¹⁰⁹

Le scénariste, romancier, réalisateur et journaliste marxiste, communiste, Khwaja Ahmad Abbas a écrit l'histoire d'*Awara*. Puis elle a été adaptée pour l'écran par V.P. Sathe et Abbas. Il est intéressant de noter qu'au moment où Abbas proposait l'idée du film à Kapoor, Hollywood était en pleine chasse aux sorcières. A Bollywood, on ne redoutait pas les communistes. Abbas n'avait donc rien à craindre.

4.6 Analyse de la séquence de chant et de danse *Tere Bina Yeh Chandi / Ghar Aaya Mera Pardesi*

4.6.1 La séquence de chant et de danse

¹⁰⁸Priya Joshi, *Bollywood India – A Public Fantasy*, (New York: Columbia University Press, 2005).

¹⁰⁹ Mihir Bose, *Bollywood – A History*, (New Delhi : The Lotus Collection, 2006).

Cette séquence de chant et de danse est constituée de deux chansons. La première *Tere Bina Yeh Chandi*, qui est suivie par *Ghar Aaya Mera Pardesi*. D'une durée moyenne de neuf minutes, cette séquence de chant et de danse qui constitue une séquence onirique de Raj, personnage principal du film, endormi, a nécessité trois mois de tournage. En constatant la présence des séquences de chant et de danse dans les films de Bollywood, dans *Awara* par exemple, ou dans *Main Hoon Na* (2004) de Farah Khan, ou encore dans *3 Idiots* (2009) de Rajkumar Hirani, on ne peut s'empêcher de penser, en tant qu'Occidentaux, à la comédie musicale hollywoodienne du 20^e siècle. Mais il faut se rappeler, tel que mentionné au début de notre texte, que le premier film sonore de l'Inde, *Alam Ara* (1931), contenait déjà des séquences de chant et de danse, éléments culturels hérités des arts de la scène et du *Nāṭya-Shāstra* et par conséquent, le cinéma bollywoodien n'est pas né en réaction à la comédie musicale hollywoodienne.

4.6.2 Les divisions

La séquence de chant et de danse onirique est constituée, selon notre perception, de sept tableaux. Dans le but de faciliter l'analyse, nous diviserons la séquence. Voici donc :

1. L'endormissement qui débute à 1:35:50



Figure 1. « L'endormissement », capture d'écran d'*Awara* (1951).

2. La terre qui débute à 1:37:06



Figure 2. « La terre », capture d'écran d'*Awara* (1951).

3. L'enfer : 1:39:09



Figure 3. « L'enfer », capture d'écran d'*Awara* (1951).

4. La rédemption : 1:40:49



Figure 4. « La rédemption », capture d'écran d'*Awara* (1951).

5. Le salut : 1:41:30

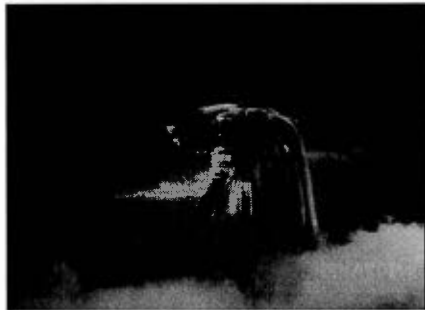


Figure 5. « Le salut », capture d'écran d'*Awara* (1951).

6. Le paradis : 1:43:34



Figure 6. « Le paradis », capture d'écran d'*Awara* (1951).

7. La chute : 1:44:31



Figure 7. « La chute », capture d'écran d'*Awara* (1951).

4.6.3 Les danses

Madame Simkie a chorégraphié les danses qui se retrouvent dans le rêve de Raj. Madame Simkie ou Simone Barbier de son véritable nom, Française d'origine, a été la partenaire amoureuse et de danse du grand danseur et chorégraphe indien Uday Shankar, frère du célèbre musicien Ravi Shankar, pendant vingt ans. Pour la création des chorégraphies présentes dans cette séquence de chant et de danse, elle s'est inspirée des danses chorégraphiées par son partenaire de l'époque, Uday, et du film *Kalpna* (*Imagination*, 1948) scénarisé, réalisé, interprété par ce dernier.¹¹⁰

Dans chacun de ces tableaux nous remarquons une fusion de différents types de danse qui n'est pas sans rappeler le style *Hi-Dance* créé par celui qui était aussi le pionnier de la danse moderne

¹¹⁰ Vimeo. (2011, 10 août). *Simkie, Paris-Delhi*. [vidéo]. Récupéré de <https://vimeo.com/27524405> et Cinema Nritya. [30 avril 2013]. *Simkie's Choreography in the Awara Dream Sequence (Hindi, 1951)*. Récupéré de <http://cinemanrityagharana.blogspot.ca/search/label/Simkie>

indienne¹¹¹, Uday Shankar. Le style *Hi-Dance* qui consiste en une combinaison de danse classique, folklorique, tribale de l'Inde et de ballet européen. Par exemple, au tableau 6. Le paradis, nous retrouvons des éléments du *Bharata Natyam* qui est la principale danse classique du Sud de l'Inde ainsi qu'une influence du *Kuchipudi* qui vient de l'Andhra Pradesh. Ou encore, au tableau 3. L'enfer, nous remarquons une influence de la danse tribale indienne appelée *Naga*, provenant du Nord-est de l'Inde, ainsi que de la danse des sabres portant aussi le nom de *Astra Puja*, et encore de la danse *Kecek*, en provenance de Bali, qui met de l'avant l'agitation rapides des mains positionnées aux extrémités des bras tendus vers l'avant des danseurs. Shankar s'était d'ailleurs rendu à Bali, afin de faire de la recherche sur les danses indonésiennes par conséquent sa partenaire de danse, la chorégraphe Madame Simkie, s'est inspirée de ces richesses multiples de la danse afin de créer la chorégraphie de la séquence de rêve du personnage de Raj.

4.6.4 La musique

La musique du duo Shankar – Jaikishan qui est présente dans la séquence de chant et de danse du rêveur en est une avec une orientation musicale cosmopolite.¹¹²

¹¹¹ Greatest Dancers. [13 mai 2013]. *Uday Shankar – Pioneer of modern dance in India*. Récupéré de <http://www.stagegems.com/uday-shankar-pioneer-of-modern-dance-in-india.html>.

¹¹² Jayson Beaster-Jones, *Bollywood sounds – The Cosmopolitan Meditations of Hindi film song*, (New York : Oxford University Press, 2015).

Dans les tableaux 1. L'endormissement et 2. La terre, on note la présence d'un orchestre occidental d'un côté, avec instruments à cordes, à cuivre, piano, chœur et ainsi de suite, combiné avec l'utilisation du *tanpura* qui est un instrument de musique classique indienne et qui introduit la séquence du rêve. La structure musicale, les mélodies ainsi que les motifs musicaux sont inspirés de la musique classique du Nord de l'Inde ainsi que de la musique folklorique. Le chant du personnage féminin, soit Rita, interprété par la grande Lata Mangeshkar ainsi que son utilisation de la voix, sont indiens malgré l'utilisation d'instruments de musique occidentaux. Dans le tableau 3. L'enfer, l'utilisation de la voix et du chant interprété par le chanteur de *playback* Manna Dey est aussi d'inspiration indienne, tandis que la rythmique présente dans ce tableau ainsi que les instruments de musique proviennent de l'Occident. Le tableau 4. La rédemption, est principalement constitué du mantra hindou *Om Namah Shivay*, accompagné de frappes de gong. Il s'agit d'un chant dévotionnel hindou aux teintes légères de musique classique occidentale. 5. Le salut est constitué d'influences musicales folkloriques indiennes et de chant indien. Diverses influences musicales multiculturelles se retrouvent dans le tableau 6. Le paradis. Par exemple, on y trouve des influences musicales du Moyen-Orient, du folklore indien. Il y a utilisation de percussions indiennes, du *taiko* japonais, du *dolak*, et ainsi de suite. Une orientation musicale indienne, étant donné le sitar, et occidentale, étant donné l'orchestration occidentale, sont aussi présentes dans le 7^e tableau, La chute.

On peut penser qu'un tel choix de diversité musicale dans la création sonore de cette séquence s'inscrit dans un désir d'ouverture de la toute jeune république indienne sur le monde, suite à son indépendance.

4.6.5 La narration

La séquence de chant et de danse *Tere Bina Yeh Chandi / Ghar Aaya Mera Pardesi* illustre de façon onirique un conflit intérieur que le rêveur Raj, qui est partagé entre le bien et le mal, vit. Cette séquence est en continuité directe avec la scène précédente dans laquelle Raj avait été menacé de mort par Jagga, le chef des bandits, s'il n'effectuait pas le « travail » demandé par le malfaiteur.

Cette séquence cinématographique fait avancer directement le récit du film, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans la « réalité » du personnage qui, après avoir été menacé par Jagga, s'endort chez lui et s'y réveille. Cependant, cette séquence de chant et de danse, qui représente le rêve de Raj, s'inscrit dans un long *flash-back*. En effet, *Awara* est principalement une analepse mixte¹¹³ car Raj est à la cour, où le spectateur, l'audience ainsi que les membres du tribunal, découvrent par des récits qui alternent entre le passé et le présent du film, ce qui l'a conduit au banc des accusés jusqu'à ce

¹¹³ André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique*, (Paris : Éditions Nathan, 1990).

que finalement le passé du récit rattrape son présent et s'y installe jusqu'à la fin de l'histoire. Le récit du film progresse du passé vers le présent de l'histoire. La séquence de chant et de danse *Tere Bina Yeh Chandi / Ghar Aaya Mera Pardesi* est intégrée à l'action qui se déroule dans le passé. Elle permet la continuation de l'histoire pour une meilleure compréhension du personnage et de ce qu'il vit comme dilemme intérieur, pris entre le bien et le mal, l'ombre et la lumière.

4.6.6 Les principaux rasas de *Tere Bina Yeh Chandi / Ghar Aaya Mera Pardesi*

Plusieurs rasas constituent la séquence cinématographique *Tere Bina Yeh Chandi / Ghar Aaya Mera Pardesi* et animent les personnages du rêve de Raj.



Figure 8. « *Karuna* », capture d'écran d'*Awara* (1951).

Dans le segment 2. La terre, deux rasas principaux s'y retrouve : *śrngāra* et *karuna*. Le premier correspond à l'état d'amour, l'éros, l'aspect spirituel, l'amour dans l'union, mais aussi et surtout, précisément dans ce segment, l'amour dans la séparation. La

séparation, l'attente, qui créent le désir, la nostalgie, la lassitude, la consternation. Le rasa *Karuna*, quant à lui, correspond principalement au pathétisme, car cet état de la douleur à long terme crée le pathos. Toujours dans l'optique des rasas, la séparation d'un être cher, l'emprisonnement et l'abandon créent le pathos. Nous percevons et observons bien ces états dans ce segment, appuyés également par ces paroles chantées par Rita :

Le clair de lune est comme le feu sans toi, reviens, reviens. Sans toi, la flûte est sans âme. Ma vie est comme un chant de douleur. Reviens, reviens.



Figure 9. « *Bhayānaka* », capture d'écran d'*Awara* (1951).

Dans le segment 3. L'enfer, nous retrouvons principalement le rasa *bhayānaka* qui correspond aux états de l'horreur, de la terreur, et de l'effroi. Toujours selon le *Nāṭya-Shāstra*, ces états sont nés de l'état permanent de la peur. En plus de cela, *bhayānaka* se reconnaît visuellement par la présence de créatures cruelles, étranges, les chacals, une maison hantée, des paysages désolés, l'emprisonnement, la mort, etc. Le segment 3. L'enfer, illustre très bien ce rasa avec la présence de montres, de démons, de squelettes et Raj, qui est terrorisé à s'en prendre la tête et qui chante :

Ce n'est pas la vie, ce n'est pas la vie. Je brûle dans les flammes de cette vie. Il y a des flammes de feu qui volent partout. Je ne veux pas de cet enfer. Je veux des fleurs. Je veux la paix. Je veux la paix. Je veux le printemps...

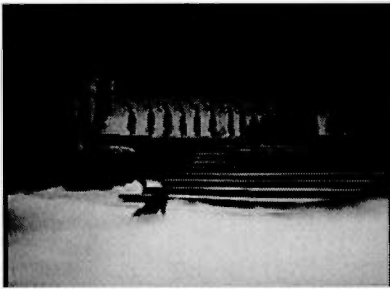


Figure 10. « La rédemption-Shanta », capture d'écran d'*Awara* (1951).



Figure 11. « Le paradis - Shanta », capture d'écran d'*Awara* (1951).

Dans le segment 4. La rédemption ainsi que le 5. Le paradis, le rasa *Shanta* domine. *Shanta* est la paisibilité, la paix, la sérénité. Cet état provient de l'état permanent de la tranquillité. Ce à quoi on reconnaît ce rasa selon le *Nāṭya-Shāstra* se manifeste par le fait d'être libre des désirs terrestres ou d'y aspirer, un cœur pur, la connaissance de la réalité, la compassion pour tous, la méditation pour l'esprit suprême, un esprit d'équanimité. Nous retrouvons *Shanta* dans ces segments de la séquence de chant et de danse, par le personnage de Raj, qui, ne voulant plus vivre dans le tourment, se retrouve dans ce qui ressemble à un paradis, dans un « ciel », avec *Brahma*, le premier dieu hindou de la *ū* ; la trinité des déités majeures de l'hindouisme, qui est l'aspect créateur, le dieu créateur. Un mantra *Om Namah Shivaya*, dédié à un autre dieu de la trinité hindoue soit *Shiva* qui est le destructeur de l'ignorance, de l'illusion, est dans la bande sonore au moment où Raj se retrouve dans ce « ciel ». Raj est sauvé par Rita,

compatissante, au cœur pur, qui l'aime et qui le guide vers l'état de paix, de paisibilité, où l'on retrouve *Vishnou*, le dieu protecteur, complétant ainsi la trinité hindoue. *Shanta*, sous-tendu par *śrngāra*, l'amour dans l'union cette-fois-ci, et chanté par Rita, est donc clairement présent dans ces deux tableaux.

Mon amour étranger est revenu, apaisant la soif dans mes yeux qui espéraient son retour. Tu es la perle de mon cœur, la lumière de mes yeux. Je me souviens de mon enfance, mon amour étranger est revenu. Ne brise pas mon cœur cette fois, ne me laisse pas pleurant cette fois. Jure sur mes larmes. Mon amour étranger est revenu.



Figure 12. « *Raudra* », capture d'écran d'*Awara* (1951).

Dans le dernier segment, soit 7. La chute, plusieurs rasas prennent place : *bhayānaka*, la peur; *śrngāra*, l'amour dans la séparation; *bībhatsā* qui est l'odieux, le dégoût, le cruel, le méchant; et enfin *raudra*, qui provient de l'émotion permanente de la colère et qui déclenche la furie qui est causée par un ennemi. Dans ce segment de la séquence de chant et de dance, nous voyons *raudra* par la furie de Jagga qui tient un couteau à la main et qui le dirige vers Raj, *bībhatsā* qui est personnifié par le méchant en la personne de Jagga ainsi que son acte,

bhayānaka par la peur présente chez Raj et Rita et enfin, par *śrngāra*, l'amour dans la séparation, lorsqu'il y a effectivement séparation physique du couple par la chute de Raj.

Tere Bina Yeh Chandi / Ghar Aaya Mera Pardesi possède donc une combinaison de l'essence de plusieurs rasas qui contribuent à l'enrichissement de cette séquence de chant et de danse, qui permet aux spectateurs de vivre une expérience émotionnelle et d'éclairer certains points de la lecture sociale suivante.

4.6.7 Lecture sociale de la séquence de chant et de danse

« Le fils d'un bandit devient toujours un bandit », selon les dires et les principes du juge Raghunathan qui a condamné, sans preuve, Jagga, un homme innocent, dont le père et le grand-père étaient des malfaiteurs. Jagga décida alors de prouver au juge qu'il avait raison en kidnappant sa femme qui était enceinte. Avant même la naissance du personnage principal, Raj, le juge Raghunathan avait jeté sa femme enceinte à la rue par peur des commérages, et redoutant que cette dernière l'ait trahi avec Jagga. Abandonné par son père avant sa naissance, Raj a grandi dans un bidonville de Bombay, au moment où l'après-indépendance de l'Inde avait entraîné de la pauvreté dans la société indienne, pauvreté créée par des perturbations sociales et économiques, et au moment où la nation désirait un nouvel ordre social. Jagga, diabolique chef des bandits du bidonville,

tentera de pervertir Raj, le fils du juge, qui ignore l'existence de son père.

La séquence de chant et de danse *Tere Bina Yeh Chandi / Ghar Aaya Mera Pardesi* est un rêve que fait Raj, toujours pris entre le bien et le mal, devenu adulte et malfaiteur, grâce à Jagga, et qui s'ouvre sur Rita, sa compagne amoureuse lorsqu'il était enfant, et la femme qu'il aime toujours. Rita, riche, éduquée et appartenant à une caste élevée, chante son amour pour Raj, celui qu'elle appelle son « sauvage », bien qu'elle le considère comme un *gentleman*. Elle appelle Raj afin que celui-ci vienne à elle. Raj qui est sans le sous et sans éducation, et qui a dit, dans une scène antérieure, qu'il n'y a pas de place pour lui afin de s'intégrer dans la haute société.

Le tableau suivant constituant le rêve de Raj s'ouvre sur Raj lui-même qui est aux prises avec des démons, des monstres. Ses propres démons, ses peurs, ses angoisses, car il ne veut plus appartenir au monde des ténèbres, à ce monde infernal qui n'est pas une vie comme il le chante, car il veut des fleurs, la paix, le printemps... Il veut s'en sortir, quitter cet univers où le mal et les ténèbres dominant. Il fera donc l'ascension d'un rocher afin de se retrouver dans le tableau suivant où une paix est présente et où, afin de s'en sortir, il devra monter un escalier, derrière lequel on constate des temples au loin.

Incapable de se lever, Rita, en provenance du sommet de l'escalier, le descend afin d'aider Raj à se lever pour le guider dans une ascension vers un niveau supérieur. Elle le guide donc en lui chantant son amour. Heureux, Raj suit Rita qui gravit cette tour blanche et qui l'entraîne dans son monde.

Ayant atteint un niveau où tous deux marchent côte à côte sur un chemin plat, se tenant par la main, Jagga apparaît et grandit graduellement de façon disproportionnée devenant un géant sous un ciel devenu noir en menaçant d'un couteau le couple. Finalement, le « mal » fera chuter Raj vers le bas, d'où il provenait, ainsi séparé de sa Rita. Se faisant, la trinité hindoue dont les dieux étaient présents à chaque stade de sa sortie des ténèbres, et ascensions, s'effondrent : *Shiva*, le dieu destructeur de l'ignorance et de l'illusion tombe en premier, s'ensuit *Brahma*, le dieu créateur et puis *Vishnou*, le dieu protecteur. L'univers de Raj, s'effondre. Il se réveille, et en accourant vers sa mère, il lui demande de l'aide et il lui dit que désormais, il veut être bon, avoir l'esprit en paix, et qu'il ne veut plus se plier aux exigences malhonnêtes de Jagga.

Dans cette séquence cinématographique de chant et de danse, on peut voir le désir de Raj de sortir de sa condition difficile et de vouloir accéder à la haute société, au monde de Rita. Le désir d'un monde d'en atteindre un autre. Une ascension de la classe inférieure vers la classe supérieure (un peu comme ce que souhaitait Nehru à cette époque avec ses valeurs socialistes, qui

désirait faire des réformes en profondeurs et unifier le pays malgré les différences), mais Raj, comme tant d'individus en Inde durant cette période de postindépendance, n'y arrivera pas. Pas dans ce rêve à tout le moins car Jagga, le mal, la part d'ombre de l'être, le repoussera vers le bas, entraînant avec lui tout support de la trinité hindoue qui s'effondre à sa chute, le laissant seul dans les ténèbres. A croire que les dieux ne sont présents que pour ceux appartenant aux classes supérieures.

Jagga, s'est substitué au père de Raj dans le but de se venger de ce dernier qui l'avait condamné sous prétexte que « Le fils d'un bandit devient toujours un bandit » et qu'il voulait faire de même avec Raj : tenter de le rendre « mauvais ». On peut très bien constater que, bien sûr, Raj a peur de mourir sous la lame du chef des bandits Jagga, tel qu'on le voit dans la séquence onirique et dans la scène avant d'y plonger. Cependant, en creusant un peu plus, on peut penser qu'en fait, inconsciemment (ne sommes-nous pas dans un rêve?), Raj a peur de son véritable père qu'il ne connaît pas étant donné l'image paternelle substituée et qu'il souffre de son absence dans sa vie. Son incontestable père, le juge Raghunathan, qui a du succès et qui est très puissant, son père qui a abandonné sa mère enceinte de lui dans la rue. Alors, le juge lui-même, qui incarne le système de justice criminelle, crée, en abandonnant son fils, un criminel. On peut donc penser que la peur et la chute de Raj sont dues au système, système de justice effrayant incarné par son père et Jagga. Raj redoute donc un tel système. Ainsi, ce qui semble

être au banc des accusés n'est donc pas Raj, mais plutôt, le système de justice et la société de l'époque. Et peut-être même, la religion hindoue qui dans le rêve de Raj, le laisse à lui-même dans ses difficultés au moment où il chute. Donc, le fils d'un bandit ne devient pas toujours un bandit.

4.6.8 Lecture psychologique/psychanalytique

La séquence de chant et de danse *Tere Bina Yeh Chandi / Ghar Aaya Mera Pardesi* s'ouvre avec un gros plan sur le visage de Raj qui, les yeux fermés, glisse dans le sommeil en se souvenant, en voix off, de la voix de Rita qui lui dit qu'il est celui qu'elle aime et de celle de Jagga qui lui rappelle que s'il essaie de le trahir, il lui tranchera le cou (1. L'endormissement). Des nuages oniriques se posent en surimpression sur le visage de Raj qui s'endort. A travers les nuages, une tour avec un chemin ascendant apparaît. Nous la considérons comme le fil conducteur du rêve. Des nuages emplissent l'image et un mouvement de caméra (*crane up*) nous fait découvrir une voie, celle du rêve qui s'établit. Des petites « muses » du sommeil dansantes nous entraînent plus profondément dans le sommeil du dormeur, dans son rêve. Elles gravissent la tour puis elles glissent vers le bas, sur une structure isolée dans les nuages, nous amenant vers la partie 2. La terre que nous rejoignons avec un autre mouvement de caméra (*crane down*) à partir de la route établie précédemment

montrée jusqu'à la vue de Rita au clair de lune, perchée sur ce qui ressemble à une colline d'où émerge en son centre ce qui ressemble à une énorme corde et qui est, selon nous, une autre forme de fil conducteur du rêve. Une rupture à l'image s'effectue par un *jump cut*, qui nous inspire un soulignement : celui que nous sommes arrivés dans l'inconscient du rêveur, dans l'inconscient du personnage principal d'*Awara*. Rita se met à chanter, à appeler le retour de son amour Raj, sans qui, sa vie est, comme le chante-t-elle, un chant de douleur. Rita, dont Raj est amoureux, qui représente la lumière, le bien, l'amour, l'espoir, et l'univers auquel Raj aspire. On remarque d'ailleurs que Rita, qui chante sous la lune (qui nous ramène à une scène et chanson antérieures où la lune avait une place centrale lors de la communication de leur amour mutuel), a des petites étoiles scintillantes sur elle ainsi qu'un croissant de lune (*ardha chandra*) sur le front. Petit univers en soi. Dans l'hindouisme, la lune représente une partie de l'être cosmique qui est une représentation du divin.¹¹⁴ La lune représente le mental de l'être cosmique, elle est son centre de pensée, lieu où se trouve la pensée de l'univers. La lune appelée aussi soma, contient un élixir divin constituant l'énergie vitale transformée en énergie mentale. « En adorant la lune, l'homme se libère de ses faiblesses physiques et mentales. Il acquiert l'aptitude à concentrer son esprit »¹¹⁵, d'où peut-être une part de la fascination de Raj pour Rita qu'il aime, à qui il rêve dans cette

¹¹⁴Alain Danielou, *Mythes et dieux de l'Inde – Le polythéisme hindou*, (Monaco : Éditions du Rocher, 1992).

¹¹⁵*Ibid.*

séquence et qui trône dans son ciel telle la lune. Le croissant de lune, tel que le porte Rita sur son front, sur son troisième œil, comme le dieu *Shiva*, représente « le pouvoir de procréation proche de celui de destruction »¹¹⁶. Nous pouvons ici y voir une forme d'indication que Rita est celle par qui la destruction de l'aspect sombre qui habite Raj se fera afin que ce dernier se recrée (comme on le verra à la fin de film). Le croissant de lune (lune qui se transforme) symbolise également une mesure pour le temps (jours, mois, etc.). Dans les paroles que chantent Rita, on sent bien le fait qu'elle attende le retour de son amour. Et vu à travers les yeux du rêveur, nous pouvons penser que c'est ce que ce dernier souhaite : rejoindre l'amour, le bien, la lumière.

Nous avons précédemment mentionné que lors de notre analyse, nous considérerions les séquences de chant et de danse comme étant essentiellement représentatives de l'inconscient du personnage principal du film, de sa vie intérieure exposée. Afin d'avoir accès au sens de ce qui peut se trouver dans l'inconscient individuel, Jung croit que ce sont les complexes (ou complexes à charge émotionnelle) qui y mènent. C'est par ses expériences sur le processus d'associations de mots que Jung en est arrivé à cette conclusion. Nous nous inspirerons donc de ce processus d'association en nous référant aux dialogues ou aux éléments répétitifs qui se trouvent à l'extérieur de la séquence de chant et de danse *Tere Bina Yeh Chandi / Ghar Aaya Mera Pardesi* afin de mieux saisir ce qui se passe dans l'inconscient individuel de Raj.

¹¹⁶ *Op. cit.*

A plusieurs reprises dans le film, la notion d'abandon prend place. On fait multiple fois références au fait qu'avant même de naître, Raj avait été abandonné par son père. Dans le générique du début du film, on retrouve déjà cette idée d'abandon par le personnage de Raj, enfant, seul, la tête tristement penchée qui est assis sous un lampadaire, dans la nuit qui l'entoure. Voici une image tirée du générique pour une meilleure compréhension :



Figure 13. « L'abandon », capture d'écran d'*Awara* (1951).

Raj a souffert de l'absence de son père. Il a grandi dans un bidonville de Bombay. A plusieurs moments dans le film, on lui demande son nom qu'il dit ne pas savoir, pas plus que celui de son père qu'il ne connaît pas. Tout au long du film, il n'est pas considéré par la société (policiers, juge, etc.) car il n'a pas de nom. Ses problèmes viennent de l'absence de son père qui ne l'a pas guidé, ni supporté financièrement. Il a été expulsé de son école par manque d'argent, il a été poussé dans la criminalité afin de tenter de survivre, de nourrir et d'aider sa mère malade. D'ailleurs Jagga, le diabolique chef des bandits qui désire

pervertir le bon Raj afin de se venger de son père qui l'avait injustement condamné en pensant que « Le fils d'un bandit devient toujours un bandit » (encore ici une autre allusion au lien père-fils), utilise le fait qu'il connaissait son père pour l'attirer avec lui dans le mal, dans les ténèbres de la criminalité et tout ce que cela implique. Il lui dit de le suivre, de venir avec lui, et il va même jusqu'à lui dire : « C'est ce que ton père voulait ». Raj ne désirait pas se joindre à lui, mais le manque de nourriture et sa mère malade l'ont entraîné dans le monde des ombres. Dans l'image suivante, nous voyons de façon symbolique, l'envahissement de Raj par l'ombre (le mal) de Jagga.

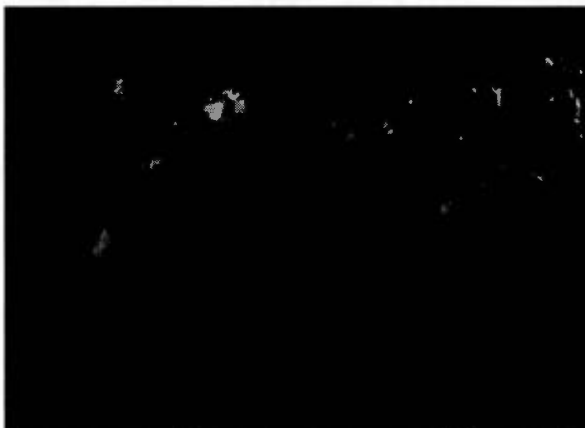


Figure 14. « L'ombre », capture d'écran d'*Awara* (1951).

Dans la partie de la séquence de chant et de danse 3. L'enfer, nous voyons Raj pris avec des démons, des monstres et des diables dont les mains de plusieurs tentent de l'emprisonner, de l'étrangler. Il s'agit bien sûr de ses peurs nées de la vie qu'il mène mais aussi, étant donné les menaces de mort que le démoniaque Jagga lui a faites dans la scène précédente.

D'ailleurs vers la fin du film, après que Raj ait poignardé Jagga (autodéfense), ce dernier, dans un dernier élan, monte ses mains devant lui tentant d'attraper Raj comme les démons le font au tableau 3. L'enfer, et au moment où le diabolique Jagga fait cette gestuelle, nous entendons la musique qui rappelle celle présente dans la scène de l'enfer. Dans son rêve, Raj, ne désirant plus vivre dans cette vie infernale, trouvera son chemin de sortie en escaladant un rocher.

Lors du film, Raj est constamment partagé entre l'ombre et la lumière, le bien et le mal, le bien qui est principalement représenté par Rita ainsi que sa mère, et le mal, par son père et Jagga. Tel que mentionné précédemment, Jagga, s'est substitué, d'une certaine façon au père de Raj et vers la fin de la séquence du rêve, l'image de Jagga, symbolisant le père de Raj, ainsi que ce mal qui prend une taille démesurée (Jagga grandit physiquement à vue d'œil et devient un géant) pointe sa menace, un couteau, vers Raj qui déséquilibré, effrayé, chute, dans le vide, dans la noirceur en appelant Rita, sa lumière. Le couteau, bien sûr, nous ramène à la scène précédant celle de la séquence de chant et de danse dans laquelle Jagga avait menacé Raj de lui trancher le cou s'il le trahissait mais d'un point de vue symbolique, le couteau, symbole de la masculinité au sens large, représente selon Jung¹¹⁷ une énergie, une force dont l'objectif est spécifique, et le fait que dans le rêve le couteau soit dirigé

¹¹⁷Oniros. [s.d.]. *La base de données symboliques*. Récupéré de <http://www.oniros.fr/BDS.html>

vers le rêveur cela dénote une menace pour son être. Cela dénote aussi que des actions posées dans sa vie ne soient pas bien orientées. Le couteau tenu par le « tueur », dans ce cas Jagga, par extension son père le juge et encore par extension la société indienne, symbolise un objet d'appropriation possible de l'énergie de Raj par le « tueur ». En d'autres termes, si la part de lumière en Raj est anéantie (Rita tenue par Raj devant le couteau de Jagga dans le rêve) et si la part d'ombre (Jagga et sa suite) de Raj gagne, Raj sera anéanti. Par notre processus d'association mis en place, nous constatons que l'inconscient de Raj est constitué de ses expériences réprimées et ses contenus constituent le côté personnel de sa vie psychique qui s'exprime par un complexe à charge émotionnel qui nous apparaît être le complexe de père ou complexe paternel.

Étant donné son cauchemar révélateur, Raj se réveille, bouleversé, et accourt vers sa mère en lui disant qu'il veut être bon, qu'il ne veut plus être en contact avec Jagga ou toute autre personne malhonnête. Son rêve a provoqué une prise de conscience en lui qui entraîne un fort désir de rectifier et transformer son état de mal-être et de vie. Ce qu'il effectuera par la suite, dans le film. Selon Jung¹¹⁸, le principe pénétrant (du couteau dans un rêve) peut comme nous l'avons vu, avoir différentes significations. Il dit aussi que son action peut être destructrice ou fécondante et qu'il s'agit d'un « promoteur qui

¹¹⁸ S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*. Neuchâtel, (Suisse : Delachaux & Niestlé, 1961).

permet le développement, ou qui peut donner en même temps que la mort, l'impulsion à la résurrection »¹¹⁹. Nous voyons donc, suite à la séquence de chant et de danse, la détermination de Raj a changé de vie, à renaître. Il est intéressant de noter que Raj Kapoor, le cinéaste du film, avait engagé son propre père afin d'interpréter le rôle du père et du juge dans le film. Raj Kapoor avait aussi attribué son propre prénom à son personnage principal qu'il interprétait. Mihir Bose, l'auteur du livre *Bollywood – A History*¹²⁰ rapporte ceci à propos du cinéaste et de son père : « *There was a little affection from his father with who he had a very complicated relationship.* ». Ce qui porte à réflexion.

Avec la méthode de la psychologie analytique, il est important, selon Jung, de considérer le rêve du rêveur¹²¹ ou, dans notre cas, la séquence de chant et de danse du personnage principal, avec un double aspect interprétatif. Les interprétations doivent porter en premier lieu sur le rêveur (le personnage principal du film, Raj) et sa vie personnelle, son inconscient individuel dont les contenus sont un ou des complexes. Nous venons d'analyser le premier aspect, celui se référant à l'aspect personnel de Raj. Par la suite, une fois la première lecture individuelle faite et le complexe clarifié, dépossédé des contenus de l'histoire personnelle, cela crée, selon Jung, une libération d'énergie chez l'individu qui permet désormais

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Mihir Bose, *Bollywood - A History*, (New Delhi : The Lotus Collection, 2006), p. 172.

¹²¹ S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*, (Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1961).

de passer à un autre niveau et de faire l'analyse du second aspect du rêve qui porte sur ce qui dépasse celui de l'individualité et qui est commun à l'ensemble de l'humanité. Les interprétations doivent porter sur celui de l'inconscient collectif¹²² présent dans le rêve ou dans notre cas, dans la séquence de chant et de danse, dont les contenus sont manifestés par des archétypes.

Les archétypes ou « images primordiales »¹²³ en provenance de l'inconscient collectif sont archaïques, tel que mentionné plus haut dans le texte, et sont issus des réalités biologiques ainsi que des expériences évolutives de l'espèce humaine dont chaque individu et culture sont porteurs. Un « archétype » porte des modes qui sont hérités de fonctions psychiques, et possède un aspect instinctif aussi marqué que l'impulsion qui pousse l'oiseau à monter son nid, l'animal qui sait de manière innée. Les archétypes apparaissent comme étant numineux car ils sont de l'ordre de l'expérience primordiale et contiennent une énergie spécifique. Les contenus de l'inconscient collectif et ses manifestations constituent une part de la structure psychique de l'individu. Les archétypes concentrent en eux des modèles visibles, ainsi que différentes conduites, préoccupations humaines universelles qui ont traversé le temps et qui ne cessent de se répéter au cours de l'histoire de l'espèce

¹²² S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*, (Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1961) et Carl Gustav Jung, *Sur les fondements de la psychologie analytique – Les conférences Tavistock*, (Paris : Albin Michel, 2011).

¹²³ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964) et S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*, (Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1961).

humaine, en prenant multiples formes, à travers les contes de fées par exemple, ou encore, les mythes, en traversant les cultures et religions de tous les peuples, de toutes époques. La connaissance de l'inconscient collectif est donc possible grâce à la psyché qui produit ces figures. Par exemple, si une situation difficile apparaît chez un individu, on retrouve dans son inconscient collectif une figure, faite de chemins « tracés » issus de la réalité biologique évolutive et de prédispositions (tirées de l'histoire de l'évolution de l'être humain), qui est constituée de points nodaux qui fait écho ou qui correspond à cette détresse. Étant donné que la figure (ou l'archétype) en provenance de l'inconscient collectif, contient une énergie spécifique (le numineux), il attire des représentations conscientes¹²⁴ qui lui correspondent (symbole, image archétypique).

Afin d'interpréter la séquence de chant et de danse *Tere Bina Yeh Chandi / Ghar Aaya Mera Pardesi*, nous utiliserons un procédé que Jung a mis au point. Il s'agit de la méthode d'amplification. La méthode d'amplification consiste à prendre des éléments du rêve (de la séquence de chant et de danse, dans notre cas) et de les enrichir par des symboles et des images qui possèdent un sens analogue, un air de famille, et cela, en tenant compte de leurs significations possibles. Nous mettons en relation les éléments du rêve et les images jusqu'à ce qu'une hypothèse, ou leur

¹²⁴ Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, (Genève : Georg Editeur, 1993).

signification réelle apparaisse. Nous déchiffrerons donc la séquence de chant et de danse afin d'en trouver l'archétype et son sens.

Jung disait que : « Tout rêve est une déclaration de la psyché sur elle-même »¹²⁵. Une autoreprésentation, une compensation des processus de l'inconscient et du conscient dont on doit tenir compte lors de l'analyse. Nous débuterons donc cette part de l'analyse par la mise en évidence de ce qui constitue principalement la vie consciente de Raj, notre personnage principal. Raj, comme nous l'avons vu précédemment, est quelqu'un qui, afin de survivre et d'aider sa mère malade, a dû se soumettre au crime en travaillant pour Jagga, le chef des bandits qui a décidé de faire de Raj un être mauvais par vengeance du véritable père de Raj, un juge qui l'avait condamné sans preuve de sa culpabilité et qui avait pour son dire que « Le fils d'un bandit devient toujours un bandit ». Raj retrouve son amour de jeunesse, Rita, en tentant de voler celle-ci. Son amour pour elle s'éveille de nouveau et grandit. Partagé entre le bien et le mal, entre Rita et Jagga, Raj semble désormais hésitant à poursuivre son cheminement dans la voie du crime, dans la voie du mal. Dans la séquence de chant et de danse qui est onirique, la séquence de l'inconscient du personnage donc, on retrouve les éléments principaux suivants : Raj et ses démons, le menaçant Jagga, Rita, une ascension guidée par Rita, la *Trimūrti* hindoue, la lune, le ciel, des étoiles, des nuages, du blanc, du noir, et un couple.

¹²⁵ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964).

Nous débutons avec Raj et ses démons. Dans le rêve de ce dernier, son double, vêtu de noir, s'y trouve. On retrouve également sa représentation dans le tableau 3. L'enfer qui est visuellement très noir avec des démons, des squelettes, des monstres, tous portant des costumes foncés. Nous remarquons aussi que le tableau 7. La chute est très sombre étant donné que le ciel est devenu noir et que le diabolique et menaçant Jagga y trône, brandissant son couteau devant Raj et Rita. Ces aspects, précédemment mentionnés, représentent selon nous, la présence de la part obscure de Raj, ses peurs, ses angoisses, ses tourments, son côté ténébreux qui ne lui semblait pas évident dans sa vie consciente. Jung a introduit dans la psychologie analytique le concept de l'ombre qui joue un rôle très important. L'ombre intervient régulièrement dans les rêves des gens sous une forme personnifiée telle qu'on le voit dans le rêve de Raj par les monstres et démons qui sont présentés ainsi que par Jagga. Son double vêtu de noir fait certainement aussi référence à sa part d'ombre, cette partie inconsciente de son Moi qui ne représente certes pas la totalité de son inconscient. Le concept de l'ombre est important car Jung a démontré que l'ombre projetée par la conscience individuelle, contient des éléments refoulés, néfastes de la personnalité, que bien souvent, on ne veut pas voir ou admettre. L'ombre ou l'archétype de l'ombre est « le côté ténébreux de la personnalité du Moi »¹²⁶ que l'on retrouve chez tous et chacun.

¹²⁶ Carl Gustav Jung, L'homme et ses symboles, (Paris : Robert Laffont, 1964).

L'archétype de l'ombre est personnifié dans de nombreuses cultures, dans les contes, les mythes, et les mythologies de tous temps par différentes représentations telles que des dragons, des monstres, des puissances maléfiques cosmiques, des personnages mauvais, menaçants, et ainsi de suite, qui ont le statut de double obscur du héros ou personnage principal. De la même façon que le héros, ou l'explorateur, affronte un dragon par exemple, Jung affirme que les êtres humains doivent affronter leur part d'ombre, leur double obscur, ou leur personnification quelconque, afin d'atteindre la lumière, le bien-être intérieur, et donc, dans le cas de Raj, affronter et non fuir les monstres du tableau 3. L'enfer ou encore affronter Jagga, et non s'en échapper comme Raj le fait lors de sa chute, au tableau dernier de la séquence de chant et de danse. Donc, affronter sa part d'ombre. C'est ce que le psychiatre suisse a baptisé « La lutte de la délivrance »¹²⁷. Car après cet affrontement qui suit l'exploration de l'inconscient, l'être humain se trouve face à la lumière qui l'habite, à sa découverte du Soi; cette part de sagesse divine cachée au fond de lui et de tous les êtres humains.¹²⁸

Dans son rêve, dans la séquence de chant et de danse, Raj ne réussit pas à confronter sa part d'ombre, son archétype de l'ombre, cependant, étant donné que l'ombre peut également posséder des aspects positifs, car il peut provoquer des impulsions créatives, Raj,

¹²⁷ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964).

¹²⁸ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964), et Carl Gustav Jung, *Sur les fondements de la psychologie analytique - Les conférences Tavistock*, (Paris : Albin Michel, 2011) et S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*, (Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1961).

en s'éveillant, veut absolument changer sa vie et ne plus avoir à faire avec Jagga, il veut « être bon ». Il a eu une prise de conscience de « l'ombre »¹²⁹ ce qui fait en sorte qu'à la fin du film, Raj réussira à confronter sa part d'ombre, et tuera Jagga, pour sa propre survie, et afin de préserver sa lumière.

Poursuivons avec Rita. Amie d'enfance de Raj, qui est amoureuse de ce dernier et est aimée par lui. Elle a une foi en la lumière de son amour de jeunesse, en sa bonté, ce que ce dernier ne voit pas encore. Elle est nouvellement avocate, appartient à la haute société, elle est honnête, bonne, elle a une attitude positive, et elle possède une droiture d'esprit. Elle est lumineuse. Le premier personnage reconnaissable du rêve de Raj est Rita, qui est vêtue d'une longue jupe claire, et qui, sous une pleine lune qui trône dans un ciel qui n'est obscurci que par les quelques nuages qui y siègent accompagnés d'étoiles, chante sa souffrance d'être seule. Elle chante que sans lui, la pleine lune est comme le feu. A travers les paroles de la chanson, Rita appelle Raj, son amour, sans qui sa vie n'est qu'une mélodie de douleur. Elle l'implore de venir à elle. Rita porte un croissant de lune sur le front et plusieurs étoiles dans les cheveux et sur sa peau. Nous retrouvons Rita par la suite au tableau 4. La rédemption où elle va vers Raj qui se traîne au sol, en se dirigeant vers les escaliers. Puis, nous la retrouvons au tableau 5. Le salut, où elle l'aide à se relever et à faire l'ascension des escaliers qui le mènent à un niveau supérieur, dans un nouveau lieu, où elle chante sa joie qu'il soit revenu à la maison, que lui, son

¹²⁹ *Ibid.*

étranger soit revenu à la maison, où elle chante encore que la soif de ses yeux est désormais éteinte, qu'il est la perle de son cœur, qu'il est la lumière de ses yeux, qu'il est le souvenir de son enfance. Elle lui chante encore de ne plus partir car cela lui briserait le cœur, et se faisant, elle le guide vers le haut, dans la tour blanche, où elle chante encore de ne plus la quitter, car elle serait en larmes, et qu'il est sous le serment de ses larmes. Elle chante encore que son étranger est revenu à la maison, en le guidant toujours vers le haut, au tableau 6. Le paradis, où elle l'accueille en lui tendant les mains pour l'entraîner à un niveau supérieur où ils marcheront côte à côte, sur un chemin bordés d'étoiles, se tenant par la main, pour finalement être séparés par les menaces de Jagga, au tableau 7. La chute. Jagga qui prend la taille d'un géant dans un ciel noir, et qui finalement dépassera la lune. Sous le couteau menaçant de Jagga, Rita demeure là, mais Raj chutera dans le noir, entraînant avec lui la *Trimūrti*, qui avait été présente, à ses côtés, tout au long de son ascension vers le haut.

Ce qui nous apparaît évident dans le rêve de Raj est la présence de Rita et de lui-même. C'est-à-dire, de leur couple dans lequel chacun est désespéré, lorsqu'il n'est pas avec l'autre. Rita qui souffre en appelant Raj au début du rêve, et ce dernier, qui en chutant à la fin, appelle Rita. Un homme. Une femme. Une dualité. Une dualité que l'on retrouve aussi dans le fait que l'on retrouve le bien par Rita et le mal par Jagga, et puis la lumière et l'ombre visuellement exprimées dans les différents tableaux (par exemple dans les tableaux 2. La terre vs 3. L'enfer), et puis il y a aussi cette autre

dualité qui consiste au fait qu'ils se dirigent grâce à la tour, du bas vers le haut et par la suite, dans le cas de Raj qui chute, du haut vers le bas. Nous retrouvons cette notion de dualité, de couple, également dans les dieux hindous que l'on retrouve dans le parcours de Raj. En effet, *Brahma*, a une épouse, la déesse qui se nomme *Sarasvati*, qui est sa *shakti* : son énergie féminine, son aspect féminin. *Vishnou* quant à lui est l'époux de la déesse *Lakshmi* et enfin, *Shiva* dont l'épouse est la déesse *Parvati*, qui est considérée comme le principe féminin absolu. Ce qui nous amène à faire le lien avec l'archétype de *l'anima*¹³⁰.

Selon Jung, chaque homme porte en lui une part de féminin. Il a été démontré que la structure glandulaire de l'être humain est constituée d'éléments femelles et mâles à la fois. Mais avant ce constat, au Moyen Age, il existait un dicton qui disait que « chaque homme porte un lui une femme ».¹³¹ Et c'est cet aspect que Jung a qualifié d'anima. L'anima est la partie féminine de l'inconscient de l'homme. L'homme porte donc une dualité intérieure dont un aspect féminin, l'anima. Et, il en est de même pour la femme, dont cette part complémentaire porte le nom de l'animus, sa part inconsciente masculine. Cet état de dualité a été représenté par le symbole de l'hermaphrodite à travers le temps. Voici, ici, une image du XVIIe

¹³⁰ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964), Carl Gustav Jung, *Sur les fondements de la psychologie analytique – Les conférences Tavistock*, (Paris : Albin Michel, 2011) et S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*, (Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1961) et Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, (Paris : Gaillimard, 1964).

¹³¹ *Ibid.*

siècle tirée d'un manuscrit alchimique intitulé : *L'hermaphrodite couronné*¹³² :



Figure 15. « L'hermaphrodite couronné ». Tirée du livre Jung, C.G. (1964). *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, p.31.

L'archétype de l'anima est la personification des aspects psychologiques féminins de la psyché de l'homme. Comme aspects psychologiques féminins, on retrouve principalement la sensibilité, les sentiments, l'intuition, la capacité d'amour ainsi que les relations avec l'inconscient. Bien souvent, la part de féminin de l'homme, sa femme en lui, est cachée face aux autres ainsi que parfois, face à lui-même qui ignore son existence ou qui ne désire pas montrer une forme de « vulnérabilité » ou encore, qui redoute de faire face à de la nouveauté qui n'est pas facile à saisir, à vivre. Raj rêve en premier lieu à Rita qui est triste et qui l'appelle. Nous considérons Rita comme l'anima de Raj. L'anima, la part féminine

¹³² Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964), p. 31.

de son inconscient, qui est triste et qui attend d'être reconnue, vue par le rêveur. L'anima qui l'appelle afin de former une totalité, afin de concrétiser l'union des principes mâle et femelle, concept que l'on retrouve de tous temps et toutes époques comme par exemple le symbole du Yin et du Yang qui approche la dualité sous forme de complémentarité. Il est d'ailleurs amusant de voir que les prénoms des deux personnages débutent tous deux par la lettre « R », Rita et Raj, comme s'il s'agissait effectivement d'une même personne. Voici une image symbolisant l'union des principes femelles et mâles. Selon les observations de Jung¹³³, ce symbole archétypique, de l'union des principes mâles et femelles, tiré d'une gravure ancienne dont l'époque n'est pas définie, illustre une constante en provenance « du fondement collectif et millénaire de la psyché ».¹³⁴

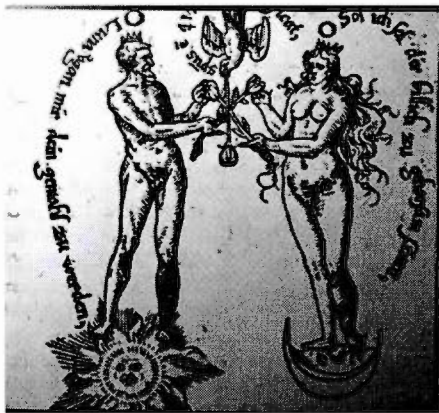


Figure 16. « L'union des principes mâles et femelles ». Tirée du livre Jung, C.G. (1964). *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, p.69.

Selon le type de mère que l'homme a eu, son anima aura une personnalité différente. Celui qui a l'impression que sa mère a une

¹³³ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964), p.69

¹³⁴ *Op. cit.*

influence négative sur lui aura une anima qui se manifestera de façon « malveillante ». Et celui qui a l'impression que sa mère a une influence positive aura une anima « bienveillante ». Dans le cas de Raj, nous constatons qu'il a reçu une influence maternelle positive étant donné la bonne relation qu'il a avec elle malgré les difficultés de leur situation (abandon du père, pauvreté matérielle, maladie de la mère), de par le fait aussi qu'il ait toujours voulu en prendre soin, qu'il l'aime, et ainsi de suite. Nous poursuivons donc notre analyse avec ce qui nous apparaît être une anima bienveillante, en ce qui a trait à la part de féminin en Raj.

L'anima bienveillante a pour principale fonction de servir de guide. L'anima agit lorsque l'esprit logique de l'homme ne peut voir ce qui se passe dans son inconscient, elle l'aide à mettre en lumière les faits qui s'y trouvent. « L'anima joue un rôle plus vital encore en ce qu'elle permet à l'esprit de se mettre à l'unisson de vraies valeurs intérieures, en lui donnant par là, accès plus avant dans l'être profond. »¹³⁵. Elle sert de guide et assume un rôle de médiateur entre « le Moi et le monde intérieur, le Soi »¹³⁶. Les chamans des peuples autochtones de l'Arctique par exemple, se dessinaient des seins sur leurs propres vêtements ou encore, portaient des vêtements de femmes pour démontrer leur femme intérieure, ce qui leur permettait d'entrer en communication avec « le pays des

¹³⁵ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964), p.180.

¹³⁶ *Ibid.*

esprits »¹³⁷, ce que Jung appelait l'inconscient. L'anima guide donc l'homme afin de « l'initier à une vie plus haute et plus spirituelle »¹³⁸. Nous constatons que le personnage de Rita, que nous considérons comme l'anima de Raj dans son rêve, a ce rôle de guide, entraînant le rêveur vers le haut de la tour, l'aidant et le guidant à partir du tableau 5. Le salut lorsque celle-ci tend sa main vers Raj pour l'aider à se relever. Il est d'ailleurs fascinant de constater une ressemblance entre une ancienne peinture non identifiée trouvée dans le livre de Jung *L'homme et ses symboles*¹³⁹ où l'on voit une femme vêtue d'un vêtement pâle qui fait une ascension devant un autre personnage vêtu de foncé ainsi que cette image autre image tirée du rêve du Raj où il fait son ascension dans la tour blanche circulaire guidée par son anima Rita :

¹³⁷ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964), p. 177.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964), p. 186.



Figure 17. « L'ascension (peinture) ». Tirée du livre Jung, C.G. (1964). *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, p.186.



Figure 18. « L'ascension (rêve) », capture d'écran d'*Awara* (1951).

Autre découverte intéressante, dans la gravure du XVII suivante,¹⁴⁰ il y figure une représentation de l'anima qui agit en tant que médiatrice entre la représentation du singe (la nature de l'homme) au centre ainsi que celle de la main d'un dieu qui sort du nuage au-dessus d'elle (un niveau spirituelle plus élevé). L'anima représentée a des étoiles ainsi qu'un croissant de lune sur le ventre. Ce qui n'est pas sans rappeler Rita lors du tableau 2. La terre qui porte des étoiles sur elle ainsi qu'un croissant de lune.

¹⁴⁰ *Ibid.*

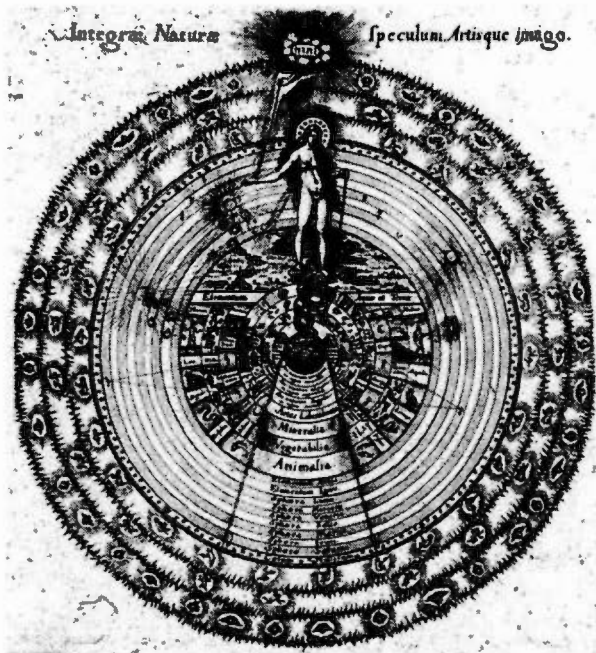


Figure 19. « La médiatrice ». Tirée du livre Jung, C.G. (1964). *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, p. 186.

L'anima de Raj le guidera sur un chemin plus élevé, plat et parsemé d'étoiles, où finalement chacun marche enfin côte à côte, paisiblement réunis, main dans la main. Nous voyons en ceci, une amorce d'unification entre la dualité qui habite Raj, caractéristique du processus d'individuation que vit le rêveur. Le processus d'individuation est une expression utilisée par Jung qui concerne l'individu qui devient un tout indépendant qu'on ne peut diviser. L'individu qui devient une totalité. Il y a donc une réunification en cours jusqu'à ce que la part d'ombre du rêveur reprenne le dessus et sépare de nouveau celui-ci de son anima, redivisant la complémentarité à peine atteinte et empêchant ainsi le rêveur d'atteindre le niveau supérieur qu'est le Soi.

Dans la psychologie analytique, la quaternité apparaît dans les observations du psychiatre suisse, le concept symbolique de la quaternité. Jung a observé qu'il y avait un *pattern* entre le chiffre quatre et l'anima et que cela ouvrait sur une possibilité d'atteindre la totalité (le Soi) par quatre stades de développement de l'anima. Le premier niveau est la femme primitive (Ève, Vénus, les femmes fatales, etc.). Le deuxième niveau de l'anima est la femme d'action (Jeanne-d'Arc, Diane la chasseresse, les amazones, etc.). Le troisième niveau, la femme de sublimation (la vierge Marie, la déesse hindoue Kali, Isis, etc.). Et enfin, le quatrième niveau est celui de la femme sage (une guide, la déesse mère, etc.). Nous constatons, que l'anima de Raj, Rita, est bien présente en quatre fois significatives lors de la séquence de chant et de danse. La première fois, au tableau 2. La terre où nous la considérons comme étant à son premier niveau: celui de la femme primitive avec ses étoiles, le ciel, la lune. Par la suite, nous la retrouvons au tableau 4. La rédemption où elle descend rapidement les escaliers afin d'aider Raj, et cela jusqu'au tableau 6. Le paradis, telle la femme d'action du deuxième niveau de l'anima. Nous considérons le troisième stade de l'anima au tableau 6. Le paradis, la femme de sublimation. On dit que *Kali* est cette femme pour les hindous.¹⁴¹ Derrière Rita qui danse se trouve le dieu hindou *Shiva*. Nous avons vu que la *shakti* de *Shiva* est la déesse *Parvati*. *Kali*, qui est considérée comme étant une femme de sublimation, est une autre forme de la déesse *Parvati*. Et enfin, nous considérons le segment du paradis dans lequel Raj et Rita marchent, main dans la main, l'un à côté de

¹⁴¹ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964).

l'autre, comme étant la femme sage, la guide révélatrice, au service de la totalité.

Jung a aussi démontré que le centre interne de la psyché de l'être humain, son noyau, qui est le Soi, se manifeste bien souvent dans les rêves par l'expression d'une structure quaternaire. Il peut également être représenté par la figure d'un homme supérieur, pour les hommes, par exemple un vieux sage, et sous une forme supérieure féminine, pour les femmes, par exemple la bonne marraine des contes de fées. Les représentations du Soi peuvent varier. Un objet rond, peut également représenter le Soi. L'archétype du Soi peut se manifester dans un rêve lors d'un moment important, décisif de la vie du rêveur dans lequel sa façon d'être fondamentale est en transformation. Dans la scène onirique, Raj, traverse différents tableaux du bas vers le haut. On sait que le personnage du film est pris dans des choix de vie difficiles à savoir continuer à faire le mal ou choisir une autre voie. Son rêve nous suggère une traversée vers un état lumineux. On remarque une pleine lune, l'une des représentations du Soi, au début ainsi qu'à la fin de son rêve. Le Soi apparaît également dans les rêves « sous une forme qui suggère une omniprésence particulière : celle d'un être humain gigantesque qui embrasse et contient le cosmos. ».¹⁴² Cette représentation de l'Homme Cosmique, qui est positif et aidant, apparaît dans différentes cultures, religions et mythes. Adam par exemple, ou le *P'an ku* (dans la Chine ancienne), ou le

¹⁴² Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964), p.199.

Christ, ou encore le *Purusha* hindou¹⁴³, qui est l'esprit divin, l'âme de l'univers et qui est identifié, entre autres, à la *Trimūrti*. Nous sommes stupéfaits de constater la présence du *Purusha* hindou nommé par Jung dans le rêve de Raj. En effet, *Brahma*, *Vishnou* ainsi que *Shiva* s'y retrouvent! De plus, ces dieux hindous possèdent chacun quatre bras, nous sommes donc bel et bien dans l'archétype du Soi qui se manifeste également bien souvent par une structure quaternaire. Cet Homme Cosmique à représentations multiples, selon les divers mythes et cultures, est représenté dans le rêve de Raj, sous la forme de la *Trimūrti* et est considéré comme étant le principe fondamental du monde.

L'archétype du Soi ainsi manifesté par la *Trimūrti* dans le rêve de Raj indique que ce dernier (et ceux qui ont conçu cette séquence cinématographique) peut trouver une solution à ce qu'il vit de conflictuel, car son centre psychique est déclenché afin de franchir ses difficultés. Et étant donné que le Soi, représenté dans cette séquence par la *Trimūrti* principalement, présente la plénitude et la totalité, ce « grand Homme intérieur agit comme un rédempteur, en guidant l'individu en dehors du monde créé et de ses souffrances pour réintégrer l'éternité de sa sphère originelle »¹⁴⁴. Mais voilà que rien de cela ne s'effectuera à ce moment du film, car la part d'ombre de Raj a pris le dessus à la fin de cette séquence onirique, entraînant avec elle la déstabilisation du Soi du rêveur.

¹⁴³ *Ibid*, p.200.

¹⁴⁴ *Op. cit.*

C'est ainsi, que se termine notre analyse de la séquence de chant et de danse *Tere Bina Yeh Chandi / Ghar Aaya Mera Pardesi* dont nous ne soupçonnions une telle richesse.

CHAPITRE V

ANALYSE DU *FILMI GEET* « MOREY PIYA » DU FILM *DEVDAAS*

5.1 Les paroles

Paroles : Sameer

Musique : Ismail Darbar

Interprètes : Shreya Ghoshal et Jaspinder Narula

Femme 1

Aasmaan ki baahon mein chaand akela thehra tha
In the sky's arms the moon waited alone
Dans les bras du ciel la lune a attendu seule

Raat ki jawaani pe chaandni ka pehra tha
Upon the night's youthfulness was the moonlight's watch
Le clair de lune guette la jeune nuit

Hey, runjhun runjhun hawa ka jhonka, ujli ujli raat
Hey, pleasant sounds of wind gusts, the bright shining night
Hey, des sons agréables de rafales de vent, soufflent dans la nuit
claire et radiante

Taaron ki doli mein aayi jhilmilaate jugnu ki baaraat
In the star's palanquin, a sparkling procession of fireflies has come
Dans le palanquin de l'étoile, une procession étincelante de lucioles
est venue

Sab ke honton pe thehri thi aake koi baat
 Upon everyone's lips came some words but stopped
 Sur les lèvres de tout le monde vint quelques mots qui s'arrêtèrent

Dhol manjire bajne lage, padi dafli par thaap, aur
 The drums and cymbals started to bang, the tambourine was hit, and
 Les tambours et les cymbales ont commencé à résonner, le
 tambourin a été frappé, et...

Dhumak dhumak kar naach rahi thi meri radha pyaari, haan
 Thumping, my lovely Radha was dancing, yes
 Battant du pied, ma belle Rada dansait, oui

Dhumak dhumak kar naach rahi thi meri radha pyaari
 Thumping, my lovely Radha was dancing
 Battant du pied, ma belle Rada dansait

Jaane kahan se raas rachaane aaya chhaila girdhaari
 Who knows from where this charming Krishna has come to play raas
 Qui sait d'où ce charmant Krishna est apparu pour danser

Femme 2

Morey piya, darrrta hai dekho mora jiya
 My lover, my heart fears, look
 Mon amour, mon cœur craint, regarde

Ho morey piya, darrrta hai dekho mora jiya
 Ho my lover, look my, my heart is scared
 Oh, mon amour, regarde mon, mon cœur a peur

Haan
 Yes
 Oui

Morey piya
 My lover
 Mon amour

Femme 2

Na baiyyaan dharo, aati hai mujhe sharam
 Don't hold my arms, I feel shy
 Ne retiens pas mon bras, je me sens timide

Haan, chhod do tumko hai meri kasam
 Yes, let go, you have to swear on my life
 Oui, laisse aller, tu dois jurer sur ma vie

Na, zid na karo jaane do mujhe balam
 No, don't be stubborn, let me go sweetheart
 Non, ne sois pas têtu, laisse-moi aller chérie

Dekho, doongi main gaaliyaan bhaanwre
 Look, I will tell you off
 Écoute, je vais te le dire

Chalo hato sataao na morey piya
 Come on, move away, don't harass me, my lover
 Allez, va-t'en, ne me harcèle pas, mon amour

Morey piya, darrrta hai dekho mora jiya
 My lover, look my, my heart is scared
 Mon amour, regarde, mon cœur a peur

Ho morey piya, darrrta hai dekho mora jiya
 Ho my lover, look my, my heart is scared
 Oh mon amour, regarde mon, mon cœur a peur

Morey piya
 My lover
 Mon amour

Femme 1

Jamuna ke teer baaje mridang
 On Jamuna's banks, the drum bangs
 Sur les rives de la Jamuna, le tambour résonne

Kare krishn raas radha ke sang
 Krishna does raas with Radha
 Krishna danse la danse de l'amour avec Radha

Choeur

Kare krishn raas radha ke sang
 Krishna does raas with Radha
 Krishna danse la danse de l'amour avec Radha

Femme 1

Athron pe geet mann mein umang
 Song on the lips, enthusiasm in the heart
 Chant sur les lèvres, enthousiasme au cœur

Kare krishn raas radha ke sang
 Krishna does raas with Radha
 Krishna danse la danse de l'amour avec Radha

Choeur

Kare krishn raas radha ke sang
 Krishna does raas with Radha
 Krishna danse la danse de l'amour avec Radha

Femme 1

Saanson mein pyaas, tan mein tarang
 Thirst in the breath, joy in the body
 Assoiffé de souffle, désir au corps

Kare krishn raas radha ke sang
 Krishna does raas with Radha
 Krishna danse la danse de l'amour avec Radha

Choeur

Kare krishn raas radha ke sang
 Krishna does raas with Radha
 Krishna danse la danse de l'amour avec Radha

Femme 1

Isse dekh dekh duniya hai dang
 Looking at them, the world is astounded
 En les regardant, le monde est stupéfait

Kare krishn raas radha ke sang
 Krishna does raas with Radha
 Krishna danse la danse de l'amour avec Radha

Choeur

Kare krishn raas radha ke sang
 Krishna does raas with Radha
 Krishna danse la danse de l'amour avec Radha

5.2 Le film

Le somptueux, poétique et coloré film *Devdas* (2002) du cinéaste Sanjay Leela Bhansali était le film de Bollywood ayant le plus grand budget qu'un film indien n'ait eu, à sa sortie, à l'époque, avec l'équivalent de 10.2 millions de dollars américains¹⁴⁵ qui provenaient, entre autres, de sources de financement privé telles que *Bharat Shah*, marchand de diamants, ou encore de riziculteurs, suite à des récoltes particulièrement bonnes. Cette histoire d'amour passionnée de 182 minutes, tournée en 35 mm, d'une grande richesse visuelle avec des décors fastes et grandioses, avec une caméra virevoltante et des séquences de chant et de danse magnifiquement chorégraphiées en relation avec une trame sonore musicale exceptionnelle est une adaptation d'un célèbre roman bengali paru en 1917, écrit par le romancier révolutionnaire Sarat Chandra Chattopadhyay.

Cette histoire a été adaptée pour le cinéma maintes fois et en plusieurs langues indiennes (officielles et régionales). Sa première version a été tournée à l'époque du cinéma muet, en 1928¹⁴⁶. Les films faits à partir de cette histoire, bien qu'utilisant une technologie différente d'une fois à l'autre, ont de tous temps été un grand succès auprès des gens et des critiques. La version *hindi* de Bhansali n'y échappe pas, et cela malgré le fait qu'il ait pris la

¹⁴⁵ Priya Joshi, *Bollywood India – A Public Fantasy*, (New York: Columbia University Press, 2005).

¹⁴⁶ Mihir Bose, *Bollywood – A History*, (New Delhi : The Lotus Collection, 2006).

liberté de faire une adaptation de l'histoire selon sa vision personnelle qui est de l'ordre de l'introspection plutôt que celle de l'imitation.¹⁴⁷

Les trois principaux protagonistes du film sont interprétés par trois *stars* du cinéma de Bollywood : Shah Rukh Khan qui personnifie le personnage de Devdas, l'amoureux tourmenté; Aishwarya Rai qui incarne Paro, l'amoureuse; ainsi que Madhuri Dixit qui interprète Chandramukhi, la courtisane au cœur d'or.

Le film de Bhansali possède le plus grand *box-office* mondial de l'année 2002¹⁴⁸. Il a récolté beaucoup de prix dans divers festivals en Inde et en Europe. *Devdas* a été présenté hors compétition au Festival de Cannes en 2002, « [...] le seul film indien présenté à Cannes dans la grande salle depuis longtemps »¹⁴⁹. Le *Time Magazine*¹⁵⁰ a positionné le film *Devdas* au premier rang mondial des meilleurs films de l'année 2002, et en 2012, il a été sélectionné, toujours par le *Time Magazine*¹⁵¹, comme faisant partie

¹⁴⁷ The Tribune (8 juin 2002). *Yeh Kaisa Devdas*. Récupéré de <http://www.tribuneindia.com/2002/20020608/windows/main1.htm>

¹⁴⁸ Box Office India (2011). *Lifetime Worldwide in US\$*. Récupéré de <https://web.archive.org/web/20131006053645/http://www.boxofficeindia.com/s/howProd.php?itemCat=312&catName=TGIImZXRpbWU=>

¹⁴⁹ Festival de Cannes (23 mai 2002). *Devdas*. Récupéré de <http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/ficheFilm/id/dfa89f1d-0299-47d8-a019-f900d63ec9f0/year/2002.html>

¹⁵⁰ Time (30 décembre 2002) *2002 : Best and Worst*. Récupéré de <https://web.archive.org/web/20100825080114/http://www.time.com/time/europe/magazine/2002/1230/movies/story.html>

¹⁵¹ Time (15 mai 2012). The 10 Greatest Movies of the Millennium. Récupéré de <http://entertainment.time.com/2012/05/17/top-10-movies-of-the-millennium/slide/devdas/>

des dix meilleurs films du millénaire. Le film *Devdas*, auparavant considéré comme une histoire classique du cinéma indien, est désormais, grâce à la version de Bhansali, devenu une véritable icône cinématographique.

5.3 Le cinéaste

Sanjay Leela Bhansali est né en 1963, à Mumbai. Il a reçu sa formation à la *Film and Television Institute of India*. Il est scénariste, réalisateur, producteur et également directeur musical dans ses propres films ainsi que dans ceux des autres parfois. Ayant un talent exceptionnel pour la mise en scène, Bhansali a également dirigé l'opéra-ballet français *Padmâvatî* d'Albert Roussel, à Paris, en 2008. Dans un film de Bhansali, la musique occupe une grande place et est intimement liée aux images. Le cinéaste débute sa réalisation d'un film seulement après avoir complètement défini un univers musical. Le père de Bhansali était un cinéaste qui, souvent, amenait son fils et sa fille à l'opéra de Bombay afin d'assister à l'histoire de *Mughal-e-Azam*, encore et encore, en leur faisant observer d'une fois à l'autre, les différents aspects de la représentation de l'opéra¹⁵². Ce qui a probablement contribué à cultiver la dimension musicale dans les films de Sanjay Leela Bhansali.

¹⁵² The Tribune (8 juin 2002). *Yeh Kaisa Devdas*. Récupéré de <http://www.tribuneindia.com/2002/20020608/windows/main1.htm>

Bhansali a débuté au cinéma en tant qu'assistant-réalisateur du cinéaste Vidhu Vinod Chopra sur les films *Parinita*, *1942 : A Love Story* ainsi que *Kareeb*. C'est avec son film *Hum Dil De Chuke Sanam*, qui remporta plusieurs prix et eut un grand succès, que sa carrière fut lancée et qu'il eut la possibilité de faire *Devdas*.

Aucune raison n'a guidé le cinéaste à choisir l'histoire de *Devdas*, sinon qu'après avoir relu le roman pour une deuxième fois, il a été entièrement habité par cette histoire qui avait une âme. Une grande âme. Il a alors décidé qu'il en ferait un film. Un film fait avec opulence et grandeur afin de rendre justice à l'ampleur de cette âme.

La réalisation de Bhansali est attentive, sensible, fixée sur les détails tant des personnages que de leur environnement. Et puis, le cinéaste a un vif sens du rythme et du montage. Il est aussi l'un des rares cinéastes contemporains à vraiment bien connaître les danses et musiques classiques de l'Inde, et étant donné qu'il est également compositeur et directeur musical, cela lui sert particulièrement bien dans le film *Devdas*.

Dans une entrevue qu'il donnait¹⁵³ à Madhureeta du quotidien *Times of India*, le cinéaste mentionnait que ses films sont les notes personnelles de sa vie entière et qu'il a un fort désir de capturer

¹⁵³ The Time of India (17 décembre 2015). *Sanjay Leela Bhansali : I was quite traumatised and harassed*.

<http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/Sanjay-Leela-Bhansali-I-was-quite-traumatised-and-harassed/articleshow/50203451.cms>

l'essence des choses et de l'existence, afin d'être en mesure de les traduire dans une scène, dans un film.

5.4 Le synopsis

Devdas, nouvellement diplômé en droit d'Oxford revient dans sa famille après dix ans d'absence. En quittant son village, Devdas avait laissé derrière lui son amour d'enfance Paro (Parvati) qui depuis, garde une lampe à l'huile allumée par amour pour lui. L'amour entre Devdas et Paro toujours vivant et grandissant, Sumitra, mère de Devdas, propose le mariage de sa fille Paro avec Devdas mais, cela ne se réalisera pas étant donné l'objection de parents de Devdas qui appartiennent à une classe sociale supérieure de la hiérarchie de la société indienne. La mère de Paro, humiliée, promet de marier sa fille à un homme appartenant à une classe sociale beaucoup plus élevée que celle à laquelle appartiennent les parents de Devdas. Devant cette situation difficile, incapable de faire face à son père tyrannique et au mariage de Paro à un autre homme, Devdas, dépressif, se détériore émotionnellement et se noie volontairement dans l'alcool, alors qu'il fréquente une courtisane, Chandramukhi, qui prend soin de lui et qui en tombera amoureuse. Tel que promis à Paro, Devdas, viendra mourir devant la porte de sa douce.

5.5 Contexte de création du film

Le film *Devdas* de Sanjay Leela Bhansali s'inscrit dans le souffle de l'instauration de la mondialisation des années 90, dont le cinéma de Bollywood a bénéficié au niveau innovations technologiques. La libéralisation économique a joué un rôle important en promouvant un vent de changement d'une ère nouvelle et a contribué au fait que le 10 mai 1998 le gouvernement de l'Inde, a enfin reconnu officiellement le statut « d'industrie » à la production cinématographique de l'Inde. Ce qui a permis à l'industrie filmique de Bombay de pouvoir enfin compter sur du financement en provenance de prêts bancaires, en provenance de l'étranger ainsi que d'investissement commercial.¹⁵⁴ Grâce à ce climat de restructuration économique, Bollywood s'est également ouvert à plusieurs transformations esthétiques. *Devdas* (2002) de Bhansali s'inscrit donc dans cette ère postmoderniste dans laquelle la pratique cinématographique se modifie chez certains, en changeant les conventions en vigueur et en remettant en question l'idéologie présente.¹⁵⁵

Avec sa vision de *Devdas*, Bhansali a pris la liberté de modifier certains détails du roman d'origine afin d'adapter ces aspects de l'histoire à la modernité. Par exemple, Devdas est allé étudier à

¹⁵⁴Edinburgh University Press (2015). *Bollywood and Postmodernism Popular Indian Cinema in the 21st Century*. Récupéré de <http://www.euppublishing.com/userimages/ContentEditor/1435747128473/Bollywood%20and%20Postmodernism.pdf>

¹⁵⁵ *Ibid.*

Oxford plutôt qu'à Calcutta. Et puis dans le roman, Paro et Devdas ne se touchent jamais, ce qui n'est pas le cas dans l'adaptation de Bhansali. Ce dernier a fait de sa version un conte cinématographique aux couleurs bollywoodiennes utilisant des séquences de chant et de danse plutôt qu'une histoire filmique à caractère très sociale et réaliste, comme les autres versions antérieures. Il n'y a pas de véritable référence directe au temps dans lequel se déroule sa version romanesque du film *Devdas* qui fait très peu référence au monde réel ou au contexte historique, tel un conte. *Devdas* appartient davantage au monde de l'imaginaire, une vision d'un Bengal romantique. Cependant, Bhansali a choisi de représenter ses personnages avec beaucoup de vraisemblance au niveau de leurs émotions. En 2002, à une période où l'on vénérât au cinéma et dans la vie les gagnants, en opposition aux années 30 et 40 où l'on valorisait le sacrifice¹⁵⁶ influencé par le folklore et les livres religieux, Bhansali a réussi à rendre le personnage de Devdas, qui est en déchéance, profondément intéressant¹⁵⁷, touchant, un héros, malgré les valeurs de l'époque.

5.6 Analyse de la séquence de chant et de danse *Morey Piya*

¹⁵⁶ Kabir, N.M. (mars 2009). Entretien avec Javed Akhtar scénarios et chansons. *Positif N577*, 101-106.

¹⁵⁷ D. Raheja, J. Kothari, *Le cinéma indien : la Saga de Bollywood*, (Paris : Charles Moreau / Roli, 2004), p.138.

Cette séquence cinématographique d'une durée de cinq minutes, quarante-deux secondes, fait partie des huit séquences de chants et de danse présentes dans le film qui sont tournées de façon grandiose et qui occupent le tiers de la durée du film à elles seules. Tout comme ses consœurs, cette séquence cinématographique constitue une allégorie. Elle est fortement inspirée d'un épisode tiré de la vie de *Krishna*, 8^e avatar du dieu hindou *Vishnou*, dans lequel il rencontre *Radha* qui va puiser de l'eau à la rivière Yamuna. Ici, il y a une référence directe à l'amour du couple mythique hindou de Radha et Krishna. Nous développerons davantage ce sujet, lors de cette analyse.

5.6.1 Les divisions

La séquence de chant et de danse *Morey Piya* se déroule dans deux lieux différents, l'un que nous qualifions de rouge étant donné la couleur de la photographie dominante, et l'autre de bleu, pour la même raison. Nous alternons tout au long de la séquence entre ces deux lieux. Le premier est celui de la maison de Devdas où se trouve réuni des femmes afin de célébrer *godh-bharai* (l'équivalent du *shower* pour bébé en Occident), la venue prochaine de l'enfant que porte sa belle-sœur. Sumitra, la mère de Paro, a également été invitée par la mère de Devdas, Kaushalya, afin de parler du mariage de Paro. Sumitra a été fortement incitée à danser pour les invités de sa voisine et croyant que celle-ci l'avait également invité pour

discuter du mariage entre sa fille et Devdas, elle finira par accepter de chanter et de danser. Le deuxième lieu, le bleu, est celui de la rivière éclairée par la lune où se trouve Paro qui y est afin d'aller chercher de l'eau. Devdas s'y trouve aussi.

La maison (rouge) :



Figure 20. « La maison (rouge) », capture d'écran d'*Awara* (1951).

La rivière (bleu):



Figure 21. « La rivière (bleu) », capture d'écran d'*Awara* (1951).

5.6.2 La danse

Les chorographies présentes dans le film ont été créées par Pandit Birju Maharaj, Saroj Khan, Vaibhavi Merchant et Papu-Malu en

collaboration avec le scénariste-réalisateur Sanjay Leela Bhansali. Le cinéaste a travaillé en étroite collaboration avec les chorégraphes ainsi que le directeur musical Ismal Darbar, tant au niveau de la danse que de la musique, afin d'atteindre un fort *bhava*, cette « Qualité du sentiment exprimé par l'artiste et ressenti par le spectateur de l'œuvre artistique »¹⁵⁸ (en lien avec les neuf rasas). Les danses présentes dans le film *Devdas* en sont de traditionnellement classiques, telle le *Kathak* (danse classique du Nord de l'Inde) ainsi que de semi-classiques qui sont par exemple constituées d'aspects de la danse classique du Kathak soit l'utilisation des expressions faciales, des *mudrās*¹⁵⁹ aussi, combinés à la danse folklorique indienne.

Dans le cas de notre analyse de la séquence de chant et de danse *Morey Piya*, Sumitra, la mère de Paro, qui vient d'une famille de danseurs de théâtre, interprète une danse semi-classique narrative avec utilisation de *mudrās* pour appuyer le récit qui se trouve dans son chant traditionnel. Par sa danse, elle s'abandonne de façon dévotionnelle, célébrant l'amour de Krishna et de Radha sur les rives de la rivière Yamuna. La danse de Sumitra est entrecoupée de scènes de Paro et Devdas qui rejouent de façon amoureuse et érotique la bagarre ludique du couple légendaire de Radha et Krishna qui est dépeinte dans les paroles de la chanson de Sumitra.

¹⁵⁸ *Dictionnaire Héritage du Sanskrit de Gérard Huet* (1994-2016). Récupéré de <http://sanskrit.inria.fr/DICO/47.html#bhava>

¹⁵⁹ Ils sont exprimés par les mains et les doigts qui présentent des positions symboliques, significatives du danseur, du personnage, d'une divinité.

Ces scènes à la rivière ne sont pas véritablement dansées par le couple mais leurs mouvements sont synchronisés et appuyés par la musique et par des accents sonores spécifiques. Une claire comparaison est ainsi faite entre le couple Paro-Devdas et celui de Radha-Krishna. Paro transporte des pots afin de les remplir d'eau tout comme Radha sur le bord de la rivière Yamuna, tandis que Devdas tel Krishna, tente de séduire sa compagne en la taquinant.

5.6.3 La musique

Sanjay Leela Bhansali a collaboré avec Ismail Darbar, le directeur musical, à la création des pièces musicales du film. L'impressionnante et magnifique bande sonore du film, est constituée de pièces de musique classique indienne ainsi que de pièces de musique classique indienne légère. La bande sonore de *Devdas* a reçu un succès critique et populaire.¹⁶⁰ Chacune des superbes chansons est en lien direct avec ce qui se passe scénaristiquement, selon les diverses situations présentes du film. La grandiose *Morey Piya* est enrichie par les voix de Shreya Ghoshal et Jaspinder Narula. L'une se rattachant à la voix de Sumitra et l'autre à celle de Paro. Il s'agit d'une chanson traditionnelle indienne avec un mélange des musiques indiennes folkloriques, classiques et de bhajan (chant dévotionnel hindou). La

¹⁶⁰ Bollywood (15 juin 2016). *Framing Movies Take Thirteen: Devdas 2002*. Récupéré de <http://bollyspice.com/framing-movies-take-thirteen-devdas-2002/>

chanson est une célébration de *rati bhava* (acte romantique) visant à évoquer le rasa *śrngāra*, celui de l'amour romantique, de l'amour érotique.

5.6.4 La narration

La séquence de chant et de danse *Morey Piya* s'inscrit en continuité directe avec la scène précédente ainsi que la scène suivante dans le récit cinématographique de *Devdas* qui est généralement linéaire. Nous retrouvons un montage parallèle tout au long de *Morey Piya*, un montage alterné d'actions simultanées qui se produisent tant dans la maison de Devdas qu'à la rivière. Par son chant, Sumitra est un peu comme une narratrice racontant ce qui s'y passe en évoquant l'amour du couple hindou mythique. Elle est un peu comme le bonimenteur qui arrive « à faire parler les images au-delà de leur premier niveau de signification ».¹⁶¹ La danse de Sumitra est narrative, une caractéristique de plusieurs danses indiennes. Avec le système de codification tiré du *Nāṭya-Shāstra*, Sumitra utilise des *mudrās* et des expressions du visage pour raconter et appuyer cet épisode de la vie de Radha et Krishna. Sumitra nous rappelle ainsi la façon dont les histoires du *Rāmāyana* et du *Mahābhārata* étaient racontées traditionnellement : de façon orale. Sumitra nous parle de l'amour des amants éternels qu'elle compare

¹⁶¹ André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique*, (Paris : Éditions Nathan, 1990), p.65.

à celui entre sa fille et Devdas. Lors des scènes à la rivière cependant, une autre voix féminine prend la relève, nous l'attribuons à Paro qui s'adresse en son fort intérieur à Devdas. Il y a donc un autre niveau de narration qui est en voix off et qui, selon nous, représente la pensée de Paro.

Cette séquence de chant et de danse fait avancer l'histoire du film, elle y est bien intégrée. De plus, elle nous démontre davantage quant à la relation de Paro et Devdas (élément qui sera développé plus tard lors des analyses spécifiques). Elle est constituée comme une scène complète qui fait avancer l'histoire, en établissant les émotions des personnages à cet instant, se dirigeant, grâce à leur actions, les paroles de la chanson, la mise à la hausse de la musique, vers un point culminant.

Une caméra survole le drame de l'histoire de *Devdas* et c'est, celle-là même qui est en plongée au début de *Morey Piya* et qui plonge sur Sumitra qui s'apprête à nous parler de l'histoire de Radha et Krishna, « cette tendre relation érotique qui est un symbole de la dévotion et de l'amour que le fidèle doit porter au dieu pour obtenir sa libération ». ¹⁶²

5.6.5 Le rasa principal de *Morey Piya*

¹⁶² A. Astier, *L'hindouisme*, (Paris : Eyrolles, 2014), p.114.

Le principal *rasa* dans cette séquence de chant et de danse est *śrngāra*, l'érotique, qui a son origine dans l'état permanent de l'amour. L'amour romantique, l'amour dans l'union. L'attraction entre deux êtres qui s'aiment est une métaphore de la relation entre l'individu et le divin. *Śrngāra* représente l'archétype de l'union de l'homme et de la femme mais cela peut également être vu comme étant l'union d'opposés, tel le soleil et la lune ou comme dans notre histoire, entre Paro et Devdas, une femme et un homme, chacun occupant une position différente dans la hiérarchie sociale.

Sumitra chante l'union de Radha et Krishna dans la danse de l'amour qui fait écho à l'histoire de Paro et Devdas. Depuis leur enfance, Radha et Krishna ont toujours été très proches, ils ont joué et grandi ensemble, ils ont gardé les vaches ensemble, et désiraient demeurer ensemble à tout jamais, mais ils ont été séparés l'un de l'autre. Radha a attendu le retour de Krishna pendant des années. Radha, était l'amante favorite de Krishna (qui a la peau bleutée et qui joue de la flûte bansuri) qui est le huitième avatar de *Vishnou*. Son cœur appartient à Radha, son amour qui lui porte une dévotion sans borne. Krishna est aussi « le héros de la *Bhagavad-Gitâ*¹⁶³ qui aide à faire triompher le *dharma* »¹⁶⁴. Le couple représente la combinaison de l'aspect féminin et masculin de dieu. Leur relation est perçue en tant que quête, celle de l'union

¹⁶³ La *Gîtâ* est la partie centrale du *Mahābhārata*. Elle est aussi considérée comme l'un des fondements de l'hindouisme.

¹⁶⁴ A. Astier, *L'hindouisme*, (Paris : Eyrolles, 2014).

avec le divin.¹⁶⁵ Leur histoire d'amour est l'incarnation de la passion, de l'amour et du dévouement. Tout au long du film, et cela jusqu'à la fin, le personnage de Paro, a toujours une lanterne avec une flamme qui brûle et qui symbolise l'amour qu'elle porte pour Devdas, l'amour qui existe entre les deux êtres, également. Cette lanterne allumée est aussi présente lors de la séquence de chant et de danse à la rivière. Il y a donc un rappel symbolique du dévouement amoureux de Radha à l'égard de Krishna dans le fait que Paro soit toujours munie de sa lanterne allumée, ce qui va également dans le sens de son amour éternel envers Devdas. Radha et Krishna, ces personnages de la mythologie hindoue dont l'âme de l'un est celle de l'autre et inversement, représentent des amoureux éternels, indivisibles.

Dans la manifestation du rasa *Śrngāra*, il y a également le jeu taquin qui peut s'opérer entre les deux amoureux (d'ailleurs, dans l'histoire du couple légendaire, Krishna s'amuse aux dépens de Radha). Lors de la scène qui se déroule sur le bord de la rivière, on assiste aux jeux de Paro et de Devdas. Autre trait donc qui confirme que nous sommes bien dans le rasa *Śrngāra*.

L'élément rattaché à ce rasa est celui de l'eau et la scène se déroule principalement à la rivière, où il y a abondance d'eau et utilisation d'eau tant dans les jeux sensuels de Devdas et de Paro que dans le

¹⁶⁵About Religion (12 mai 2016). *The Radha-Krishna Romance*. Récupéré de http://hinduism.about.com/od/scripturepics/a/lovelegends_4.htm

décor de la scène d'amour (rivière, chutes d'eau). Nous sommes donc bel et bien en présence de *Śrngāra*.

Le rasa *Śrngāra* se manifeste aussi dans la beauté sous toutes ses formes (jardins luxuriants, nature, maison magnifique, guirlandes, etc.). Le décor où se déroule l'action entre Devdas et Paro est magnifique, avec une nature luxuriante. Et puis *Śrngāra* est également marqué par la joie, la gaieté, ce qui est exprimé par la mère de Paro, qui chante joyeusement, et en état de grâce, la chanson des amants Radha et Krisna tout en dansant d'une manière grandiose, avec beaucoup d'enthousiasme, d'une façon dévotionnelle pour l'univers.

Sans aucun doute, la séquence de chant et de danse de *Morey Piya* de déploie dans le rasa *Śrngāra*.

5.6.6 Lecture sociale de la séquence de chant et de danse

Depuis sa publication, en 1917, l'histoire de *Devdas*, de l'auteur bengali Chattopadhyay, a acquis un statut culte étant donné sa popularité parmi les gens, ses maintes traductions en diverses langues indiennes (et occidentales) ainsi que ses multiples adaptations cinématographiques. Lorsque le cinéaste Bhansali a fait sa luxuriante adaptation cinématographique en 2002, *Devdas*, son

héros autodestructeur, a dépassé le roman et le film, pour devenir une métaphore nationale de « l'amour condamné ».¹⁶⁶

Paro et Devdas appartiennent à deux classes sociales différentes de la hiérarchie indienne (l'une aisée et l'autre moyenne). Malgré leur fort amour réciproque, et l'accord des parents de Paro, ils ne reçoivent pas celui des parents de Devdas. Nous croyons qu'étant donné l'existence, encore très répandue du mariage arrangé en Inde, et donc des amoureux généralement séparés par le choix de leurs parents, de leur famille, la situation de l'amour entre Paro et Devdas, fait écho à ce que vivent beaucoup d'amoureux en Inde qui ont d'ailleurs prêté une « identification nationale » à ce couple, et cela, étant donné la souffrance de ces amoureux, dans la société indienne, occasionnée par les barrières des castes, des classes sociales, et des religions.¹⁶⁷

Lors de sa version cinématographique, Bhansali fait fréquemment allusion à l'histoire d'amour divine et mythique de Radha et du seigneur Krishna en les comparant subtilement à Paro et Devdas. Lors de la séquence de chant et de danse *Morey Piya*, l'allusion est devenue une référence directe étant donné les paroles chantées par Sumitra et le montage parallèle où l'on découvre Paro et Devdas à la rivière. Se faisant, Bhansali élève le statut du couple mortel à celui du couple éternel, mythique et divin Radha-Krishna qui ont une

¹⁶⁶ *The South Asianist* (20 juillet 2012). *Filming a metaphor: Cinematic liberties, Navarasa influences and digressions in adaptation in Sanjay Leela Bhansali's Devdas*. Récupéré de <http://www.southasianist.ed.ac.uk/article/viewFile/29/50>

¹⁶⁷ *Ibid.*

tragédie commune en ce que ces âmes sœurs seront séparées et ne se marieront jamais malgré leur amour véritable. Incapacité à concilier les désirs individuels et les exigences culturelles.

Dans *Morey Piya*, nous déduisons, par les symboles mis en place et les agissements et expressions des deux personnages, que Devdas et Paro font l'amour (aspect qui sera développé en profondeur plus loin dans notre texte). Selon nous, la séquence de chant et de danse sert de substitut symbolique à une relation sexuelle, car son expression délibérée était non permise dans les films de Bollywood de cette époque, et encore maintenant. Depuis le *Cinematograph Act* de 1952 (les cinémas indiens étaient un peu plus permissifs avant l'indépendance), il est interdit de montrer des relations sexuelles dans les cinémas indiens¹⁶⁸ (et cela, malgré des mises à jour en 1983) étant donné les normes de la censure officielle qui proviennent du « *Government's* »

et qui interdisent les scènes de violence contre les animaux, les femmes, les enfants, les handicapés, les scènes qui promouvoient l'utilisation de la drogue, de l'alcool, la perversion sexuelle, et les activités criminelles. Des images sexuellement explicites et un langage allant dans ce sens, sont également interdits. Cette séquence donc, dans le but de traduire un aspect tabou de la société indienne qui est le fait de démontrer un couple faire l'amour ouvertement à l'écran. D'un point de vue social, nous constatons aussi que le couple amoureux Paro-Devdas peut représenter un

¹⁶⁸ D. Bose, *Bollywood Uncensored, What You Don't See on Screen and Why*, (New Delhi : Rupa, 2005).

désir d'unification sociale et, l'instant d'une danse d'amour, l'abolissement de cette hiérarchie sociale indienne.

Dans l'adaptation de Bhansali, le personnage de Devdas est coloré de modernité : il a étudié à Oxford, il porte des vêtements occidentaux, fume la cigarette au lieu de la *Hookah* et cela, contrairement à Paro qui est conservatrice et traditionnelle. Par leur union, lors de *Morey Piya*, nous y voyons aussi une réponse à ce qui existait en tant que préoccupation à cette époque de la création du film *Devdas* de Sanjay Leela Bhansali concernant l'existence du cinéma de Bollywood dans la venue de la mondialisation : de quelle façon le film bollywoodien peut-il embrasser la mondialisation tout en restant fidèle à ses valeurs traditionnelles? Par l'union de ses deux personnages, lors de cette séquence cinématographique, Bhansali apporte peut-être sa réponse.

5.6.7 Lecture psychologique / psychanalytique

A la fin de la scène précédant le début de la séquence de chant et de danse *Morey Piya*, Sumitra, la mère de Paro, après s'être fait prier par la mère de Devdas et sa belle-fille aux mauvaises intentions, accepte de chanter et danser ayant en tête le mariage prochain de sa fille avec Devdas. Elle annonce qu'elle chantera « Radha et Krishna et l'amour divin »! L'amour de Radha et de Krsihna, est une figure culte depuis le 11^e siècle jusqu'à

aujourd'hui. Cet amour est célébré dans les légendes et les poèmes comme une liaison idyllique au-delà des normes de la séduction traditionnelle. Elle est pleine d'espièglerie, de joie, de sensualité, de querelles fantaisistes et de passion.¹⁶⁹

Une caméra, telle l'œil d'un dieu plonge sur Sumitra qui nous entraîne par son chant et sa narration dans l'histoire d'amour de Radha-Krishna. Nous considérons la forte plongée de la caméra qui avance vers Sumitra comme le lien transitoire qui nous entraîne dans cette histoire mythique qu'elle nous raconte et qu'un changement de tableau, de lieu, nous fait découvrir. Devdas taquine Paro qui puise de l'eau à la rivière, la nuit, et qui, toujours munie de sa lanterne allumée, répond à ses espiègleries. En quittant le plan d'eau, après quelques pas dans l'herbe de la forêt, son pied est percé par un corps étranger. Nous retrouvons Sumitra qui danse à la maison de Devdas devant les invités de la fête en racontant / chantant l'histoire du couple divin. Puis, nous retournons à Paro et Devdas, à la rivière. La voix de l'autre chanteuse se fait entendre. Cette voix que nous attribuons à l'intériorité de Paro chante : « Mon très cher amour, mon cœur a peur, regarde », tandis que Devdas lui retire la chaîne (bijou) de sa cheville tout en embrassant son pied perforé. Paro verse de façon sensuelle de l'eau de son pot sur le visage de Devdas qui s'en imprègne la tête. Prenant le pied de Paro, il se déplace derrière d'elle. Il l'embrasse sur la joue et disparaît derrière elle pour finalement lui retirer sa chaîne de taille

¹⁶⁹ Sudhir Kakar, *The Inner World - A Psychoanalytic Study of Childhood and Society in India*, (New Delhi : Oxford India Perennials, 2012), p.181.

(bijou). Ici, par le fait que Devdas retire les bijoux de Paro, et par la position et les mouvements des corps des deux personnages qui sont empreints de sensualité et d'érotisme, nous comprenons qu'ils font l'amour. Nous retrouvons Sumitra qui très exaltée, chante avec intensité et à grand déploiement l'amour. Nous retrouvons de nouveau Paro qui tente d'enlever le corps étranger de son pied mais qui est arrêtée par Devdas qui l'en empêche en saisissant son poignet et en la forçant à mettre son bras derrière son dos, en lui enlevant un autre bijou, cette fois, un collier, tandis qu'elle dit /chante : « Ne tiens pas mon bras, je me sens intimidée ». Elle s'agrippe à la longue écharpe de Devdas qui se déroule emportant ce dernier loin d'elle qui dit au même moment : « Oui, laisse-moi, tu dois jurer sur ma vie » mais qui, toujours lié par la longue écharpe, revient vers elle, en disant : « Non, ne sois pas têtue, laisse-moi m'en aller mon amour ». Mais malgré les dires de Paro, Devdas ne la laisse pas en paix, recouvre son visage de son voile et tandis que celle-ci lui demande de ne plus la harceler, il la prend et la dépose près de la rivière. Elle lui dit encore que son cœur a peur. Cependant, elle l'appelle encore et toujours mon amour. Devdas, penché sur son corps descend vers le pied perforé de Paro et retire le corps étranger, qui a créé un écoulement sanguin, il embrasse son pied et prend Paro dans ses bras. Nous revenons à Sumitra qui chante : « Sur le bord de la rivière Yamuna, Krishna et Radha sont dans la danse de l'amour, ayant soif de leurs souffles, avec la passion au cœur... », « Krishna et Radha sont dans la danse de l'amour ». Nous revenons à la rivière où les deux amants sont en paix, Paro étendue sur le torse de Devdas. La lanterne d'amour

flottant sur la rivière vis-à-vis eux. Puis, retour à Sumitra qui continue de chanter la danse de l'amour de Radha et Krishna, en alternance avec des plans de Paro et de Devdas qui sont assoupis ensemble près de la rivière et de la chute d'eau qui se déverse à grand allure. Cette envolée grandiose s'interrompt au moment où Sumitra allait mettre la marque des fiançailles sur la tête de Kaushalya, fiançailles qu'elle croyait être celles de sa fille et de Devdas.

Nous considérons le corps étranger qui perce le pied de Paro comme un symbole masculin et phallique, un peu comme la symbolique du couteau. Organe le plus près de la terre, le pied symboliserait, selon Jung, la relation avec la terre qui a une signification de fécondité.¹⁷⁰ L'activité des pieds, dont le piétinement de la terre, le labour, aurait aussi une signification de fécondité. Nous en déduisons donc que le corps étranger dans le pied de Paro correspond à l'accouplement symbolique de Devdas avec Paro. Nous constatons également le sang qui s'est écoulé sur le dessous de son pied, lorsque Devdas retire le corps étranger, comme le sang qui peut s'écouler lors de la perforation de l'hymen, lors donc, d'une première relation sexuelle. En observant la position finale des amoureux étendus l'un sur l'autre, en paix, très près de l'eau qui occupe une grande place visuelle dans *Morey Piya*, cela n'est pas sans nous rappeler celle des amoureux repus après avoir fait l'amour. L'eau, également un symbole de fertilité, d'abondance,

¹⁷⁰ Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, (Genève : Georg Editeur, 1993).

et source de vie nous apparaît être un élément que l'on peut très bien lier à l'accouplement et ce qui peut en découler, c'est-à-dire la vie. Cependant, bien que nous constatons que Paro ait finalement cédé aux avances de Devdas (peut-être à cause de son amour pour lui, car la lanterne est toujours demeurée allumée tout au long de *Morey Piya*, même si Paro ne semblait pas être en accord avec les initiatives de Devdas, comme on s'en rend compte par les paroles de la chanson), l'idée d'un viol, nous traverse l'esprit, car n'est-ce pas un viol que d'avoir des relations sexuelles contre son gré? Dans la prochaine séquence de chant et de danse *Kahe Chhed Mohe* qui suit *Morey Piya*, la courtisane, Chandramukhi, chante et danse la scène entre Paro et Devdas que l'on vient de voir dans *Morey Piya* en utilisant les noms de Radha et Krishna. Et elle dit clairement que par force, Krishna, a volé l'honneur de Radha.

Malgré le fait que *Morey Piya* soit initiée par Sumitra, nous considérons encore les séquences de chant et de danse comme étant essentiellement représentatives de l'inconscient du personnage principal du film, soit Devdas, bien qu'il y ait eu dans un premier temps, analyse de ce qui nous apparaît être une relation sexuelle, à un certain niveau. Mais tel que le dit Jean-Claude Carrière, et nous citons : « Une fois de plus, nous devons dépasser l'image, la traverser, rechercher dans le sexe une voie de l'esprit, et dans la séduction un appel salutaire. ».¹⁷¹

¹⁷¹ Jean-Claude Carrière, (2001). Dictionnaire amoureux de l'Inde, (Paris : Plon, 2001), p. 236.



Figure 22. « Radha et Krishna à la rivière ».

Récupérée de <http://femininsacre.com/feminin-sacre-deesse-du-jour-2-octobre-radha/>

Afin d'avoir accès au sens de ce qui peut se trouver dans l'inconscient individuel du personnage de Devdas, nous procédons maintenant au processus d'association de Jung que nous avons déjà expérimenté dans notre analyse d'*Awara*. Tout au long du film, nous constatons la relation difficile que Devdas a avec son père autoritaire, méchant et tyrannique. Nous constatons que Devdas était battu par son père lorsqu'il était enfant, il le gifle d'ailleurs lorsque Paro vient rejoindre Devdas la nuit afin de trouver une façon de rendre leur mariage possible. Le père de Devdas n'était pas là au moment où il a quitté pour aller étudier en Angleterre et son père n'est toujours pas là, à son retour. Devdas en souffre. Le père de Devdas refuse l'union de son fils et de Paro car il ne veut pas mener sa famille au ridicule par le mariage de son fils avec une femme appartenant à une classe sociale inférieure. Devdas affrontera momentanément son père et quittera la maison. Il souffre visiblement de cette relation. Tout au long du film, nous remarquons également sa mère Kaushalya, qui est par moment très méchante. Elle ne souhaite également pas l'union de son fils avec Paro. Elle a planifié avec sa belle-fille de ridiculiser Sumitra en

la faisant danser lors de *godh-bharai* en lui faisant croire que son fils et sa fille se fianceraient. Au moment où elle l'informe qu'elle ne désire pas cette union avec sa famille, elle fait référence aux gènes de danseuse de Sumitra qui ne peuvent se joindre avec ceux de sa famille. Kaushalya semble aveugle et sourde au besoin de son fils qu'elle ne semble pas aimer véritablement. Par notre processus d'association, nous constatons en conséquent que Devdas souffre d'un complexe à charge émotionnel qui nous apparaît être le complexe parental, et en particulier, le complexe de père.

Ayant complété l'analyse interprétative en relation avec l'individualité de notre personnage principal, nous poursuivons maintenant notre analyse avec un autre aspect de la méthode de la psychologie analytique jungienne, en interprétant ce qui s'y cache au niveau de l'inconscient collectif. Tel que mentionné dans notre analyse du film *Awara*, les archétypes ou « image primordiales »¹⁷² en provenance de l'inconscient collectif sont archaïques, et sont issus des réalités biologiques ainsi que des expériences évolutives de l'espèce humaine dont chaque individu et culture sont porteurs. Les archétypes concentrent en eux des modèles visibles, ainsi que différentes conduites, préoccupations humaines universelles qui ont traversé le temps et qui ne cessent de se répéter au cours de l'histoire de l'espèce humaine. Les contenus de l'inconscient collectif et ses manifestations constituent une part de la structure

¹⁷²Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964) et S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*, (Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1961).

psychique de l'individu. Nous les retrouvons dans les mythes, les rêves, les cultures, et ainsi de suite. En utilisant la méthode d'amplification expliquée lors de l'analyse précédente, nous amorçons notre analyse en mettant d'abord en évidence ce qui constitue principalement la vie consciente de Devdas.

Ce qui nous semble central à la vie du personnage principal est bien sûr, l'amour. Tout tourne autour du fait que Paro et Devdas sont en amour et ne peuvent vivre ensemble et que cela leur est déchirant. L'élément central de la séquence de chant et de danse *Morey Piya* est d'ailleurs également l'amour, l'accouplement, l'union, le couple Radha-Krishna. D'autres aspects prennent aussi place : l'eau ainsi que la couleur bleue.

Commençons tout d'abord par l'eau qui est très présente dans la séquence musicale. L'eau représente les couches profondes de l'inconscient. « C'est le symbole fondamental de toutes les énergies inconscientes ».¹⁷³ C'est également un symbole maternel. D'ailleurs Jung nous rappelle dans son livre *Métamorphose de l'âme et ses symboles*¹⁷⁴ que « dans les védas, les eaux sont appelées mâtritamâh : *Les maternelles* ». L'eau donne la vie et les possibilités de créations. Au début de *Morey Piya*, Paro puise de l'eau dans la rivière. Nous considérons son action comme un acte symbolique, car il consiste à enfoncer un pot au fond de l'eau et à remonter ce qui était au fond. Paro est allée chercher un contenu

¹⁷³ H. Biedermann, *Encyclopédie des symboles*, (Paris : La Pochotèque, 1996).

¹⁷⁴ Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, (Genève : Georg Editeur, 1993), p.366.

inconscient qu'elle a exposé par son action. « L'eau à laquelle il est fait allusion ici représente la profondeur maternelle et le lieu de la renaissance et en même temps l'inconscient sous ses aspects positifs et négatifs. ». ¹⁷⁵ Devdas la suit du regard et s'approchera d'elle. Un peu comme le statut de guide qu'est sensé être l'anima bienveillante, tel que nous l'avons vu dans l'analyse d'*Awara*. Par la suite, elle versera cette eau puisée sur la tête de Devdas. L'imagen maternelle se trouvant dans cette eau symbolique, *les maternelles*, nous pouvons penser que l'eau ainsi versée a éveillé son aspect masculin qui tentera de s'unir avec la porteuse d'eau révélatrice, manifestée en Paro, avec qui, il tentera de s'unir pour atteindre un niveau supérieur, celui de la totalité.

Nous poursuivons avec les aspects de l'amour, de l'accouplement, et de l'union que nous retrouvons dans *Morey Piya*. Un homme. Une femme. Devdas appartient à une classe sociale supérieure que celle de Paro. Il y a des dualités sous forme de complémentarité car finalement, il y aura union à travers l'accouplement. Tout comme cette allusion constante au couple mythique hindou Radha et Krishna qui ensemble constituent, selon l'hindouisme, la combinaison de l'aspect féminin et l'aspect masculin de dieu. Ce qui, nous amène à faire le lien avec l'archétype de *l'anima*. ¹⁷⁶

¹⁷⁵ Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, (Genève : Georg Editeur, 1993), p.642.

¹⁷⁶ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964) et Carl Gustav Jung, *Sur la Psychologie analytique : les conférences de Tavistock*, (Paris : A. Michel, 2011) et S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*, (Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1961) et Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, (Paris : Gaillimard, 1986).

Tel qu'expliqué dans le chapitre précédent, selon Jung, chaque homme porte en lui une part de féminin. L'anima est la partie féminine de l'inconscient de l'homme. L'homme porte donc une dualité intérieure dont un aspect féminin, l'anima. Nous considérons, lors de la séquence musicale, Paro, comme étant l'anima de Devdas. L'anima, la part féminine de son inconscient. Tel que mentionné lors de l'analyse d'*Awara*, selon le type de mère que l'homme a eu, son anima aura une personnalité différente. Celui qui a l'impression que sa mère a une influence négative sur lui aura une anima qui se manifestera de façon « malveillante ». Et celui qui a l'impression que sa mère a une influence positive aura une anima « bienveillante ». Dans le cas de Devdas, nous constatons qu'il a reçu une influence maternelle plutôt négative, bien que par moments, positive, mais généralement négative, étant donné que celle-ci ne l'a jamais défendu lorsqu'il se faisait battre par son père, étant donné qu'elle peut être méchante envers lui et même envers les gens qui lui veulent du bien (Sumitra, par exemple). Sa mère ne semble pas avoir de véritable amour à l'égard de son fils car elle ne veut pas admettre le bonheur de celui-ci par l'union de ce dernier avec Paro. Nous poursuivons donc notre analyse avec ce qui nous apparaît être une anima malveillante, qui domine généralement, mais qui peut être également bienveillante par moments, en ce qui a trait à la part de féminité de Devdas.

L'homme qui a l'impression que sa mère a eu une influence négative sur lui, possèdera une anima qui prendra forme, entre autres, par des dépressions, de l'incertitude, et ainsi de suite.

Cependant, l'homme qui est en mesure de faire face à ses tendances négatives, et qui arrive à les dépasser, pourra au contraire, ainsi, renforcer sa masculinité.¹⁷⁷ Des peurs, un sentiment d'impuissance, un caractère irritable peuvent être des symptômes d'une anima négative. Toute la vie d'un homme qui porte une telle anima peut vivre dans la tristesse et dans un climat oppressant.¹⁷⁸ « Ces humeurs sombres peuvent même entraîner un homme jusqu'au suicide ».¹⁷⁹ On appelle cette personnification de l'anima « femme fatale » qui est en fait un aspect dangereux, voire même destructeur car illusoire, pour l'homme. Les manifestations d'une telle anima sont bien présentes dans le film et cela même jusqu'au lent suicide qu'opère Devdas, en buvant de l'alcool d'une façon autodestructrice lorsqu'il prendra conscience qu'un mariage avec Paro ne sera pas possible, n'ayant pas agit à temps et adéquatement pour que cela puisse se réaliser. Dans la séquence de chant et de danse, Devdas tente de s'unir à sa part d'anima mais étant donné les deux types d'anima qui semblent l'habiter, il devient difficile pour lui d'atteindre cette union bienfaitrice. Dans cette séquence de chant et de danse Paro, son anima, répond parfois favorablement à l'approche de Devdas, parfois non favorablement (étant donné l'anima malveillante) car il n'est pas à son écoute et forcera cette union. Il y aura en définitive unification mais de façon temporaire car par la suite, cette union se défera étant donné les parents malveillants de Devdas. *Morey Piya* se termine tout de même sur l'union de Devdas avec son anima, sa

¹⁷⁷ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964).

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p. 178.

part de féminin. Tout comme Radha et Krishna qui ensemble constituent, tel que mentionné précédemment, la combinaison de l'aspect féminin et l'aspect masculin de dieu, selon l'hindouisme. Il est intéressant de constater une ressemblance entre les deux images suivantes : celle du couple Paro-Devdas et celle du couple Radha-Krishna :



Figure 23. (Le couple Paro-Devdas), capture d'écran d'*Awara* (1951).



Figure 24. « Le couple Radha-Krishna ». Récupéré de <https://www.pinterest.com/pin/289215607298506704/>

A la fin de la séquence de chant et de danse *Morey Piya*, Devdas et Paro sont unis. Nous voyons en ceci une unification de la dualité qui habite le personnage de Devdas, ce qui est une caractéristique, tel

que mentionné dans l'analyse d'*Awara*, du processus d'individuation que vit Devdas. Une plénitude est ainsi atteinte. Cette expression utilisée par Jung fait référence à l'individu qui devient un tout indépendant qu'on ne peut diviser. C'est ce qui se produit à la fin de cette séquence mais qui, étant donné une anima négative due à la mère de Devdas, sera redivisé par la suite, dans le film. La complémentarité à peine atteinte sera donc ainsi sabotée et empêchera Devdas d'atteindre le niveau supérieur qui est le Soi. Cependant, lors de *Morey Piya*, nous constatons bien la manifestation de la totalité atteinte par la référence à l'unification d'un couple divin et royal (selon Jung, cette union se manifeste souvent lors d'un rêve par ce type de couple présent).¹⁸⁰ Et bien sûr, il s'agit de celui constitué de Radha et de Krishna, ici, dans un bosquet.



Figure 25. « Couple divin et royal ». Tirée du livre Jung, C.G. (1964). *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, p.203.

¹⁸⁰ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964), p.203.

Les représentations du Soi peuvent varier. Un objet rond, peut également représenter le Soi. Il est intéressant de remarquer que la danse de Sumitra qui célèbre, dans une telle joie et allégresse, la danse de l'amour de Radha et Krsihna, en pensant bien sûr à Paro et Devdas, est faite de plusieurs mouvements ronds autant des bras que du corps sur lui-même, en plus de danser sur un plancher sur lequel il y figure un grand cercle central.

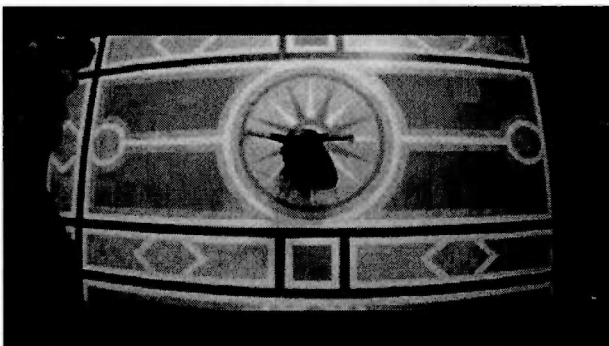


Figure 26. « Le cercle, le Soi », capture d'écran d'*Awara*, 1951).

Il est va de même avec la caméra qui, vers la fin de la séquence de chant et de danse, effectue un mouvement circulaire sur les gens dans la salle, jusqu'à ce qu'il soit interrompu par la mère « malveillante » de Devdas. Il y a donc rupture, et en conséquent, Devdas, ne pourra atteindre la paix intérieure, l'union de ses principes masculins et féminins, le condamnant ainsi à la déchéance et à la mort.

Le dernier aspect qui nous marque lors de la séquence de *Morey Piya* est la couleur bleu. Celle de la photographie de la scène, des vêtements de Paro, de l'eau. Oui, bien sûr, il s'agit d'une nuit

éclairée par la pleine lune mais selon Jung, la couleur bleue suggérerait un processus de spiritualisation.¹⁸¹ Elle symbolise le désir de l'être humain d'atteindre le sublime. « De tous temps, le bleu a été considéré comme la couleur de l'esprit, du ciel et du monde supérieur ».¹⁸² Jung dit encore que la couleur bleue en Inde « apparaît souvent comme l'attribut du pouvoir divin et de l'éternel ».¹⁸³ Krishna a d'ailleurs la peau bleue.

Nous nageons donc en pleine spiritualité et quête de la totalité, de l'esprit divin afin de réintégrer l'éternité de notre sphère originelle, cherchant à dépasser la souffrance.



Figure 27. « La totalité ». Tirée du livre L. Dane, *Le Kama-Sutra Illustré*, Lyon : Succès du livre, 2005, p. 28.

¹⁸¹ S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*, (Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1961).

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*, (Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1961), p. 136-137.

CONCLUSION

Nous nous sommes concentrée sur l'analyse de deux séquences de chant et de danse appartenant à deux films populaires bollywoodiens distincts appartenant à deux époques différentes de l'histoire du cinéma bollywoodien : *Awara* (1951) de Raj Kapoor ainsi que *Devdas* (2002) de Sanjay Leela Bhansali. Nous désirions démontrer la richesse artistique et humaine des séquences de chant et de danse contrairement aux clichés véhiculés sur cette production cinématographique (et ce, tant dans la réception occidentale que, parfois, dans une certaine pensée indienne¹⁸⁴). La présente recherche s'est attardée à mettre en lumière, en prenant pour exemple ces deux films, le fait que ces séquences cinématographiques musicales soient bien plus qu'un divertissement. En effet, notre objectif consistait à démontrer que les séquences de chant et de danse soient très riches, significatives, profondes et qu'elles puissent agir en tant que catalyseurs de désirs et fantasmes de gens appartenant à une société qui privilégie la famille plutôt que l'individu. Pour se faire, nous avons adopté la psychologie analytique du psychiatre suisse Carl Gustav Jung. Nous avons exploré les principales questions de recherche suivantes : quelles sont les fonctions narratives des séquences de chant et de danse dans le cinéma populaire indien de Mumbai? Comment se

¹⁸⁴ Tejaswini Ganti, *Producing Bollywood, Inside the Contemporary Hindi Film Industry*, (Londres : Duke University Press Durham and London, 2012), p. 4.

manifestent-elles? Et quelles sont leurs fonctions symboliques, leurs fonctions signifiantes?

Grâce à nos lectures, à nos échanges avec le cinéaste indien Shyam Benegal et le psychanalyste indien Sudhir Kakar, ainsi qu'à nos analyses psychanalytiques jungiennes, nos objectifs ont été atteints, bien que nous soyons conscients que notre échantillonnage n'était limité principalement qu'à deux séquences de chant et de danse en provenance de deux films. Ce qui est peu, en considérant la quantité de films bollywoodiens produit annuellement.

Suite au traitement de plusieurs sujets dont : la définition générale de ce qu'est le cinéma populaire bollywoodien; l'héritage culturel présent dans les séquences de chant et de danse bollywoodiennes; le *Nâtya-Shâstra* ainsi que la notion des rasas; un survol historique de la musique dans le cinéma *hindi*, nous avons été en mesure d'identifier les richesses qui se trouvent dans les séquences de chant et de danse et davantage, lors des analyses en profondeur que nous avons faites et qui se divisent ainsi : le film, le cinéaste, le synopsis, le contexte de création du film, l'analyse de la séquence de chant et de danse, les danses, la musique, la narration, les principaux rasas s'y retrouvant. Une lecture sociale de la séquence de chant et de danse ainsi que des lectures psychologiques et bien sûr, psychanalytiques ont été également faites.

Il est intéressant de constater que ce qui ressort principalement de la lecture sociale des deux séquences de chant et de danse, et cela malgré les quarante ans qui séparent la sortie des deux films, est une critique de la société indienne (hindouisme aussi). En effet, dans *Tere Bina Aag Yeh Chandni / Ghar Aaya Mera Pardesi*, on y critique le système de justice et par extension, la société indienne, également le système des castes, des classes sociales qui entraînent des problèmes et des inégalités. Et il en est de même dans *Morey Piya*. Il y a un désir d'unification des classes sociales et d'abolissement de cette hiérarchie. Et un désir qu'il y ait place pour l'incarnation de désirs individuels sans devoir se plier aux exigences culturelles.

Nous avons été stupéfaite par les découvertes faites en cours d'analyse jungienne. Il était sidérant de voir parfois à quel point la psychologie analytique du psychiatre Jung s'appliquait très bien aux séquences de chant et de danse, jusqu'à la notion symbolique de quaternité qui a trouvé place, en particulier dans la séquence cinématographique du film *Awara*. Un autre aspect qui nous apparaît marquant lors de l'analyse psychanalytique des deux séquences de chant et de danse, consiste en ce que nous avons trouvé au niveau des archétypes universels de l'inconscient collectif (selon les schémas jungiens) à partir duquel une constante se présente : celle de la quête de la plénitude, de la totalité, du Soi, des personnages principaux (et d'une certaine manière de la part des créateurs de ces films aussi). L'anima qui guide donc l'homme

afin de « l'initier à une vie plus haute et plus spirituelle ».¹⁸⁵ Cette quête spirituelle d'unification, cette quête de la totalité, de l'esprit divin se manifeste afin de réintégrer l'éternité de la sphère originelle de l'être humain, recherchant ainsi à dépasser la souffrance. Peut-être y trouvons-nous là la raison de l'intérêt croissant pour le cinéma de Bollywood partout, ailleurs qu'en Inde? Un intérêt universel. Un désir humain profond d'un mieux-être passant inconsciemment par la manifestation d'archétypes universels retrouvés dans les séquences de chant et de danse, dans les films bollywoodiens? Et cela, bien que l'on observe depuis quelques années l'arrivée de films bollywoodiens tel que *Queen* (2014) de Vikas Bahl dans lequel plusieurs chansons accompagnent des moments de vie des personnages mais sans qu'il n'y ait de « véritables » séquences de chant et de danse (ou très peu) telles que nous les connaissons dans le cinéma populaire de l'Inde qui se fait à Mumbai. Est-ce à penser que la société indienne est en transformation et que ces nouveaux films sont symptomatiques d'une liberté d'être et d'expression naissantes dans la société? Une transformation peut-être due à la mondialisation? Ces nouveaux films dits « bollywoodiens » sans séquence de chant et de danse sont cependant peu nombreux, tandis que les films avec séquences de chant et de danse continuent de croître et de séduire les gens en Inde et à travers le monde entier.

¹⁸⁵ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, (Paris : Robert Laffont, 1964).

Avec ce travail de recherche et d'analyse, nous constatons que les séquences de chant et de danse sont véritablement riches, qu'elles disent et apportent. Nous terminons notre mémoire *Émotions – Libération – Célébration : fonctions narratives et symboliques des séquences de chant et de danse du cinéma populaire de l'Inde* par ces mots de Jung qui, selon nous, peuvent s'appliquer également aux séquences de chant et de danse du cinéma populaire bollywoodien :

Les rêves vont et viennent à leur guise. Leur sens est souvent obscur, leur intention inconnue. Ils émergent, apportant images et vérités dont la profondeur étonne et dont la puissance dépasse la compréhension humaine. Mais l'imagination ne peut rien créer qui ne soit déjà enfoui dans les profondeurs de la psyché. Et si l'homme est doué de la faculté d'imaginer l'ordre divin et cosmique, c'est parce qu'il est lui-même pars pro toto parcelle de la nature éternelle.¹⁸⁶

Nous sourions à la pensée que ce cinéma puisse avoir une portée universelle qui rassemble et unie les êtres humains et cela, au-delà des différences culturelles. Et nous nous réjouissons à la pensée que l'être humain soit en quête de la plénitude, de la totalité,

¹⁸⁶ S.J. Jacobi, *Complexe, Archétype, Symbole*, (Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1961), p.116.

même de façon inconsciente, recherchant l'esprit divin pour un mieux-être profond.

ANNEXE A

ENTRETIEN EN ANGLAIS AVEC M. SHYAM BENEGAL VIA INTERNET

Questions for the project EMOTIONS-LIBERATION-CELEBRATION: NARRATIVE AND SYMBOLIC FUNCTIONS OF SONG AND DANCE SEQUENCES IN INDIAN CINEMA

(ÉMOTIONS-LIBÉRATION-CÉLÉBRATION : FONCTIONS NARRATIVES
ET SYMBOLIQUES DES SÉQUENCES DE CHANT ET DE DANSE DU
CINÉMA POPULAIRE DE L'INDE)

1. During your talk, *The Indian Film Industry and Popular Cinema*, given at the 19th Nehru Memorial Lecture, on October 26, 1995, you quoted Mr. Sudhir Kakar: "*Hindi cinema represents a collective fantasy – a group daydream, containing unconscious material and hidden wishes of a vast number of people. It is not overly complex – the producers and directors, etc., are strongly motivated by the very reasonable goal of making a lot of money. The daydream they develop is not idiosyncratic. They must appeal to those concerns of the audience which are shared; if they do not, the film's appeal is bound to be disastrously limited. Like other high fantasy products, Hindi films emphasize the central features of fantasy; fulfilment of wishes, the humbling of competitors and the destruction of enemies. The stereotyped twists and turns of a film plot ensure the repetition of the very message that makes a fairy tale so deeply satisfying to children. Hindi films may be unreal in a rational sense, but they are certainly not untrue.*"

a) In your opinion, what are "*those concerns of the audience*"?

a) Livelihood concerns ; Wellbeing a family and self; Love; Collective religious and secular beliefs, etc.

b) Do you think "*the repetition of the very message that makes a fairy tale so deeply satisfying to children*" could be symptomatic of a sort of lack in a number of people, and be the manifestations of a collective unconscious, as it happens that we often see the same kind of archetypal representations in *Hindi* popular films and in song and dance sequences?

b) Wish-fulfilment dreams which are common to all universally.

c) Do you think that *Hindu* gods and goddesses could represent universal archetypes, illustrating universal human inner challenges?

c) They represent ideals and archetypes of the entire community.

2. It is phenomenal to see to what extent songs from Indian popular cinema from Mumbai, Bollywood (*filmi geet*), are everywhere in Indian society, and so integrated into the personal lives of people living in the Indian subcontinent, and also living outside of India. The scriptwriter Rumi Jaffery said: "*Music is such a part of our lives that, without music our lives are empty. If you don't have songs in a film, the film doesn't run. Music is a very necessary part of India.*"

a) Why do you think film music has such an important place in the lives of people in India (excluding the heritage from the folklore and traditions)?

a) Music and songs are part of all rituals, festivals and religious ceremonies of all communities in India. Also secular songs for each season, representing different times of the year, months, days and nights are very much part of the traditional culture of India which has been co-opted by our popular arts.

b) Aside from entertainment, what do you think song and dance sequences in Indian popular film, Bollywood, bring to people?

b) It can be used to create visually spectacular sequences; often erotic, providing release and relief from different kinds and forms of self-repressive conditioning imposed by family, society, culture and religion.

3. Javed Akhtar, lyricist of *filmi geet* has said: *"I think a song is a release. When you sing a song, you're releasing some repressed emotions, feelings and thoughts. [...] I think the more repressed you are, the more you'll find expression in song. In any given society, the greater the repression, the greater the number of songs. It is hardly surprising that in Indian society, which is repressive, that women have more songs than men. The poor have more songs than the rich."*

What do you think of this?

3) I agree.

4. In your opinion, what are the functions of song and dance sequences in Indian popular film, Bollywood?

4) Interludes, punctuations, momentary relief from high tension, drama, etc.

5. As a filmmaker who rarely uses the song and dance sequences in your films, what was your motivation when you did utilize them a few times?

5) I use songs for several reasons;

- i) To help in furthering the narrative.**
- ii) To reflect the emotional character of the sequence.**
- iii) For projecting the interior state of a person.**

6. What do you think of the use of song and dance sequences in Guru Dutt's films?

6) Guru Dutt used song and dances very much as narrative devices in his films.

7. It has been said that Indian society has no real place for individual expression because of a value system set up by the strong presence of Hinduism (80.5%) in various spheres of daily life. What are your thoughts regarding this?

7) Individual expression can often be part of or subsumed in cultural behavior and expression.

8. Do you think that the song and dance sequences in Indian popular cinema, Bollywood, acted and still act as catalysts of desire, of the unspoken, and the fantasies of a population whose individual expressivity is not in the forefront, given the valorisation of the family rather than the individual?

8) All traditional and rooted societies stress family values as the basis for a stable and harmonious society.

9. Song and dance sequences seem to light up a profound dimension in lives of people. We can refer to the sayings of the writer and professor Narendra Panjwani: *"Songs, [...], are a gift from cinema to us for dealing with the accidents of existence. They give a poetic expression and body to, your experience of pain or desire, and in the process help you deal with those feelings better. The chemistry of song and our emotions begins really at the level of instinct – the level of rhythmic sound acting upon our gut feelings."*

a) Could you please discuss the aspect/notion of desire in this context, and in Indian society?

a) Expression of desire and need for its fulfillment is often best articulated in Indian performing arts through song and dance.

b) Do you think the effect of song and dance sequences could help some people to find their own self?

b) This goes without saying. It also has a cathartic function.

10. Composed by great writers and poets, the lyrics of song and dance sequences allowed, and still allow the expression of what is taboo in Indian society, such as the expression of love, sexual desire, issues related to the desired life partner but not approved by the family, issues of religion, and so on. According to you, why was it (and still is) possible to express "the forbidden" through lyrics in song and dance sequences?

10) It also functions as a safety valve in society.

According to Indian aesthetics, artistic expression is a distillation abstracted from life's experiences. It transcends and universalizes human experience.

Shyam Benegal

26.8.2016

ANNEXE B

ENTRETIEN EN ANGLAIS AVEC M. SUDHIR KAKAR VIA INTERNET

Questions for the project EMOTIONS-LIBERATION-CELEBRATION:
NARRATIVE AND SYMBOLIC FUNCTIONS OF SONG AND DANCE
SEQUENCES IN INDIAN CINEMA

(ÉMOTIONS-LIBÉRATION-CÉLÉBRATION : FONCTIONS NARRATIVES
ET SYMBOLIQUES DES SÉQUENCES DE CHANT ET DE DANSE DU
CINÉMA POPULAIRE DE L'INDE)

1. In an article that I have read about you, in the French magazine called "Le Nouvel Observateur," (December 2004/ January 2005) it is written on page 30 that you have said: "*India is the unconscious of the West.*"

Could you please tell me more about that?

What is meant is that unacceptable wishes and fantasies, such as the wish for magic and enchantment, and the occult are projected into India.

2. Javed Akhtar, lyricist of *filmi geet* has said: "*I think a song is a release. When you sing a song, you're releasing some repressed emotions, feelings and thoughts. [...] I think the more repressed*

you are, the more you'll find expression in song. In any given society, the greater the repression, the greater the number of songs. It is hardly surprising that in Indian society, which is repressive, that women have more songs than men. The poor have more songs than the rich."

What do you think of this?

I agree with that. Song is the pre-eminent language of emotion.

3. It has been said that Indian society has no real place for individual expression because of a value system set up by the strong presence of Hinduism (80.5%) in various spheres of daily life. What are your thoughts regarding this?

In action, yes. But one must note that it is not an either/or situation. Societies professing individualism as the highest value must also have space for collective experience and expression, and vice versa. In Hinduism, the sanyasi without any social ties represents the acme of individualism.

4. Song and dance sequences seem to light up a profound dimension in lives of people. We can refer to the sayings of the writer and professor Narendra Panjwani: "*Songs, [...], are a gift from cinema to us for dealing with the accidents of existence. They give a poetic expression and body to, your experience of pain or desire, and in the process help you deal with those feelings better. The chemistry of song and our emotions begins really at the level of instinct – the level of rhythmic sound acting upon our gut feelings."*

a) Could you please discuss the aspect/notion of desire in this context, and in Indian society?

b) And, do you think the effect of song and dance sequences could help some people to find their own self?

I doubt that. What they do is to put you fleetingly in touch with a cut off part of the self.

5. During his talk at the 19th Nehru Memorial Lecture, on 26 October 1995, the filmmaker Shyam Benegal quoted you: "*Hindi cinema represents a collective fantasy – a group daydream, containing unconscious material and hidden wishes of a vast number of people [...] The daydream they develop is not idiosyncratic. They must appeal to those concerns of the audience which are shared; if they do not, the film's appeal is bound to be disastrously limited.*"

Could you please tell me more about this?

I have elaborated on it in the chapter *Lovers in the Dark* in my book *Intimate Relations*.¹⁸⁷

¹⁸⁷ *Intimate Relations* est un livre qui fait partie d'un recueil de livres de Sudhir Kakar qui s'intitule : *Indian Identity*. Dans le chapitre *Lovers in the Dark*, il est question des effets que provoquent le cinéma populaire indien sur les gens habitants le sous-continent indien, y compris sur lui-même, lorsqu'il était adolescent. Il mentionne le fait que ce cinéma fait appel à une audience si diverse, qu'il transcende toutes catégories sociales et « spatiales ». Il voit ce cinéma comme le véhicule fondamental en ce qui concerne les fantasmes partagés d'un grand nombre de gens habitants sur le sous-continent indien. Il considère le fantasme comme un monde de l'imagination qui est nourri par le désir et qui nous fournit un monde alternatif où nous pouvons poursuivre notre querelle de longue date avec la réalité. Il parle du désir et du fantasme qui sont inexorablement liés.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Anantharaman, G. (2008). *Bollyollywood Melodies A history of the Hindi Film Song*. Inde : Penguin Books.

Akhtar, J., Kabir, N. M. (2007). *Talking Song: Javed Akhtar in conversation with Nasreen Munni Kabir and sixty selected songs by Javed Akhtar*. New Delhi : Oxford University Press India Paperback.

Astier, A. (2014). *L'hindouisme : une synthèse d'introduction et de référence sur l'histoire, les fondements, les courants et les pratiques*. Paris : Eyrolles pratique.

Aziz, A. (2003). *Light of the Universe – Essays on Hindustani Film Music*. New Delhi : Three Essays Collective.

Bair, D. (2004). *Jung : A Biography*. New York : Back Bay Books.

Bansat-Bourdon, L., Balbir, N. (2006). *Théâtre de l'Inde ancienne*. Paris : Gaillimard.

Beaster-Jones, J. (2015). *Bollywood Sounds – The Cosmopolitan Mediations of Hindi Film Song*. New York : Oxford University Press.

Bettelheim, B. (1976). *Psychanalyse des contes de fees*. Paris : R. Laffont.

Bharatamuni. (2010). *Natyasastra*. (vol. 1-2-3-4. Sanskrit, Romanized Text with Commentary of Abhinavbharati, English Translation). Delhi : New Bharatiya Book Corporation.

Biardeau, M. (1995). *L'hindouisme, Anthropologie d'une civilisation*. Paris : Editions Flammarion.

Biedermann, H., Cazenave, M. (1996). *Encyclopédie des symboles*. France : La Pochotèque.

Booth, G. D. Shope, B. (2014). *More Than Bollywood–Studies in Indian Popular Music*. New York : Oxford University Press.

Bose, D. (2006). *Brand Bollywood – A New Global Entertainment Order*. New Delhi : Sage Publications.

Bose, D. (2005). *Bollywood Uncensored – What You Don't See On Screen And Why*. New Delhi : Rupa.

Bose, M. (2006). *Bollywood-A History*. New Delhi : Roli Books.

Braster –Jones, J. (2014). *Bollywood Sounds : The Cosmopolitan Mediations of Hindi Film Song*. New York : Oxford University Press.

Carrière, J.-C. (2001). *Dictionnaire amoureux de l'Inde*. Paris : Plon.

Dagnaud, M., Feigelson, K. (2012). *Bollywood Industrie des images*. Théorème 16. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Danielou, A. (1992). *Mythes et dieux de l'Inde*. Monaco : Le Rocher.

Danielou, A. (1966). *La Musique de l'Inde du Nord*. Paris : Buchet/Chastel.

Datta, S. (2002) *Shyam Benegal*, London : British film Institute.

Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1-L'image-mouvement*. Paris : Les éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2-L'image-temps*. Paris : Les éditions de Minuit.

Dwyer, R. (2014). *Bollywood's India-Hindi Cinema as a Guide to contemporary India*. London : Reaktion Books.

Ganti, T. (2012). *Producing Bollywood, Inside the Contemporary Hindi Film Industry*. Durham et London : Duke University Press
Durham and London.

Gaudreault, A., Jost, F. *Le récit cinématographique*. Paris : F. Nathan.

Geetha, V., Rao, S., Dhakshna, M.P. (2007). *The 9 Emotions of Indian Cinema*. India : Tara Publishing.

Gokulsing, M., Dissanayake, W. (2013). *Routledge, Handbook of Indian Cinemas*. New York : Routledge.

Gopalan, L. (2011). *Cinema of Interruptions-Action Genres in Contemporary Indian Cinema*. London : Palgrave MacMillan.

Gopalan, L. (2009). *The Cinema of India*. London : Wallflower Press.

Gopal, S., Moorti, S. (2008). *Global Bollywood: Travels of Hindi Song and Dance*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Granger, S., Jaffrelot, C., Bates, K., Boisvert, M. (2013). *L'Inde et ses avatars - Pluralité d'une puissance*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Grimaud, E. (2010). *Johar & Mehmoob in Bollywood-Chronique d'un film Indien Inachevé*. Lyon : Asiexpo.

Grimaud, E., Gormley, K. (2008). *Le cinéma indien/Indian Cinema*. Lyon : Asiexpo Edition.

Grimaud, E. (2003). *Bollywood Film Studio ou comment les films se font à Bombay*. Paris : CNRS Editions.

Grimaud, E. (2010). *Johar & Mehmood in Bollywood*. Lyon : Asiexpo Edition.

Hogan, P. C. (2008). *Understanding Indian movies. Culture, Cognition, and Cinematic Imagination*. Austin : University of Texas Press.

Jacobi, J. (1961). *Complexe, archétype, symbole*. Neuchâtel : Delachaux & Niestlé.

Jaffelot, C. (2006). *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*. Paris : Fayard CERI.

Jung, C.G. (1953). *La guérison psychologique*. Genève : Librairie de l'Université.

Jung, C.G. (2012). *Le livre rouge : liber novus*. Paris : L'Iconoclaste.

Jung, C.G. (1987). *L'énergie psychique* (4^e éd.). Genève : Georg.
Joshi, P. (2015). *Bollywood India – A Public Fantasy*. New York : Colombia University Press.

Jung, C.G. (2011). *Sur les fondements de la psychologie analytique: Les conférences Tavistock*. Paris : Albin Michel.

Jung, C.G. (1998). *Sur l'interprétation des rêves*. Paris : Albin Michel.

Jung, C.G. (2005). *Psychologie du yoga de la Kundalinî*. Paris : Albin Michel.

Jung, C.G. (1980). *Psychologie du transfert*. Paris : Albin Michel.

Jung, C.G. (1973). *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Genève : Georg.

Jung, C.G., (1964). *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. Paris : Editions Gaillimard.

Jung, C.G. (1964). *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont.

Jung, C.G. (1958). *Psyche and symbol: a selection from the writings of C.G. Jung*. New York : Anchor Books Doubleday.

Kakar, S. (2013). *Culture and Psyche, Selected essays – Second edition*. New Delhi : Oxford University Press.

Kakar, S. (2012). *The Inner World—A Psychoanalytic Study of Childhood and Society in India*. New Delhi : Oxford University Press.

Kakar, S., Kakar, K. (2009). *The Indians—Portrait of a People*. New Delhi : Penguin Books.

Kakar, S. (2007). *Indian Identity*. [Recueil de livres de l'auteur: *Intimate Relations, The Analyst and The Mystic, The Colours of Violence*], New Delhi : Penguin Books.

Kavoori, A.P., Punathambekar, A. (2008). *Global Bollywood*. New York : New York University Press.

Kishore, V., Sarwal, A., Patra, P. (2014). *Bollywood and its Other(s): towards New configurations*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.

LaL, V., Nandy, A. (2007). *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*. New Delhi : Oxford University Press.

Landry, F., Berthet, S. (2010). *Dictionnaire de l'Inde contemporaine*. Paris : Armand Colin.

Lynch, O. M. (1990). *Divine Passions : The Social Construction of Emotion in India*. Berkeley : University of California Press.

Metz, C. (1982). *The Imaginary Signifier : Psychoanalyses and the Cinema*. Bloomington : Indiana University Press.

Paci, V. (2011). *La comédie musicale et la double vie du cinéma*. Udine Italie : Forum ; Lyon: Aleas.

Panjwani, N. (2006). *Emotion pictures – Cinematic Journeys into the Indian Self*. New Delhi : Rainbow Publishers.

Prasad, M. M. (2008). *Ideology of the Hindi Film, A Historical Construction*. New Delhi : Oxford University Press.

Rajadhyaksha, A. (2009). *Indian Cinema in the Time of Celluloid – From Bollywood to the Emergency*. Bloomington : Indiana University Press.

Raghavendra, M. K. (2009). *50 Indian Film Classics*. Noida : HarperCollins Publishers.

Raghavendra, M. K. (2008). *Seduced by the Familiar – Narration and Meaning in Indian Popular Cinema*. New Delhi : Oxford University Press.

Raheja, D., Kothari, J. (2004). *Le cinéma indien - La Saga de Bollywood*. Paris : Charles Moreau/Roli.

Sen, A. (2005). *The Argumentative Indian – Writings on Indian Culture, History and Identity*. London : Penguin Books.

Van Der Heide, W., Benegal, S. (2006). *Bollywood Babylon – Interviews with Shyam Benegal*. Oxford : Berg Publishers.

Vasudevan, R. (2002). *Making Meaning in Indian Cinema*. New Delhi : Oxford University Press.

Wade, B.C. (2004). *Music in India – The Classical Traditions*. New Delhi : Monahar Publishers.

Sites Web

About Religion. [2016, 12 mai]. *The Radha-Krishna Romance*. Récupéré de http://hinduism.about.com/od/scripturesepics/a/lovelegends_4.htm

The Indian Express. [2012, 1er novembre]. *Mahatma Gandhi continues to influence Indian cinema: Author*. Récupéré de <http://archive.indianexpress.com/news/mahatma-gandhi-continues-to-influence-indian-cinema-author/1025175/>

Bollyspice. [2013, 15 juin]. *Framing Movies Take Thirteen: Devdas (2002)*. Récupéré de <http://bollyspice.com/framing-movies-take-thirteen-devdas-2002/>
 Box Office India [2011]. *Lifetime Worldwide in US\$*. Récupéré de <https://web.archive.org/web/20131006053645/http://www.boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=312&catName=TGlmZXRpbWU>
 ≡

Cahiers d'ethnomusicologie. [2001]. *Isabelle Clinquart : Musique d'Inde du Sud. Petit traité de musique carnatique* [compte rendu de livre], Récupéré de <http://ethnomusicologie.revues.org/806?lang=en>

Cinema Nritya Gharana. [2013, 30 avril]. *Simkie's Choreography in the Awara Dream Sequence (Hindi, 1951)*. Récupéré de <http://cinemanrityagharana.blogspot.ca/search/label/Simkie>

The Sanskrit Heritage Site. [1994-2016]. *Dictionnaire Héritage du Sanskrit de Gérard Huet*. Récupéré de <http://sanskrit.inria.fr/DICO/47.html#bhava>

Érudit. [2001, juin]. *Trinité et quaternité chez C.G. Jung : Réflexions sur l'évolution historique du rapport à la transcendance*. Récupéré de <https://www.erudit.org/revue/ltp/2001/v57/n2/401352ar.pdf>

Edinburgh University Press. [2015]. *Bollywood and Postmodernism Popular Indian Cinema in the 21st Century*. Récupéré de <http://www.euppublishing.com/userimages/ContentEditor/1435747128473/Bollywood%20and%20Postmodernism.pdf>

Festival de Cannes [2002, 23 mai]. *Devdas*. Récupéré de <http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/ficheFilm/id/dfa89f1d-0299-47d8-a019-f900d63ec9f0/year/2002.html>

Government of India Ministry of Home Affairs, *Religion, Census of India*. [2011]. Récupéré le 20 novembre 2015 de http://censusindia.gov.in/Census_And_You/religion.aspx

Greatest Dancers. [2013, 13 mai]. *Uday Shankar-Pioner of Modern Dance in India*. Récupéré de <http://www.stagegems.com/uday-shankar-pioneer-of-modern-dance-in-india.html>

Harvard Site Archieve. [2012, 16 septembre]. *Raj Kapoor and the Golden Age of Indian Cinema*. Récupéré de <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012julsep/kapoor.html>

La Base de données symboliques (BDS). [2000]. *Les mots clés de nos songes –Le répertoire alphabétique des symboles*. Récupéré de <http://www.oniros.fr/BDS.html>

La Croix. [2015, 7 juillet]. *L'Inde, un pays aux deux visages*. Récupéré de <http://www.la-croix.com/Archives/2015-07-07/L-Inde-un-pays-aux-deux-visages-2015-07-07-1332485>

Psychologies. [2011, juin]. *Pourquoi Jung est à la mode*. Récupéré le 31 août 2016 de <http://www.psychologies.com/Therapies/Psychanalyse/Inconscient/Articles-et-Dossiers/Pourquoi-Jung-est-a-la-mode/4Un-inconscient-peuple-de-divinites>

La Revue des Ressources. [2006, 6 novembre]. *La psychanalyse et l'Orient*. Récupéré le 22 août 2016 de <http://www.larevuedesressources.org/la-psychanalyse-et-l-orient,621.html#nb11>

Société Radio-Canada. [2011]. *Sans préliminaires*, table ronde avec Franco Nuovo. Récupéré de http://www.radio-canada.ca/audio-video/pop.shtml?urlMedia%3Dhttp://www.radio-canada.ca/Medianet/2011/CBF/SansPreliminaires201106231008_1.asx

The South Asianist. [2012, 20 juillet]. *Filming a metaphor: Cinematic liberties, Navarasa influences and digressions in adaptation in Sanjay Leela Bhansali's Devdas*. Récupéré de <http://www.southasianist.ed.ac.uk/article/viewFile/29/50>

The Time of India. [2015, 17 décembre]. *Sanjay Leela Bhansali : I was quite traumatised and harassed*. Récupéré de <http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/Sanjay-Leela-Bhansali-I-was-quite-traumatised-and-harassed/articleshow/50203451.cms>

The Tribune. (2002, 8 juin). *Yeh Kaisa Devdas* .Récupéré de <http://www.tribuneindia.com/2002/20020608/windows/main1.htm>

Time. [2010, 19 janvier]. *All-Time 100 Movies*. Récupéré le 3 août 2016 de <http://entertainment.time.com/2005/02/12/all-time-100-movies/slide/raj-kapoor-awara/>

Time. [2002, 30 décembre]. *2002 : Best and Worst*. Récupéré de <https://web.archive.org/web/20100825080114/http://www.time.com/time/europe/magazine/2002/1230/movies/story.html>

Time. [2012, 15 mai]. *The 10 Greatest Movies of the Millennium*. Récupéré de <http://entertainment.time.com/2012/05/17/top-10-movies-of-the-millennium/slide/devdas/>

Temple University. [2015, 16 septembre]. *Entrevue avec Priya Joshi*. Récupérée le 15 juillet 2016 de <http://library.temple.edu/node/31659>

The Economic Times. [2012]. *Indian Movie Industry to be worth \$5 billion in two years: MPAA CEO*. Récupéré de http://articles.economictimes.indiatimes.com/2012-03-14/news/31169028_1_mpaa-ceo-movie-industry-content38

UNESCO. [2014]. *Institute for Statistics*. Récupéré le 20 novembre 2015 de <http://www.uis.unesco.org/DataCentre/Pages/country-profile.aspx?code=IND®ioncode=40535>

UNESCO. [2011]. *New release of Cinema Data*. Récupéré de <http://www.uis.unesco.org/culture/pages/cinema-data-release-2011.aspx>

Articles de périodiques

Droit, Roger-Pol (2004-2005), Sudhir Kakar-Le psychanalyste des civilisations, *Le Nouvel Observateur Hors-série*, no 57 –Décembre/Janvier, 30-33.

Kabir, N.M. (2002, mai, juin). Playback Time - A brief history of Bollywood "Film songs". *Film Comment*. 38, 3, 41-43.

Kabir, N.M. (mars 2009). Entretien avec Javed Akhtar scénarios et chansons. *Positif N577*, 101-106.

Documents audiovisuels

Bahl, V. (2014). *Queen*. [DVD]. Mumbai: Shemaroo.

Bhansali, S.L. (2002). *Devdas*. [DVD]. Mumbai : Eros International.

Ghai, S. (2005). *Kisna: The Warrior Poet*. [DVD] Mumbai : Eros International.

Kapoor, R. (2010). *Awaara*. [DVD]. Mumbai: Shemaroo.

Pad.Ma. (s.d.). *Kalpana*. [Film]. Récupéré de <https://pad.ma/CFN/info>

Vimeo. (2011, 10 août). *Simkie, Paris-Delhi*. [vidéo]. Récupéré de <https://vimeo.com/27524405>