

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES INFLUENCES DE L'HINDOUISE
DANS LE CINÉMA POPULAIRE DE L'INDE DU NORD
DE 1995 À 2005

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SCIENCES DES RELIGIONS

PAR
MARIE-EVE LEFEBVRE

MAI 2009

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

Je souhaite d'abord remercier mon directeur de mémoire, Mathieu Boisvert, de m'avoir initiée au monde fascinant de l'étude de l'hindouisme. Tout au long de mon cheminement à l'UQÀM, il s'est toujours montré entièrement disponible et a su me soutenir, me guider et me conseiller. Sans ses encouragements, je n'aurais probablement pas décidé d'entamer mes études de maîtrise, et je lui suis grandement reconnaissante de m'avoir convaincue.

Je remercie également du fond du cœur ma mère, Monique Lefebvre, pour son immense confiance en moi, ses précieux encouragements et les nombreuses heures qu'elle a passées à corriger et à commenter scrupuleusement chaque phrase de ce mémoire. Merci à mon père, François Grégoire (cet être merveilleux), d'avoir eu autant de bons mots et de m'avoir incitée à persévérer jusqu'au terme de cette aventure.

Finalement, merci à mes collègues, aux membres du GRIMER ainsi qu'aux professeurs du département des sciences des religions, avec qui j'ai passé de très bons moments et grâce à qui j'ai énormément appris.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION.....	1
1. La culture représentée.....	1
2. Questions de recherche	2
3. Hypothèse	3
4. Méthodologie.....	4
4.1 Choix des films analysés.....	5
4.2 L'analyse de contenu.....	6
4.3 Élaboration du système catégoriel.....	7
4.3.1 Grilles d'analyse.....	8
5. Structure du mémoire.....	8
PREMIÈRE PARTIE : DÉCODER BOLLYWOOD	10
CHAPITRE I : COMPRENDRE BOLLYWOOD.....	11
1.1 Histoire, géographie et politique.....	11
1.1.1 Première moitié du XX ^e siècle	11
1.1.2 L'indépendance du pays	12
1.1.3 Le cinéma d'après la partition	12
1.2 Sécularité de l'industrie.....	14
1.2.1 Une industrie séculière.....	14
1.2.2 Des films séculiers	15
1.3 Conventions cinématographiques en Inde	16
1.3.1 Langue.....	16
1.3.2 Formule	16
1.3.3 Le mélodrame.....	18
1.3.4 La musique.....	20

1.3.5 Le vedettariat	22
1.3.6 Les types de personnages.....	23
1.3.7 Les influences.....	26
1.3.8 La censure.....	26
1.4 La nouvelle vague du cinéma hindi	27
1.4.1 Rôles masculins.....	28
1.4.2 Rôles féminins.....	28
1.4.3 Boom économique et commercialisation internationale.....	29
1.5 Conclusion.....	30
CHAPITRE II : CADRE THÉORIQUE.....	31
2.1 La religion comme système culturel	32
2.1.1 Culture.....	33
2.1.2 Symboles.....	33
2.1.3 Théorie de la religion.....	34
2.2 L'ethnicité et ses frontières	37
2.2.1 Une histoire commune.....	37
2.2.2 Altérité et frontières	37
2.3 Le cinéma indien comme expression de l'identité hindoue	39
2.3.1 Représentation de l'idéal	41
2.3.2 Représentation de l'Autre	43
2.3.3 Le mélodrame.....	45
2.4 Conclusion.....	46
CHAPITRE III : COMPRENDRE L'HINDOUISME ET L'IDENTITÉ HINDOUE	48
3.1 La difficulté de définir l'hindouisme	48
3.1.1 Dharma.....	50
3.1.2 Classes et castes.....	50
3.1.3 Femmes hindoues.....	52
3.1.4 Textes sacrés et épiques.....	53
3.2 Nationalisme indien, nationalisme hindou et droite religieuse en politique	54

3.3 L'« hindouité » et l'Autre.....	58
3.3.1 L'islam.....	59
3.3.2 Le sikhisme.....	60
3.3.3 Le christianisme.....	61
3.3.4 Le rejet de la modernité.....	62
3.4 Conclusion.....	63
DEUXIÈME PARTIE : ANALYSE ET INTERPRÉTATION.....	64
CHAPITRE IV : RÉSUMÉS DES FILMS ANALYSÉS.....	65
4.1 <i>Dilwale Dulhania Le Jayenge</i> (1995).....	65
4.2 <i>Raja Hindustani</i> (1996).....	66
4.3 <i>Kuch Kuch Hota Hai</i> (1998).....	67
4.4 <i>Gadar : Ek Prem Katha</i> (2001).....	68
CHAPITRE V : LES MODÈLES MASCULINS ET LES MODÈLES FÉMININS.....	70
5.1 Culture punjabis.....	70
5.2 Noms de famille, classe et religion.....	71
5.3 L'attachement à l'Inde, à sa culture et à ses valeurs.....	73
5.4 Un homme bon.....	75
5.4.1 Éducation, situation sociale.....	75
5.4.2 Pratique religieuse.....	76
5.4.3 Force de caractère.....	77
5.4.4 Attitude vis-à-vis des femmes, du mariage, de la sexualité.....	79
5.5 Une femme vertueuse.....	81
5.5.1 Éducation, situation sociale.....	81
5.5.2 Pratique religieuse.....	82
5.5.3 Attitude vis-à-vis des hommes, du mariage, de la sexualité.....	82
5.5.4 Indianisation.....	88
5.6 Conclusion.....	90

CHAPITRE VI : RAPPORTS FAMILIAUX.....	91
6.1 La mère	92
6.1.1 La mère et ses enfants	92
6.1.2 La femme comme mère avant tout.....	94
6.2 Le père	96
6.2.1 Le père et ses enfants	96
6.2.2 Les devoirs du père envers ses enfants	99
6.3 Les enfants vis-à-vis de leurs parents	100
6.4 Le gendre vis-à-vis de sa belle-famille.....	101
6.5 Le rôle des grands-parents	102
6.6 Conclusion	103
CHAPITRE VII : ALLUSIONS DIRECTES ET INDIRECTES À LA RELIGION	104
7.1 Pratique religieuse et références directes à l'hindouisme.....	104
7.1.1 Le quotidien ritualisé	104
7.1.2 Les rituels sociaux.....	106
7.1.3 Les discours sur Dieu et la religion.....	107
7.2 Destin et interventions divines; références indirectes à l'hindouisme.....	109
7.2.1 Le rôle du destin dans les récits bollywoodiens	109
7.2.2 Les interventions d'une puissance supérieure	110
7.2.3 Les allusions aux dieux et déesses	112
CHAPITRE VIII : LA REPRÉSENTATION DE L'AUTRE.....	114
8.1 Les implications de la représentation d'un personnage principal hindou	115
8.2 La représentation des musulmans	116
8.2.1 La femme musulmane pieuse	116
8.2.2 L'homme musulman	117
8.2.3 Le ressentiment envers le Pakistan	120
8.3 La représentation des sikhs.....	122
8.4 La représentation des chrétiens	123
8.5 La représentation des Occidentaux	124

8.6 Conclusion	125
CONCLUSION	126
APPENDICE A GRILLE D'ANALYSE DE LA RÉFRACTION PAR LES MÉDIAS	132
APPENDICE B GRILLE D'ANALYSE DE CONTENU	133
BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE	134

RÉSUMÉ

Le cinéma populaire de l'Inde du Nord, communément appelé « Bollywood », représente le tiers du marché annuel du plus grand producteur de films du monde. L'industrie soutient qu'elle est séculière et qu'elle n'offre de traitement de faveur à aucune communauté religieuse en particulier, et l'immense majorité des films de l'Inde du Nord ne traitent pas directement de religion. Toutefois, même si elle est en apparence inoffensive et quelque peu enfantine, la « machine à rêve » de Mumbai, contrôlée par une majorité d'hindous, peut aussi devenir un moyen de diffuser à très grande échelle des valeurs religieuses particulières.

Plusieurs auteurs et critiques ont observé dans les années qui ont suivi 1995 un désir chez les artisans du film d'aborder sous un angle nouveau les thèmes, les personnages et la morale se dégageant du récit. La question ayant guidé notre recherche est la suivante : *de 1995 à 2005, peut-on dire que la morale véhiculée par le récit, les thématiques et les personnages propose une manière de penser l'identité indienne formatée par certaines valeurs traditionnelles hindoues?*

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons souhaité étudier l'identité hindoue telle que proposée par les quatre plus grands succès de la décennie 1995-2005, le but étant de tenter de comprendre l'idéologie religieuse mise de l'avant par les productions les plus populaires auprès du grand public indien, puis de voir si le film peut être considéré comme une forme d'énonciation identitaire. Nous avons formulé l'hypothèse qu'au sein d'une société laïque mais dont l'esthétique et la morale sont influencées par l'hindouisme, le cinéma crée une représentation de l'idéal et de l'Autre pour faire la promotion des valeurs profondes que sont le maintien de l'ordre social, la moralité, la famille et le mariage.

La présente dissertation est le résultat d'une analyse du contenu des films *Dilwale Dulhaniya Le Jayenge* (1995), *Raja Hindustani* (1996), *Kuch Kuch Hota Hai* (1998) et *Gadar : Ek Prem Katha* (2001). Elle se penche sur des questions telles que les influences des systèmes de croyances sur la culture populaire, la formation et la transmission de l'identité ethnique, et plus précisément sur la présence de modèles identitaires hindous dans le média de masse qu'est le cinéma hindi.

En comparant ces quatre films, ce mémoire met en lumière certains traits typiques des productions bollywoodiennes contemporaines, dont la représentation à l'écran des idéaux masculins et féminins, des rapports familiaux, de la pratique de l'hindouisme et des communautés minoritaires que sont les musulmans, les sikhs, les chrétiens et les Occidentaux.

MOTS CLÉS : Bollywood, cinéma indien, hindouisme, identité hindoue, représentation

INTRODUCTION

Ce qu'on appelle « Bollywood » représente le tiers de la production de la plus grande industrie cinématographique du monde, la ville de Mumbai¹ réalisant environ le quart des huit à neuf cents films présentés annuellement en Inde. Chaque jour, à travers le pays et la diaspora, environ douze millions de spectateurs² rivent leurs yeux à l'écran pour se délecter de plus de trois heures de mélodrame, de danses et de chansons. Les films des États-Unis, pour leur part, n'occupent en Inde qu'une proportion d'environ 5% des écrans³.

Dès les années 1950, on commence à exporter les plus grands succès en URSS et au Moyen-Orient; de nos jours, en plus d'être disponibles à travers l'Asie, les films en hindi sont surtout distribués aux États-Unis, au Canada, en Grande-Bretagne et dans d'autres pays d'Europe où s'est installée la diaspora indienne. On les exporte également, officiellement ou par piratage, en Afrique du Nord et subsaharienne, en Amérique latine, au Proche-Orient et en Europe orientale, où ils sont sous-titrés ou traduits et vendus à meilleur prix que leurs concurrents américains. Cette distribution à grande échelle et cet engouement international font de Bollywood le cinéma le plus populaire du monde.

1. La culture représentée

Même s'il semble à première vue mièvre et superficiel, le cinéma populaire indien représente, pour certains, un véhicule d'idéologies et une façon de normaliser. Par exemple, dans le cinéma américain, on peut dire qu'il existe certains modèles récurrents : le héros *self-made man*, la femme à sauver, la pécheresse qui finira par mourir, le Noir comique, le terroriste russe ou arabe, etc.; ces stéréotypes sont des manifestations de la culture américaine, des

¹ Anciennement Bombay.

² Central Board of Film Certification (Government of India), <http://www.cbfcindia.in.nic.in/>

³ Deslouis, Emmanuel. Juin 2004. *Un Français à Bollywood. Entretien avec Emmanuel Grimaud. anthropologie*. <http://www.curasic.net/webzine/Entretien-avec-Emmanuel-Grimaud.html>

représentations concrètes d'un système symbolique que partage une grande partie des membres de cette société. Il en va de même pour le cinéma indien, où les personnages, leurs relations, les thèmes abordés ainsi que la manière de représenter une histoire sont en quelque sorte le produit de leur culture millénaire. Pour l'anthropologue Clifford Geertz, « La construction, la compréhension et l'utilisation de formes symboliques sont des faits culturels et des événements sociaux comme les autres; ils sont aussi publics que le mariage et aussi observables que l'agriculture. » (1972, p. 24).

2. Questions de recherche

Pour Rachel Dwyer, professeure à la *School of Oriental and African Studies* de l'Université de Londres, le cinéma populaire contemporain de Bombay propose, à travers les thèmes, la trame narrative et les personnages, une représentation de ce qu'elle nomme *Indian-ness*, que l'on pourrait traduire par « indianité ». Toutefois, comme cette forme d'identité indienne proposée par le cinéma populaire nous semble être directement liée à un ensemble de croyances et de pratiques relatives à l'hindouisme, nous croyons qu'elle est en fait une manifestation d'« hindouité ».

Dans cette optique, le présent mémoire souhaite étudier comment la culture hindoue comprend et construit l'« hindouité » à travers des représentations concrètes telles que la hiérarchie au sein du groupe, les gestes rituels ou le discours tenu sur l'autre, entre autres exemples. En d'autres mots, nous croyons que l'hindouisme influence et teinte la manière dont est représentée la réalité par le média de masse qu'est Bollywood. Nous avons choisi de questionner les modèles identitaires proposés dans les films les plus populaires de 1995 à 2005, décennie correspondant à une nouvelle vague du cinéma hindi.

Plusieurs questions surgissent en ce qui concerne la représentation des rôles sociaux dans l'hindouisme et le rôle des groupes minoritaires dans l'énonciation identitaire du groupe majoritaire. Que signifie l'« indianisation⁴ » d'un personnage? Quelle est l'importance

⁴ L'indianisation est un processus à travers lequel les personnages deviennent plus indiens, ou reviennent à leur « essence » indienne. Nous analyserons plus en profondeur la question de la nature hindoue en abordant la question de l'identité selon Danielle Juteau dans le chapitre 2.

accordée à l'appartenance et à la pratique religieuse du personnage principal? Les classes⁵ sont-elles représentées, et si oui, comment? Quelle est la différence entre les modèles féminins et masculins hindous? Quelle est la différence entre les modèles féminins et masculins non hindous? Quelles sont les valeurs véhiculées relatives à la famille, au mariage et à la sexualité? Quelle est l'importance accordée à la tradition dans les valeurs du personnage et dans le récit? Y a-t-il stéréotypisation de l'appartenance religieuse, de l'ethnicité ou de l'identité nationale des personnages? De quelle manière représente-t-on les différentes religions ou nationalités?

3. Hypothèse

Notre recherche commence par le postulat formulé par Dwyer. Pour elle, le religieux transpire, dans la culture populaire, à travers une multitude de signes, de pratiques et de croyances, et plus particulièrement à travers une série de représentations du sacré, du bien et de ce qui est moralement et esthétiquement bon⁶. Nous avons donc entamé nos recherches avec l'idée que le cinéma populaire, au sein d'une société laïque mais dont l'esthétique et la morale sont influencées par l'hindouisme, crée une représentation de l'idéal et de l'Autre pour faire la promotion des valeurs profondes que sont le maintien de l'ordre social, la moralité, la famille et le mariage.

Plus précisément, nous croyons que les caractéristiques des personnages principaux et secondaires, les thématiques abordées (de même que celles que l'on n'aborde pas) et la morale véhiculée par le récit – ces trois composantes venant articuler le récit autour du personnage principal hindou – proposent une manière de penser l'identité indienne. À la lumière de la définition que donne Clifford Geertz de la religion, nous postulons que, parce qu'il reprend ce système de symboles et le fait sien, le cinéma peut être considéré comme un outil implicite de la transmission de l'identité hindoue (*modèle de*) et de la tradition hindoue (*modèle pour*).

Il semble en effet que le personnage principal représente une idée particulière de

⁵ Nous entendons le terme « classe » comme les positions sociales hiérarchisées héritées du père à la naissance, départagées en quatre grandes catégories (*brahmana*, *ksatrya*, *vayya* et *sudra*). À l'intérieur de ces classes se trouve le large éventail des castes, qui sont reliées à la profession, auxquelles s'ajoutent les différentes castes de *dalits*, d'intouchables.

⁶ Dwyer, 2002b, p. 20-22.

l'« hindouité », parce que l'on met l'accent sur sa pratique religieuse, sur sa piété et sur sa manière de réactualiser la tradition indienne à travers un processus d'indianisation. Son indianisation passe par un réajustement de ses valeurs et de ses actions pour les rendre conformes à ce que ses aînés attendent de lui : respect du père, prise de responsabilités, bravoure et détermination pour les hommes; innocence, chasteté, amour et maternité chez les personnages féminins.

Il semble aussi y avoir stéréotypisation de quatre groupes minoritaires non hindous, les musulmans, les chrétiens, les sikhs et les Occidentaux, ainsi qu'une omission du délicat sujet des basses castes, de manière à mettre en valeur le modèle masculin hindou de haute caste proposé implicitement par le personnage principal. Tout comme les valeurs liées au personnage principal sont idéalisées, la manière plutôt péjorative de représenter l'Autre pourrait servir à souligner la prééminence des valeurs hindoues.

4. Méthodologie

L'objectif de cette recherche est de démontrer, en analysant quatre films représentatifs du courant dont nous souhaitons traiter, que les films les plus populaires en Inde du Nord proposent un modèle identitaire inspiré de certaines croyances et valeurs hindoues. Il semble que cette représentation de l'hindouisme ait trouvé écho chez les millions de spectateurs qui ont assisté à ces films et qui en ont fait des succès historiques. À ce sujet, Pratik Joshi écrit à propos des films populaires : « On an average, [...] 125 are released in cinema halls, a handful succeed at the box office and barely one or two become real hits. Perhaps this reveals something about Indian audiences and their collective psyche, which can identify films deserving their attention. » (Joshi, 2002, p. 92).

Ce mémoire est en quelque sorte l'aboutissement d'une recherche entamée en 2004 et du visionnement, depuis, de plusieurs centaines d'heures de films. Lors d'un premier voyage en Inde avec un groupe de l'UQÀM en 2005, nous avons eu la chance de vivre à Mumbai, de tâter le pouls de cette plaque tournante de la culture et de l'économie indiennes et d'explorer les studios et le monde de l'industrie. Il nous a semblé alors que le cinéma occupait une place toute particulière dans la vie des Indiens et que Bollywood était un important véhicule identitaire. À partir de ce moment, nous avons jugé intéressant de nous pencher sur les

mécanismes de proposition implicite d'une identité hindoue à travers ce média de masse qui n'est généralement pas associé à la transmission de valeurs religieuses. Nous avons eu la chance de visiter à nouveau Mumbai au début de l'année 2008 et de retourner sur un plateau de tournage et dans les salles de cinéma, où le public s'entasse, discute, crie, pleure et rit.

Après avoir exploré librement le corpus en visionnant tous les films qui nous tombaient sous la main, nous avons convenu de porter un regard attentif au contenu de quatre films. Jean de Bonville, dans *l'Analyse de contenu des médias*, propose de suivre dix-sept étapes afin de se livrer à une analyse systématique du contenu qui nous intéresse.

4.1. Choix des films analysés

Pour des raisons évidentes, il nous était impossible de couvrir l'ensemble des films produits en hindi lors de la décennie 1995-2005. Nous devons choisir un nombre restreint d'œuvres et justifier consciencieusement notre choix.

La première étape du processus décisionnel fut d'établir quels étaient les films ayant été les plus vus au cinéma lors de la décennie en question, ce qui posa une première difficulté puisqu'il est ardu de trouver le nombre exact de billets vendus ou les recettes obtenues par un film. Le plus souvent, c'est sur Internet que l'on doit chercher ses sources et les données changent constamment. Il existe une multitude de sites proposant leurs statistiques et rares sont ceux qui semblent diffuser des données similaires. Nous avons trouvé deux sources dont les informations se corroboraient mutuellement, boxofficeindia.com et ibosnetwork.com. Grâce à ces deux sites, il fut possible de déterminer quels ont été les films les plus vus, donc plausiblement les plus appréciés du grand public « hindiphone »⁷.

Nous avons ainsi choisi les quatre films ayant généré, et de loin, le plus de revenus en terre indienne entre 1995 et 2005, en omettant volontairement de tenir compte du succès financier hors de l'Inde. En effet, les revenus engendrés par la projection de ces films en Occident sont considérables, mais il est difficile d'établir le nombre de spectateurs hindous par rapport au nombre de spectateurs non hindous et cette recherche se fonde sur les produits culturels qui

⁷ Pour accéder à ces données, consulter <http://www.ibosnetwork.com/asp/actualalltime.asp> et http://www.boxofficeindia.com/epages.php?pageName=all_time_camers&PHPSESSID=a64a240c0a84e57f33d9d1bc582c0528

plaisent à un public à très forte majorité hindoue. D'ailleurs, les films bollywoodiens les plus populaires à l'étranger ne sont généralement pas les mêmes que ceux qui arrivent les premiers au box-office indien. Parce que les Indiens de la diaspora ont des valeurs différentes de celles des Indiens résidant en Inde et parce que le public dans ces pays est souvent mêlé d'occidentaux et d'émigrants du sous-continent, entre autres raisons, nous avons souhaité limiter nos paramètres de recherche et nous concentrer sur l'Inde du Nord seulement.

Notre choix s'est donc arrêté sur les films *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995), *Raja Hindustani* (1996), *Kuch Kuch Hota Hai* (1998) et *Gadar : Ek Prem Katha* (2001). Finalement, afin de respecter la règle de représentativité dictée par Laurence Bardin dans *L'analyse de contenu* (1996, p. 95), aucun film entrant dans les paramètres établis ne fut rejeté parce qu'il ne servait pas tout à fait le propos. Ainsi, nous nous assurons que les quatre films sélectionnés seront l'échantillon le plus typique du courant que nous souhaitons analyser.

4.2. L'analyse de contenu

Parce qu'elle est l'un des outils d'analyse les plus prisés dans le domaine de l'étude des faits de communication, l'analyse de contenu nous a semblé être la méthode la plus pertinente pour déceler le contenu idéologique du cinéma hindi. Il s'agit d'un ensemble de techniques de recherche visant à décrire le plus objectivement et systématiquement possible, en les dénombrant ou en mesurant leur portée, les inférences ainsi que le contenu manifeste des communications. Nous disons « ensemble de techniques » parce qu'à « la linguistique ou, plus précisément, à la sémantique, l'analyse de contenu emprunte son objet, de la statistique, elle tire ses procédures de sondage et de traitement des données, et des sciences humaines et sociales, elle imite la manière de poser les problèmes » (Bonville, 2000, p. 6).

Le contenu manifeste, ou représentation, est ce qui est montré ou dit dans un fait de communication. La notion de *framing*, que nous traduirons par « cadrage », implique ce que l'on choisit arbitrairement de montrer. Ce cadrage peut provoquer des inférences – le sous-texte – qui sont tout aussi importantes pour l'analyse que le contenu manifeste d'un fait de communication. Le cadrage implique aussi nécessairement ce que l'on omet de montrer. On pourrait citer en exemple la communauté jaïne en Inde, qui compte plus de quatre millions de

personnes, et qui n'a jamais été représentée au grand écran, du moins pas au cinéma populaire.

Dans *Representing 'Race': Racisms, Ethnicities and Media* (2005), Downing et Husband soutiennent que ce qui n'est volontairement pas dit ou montré est tout aussi important que ce qui entre dans le cadrage : « In cinema, television, video games, press photos and advertising, the simple presence/absence of [minorities] in frame is immediately an issue, even before we address the equally significant question of the roles they play » (p. 37). La notion d'inférence est particulièrement importante pour l'analyse que nous ferons dans la seconde partie du mémoire, car nous entendons souligner les omissions importantes comme la classe ou la caste des personnages ou encore l'emphase mise sur les valeurs « indiennes » ayant comme conséquence le dénigrement de certaines mœurs dites « occidentales ».

Finalement, l'analyse de contenu se base sur l'acceptation de l'idée selon laquelle les médias possèdent une signification sociale (structure, objectif, portée, etc.) et sur la possibilité d'un lien entre la forme et la signification du message : « La nature et la distribution de ces messages portent la marque de leurs conditions de production et contiennent des indices de leurs conditions de réception. » (Bonville, 2000, p. 15). L'analyse de contenu nous donne surtout les moyens de bien cerner les aspects symboliques des messages pour ensuite permettre à l'analyste d'appliquer une théorie propre à son champ d'étude – l'anthropologie religieuse, en l'occurrence – qui soit appropriée à l'angle sous lequel il ou elle souhaite aborder les messages.

4.3. Élaboration du système catégoriel

L'étape suivante consista à définir les catégories d'analyse en fonction de nos questions de recherche ainsi que de nos hypothèses de travail. Le système de catégorisation des thématiques et des modèles que nous avons utilisé tient compte de certaines variables, entre autres la pratique religieuse; l'appartenance à une religion, une classe ou une caste particulière; la position sociale; le rapport à la modernité et à la tradition; les croyances sur la famille, le mariage et les enfants.

4.3.1 Grilles d'analyse

Jean de Bonville (2000) nous propose un tableau d'analyse de base de la réfraction par les médias (appendice A), pour nous permettre de faire un portrait qui nous introduise « au domaine public des connaissances, aux relations entre ces connaissances, aux priorités de la société et aux attitudes à l'égard de ces priorités » (Bonville, 2000, p. 19). En nous basant sur les principaux modes de mesure proposés par Bonville, nous avons établi une grille de visionnement nous permettant de recenser de manière systématique les éléments correspondant à nos questions de recherche (appendice B). Ces modes de mesure permettent notamment de montrer la présence ou l'absence de certains éléments, leur fréquence d'apparition, le caractère positif ou négatif qui leur est imparti, l'ordre dans lequel ils sont classés et les idées et concepts qui leur sont associés.

Parce qu'on obtient généralement les réponses que nos questions ont provoquées, cette recherche constitue une piste de réflexion et assume qu'elle ne pourra jamais être totalement neutre. L'analyse de contenu se fonde sur la déduction logique, suite à la décortication d'éléments caractéristiques d'un fait de communication, des facteurs qui ont déterminé ou fait naître ces caractéristiques. Nous reconnaissons en toute humilité qu'il est possible que nos déductions puissent être erronées, ou du moins, pas tout à fait exactes. Bonville nous le rappelle : « la validité d'une analyse de contenu peut être définie comme la probabilité que ses résultats soient conformes à la réalité. » (2000, p. 316). Notons également que nous ne prétendons pas vouloir dresser un tableau exhaustif de ce que veut dire d'être hindou aujourd'hui en Inde du Nord, mais nous souhaitons plutôt présenter une tendance que le peuple apprécie, mais qui est exprimée par une certaine élite, nantie et libérale, et très souvent opposée aux visions des partis politiques mettant de l'avant une forme de nationalisme hindou, sujet dont nous traiterons dans le troisième chapitre.

5. Structure du mémoire

Ce mémoire s'articulera donc en deux parties : dans la première, nous dresserons d'abord un portrait de l'industrie en traitant de son histoire et de sa définition de la sécularité. Ensuite, nous verrons quelles sont les principales conventions cinématographiques à Bollywood et les caractéristiques particulières de la période qui nous intéresse. Puis, nous explorerons les théories de Clifford Geertz sur la religion et la culture, de Danielle Juteau sur l'ethnicité et

l'identité ethnique, et de Rachel Dwyer sur la représentation à Bollywood du bien et du mal. Finalement, nous préciserons notre définition de l'hindouisme et nous traiterons du nationalisme hindou en politique ainsi que de la place des minorités religieuses et culturelles. Dans la seconde partie, après avoir brièvement résumé les quatre films analysés, nous nous pencherons, à l'aide d'exemples, sur la représentation à l'écran des idéaux masculins et féminins, sur les rapports qu'entretiennent entre eux les membres d'une famille, sur les allusions directes et indirectes faites à la religion, et sur la manière dont les films représentent l'altérité.

En terminant, nous souhaitons aviser le lecteur que, par souci de concision, nous avons choisi d'utiliser le terme *Bollywood* pour désigner l'objet de notre étude, malgré la polémique qu'il peut engendrer. En effet, bien que l'industrie soit mondialement connue sous cette appellation, certaines figures importantes du milieu y voient des relents de colonialisme, puisque ce nom est un hybride de Bombay et d'Hollywood et qu'il évoque un équivalent indien de l'industrie américaine. À leurs yeux, il n'y a pas lieu de subordonner ainsi les productions de Mumbai à celles d'Hollywood, puisque les deux industries sont nées au même moment et se sont développées indépendamment, possédant chacune leur caractère propre et n'étant donc aucunement comparables. Le lecteur remarquera également que l'orthographe des noms des villes est changeant. À partir de la fin des années 1990, l'Inde ayant fait le choix politique d'« indianiser » les noms britanniques de plusieurs villes, Bombay est devenue Mumbai, Calcutta est devenue Kolkata, et ainsi de suite. Nous avons choisi d'employer systématiquement les nouveaux noms, sauf lorsque nous traiterons d'événements ayant eu lieu avant que la ville en question ne fût rebaptisée. Enfin, suivant des contraintes d'ordre technique, nous n'avons pu employer de signes diacritiques, qui auraient pourtant été plus conformes à la prononciation originale en hindi ou en sanskrit.

PREMIÈRE PARTIE

DÉCODER BOLLYWOOD

CHAPITRE I

COMPRENDRE BOLLYWOOD

1.1 Histoire, géographie et politique

1.1.1 Première moitié du XX^e siècle

Le cinéma est apparu en Inde au même moment qu'en Occident, à la fin du XIX^e siècle¹. Il fallut toutefois attendre le 3 mai 1913 pour que soit porté sur les écrans *Raja Harishchandra*, le tout premier long métrage considéré comme « ethnique », c'est-à-dire réalisé en Inde par des Indiens. Ce film établit en quelque sorte la norme du récit mythologique, genre qui domina l'ère du cinéma muet.

À partir de la fin de la Première Guerre Mondiale, l'industrie ne cessa jamais de se développer : pour 1300 films produits avant l'avènement du premier film parlant indien² en 1931, on en compta annuellement près de 160 durant les années 30 et 40, avec toutefois une baisse marquée du nombre de productions lors de la Seconde Guerre³. C'est véritablement après 1945 que les cinémas régionaux commencèrent à se distinguer les uns des autres, et où les sujets abordés devinrent propres à chacun d'entre eux.

¹ C'est en 1895, à Paris, que les frères Lumière présentèrent le cinématographe à un public pour la première fois. Dès l'année suivante, Maurice Sestier, leur cameraman, organisa la première projection publique indienne à Bombay. S'ensuivit plusieurs années où ne furent présentés que des courts métrages, jusqu'à la présentation de *Raja Harishchandra* de Dhundiraj Govind Phalke.

² Raheja et Kothari, 2004, p. 21.

³ Raheja et Kothari, 2004, p. 40.

1.1.2 L'indépendance du pays

L'année 1947 est marquée par l'un des éléments fondateurs de l'identité indienne et de la formation de Bollywood tel qu'on le connaît aujourd'hui : l'indépendance nationale est acquise au terme de plusieurs décennies de lutte politique contre l'Empire britannique. Lors des pourparlers entourant la négociation des termes de l'indépendance, les conflits intercommunautaires sont exacerbés au point d'entraîner la division du territoire et la création de l'Inde et du Pakistan, dont la partie orientale deviendra le Bangladesh en 1971⁴.

Dans l'Inde coloniale, les musulmans représentent 25% de la population, contre 70% d'hindous⁵. Les années 1930 et 1940 sont caractérisées par l'insistance sur la nécessité de fonder un État islamique distinct, et les premières élections au suffrage universel, en 1946, démontrent que l'idée obtient le soutien populaire. Pris au dépourvu, les chefs du parti du Congrès et les représentants britanniques décident en catastrophe d'un plan de division d'un territoire qui ne fut jamais reconnu institutionnellement comme un État à proprement parler, et que se partageaient alors 560 principautés indigènes.

Ce n'est pas un euphémisme que de dire que les deux nations se déchirent : les premiers massacres de Calcutta en 1946 font plusieurs milliers de morts. Pendant les deux ans qui suivent, des viols, des incendies et des génocides font rage à la frontière. Lorsque la situation se calme, 10 millions⁶ de personnes auront tout abandonné derrière elles pour changer de pays, et les estimations les plus timides avancent que 500 000 auront été tuées. Encore aujourd'hui, la partition et la position qu'occupe l'islam en Inde tiennent une place importante dans les esprits, et leur spectre est toujours présent lorsqu'il s'agit de parler d'identité indienne, comme nous le verrons dans le troisième chapitre.

1.1.3 Le cinéma d'après la partition

Les années qui suivent la création de l'État sont si prolifiques qu'elles voient poindre ce que l'on a qualifié d'« âge d'or » du cinéma indien. À caractère social, les films des années 1950 défendent les droits et les valeurs du peuple; aussi les artisans ont à cœur de pousser la

⁴ Pour plus de détails sur l'histoire des tensions indo-pakistanaïses, voir entre autres Heuzé, Gérard. 1993. *Où va l'Inde moderne?*. Paris, L'Harmattan.

⁵ Robb, Peter (2002). *A history of India*. London, Palgrave.

⁶ Quelques auteurs estiment plutôt le nombre de déplacés à 15 millions. Nous avons choisi de citer Rachel Dwyer, 2006, p. 128.

recherche artistique toujours un peu plus loin. Au début des années 1960, moment de l'avènement de la couleur au cinéma, les films commencent à se détacher petit à petit de la représentation de grands idéaux et tendent de plus en plus à la légèreté :

In the [sixties], a definite shift towards flamboyance became visible. Cinema gradually started moving away from the earthy, native social subjects [...] to pure entertaining fun-loving films [...]. In a way this was a natural response to the rapid urbanization that had started changing society, bringing an inclination towards western values. The generation born after independence also did not share the social concerns of the previous generation. (Lalit Mohan Joshi, 2002, p. 39)

C'est à partir de ce moment que la démonstration de la richesse prend le pas sur les luttes sociales au cinéma et, vers la fin des années 1970, la désillusion liée à la désagrégation des grands idéaux de l'indépendance prend le dessus et entraîne petit à petit une montée de la violence au grand écran. Cette dernière atteint son point culminant dans les années 1980.

Lors de cette décennie, l'industrie souffre quelque peu de la popularité grandissante des chaînes câblées télévisées. Toutefois, d'après Lalit Mohan Joshi, c'est surtout à cause de sa redondance et de son manque d'originalité que Bollywood perd de son attrait auprès du public :

By the early 1990s, by and large, Bollywood had come full circle. A growing crisis of content had fostered an increased reliance on violence, sex and titillation. The popularity that cinema had enjoyed from the 1950s to the 1970s was almost lost. Cinema audiences now consisted mainly of young people and the easily pleased, who came seeking fun. Film song-and-dance sequences degenerated into group drills. Actors and actresses were reduced to emoting through pelvic, hip and bosom thrusts and gyrations, singing bawdy songs and delivering hollow, or cheap repetitive dialogues *ad nauseam*. (2002, p. 50-52)

Il était donc primordial, si l'industrie souhaitait reconquérir son public et donner un nouveau souffle au cinéma populaire, de trouver une nouvelle formule qui allait pouvoir joindre le plus grand nombre de personnes possible. Nous verrons un peu plus bas comment la nouvelle vague du cinéma hindi a littéralement sauvé l'industrie et est même allée jusqu'à propulser les films indiens au niveau international.

1.2 Sécularité de l'industrie

1.2.1 Une industrie séculière

Le film populaire tel qu'on le connaît aujourd'hui est *grosso modo* né suite à deux événements majeurs dont nous avons traité plus haut : l'avènement du cinéma musical parlant au début des années 1930 et la propagation des idéaux du mouvement de rébellion qui mena à l'Indépendance de 1947, à peu près au même moment. Suite à la partition de l'Inde et du Pakistan, des millions de personnes furent déplacées afin que les frontières nouvellement dessinées séparent, dans les faits, les habitants de l'Inde laïque de ceux de l'État musulman. Beaucoup de gens, musulmans comme hindous, qui désiraient fuir le Pakistan occidental se retrouvèrent sur la côte Ouest de l'Inde, puis en vinrent naturellement, ne connaissant ni l'environnement ni les habitants, à se tourner vers la ville la plus grande et la plus prospère des environs, Bombay.

Les habitants du Punjab, dont un grand nombre de sikhs, virent leur État littéralement scindé en deux parties en 1947. Plusieurs millions d'entre eux trouvèrent refuge en Inde, le sikhisme étant considéré comme culturellement plus proche de l'hindouisme que de l'islam⁷. Plusieurs de ces immigrants virent en la métropole économique indienne un endroit leur permettant de trouver un emploi. En pleine expansion et nouvellement libérée des exigences et des standards britanniques, l'industrie du film avait à tout prix besoin de travailleurs. Beaucoup d'immigrants frappèrent aux portes des studios dans l'espoir de s'y faire embaucher et intégrèrent le marché avec grand succès. À partir de ce moment et jusqu'à nos jours, l'industrie est restée un exemple en matière de tolérance et de multiculturalisme, raison pour laquelle elle se targue d'être séculière. Non pas dans un sens où toute institution devrait être exempte de signes ou de pratiques religieuses, mais plutôt dans l'esprit où toutes les religions – et les différentes castes – sont considérées égales et sont traitées avec le même respect. Dans sa définition de la sécularité, l'industrie prétend offrir à tous, indépendamment de leur allégeance religieuse ou de leur classe, la même ouverture, la même opportunité de réussite. Elle cite en exemples les grands du milieu, dont un nombre impressionnant de musulmans, de

⁷ Dwyer, 2006, p. 141 et p. 172.

sikhs et de parsis, trois communautés fortement minoritaires dans le pays⁸.

Il s'agit également du milieu de travail où il y a le plus de mariages interreligieux et intercommunautaires, une tendance qui ne semble toutefois pas vouloir sortir du cercle très restreint de Bollywood : « their behaviour, while often accepted, is not seen as something to emulate for the 'ordinary people'. » (Dwyer, 2006, p. 134). S'adressant au peuple, les films présentent pratiquement toujours l'amour entre deux personnes de même caste, ou du moins de même classe. Les très rares exceptions à cette règle non écrite sont contenues dans des films traitant précisément du mariage interreligieux et ne sont en aucun cas présentées comme la normalité. Ainsi, on ne passe jamais sous silence la situation acceptable mais particulière des amoureux.

1.2.2 Des films séculiers

Le genre filmique le plus populaire, le *social*, se voudrait également une représentation où chacun se sentirait bien représenté, et surtout respecté. Toutefois, depuis les années 1990, on observe une tendance à ne plus faire ouvertement allusion à la religion des personnages, à ne plus mettre en scène les tensions interreligieuses, et, par conséquent, à ne plus mettre de l'avant l'importance d'une bonne entente entre hindous et minorités. Le désir de représenter à l'écran une modernité apparemment laïque est devenu très présent.

L'immense majorité des films produits en Inde du Nord ne traitent pas directement de religion. Les genres qui le faisaient, les films mythologiques et dévotionnels, sont encore très présents dans les États du Sud de l'Inde, mais ont plus ou moins été absorbés au Nord par la chaîne télévisée *Doordarshan*, qui a aujourd'hui le monopole de la représentation des épopées religieuses. Il semble qu'à Bollywood, sans pour autant que l'industrie ne se prononce contre la présence de la religion dans la sphère publique, montrer une personne moderne ou montrer la modernité implique souvent de ne pas montrer de pratique religieuse particulière; en Inde comme ailleurs, religion et modernité semblent s'opposer, être difficilement conciliables dans l'esprit des gens.

⁸ En 1999, l'Inde comptait 82% d'hindous, 12% de musulmans, 2% de chrétiens, 2% de sikhs, 0.8% de bouddhistes, 0.4% de jaïns, et 0.8% de croyances et de religions autres. (Renou, Louis, *L'hindouisme*, collection Que sais-je?. Presses Universitaires de France, Paris, 1951, rééd. 2001).

Depuis les années 1990, nous le verrons plus loin, l'industrie semble de plus en plus prôner des valeurs dont les films des années 1960 et 1970 avaient beaucoup traité afin de les questionner et parfois de les dénoncer : le libéralisme économique et le nationalisme ethnique et religieux en sont de bons exemples. Toutefois, si les valeurs proposées au public changent au fil du temps, la structure qui fait en sorte qu'un film hindi est reconnaissable entre tous reste toujours la même. Voyons ce qu'il en est.

1.3. Conventions cinématographiques en Inde

1.3.1 Langue

La langue d'usage dans les studios de Mumbai est le hindi standard, mais sont également utilisés dans certains contextes, surtout dans les scènes musicales, l'ourdou et l'anglais. C'est, au milieu des années 1940, suite à des migrations vers les zones urbaines que les films fixèrent les conventions qui sont encore d'usage en matière de langue au cinéma :

After the Second World War, there was a shift of the population to urban areas. The language of the dialogues and lyrics also changed. *Avadhi* and *Bhojpuri* (two regional dialects of Hindi) began receding, while *Khari boli* (Standard Hindi) took their place. However, being the language of the theatre, Urdu remained dominant in film dialogue and lyrics, with *ghazals* being a popular lyrical form. (Gulzar, 2002, p. 75)

Le langage utilisé par le personnage révèle souvent ses origines, son occupation et ses aspirations. Ainsi, quelqu'un qui introduit beaucoup de mots anglais dans son vocabulaire est-il rapidement catalogué comme moderne, dynamique, ambitieux, mais un peu trop en rupture avec les valeurs traditionnelles. Outre la langue parlée, le champ lexical et l'accent en disent long sur le personnage.

1.3.2 Formule

Dès l'avènement du cinéma parlant en Inde, le film prend une coloration toute particulière, un style unique : « Indian film today has come a long way and reflects a distinct ethos. Its uniqueness lies in its form, its manner of telling a story, its way of building up tensions in the narrative and the fashion in which they are released. » (Lalit Mohan Joshi, 2002, p.12).

Un film indien dure généralement entre deux et trois heures, et compte en moyenne de cinq à dix scènes de danse. Le terme « Bollywood » est généralement compris en Occident comme une formule particulière, unique et distincte de toute autre forme de cinéma du monde : « It

actually implies a universe of Hindi films marked by an eternal fight between good and evil that derives much from the Indian epics and folk traditions. Thus, most Bollywood films highlight 'idealized' social behaviour and content and rarely disquiet the viewer. » (Pratik Joshi, 2002, p. 92).

Un film qui parviendra à réchauffer le cœur de tout un chacun au sein du public bigarré qu'est celui de Bollywood s'assurera un immense succès commercial. Tout réalisateur de films populaires a cet objectif en tête, et il doit savoir doser les éléments d'innovation, qui feront se démarquer son film, tout en respectant la tradition et en ne sortant pas trop des sentiers battus. Lorsqu'il atteint ce but, il s'agit alors d'un *All-India movie*, c'est-à-dire un film s'adressant aussi bien aux hommes qu'aux femmes, aux paysans qu'aux bourgeois, aux enfants qu'aux vieillards.

Les vingt dernières années ont de plus vu naître un nouveau paramètre: les films sont désormais présentés en Europe de l'Ouest et en Amérique, et sont pensés en conséquence. Le *All-India Movie* n'est donc plus seulement conçu en fonction de joindre toute la population indienne, mais vise maintenant les Indiens à travers le monde, que leurs valeurs aient été occidentalisées ou non. C'est donc une tâche laborieuse que de choisir et de placer correctement les éléments qui permettront de toucher un si large public.

Selon Karan Johar, jeune réalisateur à succès, certains éléments sont essentiels à la réussite d'un *All-India movie* : « If you have to name five basic ingredients that your Bollywood film must have, I'd say : glamour, emotion, great interval point, a hard-hitting climax and every kind of entertainment you can put into the film » (cité dans Kabir, 2001, p.22). Dans une analyse un peu plus acerbe, Aruna Vasudev, cinéaste et critique, tente ainsi de résumer la formule classique du cinéma à succès : « des romances absurdes truffées de chants et de danses tournées en contes « moraux », validant les valeurs profondément indiennes qui prônent une vie pauvre et vertueuse, tandis que les citadins riches sont perçus comme des égoïstes « occidentalisés » et des matérialistes invétérés » (cité dans Thoraval, 1998, p.69).

En effet, une histoire simple, une morale qui rejoint tout le monde et qui élève l'esprit du spectateur et des personnages principaux vertueux en qui le public peut en toute confiance s'identifier ont de tout temps été garants de succès dans le cinéma indien. Selon Pratik Joshi,

cela s'explique en partie par la familiarité du public avec les grands récits religieux, et son désir d'en retrouver les idéaux dans les productions culturelles :

A strong story with a moral at the end is necessary in a Bollywood film. Indian cinema has largely survived on the support of the rural and semi-urban masses. [...] They appear to prefer simple good versus evil scenarios, often drawn from the ancient epic of pan-Indian influence, the *Ramayana*. Glorification of the family, individual sacrifice for the sake of others, respect for age and authority, and the long-term futility of crime are themes found in Indian cultural forms throughout history. It is not in the least surprising, then, to see them forming the basis for plots in modern cinema. (2002, p. 98)

L'impression de redondance dans les thèmes bollywoodiens qu'a le public occidental en regardant ces films s'expliquerait, selon la journaliste et critique Maithili Rao, par le rapport particulier des Indiens à l'art. À la forme figée des arts de l'Occident – le théâtre récité et la musique écrite en partitions –, Rao oppose la flexibilité des arts du sous-continent, plutôt axés sur une forme d'improvisation s'appuyant sur une structure immuable :

In classical music, a *raga* has an inviolable structure, a set scale of ascending and descending notes: the musician's artistry lies precisely in being able to deftly improvise phrases, gliding over the notes while changing the stress with wonderful subtlety. [...] The story of the Hindi film is set within this rigid structure. What the audience eagerly looks for is improvisation within the formula. So, we experience the pleasures of recognition – of conventions and departures from them – without having to invent genres such as Hollywood. One can say that the Hindi movie is a super-genre that combines within itself all the genres. (2002, p. 143)

1.3.3 Le mélodrame

Une opposition aussi simple et puissante que la dualité Bien versus Mal implique un genre narratif permettant d'en soutenir l'intensité dramatique, et c'est probablement la raison pour laquelle le mélodrame occupe une place prédominante dans les choix artistiques des cinéastes indiens. Genre esthétique basé sur une structure narrative visant à provoquer l'émotion du spectateur grâce à son côté tragique, les sentiments des personnages sont extériorisés et exacerbés, et le discours s'articule autour d'eux : « In melodrama the emphasis is not on the psychology and lifestyle of a unique individual but on the functioning of characters in situations that push their emotions to extremes » (Dwyer et Patel, 2002, p. 28).

Dans la majorité des films, le héros et l'héroïne sont pris dans un modèle de triangle amoureux. Cette situation permet de verser facilement dans le mélodrame, présentant des situations où la troisième personne du triangle doit se sacrifier, perdre à jamais l'objet de son

désir, se voir renier, devoir s'exiler, etc. La réunion finale du héros et de l'héroïne par le retrait de cette troisième personne résout généralement tous les problèmes.

Pour assurer la percée d'un film, le mélodrame indien doit pratiquement toujours bien se terminer, ou du moins finir sur une note d'espoir. Les réalisateurs des années 1950 et 1960 se permettaient souvent de séparer les amoureux ou de faire mourir leurs protagonistes, mais le cinéma contemporain n'ose plus vraiment s'aventurer sur ce que l'on considère être un terrain glissant : « melancholy and tragic introspection hardly feature in Hindi films. The script of the Hindi film does not believe in modern-day psychobabble. The first concern is to radiate warm reassurance and a sunny optimism. » (Rao, 2002, p. 152).

Pour plusieurs auteurs, le monde merveilleux présenté au cinéma vient en quelque sorte permettre au spectateur de s'échapper pour quelques heures d'un quotidien qui lui est diamétralement opposé : en Inde, 192 millions de familles dorment dans une seule pièce, 17% de la population n'a pas d'accès direct à l'eau potable et 50% des ménages utilisent encore le bois pour faire cuire leurs repas⁹. D'après Pratik Joshi, le mélodrame indien et son dénouement heureux sert d'élément régulateur dans la société : « A hero's rise through a film reassures audiences in an insecure world. A good film induces catharsis through a careful mix of comedy and tears combined with an element of hope in the narrative. A great film must take the audience through peaks and valleys of emotions. » (2002, p. 98).

Si Yash Chopra, l'un des plus grands réalisateurs et producteurs encore vivants, a baptisé l'embellissement de la réalité qu'il met en scène son *glamorous realism*, il est important de comprendre qu'il s'y trouve beaucoup plus de *glamour* que de véracité : le film indien ne cherche pas le réalisme. Contrairement au cinéma occidental, héritier du théâtre réaliste où l'idéal était de jouer comme si l'on avait retiré le « quatrième mur », le film indien s'adresse au spectateur, il tient compte de sa présence et l'interpelle. Une œuvre est donc perçue comme une appropriation d'un récit par les artisans du film pour la refaire sienne, l'embellir ou simplement la modifier. L'un des moyens les plus utilisés pour atteindre cet objectif est l'utilisation, au moment approprié, des chansons.

⁹ Étienne. 2006. p. 161.

1.3.4 La musique

La musique tient une place de prime importance dans la vie indienne. Elle marque les saisons, les festivals, les moments importants de la vie humaine, et est essentielle dans tout rituel religieux. Elle ponctue la vie des gens, les accompagne tout au long de leur existence :

The baby grows up, listening to musical *bhajans* (Hindu religious songs) and the folklore of different regions in all the ceremonies that it goes through – the *Annaprasan* (first ceremonial feeding of grain) ceremony, *Janeo* (sacred thread) ceremony and *Mundan* (head shaving) ceremony, among others. All these are conducted musically with hymns, *bhajans*, *qawwalis* (Sufi devotionnal music) and family singing. The *dholak* is the most familiar sound for any child growing up. The curd-seller on the street, the milkman coming home, even the washer-men at the *dhobi ghat*, or the rice-beating women in the courtyard, all sing as they go about their business. All these cameos are familiar to every cine-goer in India. They are in the entire environment, ready to be absorbed. (Gulzar, 2002, p. 60)

La musique est également à la base des arts traditionnels du sous-continent. Les anciennes formes de théâtre classique s'appuyaient toutes, à l'instar du théâtre grec de l'Antiquité, sur la musique et le chant pour provoquer les émotions purgatives chez le spectateur¹⁰. Les deux grandes épopées hindoues, le *Ramayana* et le *Mahabharata*, furent écrites en vers, mémorisées, puis transmises à travers les âges grâce à la tradition orale chantée. La forme de musique classique qu'est le *raga*¹¹ sert également à exprimer des émotions particulières : parce que ces émotions sont codifiées et transposées en notes, le musicien choisira le *raga* qu'il jouera en fonction de la période de la journée et de l'émotion qu'il souhaite transmettre à son auditoire.

C'est probablement pour ces différentes raisons que les chansons se révélèrent essentielles à la réussite commerciale d'un film dès l'avènement du cinéma parlant. Selon Yves Thoraval, « avant de jouer un rôle dans le film, musique, chant et danse forment un élément vital du plaisir d'aller au cinéma, allant de pair avec l'intrigue du film » (1998, p.83). À preuve, le public s'attend tellement aux scènes de chants et de danse que le réalisateur Homi Wadia dut,

¹⁰ Au sujet de la catharsis grecque et de la purge d'émotions dans les théâtres indien et grec classiques, consulter entre autres Gupt, Bharat. 1994. *Dramatic concepts Greek & Indian : a study of the Poetics and the Nāyasastra*, New Delhi, D.K. Printworld et Rai, Rama Nand. 1992. *Theory of drama : a comparative study of Aristotle and Bharata*. New Delhi, Classical Publications Corporation.

¹¹ Le *raga* est l'une des formes de musique classique indienne les plus connues. Il consiste en trois parties : le *alap* (introduction lente), le *Jor* (développement) et le *Jhala* (conclusion très rythmée). Pour une théorie du *raga*, voir *Man and music in India*, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. 1992.

devant le tollé provoqué par son film *Naujawan* en 1937, faire passer une bande-annonce avant la présentation pour justifier son choix de ne pas y mettre de chansons. Depuis ce temps, aucun producteur de films commerciaux n'a tenté de proposer au public un film sans chanson, exception faite de Sanjay Leela Bhansali et de son *Black* en 2005. Le film fit un tabac auprès des critiques et à l'étranger, manquant de peu la course aux Oscars, mais laissa le public indien assez froid.

Une scène musicale peut durer de cinq à dix minutes, et chaque personnage possède d'habitude son propre thème musical. Les numéros deviennent eux aussi une redoutable machine de promotion du film : chaque production a son ou ses « vidéoclips », des numéros-vedettes également retransmis sur les chaînes spécialisées qui les diffusent parfois jusqu'à un an avant la sortie du film. Ces mélodies deviennent rapidement si connues qu'elles sont souvent le seul élément dont se souviendront longtemps les spectateurs. À partir de ce moment, on peut assister à des implants de chansons de films à succès dans d'autres productions visant le même public.

La chanson peut remplir plusieurs fonctions : « in addition to providing entertainment, they give audiences a break without overtly interrupting the narrative flow of the film. » (Pratik Joshi, 2002, p. 98). Le statut de la chanson est donc variable : elle peut être pur divertissement, ou encore le point cathartique exutoire de sentiments trop forts, et il est primordial de bien savoir la placer dans le cours du récit, puisqu'elle le ponctue.

C'est dans les années 1930 que l'on assoit les fondations de la chanson-type : une mélodie complexe mais rappelant des airs populaires, avec des divisions rythmiques et l'utilisation assumée d'instruments aussi bien indiens qu'occidentaux. Les chansons tirées des films populaires sont si importantes qu'elles font partie intégrante de la vie quotidienne des Indiens : « Il n'est pas possible en Inde de se promener dans une rue sans entendre une chanson ou des bribes de dialogues tirées de *Pyasa*, de Guru Dutt, ou de *Devdas* de Sanjay Leela Bhansali ou encore de *Kuch Kuch Hota Hai*, de Karan Johar » (Raheja et Kothari, 2004, p. 11).

Les chansons des films ont pris d'assaut la vie quotidienne des Indiens de telle manière qu'elles ont en quelque sorte une vie parallèle à celle du film, tout en ayant le potentiel de

faire de ce dernier un classique incontournable : « Though attached to the story's narrative, music always had an independent identity. Even now, a film may flop and its music be a hit, and vice-versa. Today, most of a film's returns come from its music. » (Gulzar, 2002, p. 72).

À la simplicité et la redondance des scénarios qui s'offrent aux spectateurs s'oppose la recherche d'originalité, l'abondance de différences et le souci du détail des numéros musicaux : « if the audience is looking for originality, they know it is principally to be found in the score. The song and dance sequences are the most important moments [...] saving Indian cinema from being engulfed by Hollywood [...], because they just can't imitate that » (Kabir, 2001, p.15). Certains compositeurs et paroliers sont même parvenus au titre de star au fil du temps, placés au même niveau que les acteurs eux-mêmes. De même, comme il est extrêmement rare que les acteurs sachent chanter, les chanteurs à qui l'on fait appel deviennent d'immenses vedettes, voire des légendes, placées au panthéon de la musique indienne au même titre que Nusrat Fateh Ali Khan ou Ravi Shankar.

1.3.5 Le vedettariat

Le vedettariat tel qu'on le connaît aujourd'hui en Inde naquit dès les années 1940, alors que les acteurs cessèrent de signer des contrats d'exclusivité avec les studios, devinrent travailleurs autonomes et commencèrent à proposer leurs services au plus offrant. La publicité qui en vint à les entourer devint si importante qu'il n'était pas rare, même à cette époque, que la sortie publique d'une star crée une émeute. De nos jours, l'industrie est toujours constituée en grande majorité des familles qui sont les descendants de ces grandes stars des années 1940 et 1950 : les Kumar, les Mukherji, les Kapoor, les Dutt, les Khanna, pour ne nommer que quelques uns des plus importants.

Plusieurs auteurs ont tendance à associer ce culte des acteurs à la notion de *darshan*, ou « regard sacré », propre à l'hindouisme¹². Le *darshan*, qui fait partie intégrante du rituel hindou, est l'action de voir la divinité et d'être vu par elle en retour. Parce que le dieu ou la déesse est présent dans l'image, il est possible d'entrer en contact avec le divin par cet échange de regards : « Beholding the image is an act of worship, and through the eyes one gains the blessings of the divine. » (Eck, 1985, p. 3).

¹² Dwyer et Patel, 2002; Dwyer, 2006; Eck, 1985; Rao, 2002.

Il est ainsi possible de faire un lien entre l'image religieuse et la représentation à l'écran d'un personnage plus grand que nature, symbolisant la vertu et la valeur morale :

[...] even more than respect and admiration, there is an element of devotion evident in the frenzy of a crowd to have a *darshan* of its *filmi* deity. It is as if the viewer has transferred to the film star the pious act of feasting his eyes on the image of the chosen god. Even when these tinsel gods have their feet of clay exposed, the abstract idea of viewing them as icons remains undiminished. (Rao, 2002, p. 163)

1.3.6 Les types de personnages

Les personnages des films de Bollywood sont ainsi caractéristiquement typés, et il est rare de voir les vedettes indiennes adopter un rôle de composition. Pratik Joshi énumère ainsi les principaux types que l'on trouve généralement au cinéma populaire :

Following the epic tradition and to aid viewers in identifying with narratives, writers have created unusually inspiring characters : a self-respecting woman [...], a loving brother [...], a courtesan with a golden heart [...], a one-man army determined to avenge social ills [...] and, more recently, a Non-Resident Indian (NRI) steeped in Indian tradition. (2002, p. 98)

Tous ces personnages-types sont connus par le public, et il s'attend généralement à voir la personnalité de l'acteur transpirer dans ses rôles, ce qui a pour effet de renforcer le *star system*.

1.3.6.1 Personnages masculins

Le personnage principal d'un film hindi contemporain est pratiquement toujours un jeune homme, rarement marié, se battant contre le destin ou les forces du mal dans le but de rétablir une forme d'équilibre social et d'obtenir la main de la jeune fille qu'il convoite.

L'hypothèse la plus courante pour expliquer une telle redondance dans ce que le public recherche chez un héros soutient que les types de protagonistes du cinéma indien sont tirés du théâtre classique, et par extension des épopées que sont le *Ramayana* et le *Mahabharata*. Parce qu'il n'y a pas un enfant qui n'ait été bercé par ces récits, pas une âme qui n'ait grandi en sachant par cœur ces histoires sacrées, le public sait les reconnaître immédiatement et son attachement à leur endroit est immense. Maithili Rao abonde en ce sens :

The Hindi film is a simple morality play or tale of modern times. [...] The hero has no intimate enemies and personal demons but has to invoke Rama's exalted sense of duty, or Krishna's erotic playfulness and wisdom, or Arjun's paralyzed will at the

critical moment of action, or the rash valour of Abhimanyu caught in a maze from which there is no escape. (2002, p. 148-149)

Dans cette optique, si les héros indiens sont simplifiables, c'est qu'ils sont davantage des métaphores que des représentations se voulant réalistes. Nous l'avons vu plus haut, le cinéma indien ne cherche pas le réalisme. Dans le même ordre d'idées, il semble que le héros soit béni des dieux et que ces derniers doivent lui conférer une mission, même si c'est à son insu. Lorsque des décisions graves sont prises, il est fréquent de voir un gros plan sur la représentation d'une divinité ou encore de la voir à l'arrière-plan alors que le héros devient flou à l'avant-plan.

1.3.6.2 Personnages féminins

Pour Rao, les personnages féminins sont aussi simplifiables que leurs pendants masculins : « The patient, chaste and suffering wife must be Sita, the intrepid doer of brave deeds is Durga, the doting foster mother who has to give up her own son is Yashoda, the lovelorn rustic belle is Radha... and so it goes on, never missing a mythic beat. » (2002, p. 149).

Les années 1950 ont été très prolifiques en matière de personnages féminins intéressants, développés et complexes. Si l'héroïne pouvait, à cette époque, avoir une personnalité et un caractère propres, c'est aussi le rôle de la vamp qui a contribué, dans une certaine mesure, à complexifier les personnages féminins :

In terms of characterization, the vamp in Hindi films has always been someone who does not abide by tradition. She is either the head-strong woman who does not fit into the joint family, does not obey her husband, does not serve her in-laws, the woman who is not an ideal wife and mother. Or she is the courtesan/prostitute who leads fine men astray. Or the other woman who breaks up a family. In nearly all films and stories rooted in Indian reality, women have to be antagonistic towards each other in the joint family set-up. (Gahlot, 2002, p. 287)

La fonction du personnage féminin sert souvent à amener l'élément de tension du film, qu'elle soit vertueuse ou vamp. Toutefois, si les personnages masculins de méchants peuvent vraiment représenter le mal en étant meurtrier, voleurs ou terroristes, les femmes ne gardent en tête que la vie maritale, même dans leurs mauvaises actions : « Even today, the most evil thing a woman can do is break up a home. » (Gahlot, 2002, p. 296).

Dans le cinéma contemporain, le personnage de la vamp a pratiquement disparu, et s'est plus ou moins fondu dans celui de l'héroïne. Pour cette raison, on pourrait s'attendre à ce que la représentation de la femme soit plus élaborée, mais ce n'est pas vraiment le cas. Depuis les années 1960, les scénarios ont graduellement délaissé l'élaboration du caractère du personnage féminin en se concentrant principalement sur celui du héros.

Aujourd'hui, ce sont le plus souvent les pressions monétaires faites par les producteurs et leurs financiers qui forcent les actrices à rester cantonnées dans ces stéréotypes, de peur de choquer l'audience et de voir le film échouer au *box office*. La femme est donc soit une mère ou une sœur aimante, une épouse supportant son mari, ou plus souvent une jeune fille vertueuse faisant l'objet de la convoitise du héros.

Les personnages féminins qui offrent un registre de jeu intéressant pour les actrices ont en général l'âge de se marier, mais ne le sont pas encore. C'est d'ailleurs autour de ce mariage que s'articulera leur existence. Dès qu'une actrice aura atteint un âge où le public ne croira plus à sa virginité, c'est-à-dire en général lorsqu'elle aura franchi le cap des trente ans, elle disparaîtra momentanément des écrans, pour revenir quelques années plus tard comme belle-sœur ou comme mère. L'actrice Shabana Azmi déplore le manque de diversité des représentations féminines :

Today, a Hindi film heroine is typically required to look like a fairy, dance like a dream and never grow older than twenty-three. [...] At forty, a woman is assumed to be the mother of a twenty-year-old daughter to explore her sexuality. It's inconceivable that a mother would retain her sexuality, so she becomes this sexless creature existing only as a mother. (citée dans Kabir, 2001, p.54)

Le réalisateur Karan Johar considère cependant que la nouvelle vague de la fin des années 1990 et du début des années 2000 comporte de moins en moins de personnages typés, voire métaphoriques : « our heroes and heroines do everything now. Today, your protagonist is also your antagonist, and we have shades of grey in our heroes » (cité dans Kabir, 2001, p.52). Notons toutefois que les changements sont subtils, et que l'évolution des personnages, dans un monde suivant les diktats du profit, est lente et ardue.

1.3.7 Les influences

Selon Lalit Mohan Joshi, la formule bollywoodienne aurait comme première influence les formes traditionnelles d'art lyrique indien : « Traditional art forms such as *Ramleela* (dramatisation of the story of Lord Rama), *Nautanki* (a form of Indian folk entertainment) and the Parsi Theatre were sucked into a new *avatar* (reincarnation) of mass entertainment now called Bollywood. » (2002, p. 14). Nous pouvons effectivement retrouver, dans des disciplines théâtrales traditionnelles telles que le *kathakali* ou le *kuttiyatam*, des éléments-clé comme la musique, le chant, la danse et un jeu emphatique.

Dans l'optique de souligner l'influence qu'a le théâtre classique sur le cinéma contemporain, certains artistes, réalisateurs aussi bien qu'acteurs, se réclament du *Natyasastra*, traité millénaire sur lequel se basent les arts indiens et véritable compendium du théâtre traditionnel. Tout comme la poétique d'Aristote prône la recherche de la catharsis au théâtre, le *Natyasastra* se base sur la recherche de *rasa*, le plaisir esthétique qui aurait à la fois pour effet de stimuler tous les sens de celui qui goûte à l'extrême beauté d'une image et de rapprocher l'artiste de la beauté et de la vérité.

Influencés par ces composantes, plusieurs précis sur la formation de l'acteur furent conçus et sont encore étudiés dans les écoles de théâtre traditionnelles en Inde. De nos jours, des ouvrages écrits par ce que l'anthropologue Emmanuel Grimaud nomme « des gourous pour cinéastes » aspirent au titre de manuel universel de jeu indien et mêlent les théories du *Natyasastra* et les recettes d'Hollywood en plagiant les manuels américains tout en prenant bien soin de remplacer les noms des acteurs américains par des noms d'Indiens. Pour cette raison, les influences que l'ouvrage pourrait avoir sur le cinéma contemporain sont contestées. L'*Actor's Studio* de Lee Strasberg accueille fréquemment de grandes vedettes qui cherchent à peaufiner leur jeu de manière à répondre à des standards occidentaux. Leur jeu à Bollywood reste donc un mélange extrêmement diversifié.

1.3.8 La censure

Le comité de censure, organisme relié au gouvernement, est né au même moment que le cinéma lui-même, bien qu'il ne considéra pas toujours les mêmes éléments comme devant être bannis de l'écran. Au début des années 1920, alors que le désir d'indépendance se faisait

de plus en plus sentir et devant la possibilité de voir le film utilisé par les réalisateurs indiens comme un moyen de propagande, le gouvernement colonial s'affaira à évacuer des films toute critique vis-à-vis de l'Empire, ou encore toute image pouvant évoquer Gandhi.

De nos jours, le comité de censure est toujours un organe gouvernemental, adaptant ses politiques en fonction du pouvoir décisionnel de la droite religieuse. Si les contestations politiques ne sont plus aussi taboues qu'elles l'étaient jadis, ce sont désormais les mœurs qui sont contrôlées à l'écran, la vertu exigeant que l'on ne montre pas de baiser, que l'on n'évoque que très subtilement l'acte sexuel, ou que l'on bannisse les scènes où l'héroïne est trop dénudée. Le public est habitué à ces normes, et l'on voit parfois des poursuites judiciaires intentées par des individus contre des producteurs ou même des acteurs pour avoir montré un homme et une femme s'embrasser sur la bouche.

Toutefois, des changements relativement radicaux sont survenus au cours des dernières années. Tranquillement, on voit poindre de nouvelles tendances cinématographiques. Le phénomène est trop récent pour que l'on puisse en faire le précurseur d'une nouvelle époque au cinéma, mais certains auteurs et journalistes¹³ l'ont qualifié de « nouvelle vague » du cinéma hindi.

1.4. La nouvelle vague du cinéma hindi

Rachel Dwyer décrit le film populaire hindi de la nouvelle vague comme: « [...] a melodrama set in the contemporary period, where the hero (more rarely the heroine) seeks to reconcile romantic love to the demands of the family and the community/nation. » (2006, p. 136). Mettant quelque peu de côté le genre *masala*, le nouveau film, celui qui rapporte aujourd'hui le plus de profits, est un drame romantique célébrant la famille.

À partir des changements relativement drastiques qui commencèrent à s'opérer au milieu des années 1990, les producteurs osèrent prendre des risques et aborder des sujets qui rappellent quelque peu l'inventivité des créateurs des années 1950 : « the formula is neither sacrosanct for the filmmaker nor of importance to the filmgoer [...]. Nothing is carved in stone anymore in our cinema, nothing can be taken for granted. » (Deb, 2005, p. 32).

¹³ Entre autres Sandipan Deb (2005). Lalit Mohan Joshi (2002) et Dinesh Raheja (2004).

Les innovations en ce qui a trait aux sujets et à la manière de les aborder sont telles que, si on appelait *masala movies* les films indiens à cause de leur tendance à tout mêler dans un seul film, on assiste de nos jours à de plus en plus de tentatives de faire des films se classant très facilement dans des catégories. On voit, par exemple, au moins une dizaine de fois par année des thrillers psychologiques ou ésotériques, beaucoup de comédies clairement assumées – alors qu’avant, l’élément comique d’un film était assuré par un seul personnage – et quelques films de science-fiction et d’horreur.

Il va sans dire que ces bouleversements ont des conséquences tangibles. Par exemple, si la règle non écrite dictait qu’un film standard devait durer au moins trois heures et comporter environ dix chansons, ce n’est plus le cas aujourd’hui. La durée va en diminuant, la diversité des sujets abordés, en augmentant. Mais c’est surtout la formule qui nous permet d’associer ces films à une nouvelle vague.

1.4.1 Rôles masculins

Le principal rôle masculin est celui du héros romantique. Selon Nasreen Munni Kabir, auteure et documentariste, le héros de *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) a en quelque sorte établi un modèle qui caractérise la nouvelle vague. Ce nouvel idéal masculin est « carefree, romantic, and playful » (2005, p. 42), contrairement aux héros des années 1970 et 1980, qui étaient le plus souvent des hommes d’action et des machos.

Dans l’article *The Defanged Love Story* (2005), Jerry Pinto remarque que ce même héros ne souhaite plus braver le père de sa douce, il se doit de respecter les traditions et d’obtenir la permission parentale. La force de l’amour ne fera plus en sorte que les amoureux braveront les interdits et qu’ils sacrifieront leur vie à deux et vivront malheureux jusqu’à leur mort plutôt que de défier l’ordre établi ou la figure parentale. Cette mise en valeur de l’autorité de la famille est l’un des points les plus importants caractérisant cette nouvelle vague.

1.4.2 Rôles féminins

Les rôles de femmes ont tendance à s’étayer un peu, tranchant avec la jolie fille semblant faire partie du décor qui dominait les scénarios depuis les années 1960. De plus, s’il était auparavant impossible pour une femme de jouer autre chose qu’une mère après qu’elle se soit mariée, les actrices peuvent aujourd’hui effectuer un retour dans l’industrie lorsqu’elles se

sentent prêtes. La réussite liée à leur retour n'est pas assurée et les rôles de vierges ne leur conviennent plus, mais elles peuvent toutefois tirer leur épingle du jeu et obtenir des rôles de femme mariée, de sœur, d'amie, de séductrice, de professionnelle, etc.

Les actrices adoptent également de plus en plus le rôle de la séductrice et l'industrie y voit un immense profit potentiel. Le baiser est toujours considéré comme très osé, mais les actrices qui choisissent de le pratiquer deviennent désormais automatiquement des stars. Bien qu'elle soit toujours représentée comme étant vierge, c'est aujourd'hui moins la jeune fille prude que la femme fatale qui domine les écrans. Si la plupart des Indiens jugent que de montrer le baiser témoigne d'un manque d'imagination, la jeune génération se montre de plus en plus avide de scènes sensuelles et de baisers, comme en témoigne les succès de *Jism* (2003), de *Khwaish* (2003) et de *Murder* (2004), qui ont tous trois joué la carte du baiser et de la femme dénudée et s'en sont vus récompensés par un très grand succès commercial.

Gardons-nous bien de considérer cette innovation comme étant une libération de la sexualité féminine ou encore une promesse d'ouverture d'esprit de l'Inde traditionnelle. Comme le mentionne Nasreen Munni Kabir, peu importe la nature de la femme à l'écran, « commercial cinema does not give the heroine much of a life beyond her romantic relationship with the hero » (2001, p.74). Même en détenant le pouvoir sur les hommes, la séductrice existe pour eux, et son but ultime n'est pas différent de celui de la femme vertueuse, c'est-à-dire d'obtenir l'affection du héros.

1.4.3 Boom économique et commercialisation internationale

Jusqu'à l'avènement de cette nouvelle vague, les films cherchaient surtout à montrer la réalité – idéalisée – des strates les moins favorisées de la société, le point de vue du peuple. Avec les années 1990 est arrivée l'image de l'Inde telle qu'on aimerait la voir au XXI^e siècle : prospère, ambitieuse et sûre de son potentiel. Au cours de cette décennie, le développement des nouvelles technologies et l'ouverture sur le monde

[...] transforma la façon dont les Indiens s'habillaient, parlaient et pensaient et le pays succomba bientôt à la magie des innovations technologiques. Les aspirations de ceux qui n'avaient pas encore été touchés par cette nouvelle prospérité trouvèrent à s'exprimer, et furent aussi alimentées, par le cinéma de cette époque. Les films des années 90 étaient tournés vers des préoccupations matérialistes. (Jitendra et Kothari, 2002, p. 117)

Les personnages principaux sont maintenant riches ou en voie de le devenir, ils sont à la tête d'entreprises prometteuses et savent profiter pleinement de la vie moderne. Aujourd'hui, à Bollywood, « C'est l'Inde de Bangalore qui triomphe au détriment de celle du Bihar. » (Farges, 2006, p. 714).

La nouvelle vague est également liée à l'élargissement du marché. Désormais, on vise toujours plus haut : les films prometteurs seront traduits en au moins dix langues, ce qui transforme l'idéal du *All-India Movie* : ce sont tous les Indiens, ceux de la diaspora comptant pour 40%¹⁴ des recettes, qui doivent être charmés par le film. Et parce que les *Non Resident Indians* (NRI) représentent une si grande part de la réussite commerciale d'un film, les scénarios ont commencé à inclure des personnages d'Indiens ayant grandi à l'étranger, mais de retour au pays pour retrouver leurs racines.

Les films nous présentent un idéal, une Inde extraordinaire, heureuse, prospère, où tout le monde a sa place et y est confortable :

Ils exaltent l'Inde et dotent l'Indien d'une identité propre ; tout en eux – rythme, chansons, durée, minimum de conflits, pauvres sympathiques, domestiques serviables et faisant partie de la famille, méchants de pacotille stéréotypés, punis à la mesure de leur forfait – concourt à sécréter ce lait dont chaque Indien se délecte. (Farges, 2006, p. 713)

1.5 Conclusion

Les nouvelles formes d'identité proposées par Bollywood à partir du milieu des années 1990 ont leur contrepartie. À l'apparente libération des mœurs des jeunes gens s'oppose leur désir de respecter leurs parents et leurs valeurs traditionnelles. Au fort désir de s'expatrier des personnages principaux s'oppose une idéalisation de l'Inde, de la famille et des traditions. Nous allons voir, dans le prochain chapitre, de quelle manière cette réaffirmation de valeurs traditionnelles bien précises peut être considérée comme l'énonciation d'une forme d'identité hindoue.

¹⁴ Jain, 2002, p. 335.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Notre recherche s'appuie sur le postulat formulé par Rachel Dwyer, selon lequel le religieux transpire, dans la culture populaire, à travers une multitude de signes, de pratiques et de croyances, et plus particulièrement à travers une série de représentations du sacré, du Bien et de ce qui est moralement et esthétiquement bon¹. Dans le cadre de ce mémoire, nous explorerons l'idée que le cinéma populaire indien, au sein d'une société laïque mais dont l'esthétique et la morale sont influencées par l'hindouisme, crée une représentation de l'idéal et de l'Autre pour faire la promotion des valeurs profondes que sont le maintien de l'ordre social, la moralité, la famille et le mariage.

La religion comme système culturel constituera le premier volet du cadre théorique sous-tendant ce mémoire. Clifford Geertz nous fournit dans cet essai des pistes de réflexion sur l'objectivation de l'esthétique et de la morale hindoues dans la société indienne. La théorie de l'auteur est particulièrement pertinente, puisqu'elle lie étroitement religion et culture. Il explique ainsi pourquoi et comment un peuple adopte des comportements et des goûts particuliers, teintés par leur religion, leur philosophie ou leur spiritualité.

En deuxième lieu, Danielle Juteau s'intéresse particulièrement à l'identité ethnique, à la formation et la perdurabilité de celle-ci. La notion d'identité ethnique ou culturelle, après avoir lu Geertz, est particulièrement intéressante, car il semblerait que la religion – ou l'ensemble de codes partagés par une société en lien avec ses mythes et ses rites – fassent

¹ Dwyer, 2002b, p. 20-22.

partie intégrante d'une société. Ainsi, la religion serait, de la même manière que le langage, un facteur d'inclusion ou d'exclusion. Dans le cas de la société laïque indienne, où l'hindouisme est la religion de la majorité, Juteau et Geertz nous permettent de comprendre pourquoi les modèles sociaux dans les films sont aussi stéréotypés, et pourquoi la représentation de l'Autre semble être plutôt négative.

Finalement, Rachel Dwyer s'est beaucoup intéressée à l'hindouisme, à la culture indienne, et à son inévitable industrie cinématographique. Au fil de ses entretiens avec les plus populaires réalisateurs et producteurs et avec les critiques, journalistes et auteurs s'étant penchés sur le sujet, elle arrive à mettre en lumière les éléments importants du film hindi, et leur relation avec la culture hindoue.

2.1 La religion comme système culturel

La première partie de notre cadre théorique s'appliquera à définir le concept de « culture ». L'ethnologue Clifford Geertz est devenu une figure incontournable de l'anthropologie pour s'être efforcé de cerner le terme, tout en pensant le religieux comme étant imbriqué dans une culture donnée. Nous verrons plus tard, dans la troisième partie de ce chapitre, que Rachel Dwyer utilisera les définitions de la religion et de la culture que donne Geertz dans *La religion comme système culturel* pour expliquer comment des productions culturelles peuvent à la fois découler d'un système de sens particulier et supporter et légitimer ce système de sens.

Dans ce dernier essai en particulier, Geertz entend développer la dimension culturelle de l'analyse religieuse. Il part de l'hypothèse selon laquelle le religieux ne se retrouve pas seulement dans ce que l'on entend habituellement par « religion », c'est-à-dire les croyances et les pratiques, mais a en fait un champ d'application beaucoup plus large. La religion, selon l'ethnologue, est

[...] un système de symboles qui agit de manière à susciter chez les hommes des motivations et des dispositions puissantes, profondes et durables, en formulant des conceptions d'ordre général sur l'existence et en donnant à ces conceptions une telle apparence de réalité que ces motivations semblent ne s'appuyer que sur le réel. (1972, p. 23)

2.1.1 Culture

Pour arriver à démontrer que la religion est un système culturel, on doit d'abord donner une définition de la culture qui soit applicable universellement. Selon Geertz, la culture est, pour tous les humains, un système de significations prenant forme dans des symboles acquis, transmis, passés à travers l'histoire, les aidant à communiquer entre eux, à définir et à maintenir leur connaissance de la vie, et à faire en sorte que se perpétuent les actions qui découlent de cette connaissance. Ces symboles acquis ont la même fonction s'ils sont religieux, c'est-à-dire qu'ils veillent à ce que le système, donc les connaissances et les actions, soit partagé par les humains qui possèdent et comprennent ces symboles.

2.1.2 Symboles

Un symbole est « tout objet, acte, événement, propriété ou relation qui sert de véhicule à un concept – le concept est la « signification » du symbole » (Geertz, 1972, p. 23-24). Les symboles et les éléments symboliques sont des énonciations tangibles de concepts, de représentations « issues de l'expérience et fixées dans des formes perceptibles, l'incarnation d'idées, d'attitudes, de jugements, de désirs ou de croyances. » (Geertz, 1972, p. 24).

Pour Geertz, les symboles religieux viennent synthétiser les mœurs d'un peuple. Inversement, cet éthos est légitimé si le système est fonctionnel, si les symboles religieux sont bien assimilés : « Les symboles religieux expriment une conformité fondamentale entre un certain style de vie et une métaphysique particulière (mais souvent implicite), et soutiennent ainsi l'un par la puissance de l'autre. » (1972, p. 22).

Leur fonction est à la fois d'objectiver des préférences ou des tendances morales – ce qui est bon – et esthétiques – ce qui est beau –, et de servir de support aux croyances en provoquant des émotions si fortes chez l'homme que l'objectivation du beau et du bon ne peut être comprise que comme réelle; si les émotions morales ou esthétiques ressenties sont si fortes, c'est, dans l'opinion du sujet, nécessairement parce que c'est réellement, objectivement, bon ou beau. Le style de vie relié à la culture et la métaphysique qui lui est propre sont donc interreliés et absolument conformes, puisqu'ils se légitiment sans cesse. Il y a dialogue continu entre le système de croyances et les gestes que l'on pose en relation à ces croyances.

2.1.3 Théorie de la religion

2.1.3.1 Un système acquis

Geertz décompose sa définition de la religion et articule son argumentation en cinq points. Tout d'abord, les systèmes de symboles sont extérieurs à l'individu, se trouvent dans le monde de l'entendement commun. Au sein d'une culture donnée, les membres de la société partagent tous, jusqu'à un certain point, ces systèmes de symboles.

Ces modèles sont à la base même de l'identité ethnique et culturelle d'un groupe : « les modèles culturels fournissent des programmes destinés à instituer les processus sociaux et psychologiques qui donnent une forme au comportement d'une société. » (Geertz, 1972, p. 25). Ces ensembles symboliques n'étant pas innés mais acquis, les êtres humains les utilisent comme deux types de modèles ou d'aide à la socialisation, que Geertz nomme des *modèles de* et des *modèles pour*.

Les premiers représentent une image d'une certaine réalité, les seconds renseignent sur les gestes à poser, sur la manière d'accomplir quelque chose. Par exemple, dans un film, on pourrait dire que le héros est un *modèle de* la réalité, en ce sens qu'il fournit une image d'un homme valeureux et bon; mais il est également un *modèle pour* la réalité, car les gestes qu'il pose sont imitables, et fournissent des informations sur comment faire pour être, comme lui, un homme valeureux et bon.

Les symboles qui constituent les modèles culturels jouent donc un double rôle : en même temps, ils expriment une image de la réalité et ils formatent cette réalité. En d'autres mots, « ils donnent un sens (c'est-à-dire une forme conceptuelle objective) à la réalité sociale et psychologique, à la fois en se mouvant sur elle et en la mouvant sur eux. » (Geertz, 1972, p. 26). En résumé, les symboles religieux sont à la fois une représentation de ce que le monde est – *modèle de* –, et une aide pour guider l'activité humaine – *modèle pour*.

2.1.3.2 Propensions conditionnées

Pour Geertz, ces systèmes de symboles, qui sont à la fois *modèles de* et *modèles pour* la réalité, suscitent chez la personne religieuse « toute une série de dispositions particulières [...] qui donnent un caractère de chronicité au déroulement de son activité et à la qualité de son expérience. » (1972, p. 28). Ce que l'auteur appelle les « traits mentaux », ou encore les

« forces psychologiques » d'un individu, seraient en partie liés aux symboles qu'il a absorbé toute sa vie et qui « expriment le climat du monde tout en lui donnant une forme. » (1972, p. 28).

Les modèles culturels amènent donc chez l'homme des propensions conditionnées à ressentir certains types de sentiments et à avoir certains types de motivations, ces dernières étant la tendance récurrente à poser certains gestes ou à ressentir certains sentiments en relation à des événements précis, à associer la situation à la réaction.

2.1.3.3 Des réponses aux grandes questions

La religion doit dire quelque chose, elle doit fournir certaines réponses à des questions fondamentales que l'homme se pose. Elle affirme, elle démontre que la vie a un sens, qu'il y a une certaine ligne directrice, que tout n'est pas que chaos. Les êtres humains ne semblent pouvoir tolérer longtemps, sans menacer de sombrer dans une angoisse sans fin, d'être face à leurs propres limites, « que soient menacées leurs facultés conceptuelles, [...] que leur possibilité de créer, de comprendre et d'utiliser des symboles puisse leur faire défaut. » (Geertz, 1972, p. 32).

Ces limites qui pèsent ainsi le plus fortement sur l'homme sont la limite de ses capacités d'analyse, la limite de son endurance physique, et celle de son jugement moral. En effet, devant l'inexplicable, la souffrance ou un problème éthique impossible à résoudre, la religion vient apporter une justification morale affective ou intellectuelle, une raison plausible rendant le tout supportable. Il ne s'agit pas de nier l'existence de ces limites ou encore de trouver un moyen de les éviter, mais plutôt de les accepter, de les expliquer : « À ceux qui peuvent les adopter, et aussi longtemps qu'ils le pourront, les symboles religieux donnent une garantie cosmique de leur aptitude à comprendre le monde » (Geertz, 1972, p. 39).

2.1.3.4 Un système convainquant

La personne religieuse en vient à être convaincue que cet ordre fondamental existe en passant d'abord par le rituel, par l'action d'entrer dans le monde du religieux; « en matière religieuse, on accepte le critère de l'autorité avant la révélation, conçue comme découlant de cette acceptation » (Geertz, 1972, p. 45-46). C'est en quelque sorte en pratiquant que l'on devient croyant – et qu'on continue à l'être – , parce que le rite est l'endroit où « se rencontrent et se

renforcent mutuellement les sentiments et les motivations que font naître en l'homme les symboles sacrés ainsi que les conceptions générales de l'ordre de l'existence qu'ils formulent » (Geertz, 1972, p. 48).

Le rituel, qui peut revêtir plusieurs formes, est à la fois un *modèle de* et un *modèle pour* la réalité, car en étant une matérialisation d'un système de croyances, il façonne la manière qu'ont les hommes de percevoir le monde autant qu'il leur enseigne comment être et agir dans ce monde.

2.1.3.5 Nouvelles perceptions, nouveau monde

L'être humain ne pouvant pas toujours se trouver dans le monde des symboles religieux, il doit constamment passer – Geertz utilise le terme « glisser » - de cet univers à celui de la vie quotidienne, mondaine. Ce faisant, il modifie sa perception et ses agissements à l'égard de ce dernier. À chaque fois qu'il revient du monde du rituel, du monde des *modèles de* et des *modèles pour*, il s'opère un certain changement en lui-même : « Les sentiments que suscitent les rituels religieux trouvent donc leur impact le plus important – du point de vue humain – hors des limites mêmes du rituel en agissant sur la conception que chaque individu se fait du monde réel. » (Geertz, 1972, p. 56).

De retour dans la vie « ordinaire », le monde étant perçu comme une infime partie d'une réalité beaucoup plus importante qui vient le corriger et le parfaire, l'ensemble de l'univers s'en trouve changé, et nos actes nous semblent soudainement justifiés par le fait que tout ait tellement de cohésion que nous n'avons d'autre choix que d'adopter ce genre de sentiments et d'actions à l'égard de cet univers. En d'autres mots. « la religion met les actions humaines au diapason d'un ordre cosmique présumé dont elle projette les images sur le plan de l'expérience humaine. » (Geertz, 1972, p. 22). C'est ce qui rend la religion si puissante sur le plan social.

C'est dans cette optique que nous voulons explorer les histoires bollywoodiennes comme une forme de normalisation de certaines situations, c'est-à-dire en comprenant cette « réalité » comme étant l'objectivation d'une morale et d'une esthétique propres à la représentation de l'« essence » indienne, et plus particulièrement à celle de la culture hindoue.

2.2 L'ethnicité et ses frontières

Pour tenter de voir si le film peut être considéré comme l'énonciation d'une identité ethnique, il est important de d'abord définir les concepts d'identité et d'ethnicité. Les écrits de la sociologue québécoise Danielle Juteau, qui constituent la seconde partie de notre cadre théorique, nous aideront à formuler précisément nos définitions de l'identité et de l'ethnicité, puis d'établir leur rapport à l'altérité, pour faire ressortir la manière dont cela s'articule dans les propositions des productions culturelles de masse.

2.2.1 Une histoire commune

Nous l'avons vu chez Geertz, la culture est un système de sens s'exprimant à travers des symboles transmis de génération en génération à travers l'histoire. Ces symboles permettent aux humains de communiquer entre eux la connaissance qu'ils ont du monde, et de s'assurer que les attitudes à adopter en fonction de cette connaissance sont passées et perpétuées.

À l'instar de Max Weber, Juteau avance que l'« ethnicité est une croyance en des ancêtres communs, réels ou putatifs » (1999, p. 15), ce qui revient à dire qu'elle est le partage par un groupe d'une croyance en une histoire commune. Elle se manifeste généralement par un héritage socio-culturel commun, dont découle notamment une langue, des traditions ou une religion communes. Ethnicité et culture, dans cette optique, sont inextricablement liées.

Le fait que des personnes partagent des traits visibles, comme la langue ou la couleur de la peau, ne donne pas nécessairement naissance à un sentiment d'appartenance à un même groupe, mais « quand le sentiment commun engendre l'orientation mutuelle de leurs comportements, une relation sociale de communalisation s'établit » (Juteau, 1999, p. 33). Pour se sentir membre d'une communauté, il ne suffit donc pas d'en avoir tous les signes visibles ; encore faut-il faire le choix, conscient ou inconscient, de s'y intégrer. Ce choix survient, le plus souvent, lorsqu'on est placé devant une alternative.

2.2.2 Altérité et frontières

En plus de l'héritage culturel commun passé à travers l'histoire, Juteau ajoute un élément à la formation de l'identité ethnique :

À l'ethnicité acquise par la socialisation [...] s'ajoute celle qui se construit dans le rapport à l'Autre que provoquent l'immigration, le colonialisme, l'annexion,

l'esclavagisme [...]. Si l'ethnicité ne devient opératoire qu'à l'intérieur des rapports constitutifs des communautés d'histoire et de culture [...], elle existe aussi avant ce rapport [...] puisqu'elle ne résulte pas uniquement de la domination économique, politique, culturelle et idéologique des majoritaires. (Juteau, 1999, p. 21)

Pour déterminer ceux qui font partie du groupe et ceux qui en sont exclus, Juteau parle de « frontières », des limites mouvantes et adaptatives qui se modifient au fur et à mesure que changent les données historiques, géographiques, politiques, etc.

Ces frontières dépassent, nous l'avons vu, les notions de couleur de la peau, de langue, de religion, etc. Les Afro-américains ne seront pas moins américains que les autres parce qu'ils sont Noirs. Toutefois, des données tangibles peuvent constituer des frontières dans certains cas : en Inde, on considère que l'islam est une religion étrangère, venant d'Arabie, de Perse ou d'Afghanistan. De ce point de vue, les musulmans indiens, même si leurs ancêtres sont sud asiatiques, sont souvent considérés comme moins indiens que les autres. Bien qu'elles ne soient pas nécessairement physiques, ces frontières existent réellement : elles ne sont pas qu'une illusion, puisqu'elles sont le fondement de rapports sociaux bien concrets.

Parce qu'elles ne sont pas tangibles et qu'elles sont mouvantes, les frontières séparant les groupes ethniques ne sont, pour Juteau, ni naturelles ni immuables : « Les groupes ethniques ne sont pas des entités au contour bien tracé dont on n'a qu'à énumérer et définir les composantes » (1999, p. 14). Toutefois, il est possible de dégager certains traits qui caractérisent des groupes, qui « servent de facteurs d'inclusion ou d'exclusion et permettent de déterminer qui appartient à la communauté, au « nous », et qui en est exclu » (1999, notes de bas de page, p. 26).

Pour déterminer des facteurs d'inclusion et d'exclusion, pour qu'un groupe formule ce qu'il est, il est nécessaire d'être confronté à un dissemblable. Le contact avec l'Autre fait naître l'identité ethnique, il la rend opératoire. Lorsque le sujet est en présence « d'oppositions conscientes à des tiers » (1999, p. 45), le contact met en lumière les caractéristiques partagées par son propre groupe ethnique, puis en arrive à objectiver ces caractéristiques, à faire croire au sujet qu'elles sont absolues : « Croyant incarner l'universel, les dominants imputent la spécificité, la différence, aux dominés et la nomment ethnicité. » (Juteau, 1999, p. 97). Il en

vient donc à penser, comme le soutient l'auteure, que ces différences justifient la relation entre son groupe et l'Autre.

C'est cette objectivation des valeurs de la majorité qui nous intéresse particulièrement. Nous souhaitons nous pencher sur ce qui représente, au moment de notre recherche et tel que présenté dans les films populaires, les facteurs d'inclusion et d'exclusion relatifs à l'identité indienne, comprise comme celle de la majorité hindoue : « Ce que l'on nomme nationalité (et non citoyenneté) correspond, pour ainsi dire, à l'ethnicité du groupe dominant. » (1999, notes de bas de page p. 88).

2.3 Le cinéma indien comme expression de l'identité hindoue

La troisième partie de notre cadre théorique est constituée par l'œuvre de Rachel Dwyer qui, dans *Filming the Gods : Religion and Indian Cinema*, s'applique à cerner le rôle de la religion ainsi que la manière de la représenter dans le cinéma commercial indien. Pour Dwyer comme pour Geertz, le religieux n'agit pas qu'en termes de pratiques et de croyances, mais a une portée beaucoup plus large : « The pervasiveness of religious imagery does not imply belief but is a way of constructing the world, an imagination. » (Dwyer, 2006, p. 9). L'imaginaire religieux serait donc à la fois *modèle de* et *modèle pour*.

Dwyer avance que la définition que donne Clifford Geertz (1972) de la religion conviendrait bien et cadrerait avec la conception à laquelle elle adhère, c'est-à-dire : « [...] a combination of myths, values and rituals. I include in its popular meanings, visual representations (often efficacious), narratives, beliefs and emotions; the way the world should be and the way that we as the audience would like it to be. » (Dwyer, 2006, p. 4).

Dans le contexte séculier de l'industrie que nous avons vu plus haut, il semble qu'à Bollywood, sans pour autant qu'on se prononce contre la présence de la religion dans la sphère publique, montrer une personne moderne ou montrer la modernité implique souvent de ne pas montrer de pratique religieuse particulière. Par contre, en suivant le modèle proposé par Geertz et Dwyer, on se rend compte que les films sont « religiously significant » (Dwyer, 2006, p. 4), puisqu'ils fournissent des modèles illustrant comment le monde devrait être et les gestes à poser pour lui faire prendre la forme qu'il a dans les films :

While it is widely acknowledged that the film itself has a mythological nature and is a creator of new mythologies, we also need to consider whether [...] cinema is almost a form of religion, as, like religion, it presents and examines images, relationships, ideas, beliefs, desires, fears, and brings to them its own specific forms such as the quasi-divine figures of the stars. (Dwyer, 2006, p. 5)

L'auteure met l'accent sur la représentation de l'idéal, à travers les lieux et les situations, mais surtout à travers les personnages. Comme il est pratiquement impossible de ne pas faire allusion aux origines sociales et religieuses des personnages au cinéma, puisque le simple nom de famille d'un individu indiquant très clairement sa provenance, cette origine est en général connue d'emblée par le spectateur indien.

Cela étant, la stigmatisation de certaines minorités religieuses ou ethniques ou encore l'idéalisation du personnage principal hindou devient alors beaucoup plus facile à déceler². Que ce soit en présentant des modèles à suivre ou à ne pas suivre, ce monde idéalisé par Bollywood est, pour Dwyer, teinté d'une idéologie fondamentalement hindoue :

The social genre is not directly about religion but often shows direct and indirect signs of religion and religiosity, as practice and belief as well as in its depiction of myth and the sacred. However, the genre is never called 'The Hindu social', because Hindu beliefs and practices are dominant in the social, as true of Indian culture in general where Hindu religious references may pass almost unnoticed, and so it does not need marking as Hindu and this may even lead to the genre being regarded as 'secular' as many of the signs of religion are also those of culture and society. In other words, Hinduism is the visible norm, the standard default position. (Dwyer, 2006, p. 136)

Mise en relation avec celle de Geertz, la thèse de Dwyer est pertinente car elle traite autant de représentations directes – communautés, pratiques, croyances, interventions divines – que de représentations indirectes – morale transmise par la trame narrative, par les thèmes abordés et par les modèles sociaux qu'incarnent les personnages.

Pour Dwyer, l'industrie véhicule des valeurs qui n'ont à peu près pas changé depuis la partition : « cinema remains one of the main ways, along with practices and rituals of the state, that upper-caste Hinduism penetrates India. » (2006, p. 140). Et si le cinéma est le reflet des valeurs des castes les plus hautes, et que ces castes sont régies par les normes les plus strictes en matière de pratiques et de croyances hindoues³, il est alors à parier que le

² Dwyer et Patel, 2002, p. 20.

³ Herbert, Jean. *Spiritualité hindoue*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 230-232.

personnage principal, qui constitue un *modèle de* et un *modèle pour* dans les films, est à la fois un produit de cette pensée hindoue et la transmission d'une manière d'être hindoue. En ce sens, le personnage principal est tout autant un témoin qu'un véhicule de l'identité hindoue.

2.3.1 Représentation de l'idéal

L'idéal est figuré aussi bien dans les thèmes abordés que dans les représentations des lieux où se déroule l'action : « Yash Chopra has identified 'glamorous realism' as a style he uses in his films where reality is glossed over to make it more attractive » (Dwyer, 2002b, p. 30). L'opulence et l'abondance prévalent dans le cinéma populaire; la pauvreté, les rarissimes fois où elle est présentée à l'écran, est exempte de saletés et de mendiants, de misère et de maladie.

Les scènes musicales symbolisant le coup de foudre du héros et de l'héroïne sont souvent tournées en Suisse, dans les Alpes françaises, ou dans tout autre endroit féerique ou mythique. La femme en mince sari de soie chante et danse dans la neige comme si elle n'avait pas froid, comme s'il s'agissait d'un rêve. Parce qu'elles sont des représentations oniriques, les scènes musicales ne viennent que très rarement apporter des renseignements nécessaires au déroulement de l'histoire.

Dans tous les procédés faisant évoluer le personnage dans un environnement extraordinaire où tout peut arriver, c'est le désir de représenter des idéaux féminins et masculins qui semble être la principale préoccupation de l'industrie et ce, depuis le premier film en 1913 :

The stars represented idealized forms of masculinity and femininity, whose images circulated in film, photographs, gossip magazines, advertising and movie publicity to become national icons. The operation of a star system was further reinforced by the films' specific requirements for their heroes and heroines to appear as ideals, rather than as natural, psychologically plausible characters. (Dwyer, 2002b, p. 20)

La frontière entre le personnage à l'écran et le « personnage » de la vie réelle, celui dont tout le monde connaît les moindres recoins de la vie privée, est floue, voire inexistante. En effet, on parle plus en Inde de personnification, où la personnalité de l'acteur est transposée sur le personnage, que d'imitation, où l'acteur transforme plus ou moins sa gestuelle et son langage pour incarner un personnage. Cela a pour effet de créer un cycle d'influences mutuelles entre la perception que les spectateurs ont du personnage lorsqu'ils sont au cinéma. et celle qu'ils

ont de la « vraie » vie de l'acteur. On peut dire qu'en un certain sens, l'idéal se transpose à la fois à l'écran et dans la réalité, du moins aux yeux du public.

À cet effet, Dwyer souligne que l'idéalisation des stars va parfois jusqu'à une forme de déification : « the fans [...] often regard the stars themselves as gods, even having temples dedicated to them. » (Dwyer, 2006, p. 134). Le phénomène n'est pas récent en Inde du Sud, où certains acteurs devenus politiciens ont leur mausolée, mais ce n'est qu'en 2002 qu'on a vu le premier temple érigé à un acteur de l'industrie du Nord, Amitabh Bachchan. L'avenir nous dira si la tendance perdurera ou si ce n'était qu'un simple mais efficace coup de *marketing*.

La star joue un rôle prépondérant dans le modèle parce qu'elle sert à la fois de *modèle de* et de *modèle pour*, en ce sens qu'elle est à la fois la représentation d'une personne idéale, et une personnification nous montrant concrètement les gestes à poser pour s'approcher de l'idéal :

[...] the star is important for the way we think about ourselves and others – stars signify as condensers of moral, social and ideological values. Mechanisms of involvement with the star are a central part of the pleasure of cinema. [*There is a well known*] model of character engagement – recognition, alignment and allegiance. (Dwyer, 2002b, p. 32)

Toujours dans le but d'expliquer l'élévation de la star au statut d'idéal, le vedettariat en Inde pourrait, nous en avons traité dans le premier chapitre, s'expliquer en partie par l'existence de la notion de *darshan* dans l'hindouisme : il s'agit de voir la divinité et d'être vu par elle, d'établir un contact visuel avec elle afin d'en tirer des avantages. L'anthropologue Emmanuel Grimaud (2003) abonde en ce sens et soutient que la population considère comme bénéfique de « prendre la vision » d'un acteur. Phillip B. Zarrilli, théoricien du théâtre *kathakali*, écrit : « Most Indians go to performances of whatever type and experience devotion, wonder, and the like. [...] The devotional experience arises where it will – it can be witnessing Lord Krsna's appearance in a village dance-drama, or even in a cinema hall showing a contemporary movie » (2000, p.4).

L'entité qui donne le *darshan* est en général une figure d'autorité, un dieu ou un roi mythique; sachant cela, le lien entre la figure de la divinité et celle de l'idéal représenté à l'écran est facile à faire. D'après Dwyer, il est clair que certaines scènes sont filmées en

fonction de cette particularité religieuse : « The star frequently appears in tableau scenes that seem to invite *darshan*, thus hierarchizing the look and giving the star associations with the traditional granters of *darshan* » (Dwyer, 2002b, p. 33). Bref, Dwyer propose de considérer les personnages idéalisés dans les films comme des icônes :

The film draws on images of the star in other films and in other media to give them roles as national icons of beauty and desire, presenting them as Utopian beings. [*Iconicity is not used*] in the Peircean sense of a relation of resemblance, but as a meaningful condensation of symbolic meanings into one static image, which is not necessarily religious or mythological. (Dwyer, 2002b, p. 44)

Voyons maintenant comment l'idéal ou l'icône, pour être efficace et démontrer sa valeur en tant que modèle, doit être opposé à un concept qui lui est étranger, et qui ne possède pas le même statut d'exemple à imiter.

2.3.2 Représentation de l'Autre

Nous l'avons dit, il est pratiquement impossible de ne pas faire allusion aux origines sociales et religieuses des personnages au cinéma ; nous avons évoqué un peu plus haut le lien indissociable entre la caste d'une personne et le nom de famille qui lui est transmis par son père. S'il advenait que le nom porte à confusion, d'autres signes sans équivoque comme les cérémonies, le langage, les bijoux, la musique, les vêtements – particulièrement la façon de nouer le sari ou de porter les pantalons – viendront renseigner très précisément le spectateur, autant sur le héros que sur les personnages qui l'entourent.

Nous avons aussi vu comment le film représente les stars comme des icônes, presque comme des dieux. Ces modèles doivent interagir avec d'autres gens, des « personnes normales » qui viendront représenter soit un défi pour le héros, soit un faire-valoir soulignant sa valeur morale. En acceptant l'hypothèse selon laquelle les personnages seraient plus des représentations de concepts que de véritables êtres humains, on s'explique mieux la relative stigmatisation des différentes communautés qui sont présentées : « The norm of the film's characters is that of the urban, upper-caste, north Indian Hindu. Characters from other religions, regions and castes are portrayed as 'others', and their style of speech, attitudes and clothes seen as humorous or exotic. » (Dwyer, 2002b, p. 20).

2.3.2.1 Les religions minoritaires

Les premiers Punjabis à être arrivés à Bombay après la partition, dont l'éminent réalisateur et producteur Yash Chopra, se rappellent pour la plupart avoir vu de leurs yeux d'enfants des trains venant de l'Inde et rentrant à Lahore, remplis des cadavres mutilés de gens qui avaient voulu s'expatrier pour fuir les massacres sévissant dans leurs villes. Cette conscience de l'extrême fragilité des rapports entre les deux communautés s'exprime à travers une répétition presque incessante de l'idée de fraternité qui unit les Indiens et les Pakistanais, du « même sang » qui coule dans leurs veines.

Toutefois, l'idéologie derrière la façon de dépeindre l'autre étant hindoue, un personnage principal n'est jamais musulman, le modèle ne pouvant jamais être étranger au standard hindou dont nous avons traité plus haut :

Muslims are often exoticised, sometimes alien, sometimes the loyal friend, the politicised figure, sometimes a terrorist. This is the only community that is taken seriously but relations between the two groups are nearly always problematic and intermarriage is almost impossible. (Dwyer, 2006, p. 141)

Il en va de même pour les autres minorités culturelles et religieuses, comme les sikhs, qui sont le plus souvent la tête de Turc du film. Loyaux, bons vivants mais simples d'esprit, ils sont pratiquement toujours des gardes, des soldats, des policiers, rappelant ainsi le caractère guerrier que l'empire britannique leur a prêté à partir du XIX^e siècle.

L'aura des chrétiens n'est guère plus reluisante : ils sont le plus souvent caractérisés par leur sexualité exacerbée, ce qui est très mal vu en Inde, et leur amour pour la reine d'Angleterre. L'adhésion d'un personnage au christianisme implique généralement un rejet total des valeurs traditionnelles indiennes, un attachement démesuré à la modernité occidentale et l'adoption d'un langage tellement imprégné de termes anglais qu'il en devient ridicule.

2.3.2.2 La modernité

Nous verrons, dans le prochain chapitre, la place importante que tient le discours nationaliste indien (et hindou) dans l'Inde contemporaine. Peter Robb, professeur d'histoire indienne à l'Université de Londres, s'intéresse particulièrement à l'articulation de ce discours, qui s'applique à rejeter les supposées « valeurs occidentales » en leur opposant celles de l'hindouisme traditionnel. Selon lui, l'idéologie nationaliste, qui a aujourd'hui investi la

plupart des médias, s'appuie sur une division artificielle et non historique de l'Inde et de l'Ouest : « we are using false analogies and dichotomies, between Western-modern-secular and Indian-traditional-religious, in order to construct a false history in which the modern ousts the traditional, the secular supersedes the religious, and the Western is incompatible with the Indian. » (2002, p. 301).

Dans les films, les femmes « libérées » sont souvent le véhicule de la démonstration de la primauté de la tradition sur la modernité à l'occidentale : elles ont un travail à l'extérieur de la maison, fument, boivent et charment les hommes, mais sont en fait malheureuses parce que perdues dans un monde qui ne correspond pas à ce que leur nature leur commande. Pour devenir une figure du comportement à adopter, c'est-à-dire celui d'assumer sa fonction en tant que femme, elle devra adopter tous les comportements traditionnellement valorisés par l'hindouisme : dévotion envers les dieux et son mari, attachement au maintien de son apparence physique et de celle de sa maison, dévouement total à la famille et surtout aux enfants.

Nous avons présenté comment les personnages représentent un idéal à imiter, et comment leurs figures sont mythifiées et parfois déifiées. Voyons maintenant plus en profondeur comment les situations et les mises en scènes permettent, d'après Dwyer, de soutenir ce système symbolique.

2.3.3 Le mélodrame

La représentation de l'idéal à l'écran ne se trouve pas que dans les concepts incarnés par les personnages; les valeurs sont aussi véhiculées grâce à des procédés cinématographiques précis, utilisés comme un langage facilitant l'expression des idées. Selon l'auteure, plusieurs techniques sont utilisées pour mettre l'emphase sur le statut de supériorité de la star, comme le plan en contre-plongée ou le gros plan sur les larmes du héros : « Melodrama [...] affects the image as it uses close-ups to increase the effect of emotional depth, and heightens the role of the star and the viewers' interaction with the image. » (Dwyer, 2002b, p. 29).

Ces procédés visuels interpelleront également le spectateur qui, à cause de la relation *darshanique* qu'il entretient avec l'image de l'idéal, est déjà prédisposé à une grande sensibilité religieuse liée à l'observation, la sensibilité religieuse étant, dans les mots de

Geertz, la « tendance, quand [*l'homme religieux*] est stimulé de façon adéquate, à éprouver certains types de sentiments » (1972, p. 30).

Ces sentiments, Yash Chopra s'est employé durant toute sa carrière à les faire surgir dans le cœur du spectateur : « Film should produce an effect, cry for catharsis, to feel lighter, a relief. » (cité dans Dwyer, 2002a, p. 65). Le soulagement de la catharsis en est un de nature morale, et c'est pour son efficacité à la faire surgir que le public indien rejette le réalisme et lui préfère le mélodrame :

Melodrama needs to be read metaphorically to understand its typical focus on the family, the suffering of the powerless good (especially through illness, family break-up, misunderstanding and doomed love), often at the hands of a villain who is known to the family. There are situations that can be resolved only through convenient deaths, chance meetings and implausible happy endings. (Dwyer, 2002b, p. 28)

Parce qu'il a souvent recours à des rebondissements improbables pour que l'action se termine de manière à soulager l'audience de son mécontentement face à la frustration, à la souffrance ou au problème du Mal auxquels les héros sont soumis, le film utilise parfois la technique du *deus ex machina*, l'intervention divine :

[...] its unique modification of the melodrama allow the eruption of the religious, sometimes as images actively engage in the drama, often as a hierophany, that is the appearance of the religious in the everyday. Very few films show an absence of the religious, and many that seem to have some 'secular' patterning of divine order through the operation of fate, virtue and redemption reshape these into meaningfulness by their divine or superhuman qualities, while also emphasising the spirituality of the individual. (Dwyer, 2006, p. 5)

Le film populaire nous montre clairement comment les dieux – ou le grand Dieu partagé par tous les humains, le monisme étant une manière de convenir à tout l'auditoire et de ne choquer personne – interviennent dans les affaires humaines. Il s'agit le plus souvent de miracles, afin d'éviter toute personnification d'un dieu; quand c'est le cas, cela montre sans équivoque l'appui divin à l'entreprise humaine.

2.4 Conclusion

La société indienne peut se considérer comme laïque au plan politique, il n'en demeure pas moins que les productions culturelles, nous l'avons vu avec Geertz, dégagent une esthétique et une morale particulières, indissociables de la culture millénaire qu'est celle de la religion dominante du sous-continent. Avant de mettre en lumière ces éléments propres à la culture

hindoue dans les films populaires que nous avons choisis, il est important d'explorer quelques concepts relatifs à l'hindouisme, afin de bien comprendre la place que ces éléments tiennent dans la société indienne et dans ses produits culturels.

CHAPITRE III

COMPRENDRE L'HINDOUISME ET L'IDENTITÉ HINDOUE

Le film populaire hindi est le témoin d'une culture riche, variée et complexe. Afin de bien comprendre le contexte dans lequel il est produit, ce chapitre vise à peindre un portrait de l'hindouisme tel qu'il est vécu actuellement en Inde du Nord, et tel qu'il colore les productions culturelles, tenant compte des facteurs historiques, sociaux et politiques qui le façonnent. Dans un premier temps, nous verrons la difficulté à laquelle nous faisons face en tentant de définir cette religion (qui en est une et n'en est pas une). Nous avons fait le choix de retenir les points les plus pertinents pour l'analyse des quatre films que nous verrons plus bas. Un tel résumé se fait au prix d'une généralisation, et donc de la mise de côté de certaines nuances qui gagneraient à être étudiées, mais qui dépassent les limites de ce mémoire.

Ensuite, à la lumière des écrits de Danielle Juteau, nous explorerons les discours nationalistes, au sein desquels se mêlent les notions d'identité indienne, d'identité hindoue et d'« indianité ». On l'a souvent vu historiquement, le contact de l'Autre, surtout si on ressent le danger, fondé ou non, de voir notre culture et nos valeurs s'éroder, peut provoquer une crispation de l'identité, une manière stricte d'exprimer qui l'on est pour contrer cette « menace » d'assimilation. C'est ce qui est arrivé avec la montée de la droite nationaliste hindoue depuis les années 1980.

3.1 La difficulté de définir l'hindouisme

Dans *Filming the Gods* (2006), qui constitue le point de départ de notre hypothèse, il est clair pour Rachel Dwyer qu'il n'est nullement question de proposer une théorie qui puisse couvrir

tout ce qu'est le religieux, ni qui puisse définir ce qu'est l'hindouisme, le terme étant relativement réducteur en lui-même. Jean Varenne, auteur du *Dictionnaire de l'hindouisme*, le décrit comme étant le: « Nom donné par les Occidentaux, depuis le XVIII^e siècle, à la religion qui prévaut dans le sous-continent indien et qui s'y perpétue sans discontinuer depuis une quarantaine de siècles, au prix de quelques modifications de détails dues aux circonstances mais qui n'affectent en rien l'essentiel » (2004, p. 9).

C'est donc dans une optique occidentale que l'on a donné le nom d'hindouisme au culte que l'on observait, mot composé de *Hind*, terme dérivé de *Sindh*, une province de la basse vallée de l'Indus, et du suffixe *-isme*, qui suppose un système doctrinal. Or, pour les hindous, l'hindouisme n'est pas une construction théologique, mais « un ensemble de traditions immémoriales qui forment, ensemble, une norme (*dharma*) éternelle (*sanātana*), un modèle de référence immuable parce que correspondant, analogiquement, à l'Ordre cosmique (autre sens du mot *dharma*). » (Varenne, 2004, p. 9).

L'hindouisme ne compte donc pas de doctrine unitaire ni de prophètes. On trouve, dans les écritures sacrées, plusieurs systèmes philosophiques qui coexistent, et ne s'excluent pas nécessairement: « Ces multiples traditions (*sampradaya*) s'acceptent en général mutuellement, comme autant de voies permettant d'accéder au divin. Christianisme et islam sont d'ailleurs souvent englobés dans cette perspective et considérés comme deux *sampradaya*. » (Tarabout et Jaffrelot, 2006, p. 569).

Malgré l'image de « fourre-tout » que dégage l'hindouisme, il est possible d'en distinguer certains grands traits qui peuvent nous permettre de reconnaître ce qui en fait partie et ce qui en est exclu: « Its most noticeable attributes are its mythological richness, which can be traced back to the Vedic religion or before, and the variety of its sects and doctrines, also to be seen from the earliest times, but not least in the last 150 years or so. » (Robb, 2002, p. 11).

Aussi l'hindouisme peut-il être étudié comme un tout, ou encore comme une juxtaposition de sectes puisant à un fonds commun de certaines croyances et de certains rites. Notons également qu'une définition par la négative, qui exclurait de ce qui est sacré les formes profanes, non-religieuses de l'existence, ne s'applique pas: le *dharma* hindou peut être indissociable aussi bien de la spéculation philosophique que de la vie mondaine, de la

pratique de rituels millénaires que de la pratique quotidienne des actions les plus banales à nos yeux, comme manger, se laver, déféquer, etc.

3.1.1 Dharma

Il n'existe pas d'équivalent, dans aucune langue indienne, pour le terme « religion ». Toutefois, ce qui s'en approcherait le plus est le concept de *dharma*, un mot sanscrit dont la racine, *dhr-*, implique l'idée de sauvegarde, de maintien, de soutien. On le traduit parfois par « loi », « philosophie », « morale » ou « justice ». Jean Varenne en donne la définition suivante :

[...] sur chacun des deux registres, celui de l'humain (le microcosme) et celui de l'univers (le macrocosme), le dharma est une puissance surnaturelle, divine, sacrée, dont le rôle est de fournir une norme, un modèle : d'une part la justice, dont les lois et les usages sont une adaptation dans le domaine social et moral propre aux hommes que nous sommes, d'autre part un ordre cosmique, une harmonie dont la majestueuse beauté transcende le monde accessible à nos sens. (2002, p. 130)

C'est d'abord un ordre absolu, une harmonie universelle, que l'être humain vertueux se doit de respecter. C'est donc aussi un code de vie, une morale, une loi.

Respecter et accomplir son *svadharma*, son *dharma* personnel, c'est agir vertueusement en fonction de sa propre situation : sexe, âge, classe, caste, contexte, etc. Derrière l'idée de *svadharma* se trouve l'idée de nature propre, d'essence ; de là une justification du système des castes : « [...] naître dans une famille de charpentiers, c'est être voué « naturellement » à devenir soi-même un charpentier et à vivre selon l'éthique propre [*à ce groupe*]. Vouloir changer de condition est folie, car c'est s'imaginer que l'on pourra porter atteinte à l'harmonie universelle. » (Varenne, 2002, p. 132-133).

3.1.2 Classes et castes

Ce sont les Portugais qui, en arrivant sur la côte ouest indienne au XVI^e siècle, utilisèrent le mot *casta* (« lignée », « espèce ») pour qualifier le système religieux hiérarchique qui prévaut en Inde. Les fondements de ce système se trouvent dans le récit du sacrifice de l'Homme cosmique, de son démembrement qui donna naissance aux « états » (*varna*), à la nature des humains : « Si la société est divisée en castes, c'est qu'il doit en être ainsi selon la loi divine. » (Varenne, 2002, p. 109).

La division de la société est faite sur une base de répartition du travail, qui correspond aussi à une certaine échelle de pureté rituelle. Au sommet se trouvent les brahmanes, la classe des prêtres, qui administrent le sacré en s'occupant entre autres des rituels et de la transmission du savoir. Ensuite viennent les *ksatriya*, qui exercent le pouvoir et maintiennent l'ordre, qui conquièrent et défendent. La troisième classe, les *vaysya*, est formée de l'ensemble des métiers qui apportent un profit : agriculture, artisanat, commerce, etc.

Ces trois premières classes forment le groupe des *dvija*, les « deux fois nés », qui acquièrent réellement leur statut au moment de leur initiation, vers l'âge de dix ans, qui symbolise leur deuxième naissance. Sous les brahmanes, les *ksatriya* et les *vaysya* se trouve la masse des serviteurs, les *sudra*, qui eux n'ont pas accès à l'initiation. Dans le mythe initial, on ne fait nulle mention du groupe des « intouchables », qui a probablement été inventé comme une réponse de l'autorité religieuse aux mariages entre castes différentes. Ils sont littéralement exclus du système, parce que jugés « bâtards » et « monstrueux », et l'on considère que leur contact peut souiller une personne appartenant à l'une des quatre classes.

La réalité indienne est toutefois beaucoup plus complexe que ne le laisse croire cette division en cinq groupes distincts :

Parce qu'il s'agit d'un fait de naissance, cette identification renvoie à plusieurs « zones de référence » : le village, avec sa hiérarchie locale qui implique des rapports et des interdits complexes ; la région, qui se confond avec le réseau matrimonial et l'aire de « connubialité » ; la civilisation (indienne), définie par l'ordre de « états » (*varna*). L'ordre quadripartite de la société (*varna shrama*) [*sic*]¹ ne fait donc que surplomber cette organisation segmentaire, clanique et lignagère des *jati* en nombre presque illimité. (Assayag, 2006, p. 484)

Au sein de ces quatre grandes classes (*varna*) se trouvent donc d'innombrables castes (*jati*) qui, par le nom de famille, indiquent la lignée familiale, souvent la profession du père, et surtout l'ensemble du groupe au sein duquel il est permis de se marier. Ce système implique en effet des règles très strictes en matière de profession, nous l'avons vu, mais également en matière d'endogamie, ce qui amène les familles à choisir les personnes avec qui leurs enfants se marieront éventuellement.

¹ La transcription correcte serait plutôt *varnashrama* ou *varna ashrama*.

La consommation de nourriture étant hautement ritualisée dans l'hindouisme, il est également important d'observer les prescriptions rituelles en matière de commensalité, afin d'éviter de se faire « polluer » par une personne de caste inférieure.

Il est à noter que la conception de l'immutabilité des castes que se fait généralement l'Occident est erronée. Historiquement, les castes ont souvent connu des fissions, des transferts et des fusions : « Elles n'ont été un ordre monolithique qu'à des rares périodes et dans quelques régions. » (Assayag, 2006, p. 484). De nos jours, avec l'envol de l'économie indienne, les changements sociaux se font au rythme du développement industriel. Par souci d'efficacité, de professionnalisme et de concurrencialité, on semble prêt à faire plus de compromis : « En politique et dans le milieu de travail, ce nouveau contexte donne lieu à des regroupements qui tiennent moins compte des castes et des sous-castes. Au travail, sur les campus, à l'école, dans les restaurants, en voyage, on se côtoie en se faisant moins de souci pour les risques de « pollution ». » (Marcaurelle, 1997, p. 48).

3.1.3 Femmes hindoues

D'après l'hindouisme traditionnel, il n'y a que les hommes qui fassent partie des classes, leur initiation les faisant définitivement entrer dans ce système sacré. Bien qu'elles n'aient pas accès à cette initiation, les femmes obtiennent toutefois une identité de caste à la naissance, et c'est ce qui leur permettra de se marier avec un homme compatible et de l'assister dans les rites qu'il performera tout au long de sa vie.

La femme, lorsqu'elle devient épouse, quitte la demeure paternelle pour incorporer la famille de son mari, où elle s'occupera de la maison et des enfants. Parce qu'elle ne rapportera aucun salaire, son père doit traditionnellement fournir à sa belle-famille une dot substantielle, supposée compenser pour les dépenses que son ajout à la famille engendrera². Pour ces raisons, la naissance d'une fille est généralement perçue comme un fardeau que seule l'arrivée d'un garçon peut compenser, puisqu'il emmènera éventuellement une épouse et sa dot. Cela explique en grande partie pourquoi les infanticides et les avortements sélectifs sont toujours présents en Inde. Dans certaines régions de l'Inde du Nord, où la population est plus

² Bien qu'elle soit encore pratiquée dans la majorité des mariages, l'attribution d'une dot par le père de l'épouse à la famille du mari a été interdite par le *Dowry Prohibition Act* en 1961. Source : *Gazette des femmes*, « Inde: La dot ou la vie », Vol. 26, no 2, Septembre-Octobre 2004, p. 34-38.

dense et généralement plus pauvre que dans le Sud, le déficit de bébés filles par rapport au nombre de bébés garçons s'élève jusqu'à 15%³.

L'idéal féminin dans l'hindouisme est d'être une bonne épouse, mais la femme mariée est vraiment considérée par ses pairs lorsqu'elle devient mère. Elle accomplira son *svadharma* en considérant son mari comme un dieu et en lui obéissant :

Selon la tradition, la femme est naturellement dépendante. [...] La forme célibataire et indépendante des déesses est d'ailleurs toujours agressive et redoutable. Présentée comme l'épouse du dieu, la déesse devient douce et sécurisante, source de bonheur et de prospérité. Elle représente alors l'idéal de la femme hindoue. (Marcaurette, 1997, p. 43)

Comme les femmes mariées doivent amour, fidélité et soumission à leur mari, elles ne peuvent se remarier lorsque celui-ci décède. Lorsqu'elles mourront à leur tour, elles seront condamnées à ne pas quitter le cycle des naissances et des renaissances : « N'ayant pas de destinée propre après la mort (elles sont réunies à leur mari), elles ne sont pas [...] capables d'accéder à la délivrance. Renaître femme, même dans une famille brahmane, est donc encore une forme d'expiation. » (Biardeau, p. 62-63).

La situation change rapidement en Inde depuis l'indépendance du pays, et encore plus depuis l'avènement de la modernité. Des améliorations notables sont constatées du côté de l'éducation, des droits de succession, de l'âge du mariage et de la dot, bien que la tradition prévale encore dans la majorité des cas, surtout dans les milieux ruraux. Dans l'analyse des films que nous ferons plus loin, nous verrons qu'au cinéma, le discours tenu sur le statut de la femme semble vouloir dresser un portrait de la situation particulièrement optimiste, tout en manifestant le désir de garder les traditions qui forment l'identité hindoue.

3.1.4 Textes sacrés et épiques

L'hindouisme est souvent qualifié de religion la plus ancienne toujours vivante. Les Védas, des textes sacrés constitués de quatre grands groupes littéraires⁴, en constituent les fondements. Bien que les Védas soient toujours connus et considérés comme sacrés, les deux

³ Robb, 2002, p. 243.

⁴ Pour une description détaillée des textes fondateurs de l'hindouisme, voir Louis Renou, *L'hindouisme*. Paris, Presses Universitaires de France. Collection Que sais-je?, 14^e édition, pages 19-27.

textes les plus importants de l'hindouisme contemporain sont le *Ramayana* et le *Mahabharata*, épopées dont nous avons déjà touché mot au premier chapitre. Ces textes sont à la base de la mythologie et du culte relatifs à deux des divinités les plus populaires du panthéon contemporain, Rama et Krishna.

Le *Ramayana* (« La marche de Rama »)⁵ raconte l'histoire du héros Rama, une incarnation du dieu Vishnu, qui part à la recherche de sa femme Sita, enlevée par un démon. Le *Mahabharata* (« le grand [récit de la bataille] des Bharata ») et son épisode le plus fameux, la *Bhagavad-Gita* (« Chant du Seigneur »), raconte l'histoire des frères Pandava qui livrèrent une formidable bataille à leurs cousins, au terme de laquelle ils sortirent vainqueurs et héritèrent du royaume. C'est pour ainsi dire le mythe fondateur de l'Inde. D'après Louis Renou, ces textes sont religieux à cause de la riche mythologie qui s'en dégage, mais surtout « par le sermon presque permanent qu'ils développent sur l'éthique et l'idéal hindouistes, sur les devoirs des castes, les prérogatives du brahmane, etc. » (2001, p. 21).

Ces deux épopées sont de prime importance pour quiconque veut comprendre la culture hindoue : « In India, mythology is part and parcel of current idiomatic speech. Characters and incidents from the *Ramayana* and *Mahabharata* are ready reckoners for a host of situations and emotions and value-systems. The matrix of metaphors is indeed rich beyond imaging » (Rao, 2002, p. 146).

Ces textes sont aussi extrêmement importants dans l'articulation du discours de la droite religieuse hindoue, qui les suppose historiquement exacts et les utilise comme justificateurs de la primauté de l'hindouisme dans le sous-continent.

3.2 Nationalisme indien, nationalisme hindou et droite religieuse en politique

L'Inde est un État séculier⁶ depuis sa fondation; aujourd'hui, elle est le produit de multiples métissages culturels et religieux, et on y parle plusieurs centaines de langues et de dialectes.

⁵ Les traductions du sanskrit sont de Roger Marcaurelle, 1997, p. 13.

⁶ On dit souvent que l'Inde est un État laïc. Or, il ne s'agit pas, en contexte indien, d'une laïcité à l'occidentale, consistant en la séparation de la société civile et de la société religieuse. Dans le quarante-deuxième amendement à la constitution en 1976, l'Inde s'est déclarée « secular », séculière, ce qui implique l'égalité et la tolérance de toutes les religions et le droit pour tous de prêcher, de pratiquer et de propager la religion de leur choix, sans craindre de subir de discrimination. Ainsi, la

Pour ces raisons, la question identitaire est au coeur de plusieurs grands débats politiques, et les différents partis ne s'entendent pas sur les fondements de cette identité. Les années 1990 ont vu croître considérablement la popularité du discours de la droite religieuse, qui soutient qu'il y a équivalence entre la culture indienne et les grands principes des religions indigènes que sont l'hindouisme, le jaïnisme, le sikhisme et le bouddhisme.

Nous l'avons vu, le préfixe *Hind* est associé à la rivière de l'Indus et à la vallée qui l'entoure, d'où l'appellation *Hindustan*, « pays des habitants de l'*Hind* », pour désigner l'Inde. Pour les partis à tendance nationaliste, l'Inde est dans ce sens une nation hindoue, l'hindouisme étant perçu ici comme le système culturel, historique et spirituel hérité des quatre derniers millénaires et non pas comme une religion excluant d'emblée toutes les autres. Parce que « Culture et religion sont liées de façon particulièrement étroite dans l'hindouisme » (Marcaurelle, 1997, p. 11), la ligne qui sépare le nationalisme culturel et le nationalisme religieux est particulièrement ténue en Inde.

Le sentiment de partager une même religion ne s'est propagé au sein de la société indienne qu'au début du XIX^e siècle, sous la domination britannique, dans les milieux aisés, intellectuels et militants. C'est d'une volonté politique de libération qu'est d'abord née cette conscience d'appartenir à la majorité hindoue. Le mouvement idéologique devait plus tard prendre son envol dans les années 1980, avec la création du *Bharatiya Janata Party* (BJP).

Selon Jackie Assayag, directeur de recherche au Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), le but de l'extrême droite hindoue fut, dès le tout début,

[...] de retracer les frontières de la communauté hindoue en limitant la citoyenneté aux seuls enfants authentiques de la patrie indienne, excluant du même coup les musulmans, chrétiens et sikhs, considérés comme des « étrangers » ou des « bâtards ». Il s'agissait à terme de constituer le royaume hindou (*Hindu rashtra*), celui du dieu Rama, sur la base d'une conception monolithique de la nation dont la définition oscillait entre ethnie, culture et religion. (2006, p. 505)

Le concept politique de l'*hindutva*, que l'on peut traduire par « hindouïté », sous-tend encore l'action de différentes formations politiques et culturelles indiennes. En même temps que les succès politiques du BJP – le Parti du peuple indien – fondé en Inde du Nord en 1980 et porté

société civile indienne n'est pas dénuée de tout caractère religieux: toutes les religions peuvent être et devraient être représentées en son sein.

au pouvoir de 1996 à 2004, l'*hindutva* a pris une certaine importance dans la société indienne. Il affirme la fierté d'être hindou, une fierté qui a été bafouée, d'après eux, depuis le début des invasions de l'Islam en Inde et qui n'a cessé de l'être durant l'Empire moghol, puis le Raj britannique. Cette idéologie s'intéresse à tous les domaines de la société, avec la tentation de récrire l'histoire du sous-continent, car elle soutient que les hindous l'ont longtemps négligée et laissée rédiger par d'autres, souvent à leur désavantage.

Le débat politique s'est graduellement aligné sur les questions religieuses, notamment celles des rapports entre les hindous et les minorités musulmane et chrétienne. Pour Assayag, le mouvement nationaliste hindou de l'*hindutva* prend sa source dans la volonté politique de certains d'associer le pays à la religion dominante, l'hindouisme :

La longévité du mouvement pour la promotion de l'hindouïté (*hindutva*), ainsi que les heurts périodiques entre hindous et musulmans s'expliquent par le fait que le nationalisme politique indien s'est construit à travers la religion de la majorité de la population du pays, l'hindouisme. Dès les années 1920, le militant radical Madhav Sadashiv Golwalkar privilégiait la vénération des vainqueurs hindous au culte (islamique) des « martyrs » sur la base d'un paradigme de l'histoire héroïque, c'est-à-dire en confondant l'histoire de l'Inde avec la mythologie hindoue. Cet idéologue transforma la conception d'une « race » ou « culture hindoue » supérieure, pure et autochtone, en une doctrine politique et xénophobe. (2001, p. 13)

Cette affirmation de la primauté de l'hindouisme en Inde est une forme de fusion conceptuelle entre la nation et la religion de la majorité. À l'instar de Juteau, Assayag postule que l'énonciation identitaire se fait à la suite du contact avec l'Autre ; dans le cas qui nous intéresse, sous la pression de la domination britannique :

En quelque cent cinquante ans [*de règne britannique*], les Indiens n'ont pas fait qu'incuber la nation en vue de voir apparaître la forme État que nous connaissons actuellement. Ils se sont aussi progressivement découverts hindous *ou* musulmans, voire hindous *contre* musulmans. Ils se sont également représentés en tant que « majorité » et « minorités », une majorité *contre* des minorités. (2001, p. 14)

Cette nouvelle quête d'une identité hindoue, en réaction à l'affirmation puissante de la culture britannique dans le sous-continent, a pris la forme d'une revalorisation de la culture historique de l'Inde, la culture des grands empires hindous et des monuments que sont l'héritage culturel et spirituel de l'Inde hindoue. Cette manière de concevoir son identité, cette revalorisation de « qui l'on est » fut éventuellement récupérée par certaines élites religieuses et politiques qui en tirèrent une idéologie d'une « pureté » et d'une

« authenticité » hindoues. Il n'en fallait pas moins pour que soient exclus de ce projet de nation ceux qui n'appartenaient pas au groupe ethnique dominant, un groupe déterminé en majeure partie, pour les besoins de la cause, par l'appartenance religieuse.

Mais au sein de cette appartenance religieuse, n'y a-t-il pas une immense diversité? Comment faire pour créer un sentiment d'unité dans une société régie par le système des classes et des castes, qui par définition sépare les individus? À cela, Assayag répond que la présence de l'Autre engendra de nouveaux discours faisant la promotion de l'unité sur une base territoriale, plutôt que de diviser la société indienne en quête d'affirmation :

Alors même que la caste plutôt que la classe sociale a été le mode premier de l'expérience d'être indien, de larges fractions de populations se sont mobilisées parmi les hautes castes aussi bien que les basses, au Nord comme au Sud, sur la base commune d'une glorification du territoire régional ou national ; de fait, ce nationalisme promut l'unité indienne plutôt que la conscience de classe. (2001, p. 49) '

L'auteur défend que « ces images, portées par les discours ou les pratiques tant des masses que des élites, ont véhiculé l'utopie d'une communauté (émotionnellement) intégrée et mue par le désir d'une nation unifiée. Tel est le « principe-espérance » sous-jacent à la construction de l'imaginaire national (indien) » (2001, p. 49). Ce « principe-espérance » est particulièrement perceptible dans le discours tenu par la majorité des films de Bollywood, où l'on ne parle que très rarement de classes ou de castes, et où est prônée une Inde unie, forte et où tous les fils de la « Mère Inde » ont la chance de s'épanouir.

Cette insistance sur l'appartenance à la terre est fondamentale dans l'affirmation identitaire hindoue. Assayag insiste sur l'importance de se pencher sur l'attachement des Indiens au territoire, et non pas seulement à l'idée de la nation, puisque l'un et l'autre sont indissociables. Dans l'imaginaire nationaliste hindou, l'Inde a un corps, celui de la grande Mère, et ce corps nourrit ses habitants comme ses habitants le nourrissent.

Cette perspective est intéressante dans l'étude des films populaires, car outre l'importance de l'indianisation du personnage principal à travers un retour aux traditions et à la pratique religieuse, une grande emphase est mise sur l'appartenance à la terre. On appelle ceux qui habitent à l'extérieur de l'Inde les NRI, et même s'ils ne sont pas dépeints de manière remarquablement négative, Bollywood a tendance à les faire manifester leur ardent désir de

regagner la Mère Patrie. C'est donc dire que la notion d'espace joue un rôle important dans la construction de l'identité indienne et de l'identité hindoue.

Assayag compte deux façons d'imaginer la fondation de l'indianité : l'une nationaliste et l'autre national-hindouiste. On peut facilement voir les deux cohabiter à Bollywood, avec une prédominance de l'idéal nationaliste « séculier », dans un désir de promotion de l'idéal du multiculturalisme indien. Toutefois, l'industrie du cinéma est à la fois le témoin et une réponse aux mouvances sociales ; ainsi, depuis la montée de la droite religieuse hindoue dans les années 1980, et ce malgré la réélection du Parti du Congrès en 2004, la forme national-hindouiste est en phase de surpasser le nationalisme plus multiculturaliste du parti laïc.

En résumé, Assayag impute la crispation identitaire que l'on observe actuellement à la volonté politique de « resacraliser l'espace de la nation, par exemple, en « hindouisant » la culture sous tous ses aspects, en « safranisant » les institutions et en renforçant les frontières de l'identité entre les communautés (notamment hindoue et musulmane) » (2001, p. 87). Pour ces radicaux, indianité et hindouité sont synonymes, tenant pour preuve le passé archaïque de l'Inde, « tenu pour immaculé et immarcescible » (2001, p. 88), et le territoire représente le corps de la Mère Inde qu'il faut préserver et protéger des intrusions polluantes des étrangers. Pour eux, il existe indéniablement une « race » hindoue, et elle doit prédominer.

3.3 L'« hindouité » et l'Autre

Peter Robb, professeur à l'Université de Londres, croit que cette « hindouisation » du pays est une tendance relativement récente .

India has not always been defined by 'Hindu' civilization alone, nor are its features identical in different regions or classes. [...] Though India may now be more 'Hindu' than it once was, by new processes of selection and reinvention, that 'Hindutva' (or Hindu-ness) is always a new amalgam. (Robb, 2002, p. 2-3)

L'*hindutva* a besoin de s'appuyer sur ce qu'il rejette pour affirmer haut et fort ce qu'il est. Pour créer un sentiment d'unité au sein d'un groupe aussi diversifié que celui des hindous, on doit lui présenter un Autre radicalement différent : « The standardization of religious belief and social identity [...] required the identification, potential conversion or demonizing of non-members [...]. These others defined and disciplined the socio-religious community. » (Robb, 2002, p. 244). Cela rejoint Geertz : définir une communauté, c'est lui donner un

modèle de; la discipliner implique un *modèle pour*.

La majorité des films produits en Inde du Nord ne traitent pas directement de religion, mais Bollywood semble proposer, à travers les thèmes, la trame narrative et les personnages, une représentation de ce que Rachel Dwyer (2006) nomme *Indian-ness*. Cette « indianité », cette identité indienne, n'est autre chose que l'association de l'identité religieuse de la majorité hindoue à l'ensemble de la société indienne; en d'autres termes, dans les films, être indien c'est être hindou, et vice-versa. Cette forme d'identité indienne est ainsi directement reliée à un ensemble de croyances et de pratiques relatives à l'hindouisme, ainsi qu'au rejet de certaines mœurs que l'on choisit de lui opposer. À Bollywood, ces mœurs sont très souvent celles de quatre principaux groupes : les musulmans, les sikhs, les chrétiens, et le large groupe des amoureux de la modernité, personnages souvent campés par des Occidentaux.

3.3.1 L'islam

L'islam a commencé à pénétrer dans le sous-continent dès le VIII^e siècle par des conquêtes arabes, puis a continué son chemin avec l'arrivée des Turcs au XI^e. Au recensement de 2001, les musulmans représentaient 13,4% de la population indienne, constituant une communauté de plus de 138 millions de personnes⁷. Bien que cela fasse de l'Inde le troisième pays où l'on compte le plus de musulmans et que ces communautés soient installées dans le sous-continent depuis plusieurs siècles, elles sont encore le plus souvent considérées comme des groupes ethniques minoritaires, en opposition aux 80,5% d'hindous.

Le taux de croissance démographique de la communauté minoritaire musulmane est plus élevé que celui de la majorité, ce qui effraie la droite nationaliste et qui, par conséquent, alimente la propagande anti-musulmans. Ce qui est « [...] perçu par les nationalistes hindous comme une menace, voire une stratégie délibérée de la part des musulmans » (Gaborieau, 2006, p. 594) est en fait le témoin d'un plus faible niveau de vie et d'éducation dans cette communauté.

En Inde, la communauté musulmane « [...] subit dès la Partition les agressions des hindous qui vengeaient leurs frères tombés au Pakistan : des émeutes meurtrières avec leur cortège de

⁷ www.censusindia.gov.in/Census_Data_2001/India_at_a_glance/religion.aspx

pillages, de viols, d'enlèvements de femmes éclatèrent jusqu'au cœur de Delhi. Les émeutes anti-musulmanes sont restées un phénomène récurrent jusqu'à nos jours. » (Gaborieau, 2006, p. 598). Depuis les années 1980, la montée en popularité du BJP, et les moyens employés par ce dernier pour faire mousser le sentiment antimusulman, ont rarement été étrangers aux violences dirigées vers la minorité. En général, les émeutes sont très bien orchestrées – listes de victimes potentielles, organisation de déplacements de groupes, etc. – et ce, dans le but de remonter la cote de popularité des partis hindous de droite : « il est bien connu que la polarisation communaliste déclenche chez la majorité hindoue un sursaut antimusulman qui profite à la droite nationaliste hindoue. » (Gaborieau, 2006, p. 623).

Notons que l'islam est souvent perçu en Inde comme en opposition radicale à l'hindouisme, ce qui est assez curieux, car « [...] mêlés aux populations hindoues, dont ils sont en grande majorité issus par conversion, les musulmans ont dans chaque région les mêmes structures de parenté et *grosso modo* la même hiérarchie de « castes ». » (Gaborieau, 2006, p. 601). La religion musulmane en Inde est donc distincte d'autres formes d'islam dans le monde, teintée d'une culture propre au sous-continent.

3.3.2 Le sikhisme

Les sikhs représentaient 1,9% de la population indienne en 2005, ce qui fait d'eux une minorité religieuse de 19 millions de personnes. Le sikhisme est la quatrième religion en importance en Inde, après l'hindouisme, l'islam et le christianisme⁸. Il est souvent présenté comme un hybride de l'hindouisme et de l'islam, car il s'agit d'un monothéisme s'appuyant sur un livre sacré, mais au sein duquel ont perduré le système des castes et l'intouchabilité malgré le fait qu'ils soient officiellement rejetés par les autorités religieuses sikhes.

La pensée hindoue traditionnelle, probablement à cause de la capacité d'absorption de l'hindouisme, considère que les membres des sectes dérivées de l'hindouisme que sont le bouddhisme, le jaïnisme et le sikhisme possèdent une identité hindoue, ont une « hindouïté ». Dans le droit et la Constitution, et dans la société en général, on les perçoit comme des hindous, bien qu'eux-mêmes ne se considèrent pas de la sorte.

⁸ Vaugier-Chatteerjec. 2006. p. 308.

Les sikhs jouissent généralement d'une situation heureuse en Inde : « Depuis cinq siècles, ils occupent une place à part dans le sous-continent car leur importance politique aussi bien qu'économique dépasse fortement leur poids numérique. » (Vaugier-Chatterjee, 2006, p. 308). Dans l'industrie du cinéma, nous l'avons vu, ils sont très présents et influents.

3.3.3 Le christianisme

Dans une optique hindoue fondamentaliste, le christianisme, comme l'islam, entre dans la catégorie de religion étrangère : « leurs adhérents sont regardés comme impurs et inférieurs en droit, suivant la logique du système des castes ; ils sont tenus à distance dans la vie sociale. » (Gaborieau, 2006, p. 595).

Souvent associé à la domination britannique, le christianisme est aussi identifié à une forme d'assimilation et de perte de la culture indienne. Il est cependant intéressant de noter que les chrétiens indiens se réclament de la tradition de l'un des disciples du Christ, Thomas, qui serait arrivé en Inde dès le premier siècle de notre ère. Cela ferait du christianisme indien, qui a longtemps relevé de primats du Moyen-Orient, une religion aussi ancienne que celle de l'apôtre Pierre en Occident. L'association entre christianisme et occidentalisation est liée à l'arrivée des missionnaires européens, au moment où le catholicisme romain et certaines Églises protestantes vinrent s'implanter dans le sous-continent.

Encore une fois, le contexte culturel du sous-continent n'a pas manqué d'influencer fortement la manière de penser et de vivre le christianisme en Inde :

[...] le christianisme indien a été marqué par la société hindoue, en particulier par le système des castes et ses valeurs. Le processus d'évangélisation, de même que l'organisation sociale des groupes de convertis et les rapports que ces derniers entretiennent les uns avec les autres, ont été modifiés par le contexte social et religieux du pays. (Clémentin-Ojha, 2006, p. 652)

À partir de l'indépendance, « [...] forts de leur expérience dans les domaines de l'éducation et de la santé, les chrétiens [...] jouissent bientôt d'une influence qui dépasse largement leur force numérique. » (Clémentin-Ojha, 2006, p. 657). Cela ne peut manquer de créer certaines tensions, la majorité hindoue se sentant encore une fois flouée et exploitée par ses minorités religieuses. De plus, l'activité missionnaire et le désir de répandre le message de l'évangile, constitutifs du christianisme, agacent la droite hindoue qui a tenté en vain de faire adopter

une loi visant à limiter les conversions et la propagation religieuse.

Aujourd'hui, bien que les communautés arrivent généralement à cohabiter pacifiquement, les tensions s'expriment surtout sous forme de « rumeurs antichrétiennes » : « Des chrétiens – pas seulement des missionnaires étrangers – sont accusés de mener des activités subversives et d'œuvrer à la désintégration de la nation » (Clémentin-Ojha, 2006, p. 659). Il y a toujours une forte tendance à associer christianisme et puissances étrangères, modernité, désintégration des valeurs traditionnelles et perte d'identité.

3.3.4 Le rejet de la modernité

Dans *Community & Identities*, Surinder S. Jodhka insiste sur le fait que l'affirmation de l'identité indienne passe en grande partie par un refus de la modernité à l'occidentale et par un désir de retourner vers des modèles culturels et religieux plus traditionnels. Elle affirme que dans les années 1980, au même moment où naissait le BJP et son idéologie de la primauté de l'hindouisme en Inde, la société moderne à l'occidentale fut vigoureusement critiquée par une certaine élite intellectuelle⁹ s'inspirant librement de la philosophie critique du développement de Gandhi :

They pointed to the 'violence' that an alien/western project of modernisation inevitably inflicted on the common people. The process of modernisation, they argued, invariably victimised the already marginalised social groups, traditional cultural values of the native society and the ecology. The only achievement of the modernisation process was an unsustainable consumer society. This 'nativist perspective' also emphasised the virtues of the traditional culture that had seemingly kept the ecological and social balance intact for centuries. (2001, p. 22)

Cette perspective est éclairante lorsqu'il s'agit d'expliquer la raison d'être du processus d'indianisation du personnage principal dans les films. Non seulement l'attachement du héros à la tradition est une manière de définir à quel groupe ethnique il appartient, mais ce retour à la tradition implique nécessairement un rejet des valeurs jugées moins nobles, dans ce cas-ci les valeurs de la modernité occidentale. Toujours selon la théorie de Juteau, la vigueur avec laquelle on affirme son identité indienne, ici représentée par l'attachement à la tradition, est directement proportionnelle à l'énergie que l'on met à rejeter les valeurs de l'Autre, en

⁹ À ce propos, consulter entre autres Nandy A. (éd). 1987. *Science, Hegemony and Violence: A Requiem for Modernity*. Tokyo et Delhi. The United Nations University : Oxford University Press. et Shiva V. (1991). *Violence of Green Revolution*. London: Zed Books.

l'occurrence celles de l'envahisseur britannique ou de l'impérialisme à l'américaine.

3.4 Conclusion

Nous nous gardons bien d'affirmer sans retenue que l'époque du règne du BJP et de l'idéologie de l'*hindutva* (1996-2004) ainsi que la tangente traditionaliste qu'a prise le film populaire à cette époque sont inextricablement liées. Seulement, dans l'optique de voir comment la culture hindoue comprend et construit l'«indianité», il est important de comprendre les tendances politiques de l'époque étudiée.

Nous verrons, dans les prochains chapitres, quatre des films les plus populaires de l'histoire du cinéma indien. Nous tenterons d'en dégager la morale véhiculée par le récit, les thématiques et les personnages, et d'ainsi arriver à cerner la manière dont on a pensé, à cette époque, l'identité indienne formatée par certaines valeurs traditionnelles hindoues.

DEUXIÈME PARTIE

ANALYSE ET INTERPRÉTATION

CHAPITRE IV

RÉSUMÉS DES FILMS ANALYSÉS

4.1 *Dilwale Dulhania Le Jayenge (1995)*

Dilwale Dulhania Le Jayenge (DDLJ) raconte l'histoire de Simran Singh, fille aînée d'une famille indienne établie à Londres avant sa naissance. Lorsque son père lui apprend qu'il l'a promise, il y a de cela 18 ans, au fils de son meilleur ami resté en Inde et qu'elle devra partir bientôt pour se marier et s'y installer, elle convainc sa famille de la laisser partir faire le tour de l'Europe pour un mois. Durant son voyage, elle rencontre Raj Malhotra, le fils d'un immigrant indien devenu millionnaire à Londres. Par un heureux hasard, ils se retrouvent à voyager ensemble et tombent peu à peu amoureux l'un de l'autre.

De retour chez elle, Simran avoue à sa famille qu'elle est amoureuse, et son père entre dans une colère incontrôlable. Ils quittent le soir même pour l'Inde. Entre temps, Raj a décidé de demander la main de Simran à son père. Il se rend à leur résidence londonienne, et dès qu'il apprend qu'elle a rejoint sa famille et se mariera sous peu, il prend la décision de partir à sa recherche et de ne revenir que lorsqu'il l'aura mariée.

Leurs retrouvailles secrètes sont à la fois joyeuses et malheureuses; Simran n'aime pas son fiancé, mais elle ne se voit pas désobéir à son père. Raj décide alors de tout mettre en œuvre pour se faire aimer de la famille de Simran, et ainsi gagner le cœur de son père. Incognito, il se fait intégrer par la famille du fiancé de Simran, et peut ainsi gagner le cœur des femmes en aidant aux préparatifs du mariage, et celui des hommes en montrant sa sagesse et son dévouement.

La veille du mariage, Simran lui demande de s'enfuir avec elle. Il refuse, ne se voyant pas se mettre la famille de son épouse à dos. Quand le père de Simran apprend que Raj est l'amoureux européen de sa fille, il chasse ce dernier de la maison en lui disant que jamais il n'a rencontré pareil menteur, et que jamais il ne laisserait sa fille épouser un homme aussi malhonnête.

Par amour pour Simran, parce que la famille est pour lui l'élément le plus important dans la vie d'une personne, Raj décide de repartir chez lui. C'est à la gare de train, alors que tout la famille de Simran s'y est rendue et regarde s'éloigner le train de Raj, que le père de Simran laissera partir sa fille avec l'homme qu'elle aime. C'est en sacrifiant son bonheur personnel au profit du bien-être de la famille et du respect de la volonté de l'autorité parentale que Raj aura fini par gagner le cœur du père de Simran.

4.2 *Raja Hindustani* (1996)

Raja Hindustani (R11) est le nom que s'est donné le personnage principal du film, un orphelin élevé par un couple infertile qui trouvèrent en lui un fils. Alors qu'elle est en pèlerinage pour honorer la mémoire de sa mère décédée dans le village où ses parents se sont rencontrés, Aarti Sehgal rencontre Raja, un chauffeur de taxi qui brille par sa simplicité, son honnêteté et sa bravoure. Ils tomberont amoureux l'un de l'autre, mais seront vite confrontés au courroux du père d'Aarti, qui voit d'un très mauvais œil l'union de sa fille à un « bâtard » comme Raja. Il exigera de ce dernier qu'il se civilise et vienne habiter à Mumbai; Raja refusera, et le couple s'attirera la malédiction du père d'Aarti sur leur mariage. Ils s'uniront quand même et vivront les premiers mois de leur vie à deux dans la simplicité et la pauvreté, mais dans le bonheur.

Au bout d'un certain temps, le père d'Aarti sera pris de remords, et se rendra dans le village pour offrir ses excuses à sa fille et à son gendre, et pour leur donner en cadeau de mariage une immense maison. Très fier, Raja refusera le cadeau, prouvant ainsi à tous qu'il est en mesure d'assumer seul le bon fonctionnement de son foyer. Il acceptera tout de même de se rendre à Mumbai pour l'anniversaire d'Aarti, afin qu'elle célèbre avec sa famille.

À cause des manigances de la belle-mère d'Aarti, qui souhaite secrètement être la seule héritière de son mari, Raja et sa femme se brouilleront lors de la fête, et il repartira seul pour

son village. Aarti, éplorée, apprendra alors qu'elle est enceinte. Sa belle-mère se rendra au village pour faire croire à Raja qu'Aarti veut divorcer (ce qu'il refusera de faire), et reviendra à Mumbai en faisant croire à Aarti que Raja renie l'enfant, et que c'est lui qui souhaite la séparation. Ils passeront un an sans se voir, à rêver l'un à l'autre tout en croyant que l'autre l'a renié.

Lorsque Raja apprend qu'Aarti a eu un fils, il entreprend de se rendre à Mumbai et de kidnapper son enfant pour le ramener au village. Le père d'Aarti, réalisant qu'ils ont été manipulés par sa femme, fera ses excuses à Raja, et le couple sera réuni et retrouvera son foyer dans le petit village, avec leur fils.

4.3 *Kuch Kuch Hota Hai* (1998)

Kuch Kuch Hota Hai (KKHH) raconte une histoire en deux temps. Lorsqu'ils étaient au collège, Rahul Khanna et Anjali Sharma étaient les meilleurs amis du monde, cette dernière étant plus identifiée au camp des garçons qu'à celui des filles. Un jour, la fille du principal, Tina Malhotra, arrive de Londres pour terminer ses études en Inde, et Rahul tombe follement amoureux d'elle. C'est alors qu'Anjali réalise qu'elle est amoureuse de Rahul, et qu'elle choisit de repartir dans sa famille sans terminer son année scolaire, afin de laisser Rahul et Tina vivre leur amour. Ces derniers se marieront et auront une fille, mais suite à des complications, Tina s'éteindra quelques heures après l'accouchement. Avant de mourir, elle prendra soin d'écrire des lettres à sa fille, que l'on devra lui donner à chacun de ses huit premiers anniversaires. L'une des dernières choses qu'elle demandera à son mari est de lui promettre d'appeler leur fille Anjali.

Des années plus tard, on voit la petite Anjali qui célèbre son huitième anniversaire. Dans la dernière lettre de sa mère, l'histoire du triangle amoureux entre Rahul, Tina et Anjali lui est racontée. À la fin de la lettre, sa mère lui demande de retrouver Anjali et de faire en sorte qu'elle et Rahul se revoient, pour qu'enfin ils puissent vivre leur histoire d'amour.

La petite Anjali part ainsi à la recherche de la grande Anjali, et lorsqu'elle la retrouve, cette dernière est enfin devenue une femme gracieuse et féminine, elle est fiancée et entend se marier dans les prochaines semaines. Avec l'aide de sa grand-mère, la petite attirera son père jusqu'au camp pour enfants où la grande Anjali donne des cours de danse, et fera en sorte

qu'ils tombent amoureux. L'idylle se terminera brusquement lorsque le fiancé d'Anjali arrivera au camp pour lui faire une surprise, et la ramènera à la maison pour la marier le plus vite possible.

Rahul et sa fille, invités au mariage d'Anjali, se rendent chez elle le jour de la célébration. Ne voulant pas imposer ses désirs à Anjali et ne voulant pas gâcher sa relation avec son fiancé, Rahul décide de ne pas contester le mariage. C'est le fiancé d'Anjali, en voyant sa future épouse pleurer en se rendant vers le lieu de la cérémonie, qui lui prendra la main et l'amènera jusqu'à Rahul. Il expliquera alors qu'il ne pourra jamais la forcer, et qu'elle n'a pas à se sacrifier pour lui. On célébrera alors le mariage de Rahul et d'Anjali, sous le regard bienveillant du fantôme de Tina.

4.4 *Gadar : Ek Prem Katha (2001)*

Gadar : Ek Prem Katha (Gadar) est un drame historique qui traite de la partition de l'Inde et du Pakistan et qui se déroule également en deux temps. Tara Singh, un chauffeur de camion sikh, rencontre Shakeena Khan, la fille d'un riche homme d'affaires musulman, dans le collège de filles qu'elle fréquente. Il tombe amoureux d'elle et lui offre, avant de lui faire ses adieux et de la voir retourner chez elle au terme de ses études, une petite mosquée dans une cloche de verre, qu'il lui présente comme une allégorie de sa beauté.

Quelques années plus tard, alors que des émeutes éclatent partout dans le sous-continent suite à la partition, Tara prend part aux manifestations dénonçant le massacre de milliers d'hindous et de sikhs en provenance du Pakistan. Il tombe par hasard sur Shakeena, qui croit que sa famille a été assassinée alors qu'elle essayait de se rendre au Pakistan. Tara décide de la protéger, de l'héberger et de la mener jusqu'à la frontière pakistanaise lorsqu'elle sera prête. Il la mène jusqu'aux limites du pays, mais juste avant de passer la frontière, elle lui déclare son amour et décide de rester en Inde pour l'épouser. Ils célèbrent le mariage sikh, s'installent dans un village avec la famille de Tara et ont un fils.

Par hasard, Shakeena tombe sur un article de journal pakistanais où se trouve la photo de son père, et elle réalise que sa famille a été épargnée par les massacres de musulmans et s'est bien rendue au Pakistan. Elle réussit à leur parler au téléphone, et obtient grâce à son père un visa pakistanais pour aller les voir avec son mari et son fils. À l'aéroport, Tara et leur garçon se

voient refuser un visa, mais Shakeena promet d'arranger le tout avec son père une fois arrivée au Pakistan. Lorsqu'elle retrouve sa famille, ils réagissent très mal à la nouvelle de son mariage à un non musulman. Ils la séquestrent et la fiancent à un homme, faisant fi de ses protestations et de sa tristesse.

Tara trouvera le moyen de traverser la frontière illégalement, de retrouver sa femme et de repartir avec elle. S'ensuivra une poursuite effrénée au cours de laquelle Shakeena sera blessée et frôlera la mort. Lorsqu'elle se réveillera de son coma, son père reconnaîtra son erreur, bénira les époux et célébrera la non-violence et le pardon.

CHAPITRE V

LES MODÈLES MASCULINS ET LES MODÈLES FÉMININS

Dans *Dramatica : A New Theory of Story* (2004), Phillips et Huntley expliquent que les personnages du héros et de l'héroïne ont pour fonction de proposer un modèle auquel le spectateur ou la spectatrice puisse s'identifier et à travers lequel il ou elle puisse vivre des expériences particulières, notamment cathartiques. À la lumière de la théorie de Geertz (1972), ces personnages seraient un *modèle de* la réalité, dans le sens où ils sont des représentations crédibles d'un homme ou d'une femme, des images crédibles pour le spectateur et qui lui permettent d'adhérer à l'histoire. Ils seraient également un *modèle pour* la réalité, puisque le spectateur, possédant un certain recul sur l'histoire, est en mesure de jauger la valeur morale de leurs faits et gestes et les répercussions que leurs actes peuvent avoir.

En ce sens, les personnages principaux sont un modèle à qui l'on devrait, si l'on veut faire le bien, ressembler le plus possible. Sachant cela, il devient particulièrement pertinent de se pencher sur les traits caractéristiques que partagent les personnages principaux à Bollywood, puisque cela vient nous renseigner sur les idéaux féminins et masculins proposés par l'industrie et sur lesquels plusieurs Indiens aligneraient leur conduite.

5.1. Culture punjabis

Nous l'avons vu dans le premier chapitre, la partition de l'Inde et du Pakistan a provoqué un grand déplacement de populations, particulièrement dans l'État du Punjab, qui fut séparé en deux parties, l'une indienne et l'autre pakistanaise. Comme plusieurs milliers de Punjabis ont

trouvé refuge à Mumbai et qu'ils ont investi l'industrie alors florissante du cinéma, leur culture est rapidement devenue prédominante dans les productions cinématographiques et cela n'a pas manqué de transparaître à l'écran. Encore aujourd'hui, bien que le cinéma hindiphone soit destiné à environ 40% de la population et soit diffusé dans au moins douze états¹, c'est majoritairement la culture punjabe, surtout hindoue mais parfois sikhe, qui est représentée au cinéma de Mumbai. C'est ainsi que, comme l'affirme Rachel Dwyer, « The norm of the film's characters is that of the urban, upper-caste, north Indian Hindu. » (Dwyer, 2002b, p. 20).

5.2. Noms de famille, classe et religion

Les noms des personnages principaux nous renseignent presque sans équivoque sur la région de l'Inde dont ils proviennent, mais également sur la classe à laquelle ils appartiennent. Généralement, à Bollywood, les personnages principaux sont des *Khatri*, une communauté du Punjab indien et pakistanais. Les *Khatri* font partie de la classe des *ksatriya* et se trouvent en haut de la pyramide sociale punjabe. Il est intéressant de noter que, bien que le système des classes et des castes soit un héritage des croyances hindoues, certains sikhs, jaïns et musulmans se considèrent comme étant *Khatri*.

Dans les quatre films étudiés, outre Shakeena Khan qui est musulmane et Anjali Sharma qui possède un nom *brahmane*², les héroïnes de DDLJ, de RH et de KKIII ont des noms de famille qui démontrent clairement qu'elles sont originaires du Punjab. De plus, leurs patronymes, Singh, Sehgal et Malhotra, pourraient aussi bien être sikhs qu'hindous, mais c'est la représentation à l'écran de la pratique religieuse de ces trois femmes qui nous permettra de déterminer qu'elles sont en fait hindoues. À l'instar de ces héroïnes, les

¹ Les États dans lesquels le hindi standard s'approche de la langue d'usage sont la région de Delhi, le Bihar, le Madhya Pradesh, le Rajasthan, l'Haryana, l'Uttar Pradesh, l'Himachal Pradesh, l'Arunachal Pradesh, le Chhattisgarh, le Jharkhand et l'Uttarakhand. Parce que leurs langues officielles sont également indo-iraniennes et assez rapprochées du hindi standard, le Gujarat, le Maharashtra, l'Orissa, le Punjab, le Bengale et le Cachemire ne nécessitent pas de doublage afin que le public comprenne le propos du film. Pour plus de détails sur les langues de l'Inde, voir Masica, Colin P. 1991. *The Indo-Aryan Languages*. Cambridge (Royaume-Uni): Cambridge University Press, 539 p.

² Traditionnellement, Sharma est l'un des noms de famille brahmanes les plus répandus à travers le Nord du sous-continent. Il est considéré comme auspiceux, aussi a-t-il été adopté récemment par différentes communautés ne faisant pas partie de la classe des prêtres. Nous ne pouvons que supposer, parce que les personnages principaux sont toujours issus des classes les plus hautes, qu'Anjali Sharma est brahmane.

personnages principaux masculins sont aussi généralement issus de la communauté des *Khatris*; c'est le cas de Raj Malhotra dans DDLJ et de Rahul Khanna dans KKHH.

Gadar tient un discours particulièrement intéressant en ce qui touche à la religion du personnage. Le film présente un héros incontestablement sikh³, Tara Singh, mais il est toutefois présenté à maintes reprises, aussi bien par lui-même que par sa famille et ses ennemis pakistanais, comme étant hindou. Nous l'avons vu dans le troisième chapitre, certaines croyances populaires hindoues tendent à englober dans le giron religieux du *sanâtana dharma* les mouvements considérés comme des sectes, le sikhisme y compris.

En hindi, *Gadar* joue beaucoup sur les mots et laisse planer une certaine incertitude quant à l'identité religieuse des personnages sikhs. En effet, au lieu d'utiliser des termes plus neutres comme *Bharat* ou *India* pour désigner l'Inde, on choisit sciemment de nommer le pays « *Hindustan* ». En opposition à « Pakistan », le « pays des purs », l'*Hindustan* peut être traduit par « pays des habitants de l'*Hind* », mais également par « pays des hindous »; on fait d'ailleurs le choix dans le film d'appeler « *Hindus* » tous ceux qui ressentent un sentiment d'appartenance marqué à l'*Hindustan* et qui souhaitent quitter le Pakistan. En plus d'apposer à Tara l'étiquette d'« hindou », on lui prête des croyances et des pratiques relatives à cette religion, comme nous le verrons un peu plus bas. Ainsi, les artisans du film signalent clairement au spectateur que le sikhisme et l'hindouisme peuvent se confondre, et que le premier devrait être considéré comme une portion du deuxième.

Le cas de RH est également intéressant, car on nous y présente un personnage dont on ignore les origines, donc l'ascendance. Raja explique qu'il est orphelin et ne fait jamais mention du nom de ses parents adoptifs: il peut ainsi appartenir à n'importe quelle classe. Le film évacue d'emblée toute tentative d'identifier le personnage à un groupe en particulier, et est en quelque sorte un plaidoyer pour l'identification du spectateur au personnage sans prendre en considération sa classe ni ses origines. Notons qu'il s'agit là d'une exception qu'aucun film

³ Contrairement à Sinran Singh, l'héroïne de DDLJ, qui elle est hindoue. Le nom de famille Singh est d'origine rajpoute, une catégorie particulière de *kshatriyas* originaires du Rajasthan et du Gujarat, et fut plus tard adopté par les hommes sikhs. Le patronyme est partagé à la fois par les sikhs et les hindous, et c'est la pratique ainsi que les attributs religieux du personnage qui permettent au spectateur de savoir à quelle religion il appartient.

subséquent n'a tenté de reproduire, et que de présenter un héros et une héroïne *Khatri* est encore aujourd'hui la norme.

Le film populaire ne traite généralement jamais du mariage inter-classe, et ne met en scène que très rarement une union qui pourrait choquer les tenants de l'hindouisme traditionnel. Toutefois, dans *KKHH*, le réalisateur Karan Johar semble avoir voulu prôner une plus grande ouverture en matière de mariage en réunissant Rahul Khanna et Anjali Sharma, un *Kathri* et une *brahmane*, et ce en ne soulignant jamais le caractère singulier ou atypique de l'union. Il existe quelques films populaires qui traitent du mariage entre deux personnes appartenant à des classes différentes, mais la problématique est alors directement liée à cette union hors norme, et jamais la situation particulière des amoureux n'est passée sous silence. Il s'agit encore ici d'une exception notable, probablement due à un désir de la part de Johar de voir les mœurs indiennes se libéraliser quelque peu. Il est finalement à remarquer que le film fut un succès dans les villes principalement, le public rural boudant l'idéologie modernisante du film.

5.3. L'attachement à l'Inde, à sa culture et à ses valeurs

Il est primordial pour les personnages principaux de ne pas oublier leurs racines, et ce, malgré les nombreuses tentations offertes par un mode de vie occidental. Les personnages nantis dans *DDLJ*, *RH* et *KKHH* ont accès à tout ce qu'il y a de plus moderne, et pourtant ils adoptent la simplicité comme valeur première. Ainsi, dans *RH*, Aarti n'a aucun regret lorsqu'elle laisse derrière elle le manoir de son père pour aller vivre dans la minuscule maison de son mari dans le village de Palankhet. Dans *KKHH* également, c'est lorsqu'elle se trouve dans les montagnes du Nord de l'Inde et qu'elle passe ses journées à faire des *puja* à Durga avec les enfants et à leur enseigner la danse traditionnelle qu'Anjali s'épanouit et deviendra une femme douce et aimante, digne d'être aimée du héros. Parfois, ces personnages détachés et axés sur un mode de vie spirituel vont jusqu'à abandonner des richesses inimaginables pour aller vivre en milieu rural indien, comme c'est le cas dans *DDLJ*, lorsque Raj laisse tomber sa vie de multimillionnaire pour aller conquérir Simran dans la campagne punjabe.

La manière de montrer qu'un personnage adopte un mode de vie occidental implique généralement qu'il brise certains tabous propres à l'hindouisme traditionnel, et la consommation d'alcool en est probablement le meilleur exemple. Ces personnages modèles se tiendront loin de la boisson, et lorsqu'ils en prendront, ils devront en subir les douloureuses conséquences, puisqu'il s'agit d'un vice particulièrement désinhibiteur à Bollywood. Dans DDLJ et dans RH, quand les personnages de Simran et de Raja prennent de l'alcool pour la première fois, ils perdent tout contact avec la réalité et entrent dans un état où tout est permis, et où ils dépassent largement les limites de la bienséance. Après une seule gorgée, Simran essaie d'embrasser Raj et chante qu'elle veut faire l'amour avec lui, alors que Raja fait une scène de colère terrible à sa femme, se ridiculise devant une centaine d'invités de marque de son beau-père, puis lève la main sur ce dernier.

Parce qu'un mode de vie occidental implique souvent une transgression d'interdits prenant la forme de nombreux vices, il est courant à Bollywood d'associer les concepts d'attachement à l'Inde et d'adoption d'un mode de vie vertueux et présenté comme étant sain. Ce nationalisme se transpose généralement à l'écran sous la forme d'un discours récurrent tenu par les immigrants de première génération qui ont dû s'installer dans un pays occidental. Ces NRI habitent rarement à l'étranger par choix ou parce qu'ils préfèrent leur pays d'adoption. La plupart du temps, à moins qu'ils n'aient adopté certains comportements liés à l'Occident comme la consommation d'alcool ou le port de vêtements sexy, ils ne rêvent que de retourner en Inde, comme en témoigne la première scène de DDLJ nous montrant le père de Simran qui nourrit les pigeons dans une Londres grise, triste et pluvieuse :

London. The greatest city in the world. For 22 years, I've lived here. Every morning I take a walk down this street. Every morning, the street asks me my name... Chaudhary Baldev Singh? Who are you? Where are you from? Why are you here? Do I have a reply? After half a lifetime spent here, this land still remains alien to me; and me to it. No one here knows me. None except these doves. Because they're like me. Neither do they belong to a country. Just drop down where you find food, have your fill, then fly on. When shall I fly? I don't know. Of necessity, my wings are clipped. I'm shackled to my bread. But someday I'll surely go to my land. To my Punjab.

Les personnages sages et sensés reconnaîtront que les NRI peuvent être aussi valeureux que ceux qui n'ont jamais quitté leur patrie. Dans DDLJ, à chaque fois qu'il se sentira accusé à tort d'être superficiel et de manquer de sens moral, Raj répètera que, bien qu'il soit né et ait grandi dans le luxe à Londres, il demeure fondamentalement indien. Dans KKHH également,

Le personnage de Tina, qui a grandi à Londres, est resté imprégné de sa culture hindoue : lorsqu'elle est mise au défi de chanter quelque chose d'« indien », elle entonne l'hymne *Om Jai Jagdish Hare* et laisse ses spectateurs pantois. Elle dira par la suite à tous ceux qui la croyaient déconnectée de la réalité indienne : « Living in London and studying and growing up there has not made me forget my roots... and you don't forget that. ». La décision d'adopter ou de renier un certain mode de vie dépendra donc des choix faits par le personnage et de sa volonté de préserver ses racines, et non du pays dans lequel il aura grandi.

5.4 Un homme bon

Nous l'avons vu dans le premier chapitre, les personnages bollywoodiens ont tendance à être simplifiables, et ils sont beaucoup plus des métaphores de droiture et de vertu que des représentations réalistes d'hommes ordinaires. Le héros indien est ainsi un heureux mélange de force physique et de force morale, prêt à affronter mer et monde pour redresser les torts et faire en sorte que le bien triomphe.

5.4.1 Éducation, situation sociale

L'éducation d'un jeune homme ne semble pas être une valeur particulièrement importante à Bollywood. Si l'on nous montre des héroïnes bien nanties, éduquées et faisant partie de la haute société, on célèbre plutôt le jeune homme simple, ordinaire, et n'ayant pas vraiment fréquenté l'école. Lorsqu'il peut se permettre d'y aller, il ne reçoit qu'une formation très sommaire et ne poursuit habituellement pas d'études supérieures. Dans DDLJ, on souligne que Raj est le seul de sa promotion à échouer les examens finaux, et le recteur insiste pour dire qu'un tel échec ne s'était jamais vu dans toute l'histoire du collège. Son père, au lieu de le réprimander, le félicitera : « Education is all useless. Filling your head with books won't fill your pockets. Look at me. Runaway peasant-boy from Bhatinda – turned millionaire in London! ».

C'est souvent la maîtrise de l'anglais du personnage qui donnera le meilleur indice sur son niveau d'éducation. Dans RH, quand Aarti parle en anglais à Raja, il ne comprend même pas les mots les plus simples comme « Are you sure? », et quand elle essaie de lui faire prononcer « you », il en est incapable et n'arrive qu'à dire « gou ». Il n'a visiblement jamais été en

contact avec la langue anglaise et ne parle que hindi. Le héros de *Gadar* n'est pas non plus allé à l'école, et ne comprend pas plus l'anglais que Raja. À la question « how are you? » il répond en hindi : « I got worried listening to English. You know, English is a little beyond me. ». L'éducation et le bilinguisme étant habituellement associés à une forme d'occidentalisation, il est probable que les films présentent ce genre de personnages masculins afin de les rendre plus « indiens ».

5.4.2 Pratique religieuse

On nous présente souvent à Bollywood des jeunes hommes dont la pratique religieuse semble de prime abord négligée. Dans DDLJ, lorsque Simran amène Raj visiter une église catholique, il fait beaucoup de bruit et semble ne pas respecter la sainteté du lieu. Toutefois, lorsqu'elle sortira de l'église, il prétendra devoir aller à la toilette, mais il ira en fait s'agenouiller devant la statue du Christ pour lui demander d'exaucer la prière de Simran.

Les jeunes hommes branchés semblent donc être timides d'avouer qu'ils croient en Dieu, et encore plus de montrer qu'ils pratiquent leur religion. Dans KKHH également, Rahul ment en prétendant aux autres élèves du collège qu'il va rencontrer sa famille une fois par semaine, alors qu'il se rend en fait au temple. Lorsqu'il y rencontrera Tina par hasard, il lui expliquera qu'il est forcé de cacher sa pratique religieuse par peur de se faire juger : « Actually, boys don't go to the temple. So! ».

C'est lorsqu'il sera amoureux et prêt à s'engager dans la vie maritale que le jeune héros assumera ses croyances et commencera à être fier de montrer qu'il pratique fréquemment. Il fera même souvent preuve d'un zèle hors du commun dans l'accomplissement des rituels. Dans DDLJ, même si le jeûne de *Karwa Chauth* ne concerne que les femmes, Raj insistera pour ne pas boire ni manger avant que la lune ne soit levée, par compassion et par amour pour Simran.

L'homme bollywoodien n'a pas la même piété que la femme, mais loin de tourner en dérision les croyances de celle qu'il aime, il les admirera. Celui qui ne reconnaîtra pas les vertus de la pratique religieuse ne sera pas considéré comme un bon époux potentiel. Dans KKHH, le fiancé d'Anjali n'est pas très religieux et il passe plusieurs commentaires négatifs sur la préparation du mariage : « I can't handle this religious stuff [...]. I can't stand these hymns

any more. Even God gets fed up with so many hymns. ». Parce qu'il tourne les rituels pré-maritaux en dérision, on comprend qu'Aman n'est pas le fiancé idéal pour la vertueuse Anjali, pour qui ces hymnes et ces prières sont primordiaux.

5.4.3 Force de caractère

Contrairement à l'héroïne, le héros indien possède une personnalité forte, des convictions et des principes, et a une vie autonome qu'il mène comme bon lui semble. Il fait les choses en fonction de ce qu'il croit être juste et possède généralement un excellent jugement. Raja Hindustani explique ainsi la raison pour laquelle il a choisi ce prénom : « My name is Raja because I'm the master of my will. Nobody can dominate me. ».

Le héros est honnête et d'une grande simplicité, qualités qui seront particulièrement appréciées par l'héroïne et qui feront généralement en sorte qu'elle tombe amoureuse de lui. C'est au moment où Raja se fera tourner en ridicule par des gens mal intentionnés à cause de sa trop grande candeur qu'Aarti le consolera en lui disant : « You're simple and innocent. You're a perfect gentleman. [...] Honesty has no worth, really. In fact, it is priceless. ». Le héros assume parfaitement cette simplicité et il souhaite être accepté comme il est, préférant se faire rejeter par ses pairs plutôt que de leur faire croire qu'il est différent de ce qu'il est réellement. Cette recherche d'intégrité amènera Raja à dévoiler aux invités de marque de son beau-père qu'il vient de la campagne et n'a pas d'éducation, quitte à subir leurs jugements. Il dénoncera ainsi sa belle-famille qui tentait de dissimuler ses origines : « by accepting this illiterate, naive and uncultured person, their heads are hanging in shame. Poor souls! They're afflicted with a false sense of pride! ». Il semble ainsi que le héros bollywoodien soit la preuve vivante que la valeur d'une personne ne réside pas dans son statut social, ni dans son niveau d'éducation.

La valeur d'un homme se mesurera plutôt à la force de ses convictions, qu'il dit souvent être « typiquement indiennes », et à sa capacité à les respecter peu importe la situation. Ainsi, lorsqu'il souhaite mettre de l'emphase sur le fait qu'il est vaillant malgré les apparences, Raj

répète à Simran : « I am Hindustani ». Le fait d'être indien⁴ semble donc porter la garantie que l'homme sera bon ou, du moins, qu'il sera attaché aux valeurs associées à son pays.

Nous le verrons plus bas lorsque nous traiterons des rapports familiaux, le respect de la tradition s'illustre souvent par une grande déférence vis-à-vis de la volonté des aînés, comme c'est le cas dans DDLJ. Raj sacrifiera son bonheur pour respecter la volonté du père de Simran, qui ne souhaite pas les voir ensemble. À plusieurs reprises, il refusera de s'enfuir avec elle ou de l'épouser en secret, disant qu'il préfère faire le deuil de son amour que de vivre avec la culpabilité d'avoir fait de la peine aux parents de Simran.

Il y a toutefois des limites à la soumission d'un homme vertueux à ses aînés; il doit respecter ses convictions avant de se plier à des exigences qui le dénatureraient. Raja refuse, malgré les ordres du père d'Aarti, d'aller habiter à Mumbai et d'intégrer la société occidentalisée de ce dernier. Ce faisant, il montre qu'il assume parfaitement le fait d'être un rural et qu'il n'a aucun désir de changer son mode de vie pour adopter des mœurs occidentales. C'est également le cas de Tara dans *Gadar*, qui refuse de maudire l'Inde lorsque son beau-père lui en formule l'ordre. Tara ne fléchira pas devant la menace de perdre Shakeena s'il ne renie pas son pays d'origine et son respect de ses principes finira par le faire triompher de ses adversaires.

On s'attend également à ce que le héros possède une grande sagesse, un bon sens du pardon et à ce qu'il embrasse une idéologie de la non-violence adaptée à la sauce Bollywood. En effet, si le héros prône le dialogue pacifique et cite Gandhi pour appuyer ses propos, il n'hésitera pas à user de sa force – le plus souvent prodigieuse – pour vaincre ses adversaires lorsque ceux-ci se montrent déraisonnables. Dans *Gadar*, Tara sauve Shakeena d'une mort certaine malgré le fait que son père de cette dernière soit impliqué dans le processus de séparation de l'Inde et du Pakistan, et que la plupart des hindous et des sikhs soient en colère et souhaitent éliminer tous les musulmans restés en Inde. Même s'il sait que des musulmans ont sauvagement violé ses sœurs et assassiné sa famille, Tara dira à plusieurs reprises qu'il

⁴ L'utilisation du terme *Hindustani* peut porter à confusion. On peut en effet considérer *Hindustan* comme un autre nom de l'Inde, ou encore comme le « pays des *Hindu* ». Le fait de déterminer si le terme a une connotation religieuse ou non est laissé à la discrétion du spectateur.

est important de pardonner aux Pakistanais, faisant ainsi preuve d'une résilience et d'une sagesse extraordinaires et admirables.

Lorsqu'il utilisera la violence, ce sera pour redresser une situation indéniablement injuste. On soutient ainsi qu'il n'y a pas de violence gratuite, qu'il n'y a que des punitions justes pour des offenses impardonnables. Quand le père de Shakeena tentera d'obliger Tara à se convertir à l'islam pour elle, ce dernier acceptera en soulignant qu'il a pardonné à ceux qui ont tué sa famille et qu'il reconnaît une valeur certaine à l'islam, au Pakistan et aux Pakistanais. C'est lorsque son beau-père exigera, sous peine de le faire exécuter sur la place publique, que Tara maudisse l'Inde et renie en bloc son pays, sa famille et sa religion, que ce dernier se fâchera et affrontera deux cents hommes armés dans un combat sanglant. L'homme juste est donc prêt à risquer sa vie au nom de la loyauté et de l'amour des siens.

5.4.4 Attitude vis-à-vis des femmes, du mariage, de la sexualité

5.4.4.1 Séduction et rapports prémaritaux

En homme respectueux et bien élevé, le jeune héros contrôle ses pulsions et il sait honorer les règles de base de la décence et de la vertu. Il connaît l'importance de la virginité d'une jeune femme et se montre particulièrement pointilleux dans son désir de respecter et de faire respecter cette intégrité féminine. Dans DDLI, Raj s'amuse à faire croire à Simran qu'ils ont fait l'amour ensemble alors qu'elle était saoule. N'ayant aucun souvenir de ce qui s'est passé, elle panique et se met à pleurer. Quand il réalise que la plaisanterie a dérapé et qu'il l'a vraiment blessée, il la saisit fermement et lui dit : « I'm Hindustani. And I know what honour means for the Hindustani woman. Not even in my dreams can I imagine doing that to you. Trust me, Simran, I'm saying the truth. ». Raja aussi est très respectueux de l'intégrité des femmes et il n'hésitera pas à se battre contre cinq hommes insolents pour défendre l'honneur d'Aarti. Au terme de la bagarre, il dira : « Here womenfolk are treated with respect. Those who fail to do so are kicked and taught how to respect women. ».

Un jeune homme valeureux ne se laissera pas impressionner par l'arsenal de séduction que sont les minijupes et les décolletés profonds; il préférera plutôt les vêtements traditionnels et une attitude humble et réservée. Même lorsqu'Aarti prendra la forme des fantasmes de Raja dans une chanson, elle sera habillée de différentes sortes de vêtements traditionnels, toujours

respectable et pudique. Ce sont les valeurs féminines de pureté, de fraîcheur, de réserve et de pudeur qui sont particulièrement appréciées par le héros, valeurs considérées comme étant typiquement indiennes. Dans KKHH, Rahul expliquera d'ailleurs ainsi pourquoi une fille ne lui plaît pas : « She's not Indian enough. [...] A girl should be one you can take home to your mother. ». Le fait de posséder des valeurs indiennes est bien sûr un gage de vertu pour les héroïnes, mais c'est d'abord et avant tout quand elles se montreront pieuses que les héros de DDLJ, de RH, de KKHH et de *Gadar* réaliseront qu'elles sont belles et en tomberont amoureux. Ces jeunes hommes ne seront ainsi pas attirés par les artifices du corps de la femme, mais bien par son caractère spirituel.

5.4.4.2 Mariage

À Bollywood, il est impensable de dissocier religion et mariage, ce qui entraîne souvent l'association de la dévotion religieuse et de l'amour humain, comme nous le verrons lorsque nous traiterons des références à la religion. Dans *Gadar*, pour lui prouver son amour, Tara offre à Shakteena une petite mosquée dans une cloche de verre. C'est un cadeau qu'il dit avoir mis deux jours à trouver, parce qu'il cherchait quelque chose qui égale sa beauté. Ainsi, le seul cadeau qui puisse être aussi beau qu'elle, aussi pur que l'amour qu'il lui porte, est un symbole religieux.

Après s'être marié, l'homme vertueux continuera à traiter sa femme avec déférence et son union avec respect. Rahul dit justement qu'avant sa mort, son père lui enseignait de vouer un culte à trois femmes : à sa mère, à la déesse Durga et à la femme qu'il aime. Le héros de *Gadar* reconnaît aussi qu'un bon époux doit se consacrer corps et âme au bonheur des siens et il dira à ce propos : « A man's greatest religion is to protect his wife and children. ». Devant l'éventualité d'un divorce, Raja exprimera ainsi la manière dont il perçoit son mariage à Aarti : « [...] in our society, we treat marriage as worship. After taking vows around the sacred fire, the relationship becomes permanent, even if we don't see each other's face for a lifetime. ». Ces trois hommes reconnaissent que le mariage est un engagement religieux et qu'il est donc impossible de défaire les liens noués devant les divinités.

5.5 Une femme vertueuse

Il est rarissime de voir un film dans lequel le personnage principal est une femme, aussi le personnage de l'héroïne est-il toujours subordonné en importance à celui du héros. La femme bollywoodienne est donc pratiquement un personnage secondaire qui existe à cause d'une relation qu'elle entretient avec un homme : mère ou belle-mère, sœur, épouse, amie ou amoureuse.

5.5.1 Éducation, situation sociale

Dans le film romantique populaire, l'héroïne va à l'école et reçoit une excellente éducation, souvent « glamourisée ». Dans *KKHH*, Anjali et Tina vont à St-Xavier, un collège chrétien mettant à la disposition des étudiants un campus immense, des terrains pour pratiquer tous les sports imaginables, des salles de classe décorées à l'occidentale et des voyages à Goa durant la semaine de relâche. St-Xavier est si extraordinaire que Tina choisit d'y terminer les études qu'elle avait entamées à l'université d'Oxford. Dans *Gadar*, Shakeena va également dans un collège catholique et reçoit son éducation en anglais, en plus d'apprendre la musique et le ballet classique.

Si la jeune femme ne va pas à l'école, c'est qu'elle a gradué du collège vers l'âge de la majorité, comme on suppose que c'est le cas des héroïnes de *DDLJ* et de *RH*. Dans *DDLJ*, alors que sa petite sœur de douze ans va à l'école, Simran, qui a dix-huit ans, reste à la maison avec sa mère. Sa situation est déjà plus enviable que celle de cette dernière, qui s'est vue refuser une éducation afin que ses frères puissent aller à l'école. On montre ainsi que la famille à laquelle appartient l'héroïne est ouverte et offre à ses enfants, peu importe leur sexe, une égale chance de succès. Toutefois, la plus grande réussite de l'héroïne sera de se marier à un homme qui l'aimera. Terminer l'école n'est d'ailleurs pas une nécessité absolue pour la femme amoureuse; dans *KKHH*, lorsqu'elle a le cœur brisé parce qu'elle apprend que Rahul ne l'aime pas, Anjali choisit de quitter l'école pour regagner sa famille en plein milieu de sa dernière année de collège. Elle n'obtiendra donc jamais son diplôme.

Nous l'avons vu, éducation et bilinguisme vont généralement de pair. En effet, les héroïnes de *DDLJ*, de *RH*, de *KKHH* et de *Gadar* maîtrisent l'anglais, qu'elles l'aient appris à l'école ou dans leur famille, comme c'est le cas lorsque les parents sont riches et vivent en ville. On

associe effectivement, à Bollywood, vie citadine et occidentalisation, et par conséquent, appropriation de la langue anglaise.

Finale­ment, l'héroïne bollywoodienne jouit d'un statut supérieur à la moyenne indienne sur le plan de l'éducation, mais aussi sur le plan financier, qu'elle fasse partie d'une famille de NRI comme dans DDLJ, ou tout simplement d'une riche famille indienne comme celles des Sehgal dans RII, des Malhotra et des Sharma dans KKHH et des Khan dans *Gadar*.

5.5.2 Pratique religieuse

À Bollywood, les femmes sont beaucoup plus pratiquantes que les hommes et, la plupart du temps, ce sont elles qui accomplissent les rituels que l'on choisit de montrer à l'écran. Que ce soit en accueillant les invités avec le plateau d'offrandes pour la *puja*, le *thali*, ou encore en recevant un groupe de femmes à la maison pour faire la lecture et commenter les textes sacrés comme le fait la mère de Rahul dans KKHH, les gestes religieux découlent pratiquement toujours des initiatives féminines.

Pour souligner la loyauté et l'amour que la femme porte à son mari, on évoque souvent le rituel annuel de *Karwa Chauth*, au cours duquel la femme jeûne et prie toute la journée et attend que la lune se lève avant que son mari ne lui donne sa première bouchée de nourriture. Dans RII, même s'ils sont séparés depuis plusieurs mois à cause d'une querelle ayant mal tourné, Aarti accomplit le rituel et exprime ainsi ses sentiments vis-à-vis de son mari éloigné : « Lord! Today is Karwa-Chauth. And like every married woman, I pray that wherever my husband is, however he might be, may my years be added to his. ». Dans DDLJ, même s'ils ne sont pas mariés et qu'elle est promise à un autre homme, le zèle religieux de Simran la mènera à insister pour jeûner et pour que ce soit Raj qui lui donne à boire et à manger lorsque la lune se lèvera. Sa manière d'influencer le destin afin que Raj gagne le cœur de son père sera d'accomplir les rituels de façon à ce que ce soit lui et non son fiancé Kuljit qui en reçoive les bienfaits. Grâce à d'ingénieux stratagèmes, c'est Raj qui lui passera la bague de fiançailles au doigt, et c'est lui qui lui donnera sa bouchée de bris de jeûne.

5.5.3 Attitude vis-à-vis des hommes, du mariage, de la sexualité

La notion de sacrifice est une composante essentielle du caractère de la femme vertueuse, qu'elle soit mariée ou non. Dans DDLJ, la mère de Simran résume ainsi comment est

présentée la femme à Bollywood, qu'elle soit mère, épouse, sœur, amie ou amoureuse : « She is born to be sacrificed for her men. ». L'homme fera aussi quelques compromis et certains sacrifices, mais c'est la nature de la femme – compréhensive, encline à pardonner et, par-dessus tout, aimante – qui fera en sorte que ce soit elle qui concédera le plus souvent une part de son bonheur pour le bien-être des siens.

5.5.3.1 Séduction et rapports prémaritaux

Avant qu'elle ne se marie, on attend d'abord de la jeune femme qu'elle soit réservée et qu'elle se montre humble en présence des hommes ne faisant pas partie de sa famille immédiate. Quand Simran apprend qu'elle devra se marier au fils du meilleur ami de son père qu'elle n'a jamais vu, elle se lève et quitte la pièce en fixant le sol, visiblement embarrassée. Son père s'en réjouira, car il estime que c'est exactement là l'attitude à adopter par une jeune fille indienne vertueuse. Cette timidité vis-à-vis des hommes et de la question du mariage, en plus de la soumission à la volonté de son père, est valorisée et célébrée.

La jeune fille est également plutôt passive, ne prenant pas d'initiative outre mesure et s'en remettant à la volonté d'un homme, qu'il s'agisse de son père ou de son amoureux. Dès la première scène musicale de DDLJ, dans laquelle on nous présente le héros et l'héroïne, il est clair qu'ils ont des rôles bien campés. Pendant que Simran rêve à l'étranger dont elle est amoureuse et qu'elle chante son désir de le rencontrer, on voit plusieurs plans de Raj, qui n'a visiblement pas de préoccupations d'ordre sentimental. Il pratique plusieurs sports, fait de la moto et flirte avec des Européennes. Ce caractère passif de l'héroïne, diamétralement opposé à celui très pro-actif du héros, est une constante à Bollywood. Lorsqu'il s'agira de prendre des décisions, l'héroïne, habituée à sa passivité et à sa dépendance, sera plutôt démunie et préférera s'en remettre aux hommes qui l'entourent. Dans DDLJ comme dans KKHH, les héroïnes n'oseront jamais prendre la décision de rompre leurs fiançailles avec Kuljit et Aman; les deux femmes attendront plutôt que leurs amoureux prennent les choses en main.

Le comité de censure exigeant que le délicat sujet de la sexualité des personnages soit tu, les producteurs, en tentant par tous les moyens de contrer cette répression, ont tendance à multiplier les allusions qui y sont faites. Dans l'entendement commun, l'acte sexuel est symbolisé par la pluie et évoque l'avènement de la mousson indienne et les retrouvailles des

amoureux. La pluie soudaine, le bain rituel ou toute autre occasion où l'héroïne pourrait se retrouver trempée existent pour satisfaire à la fois les spectateurs masculins et la prude censure. Ainsi, les scènes de *wet sari* sont explicites et très sensuelles, mais en laissent assez à l'imagination pour ne pas choquer. La pluie torrentielle survient sans que l'on ne l'ait vue venir, que ce soit dans DDLJ, où Simran chante qu'elle est amoureuse d'un étranger vu en rêve, dans RH où Raja et Aarti s'embrassent pour la première fois ou dans KKHH où Rahul déclare son amour à Tina et, huit ans plus tard, à Anjali. L'héroïne détrempée reste toutefois un objet de désir; elle ne provoque pas la situation et n'est pas sexy volontairement; elle l'est naturellement. Elle garde une attitude très humble par rapport à son corps et n'est pas consciente qu'elle déchaîne le désir des hommes qui l'entourent. Sa passivité se transpose ainsi dans sa vie sexuelle.

L'héroïne a donc une attitude candide et innocente vis-à-vis de sa propre sexualité et une pudeur qui est considérée comme bien placée. Lorsqu'elle se trouve dans une situation potentiellement embarrassante, elle emploie tous les moyens pour échapper à toute forme de malentendu sur le plan sexuel. Dans DDLJ, alors qu'ils sont en voyage en Suisse et qu'ils trouvent un hôtel où il n'y a qu'une seule chambre libre, Simran s'indigne à l'idée de passer la nuit dans la même pièce, même si Raj promet de dormir sur le canapé et de lui laisser le lit. Elle dit préférer dormir dans la grange adjacente à l'hôtel plutôt que de partager sa chambre avec un homme. Lorsqu'il lui offrira une gorgée d'alcool pour la réchauffer alors qu'il commence à neiger dehors, elle lui criera : « Aren't you ashamed to drink in the presence of a lady? [...] Don't you dare come near me. ». L'idée de se trouver dans une situation où il serait possible qu'elle perde sa virginité avant son mariage semble être pour elle absolument insupportable.

La virginité et la pureté d'une jeune fille constituent l'une de ses principales préoccupations, puisqu'elle doit à tout prix les préserver pour son futur mari. Un terrible sentiment de culpabilité accompagnera tout écart à la règle. Lorsque Raja et Aarti s'embrassent pour la première fois, elle tombe dans un état de grâce, une sorte de transe où elle perd toute notion de la réalité et où elle tremble en caressant ses cheveux. Quand elle réalisera ce qu'ils ont fait, elle éclatera en sanglots, se sauvera de lui en courant et se terrera dans sa chambre pendant plusieurs jours.

Quand son attitude n'est pas empreinte de pudeur dès le départ, la jeune fille se rendra vite compte qu'il est dans son intérêt, si elle souhaite devenir une femme épanouie et aimée, de changer quelque peu son attitude ou son apparence. Dans RH, alors qu'Aarti s'achète une robe rouge courte et très sexy, une bande de jeunes hommes saouls habillés à l'occidentale l'interpellent et lui crient d'enlever sa robe en riant grossièrement et en faisant des gestes obscènes. Raja, après s'être engagé dans un combat pour leur donner une leçon, dira à Aarti, embarrassé : « I don't like it at all when you wear such dresses. ». Aarti comprendra qu'elle a provoqué l'altercation avec son comportement irresponsable, et ne portera à partir de ce moment que des *salwar kameez*⁵.

5.5.3.2 Mariage

Selon la tradition indienne, la femme mariée doit quitter sa famille pour intégrer celle de son époux. C'est donc elle qui doit se plier aux mœurs de son nouveau foyer, même si cela implique de grands changements dans son mode de vie. La soumission de la femme à son mari va de soi et n'est remise en question que lorsqu'il est complètement déraisonnable, mais comme nous le verrons dans le prochain chapitre, elle en retire une très grande satisfaction puisqu'en se soumettant, elle accomplit son *dharma*.

La femme, mariée ou non, se soumet car elle reconnaît qu'elle a besoin d'un homme pour la protéger et guider ses actions. Si elle était démunie avant son mariage, comme dans DDLJ et RH où les jeunes femmes qui souhaiteraient voyager ne sont pas jugées capables de le faire seules, elle n'est pas plus autonome ou plus débrouillarde après. Dans *Gadar*, alors qu'ils sont en cavale au Pakistan, Shakeena est complètement démunie quand son mari la quitte, même pour quelques minutes. Elle ne sait rien faire pour aider, frôle la mort à plusieurs reprises et est toujours sauvée par son fils de cinq ans lorsque Tara n'est pas là. Dans RH, quand Raja évoque la possibilité de la quitter au terme d'une crise de colère de sa femme, elle gémit :

⁵ Le *salwar kameez*, ou *punjabi*, est un ensemble traditionnel originaire du Punjab et composé d'un pantalon (*salwar*), d'une tunique longue (*kameez*) et d'un foulard qui couvre la poitrine (*dupatta*). Traditionnellement réservé aux jeunes filles, les femmes mariées adoptant plutôt le sari, il peut aujourd'hui être porté par toutes les femmes et est répandu dans tout le sous-continent. Pour plus de détails sur la signification des vêtements en Inde, consulter entre autres Tarlo, Emma. 1996. *Clothing Matters : Dress and Identity in India*, Chicago : University of Chicago Press. 360 p.

I sacrificed everything. And you are leaving me today? Who do you think you are? You're a man. So you can leave me anytime you like? But where should I go? Where should I go? When I stepped into your life, I shut all the doors which led me back. I don't have any other door except yours, or death.

Le film souligne ainsi que cette femme, qui a tout abandonné derrière elle le jour de son mariage, ne sait plus fonctionner sans un homme et que de ce fait, elle envisage bien mieux la mort que la séparation. On alimente ainsi le stéréotype de l'homme autonome et débrouillard, et de la femme qui dépend de lui.

La pudeur de la jeune femme vertueuse bollywoodienne et son détachement vis-à-vis de sa sexualité font qu'elle est naturellement beaucoup plus portée sur l'amour que sur le sexe. Après avoir eu des enfants, elle se mutera en un être asexué centré sur ses enfants, mais avant d'avoir enfanté, elle sera d'abord et avant tout une pourvoyeuse d'un amour inconditionnel à son mari. L'héroïne de *RH* est un bon exemple de la femme aimante prête à tout braver pour l'amour de son époux. Malgré son déchirement évident quand son père lui dit qu'il la reniera si elle épouse Raja, elle choisira de se séparer de son père et d'accepter de ne plus jamais le revoir ni de retourner à Mumbai, si c'est là la volonté de Raja. Plus tard, quand ce dernier s'enfuira à la suite d'une querelle pour retourner dans son village, la tante de Raja lui dira afin de le déculpabiliser et de l'inciter à retourner voir sa femme : « Fool! Wives don't really get annoyed. She must be waiting for you. ». Toujours dans *RH*, à la fin du film, elle exprimera ainsi son amour inconditionnel : « I can live on my own, I can bear anything. But I cannot bear your suspicion and your hatred for me. Just remember... I've always loved you. And I shall always love only you. ».

L'héroïne de *Gadar* est aussi un exemple de fidélité et de loyauté à son mari. Malgré le fait qu'elle soit coupée du monde extérieur par sa famille et qu'elle soit sans nouvelles de son mari pendant plusieurs mois, elle se battra farouchement lorsque son père la fiancera à un homme sans son consentement, malgré le fait que tout porte à croire que Tara l'ait abandonnée. À l'imam qui veut l'entraîner au lieu où se déroulera la cérémonie et qui lui ordonne d'oublier son premier mariage, elle s'écrie : « One may forget to breathe, Sun may forget to rise, you may forget your God, but I will never ever forget him. ». Elle se débattrait jusqu'à ce que Tara arrive, juste à temps, pour la sauver de ce mariage forcé.

Tina, dans KKHH, incarne une autre forme de femme aimante : c'est son esprit, sous la forme de lettres écrites à sa fille, qui revient pour remettre la vie de son mari sur la bonne voie. Le seul témoignage qu'elle a choisi de laisser à sa fille, ce qu'elle a pris la peine d'écrire avant de mourir et son souhait le plus profond est que son mari retrouve l'amour en la personne d'Anjali. Il est remarquable que Tina, au moment où elle écrit ces lettres à sa fille, ne ressente visiblement aucune jalousie ou possessivité à l'idée de planifier le remariage de son mari. La dernière lettre, celle qui devra être ouverte huit ans plus tard, se termine par : « Get Anjali back into your father's life. Return Anjali her first love. Anjali and Rahul are made for each other. This is the truth and this is my dream. Will you fulfil your mother's dream? Get Anjali back in Rahul's life. Get Anjali back in your father's life. Make my dream come true. ». Il s'agit ici d'un amour entièrement détaché, où le sacrifice personnel de Tina n'en est pas un, puisqu'elle ne veut que le bonheur de ceux qu'elle aime. Juste avant de mourir, elle demandera à son mari d'appeler leur fille Anjali, puis s'exclamera en pleurant : « I'm sorry Rahul. I'm really sorry. ». On ne saura pas toutefois si elle s'excuse de partir ou de s'être interposée entre lui et sa meilleure amie au collège, puisqu'elle s'éteindra après avoir prononcé ces paroles. Cependant, on constate que ce qui occupe ses pensées n'est pas la peur de mourir, mais d'avoir fait quelque chose qui aurait fait de la peine à son mari.

La bonne épouse est à ce point soumise et aimante qu'elle acceptera sans broncher de se faire remettre à sa place par son mari s'il juge qu'elle s'égare. En lui faisant sa déclaration d'amour, Shakeena dit à Tara : « if you marry, she will cook for you, and serve you, and you will if need be slap her too. Isn't it? All right. I am ready to serve, even to cook, and I will even accept slaps ». Dans RH, Aarti pique une colère à Raja parce que, par orgueil, il refuse d'accepter tout cadeau provenant de son beau-père. Elle regrettera rapidement d'avoir élevé la voix devant son mari et s'excusera en disant : « Whenever I misbehave, you may slap me twice. ». Il semble aller de soi qu'un mari puisse utiliser la force physique contre sa femme si le besoin se fait sentir. Toutefois, le héros bollywoodien, bon prince, n'utilisera jamais de ce pouvoir que sa femme lui confère.

Finalement, dans tous les films où une histoire d'amour interreligieuse est présentée, il est intéressant de noter que c'est le personnage féminin qui est non hindou. L'explication la plus plausible pourrait être que le personnage principal doit être quelqu'un à qui le public,

majoritairement hindou et masculin, peut s'identifier. De plus, il serait considéré beaucoup plus grave par l'orthodoxie qu'une fille déshonore son père en se mariant avec un non-hindou, le même « crime » passant plus facilement si c'est le fils qui s'amourache d'une musulmane⁶. Dans *Gadar*, malgré le fait que Shakeena soit issue d'une famille musulmane, elle se mariera d'après les rituels sikhs de Tara et embrassera sans réserve cette nouvelle religion. À la fin du film, le retour en Inde du couple et de leur fils sera présenté comme une joyeuse célébration, malgré le fait que Shakeena soit désormais séparée de son père et de sa famille à jamais.

5.5.4 Indianisation

L'indianisation d'un personnage est un procédé souvent utilisé à Bollywood et elle découle de la volonté de ce dernier d'adopter un mode de vie qu'il juge plus sain, car empreint de bonnes valeurs. En améliorant son sort et en lui permettant de s'épanouir lorsqu'il renoue avec ses racines, l'indianisation vient en quelque sorte souligner la primauté des valeurs et des mœurs indiennes chez le personnage.

Habituellement, le processus commence par un changement au niveau de l'habillement du personnage. Dans *DDLJ*, l'indianisation de Simran est subtile. Si elle s'habillait à l'occidentale dans la première partie, elle adopte après l'intermède tous les attributs vestimentaires indiens traditionnels. Dans *R11*, l'indianisation d'Aarti est beaucoup plus visible : vers le début du film, elle a toujours des vêtements occidentaux courts et sexy, mais elle réalisera que pour plaire à Raja, qui est un homme pudique et qui n'aime pas quand une femme est trop provocante, elle devra changer quelque peu son apparence. À partir du moment où elle commencera à tomber amoureux de lui, elle ne s'habillera qu'en vêtements traditionnels.

C'est l'indianisation du personnage d'Anjali Sharma dans *KKHH* qui sera toutefois la plus spectaculaire. On nous la présente au début du film comme une fille qui n'est pas comme les autres au collège. Lorsqu'elle joue au basket-ball contre Rahul, elle gagne à tout coup; elle le bat aussi au tir au poignet, et elle fait gonfler ses biceps et les fait toucher aux garçons du

⁶ Aux yeux de l'orthodoxie islamique, une musulmane qui marierait un non-musulman commettrait également un crime. Cette représentation d'un mariage entre une musulmane et un hindou est donc destinée à un public hindou, puisqu'un public musulman s'en trouverait très probablement choqué.

collège. Elle a beaucoup de caractère, porte les cheveux courts, s'habille avec des vêtements de sport et ne se maquille pas. Quand Rahul lui fait remarquer qu'elle crie comme une fille, elle répond : « Hey! Don't call me a girl! ». Il lui parle comme il parlerait à un ami garçon, sans aucun sous-entendu d'attrance malgré les multiples contacts physiques qui nous sont montrés. Anjali est donc, dans cette première partie du film, totalement asexuée aux yeux des garçons.

Toute forme de séduction est évacuée à partir du moment où une fille n'agit pas en « fille ». À la plage, malgré le fait qu'elle soit en shorts et en maillot de bain, aucun garçon ne la regarde. Ils préfèrent suivre les filles qui sont carrément féminines, même si leurs attributs jugés féminins sont plaqués et outranciers. Rifat bi, la femme qui s'occupe du dortoir des filles au collège, essaie de leur expliquer ce qui plaît aux garçons : « Boys get impressed by a girl's mannerisms... her walk, her talk... ». Elle est visiblement très découragée par Anjali et trouve qu'elle manque de féminité. Elle semble par ailleurs accepter assez bien les agissements frivoles de toutes les autres filles, qu'il s'agisse de leur maquillage outrancier, de leurs minijupes ou de leur fixation sur leur coiffure et leurs rouleaux chauffants. Quand Tina arrivera au collège et charmera Rahul avec sa démarche féminine, Anjali s'éclipsera et Rahul ne la reverra plus pendant plusieurs années.

Alors qu'il se remémore ses années de collège dans la seconde partie du film, Rahul décrit comment était Anjali à l'époque. À mesure qu'il la décrit comme étant « one of the boys », on voit des *insert* d'une femme qui s'habille et se met des bijoux, mais dont on ne voit pas le visage. Quand il explique qu'elle était considérée comme un garçon, on nous montre une main féminine se mettant gracieusement des bracelets: quand il dit qu'elle ne se maquillait pas, on voit un gros plan des yeux de l'actrice s'appliquant du khôl; quand il dit que ses vêtements étaient masculins, on nous montre le corps d'une femme en *sabwar kameez* avec son *dupatta* qui flotte dans le vent; quand il dit qu'elle n'essayait pas d'être jolie, on la voit se parer d'un bijou de cheveux en or serti de pierres. Au plan suivant, on nous montre une Anjali souriante et douce, qui est devenue très féminine et qui a troqué ses vêtements occidentaux griffés pour un costume traditionnel. En plus d'être marquée par ses vêtements, l'indianisation d'Anjali est soulignée par la trame sonore, qui reprend le thème musical associés à leur amitié en le chantant en solfège traditionnel. Lorsqu'il la verra ainsi, il sera

abasourdi et charmé par le changement, puis tombera peu à peu amoureux de son ancienne amie. Par ce procédé, le film vient nous rappeler que, pour vivre une histoire d'amour avec le héros, l'héroïne doit devenir plus « indienne ».

5.6 Conclusion

Ces représentations d'hommes forts et droits, et de femmes soumises et aimantes ne découlent bien sûr pas que de l'hindouisme traditionnel. Il faut plus qu'un système religieux pour constituer des modèles sociaux que tout un chacun souhaitera personnifier. Nous verrons, dans le prochain chapitre, que ces modèles féminins et masculins alimentent et justifient les relations hiérarchiques familiales, hiérarchie qui elle-même formate le caractère et l'attitude des membres de la famille tout en assurant l'épanouissement du plus grand nombre.

CHAPITRE VI

RAPPORTS FAMILIAUX

La famille traditionnelle en Inde est plutôt différente des modèles avec lesquels nous sommes familiers en Occident. Patriarcale, la *joint-family* indienne est habituellement composée du père à son sommet hiérarchique, suivi de son fils aîné puis des suivants. Les membres masculins proviennent tous de la même famille, tandis que les femmes sont soit des mères, des épouses, des filles pas encore mariées ou des veuves de la famille du patriarche. C'est par leur mariage à un homme faisant partie d'un groupe donné que les femmes rejoignent s'y insèrent. Cela implique nécessairement qu'elles doivent quitter la famille de leur père lorsqu'elles s'unissent à leur mari. Ce sont les hommes, le patriarche en tête, qui prennent les décisions d'ordre économique et social concernant la famille. La matriarche, de son côté, contrôle les activités domestiques accomplies par les femmes : cuisine, éducation des enfants et rituels religieux familiaux. Dans presque tous les films, c'est ce type de famille qui est montré et célébré à Bollywood.

Pour fonctionner, ce système familial doit avoir un code de vie précis, une manière de gérer les relations qui puisse être efficace tout en étant épanouissante pour les membres de la famille. Nous verrons dans ce chapitre comment s'articulent dans les films ces relations entre les différents membres de la famille afin que l'ordre, dont le bouleversement est généralement le centre de la problématique du film, puisse être rétabli et que l'histoire trouve un dénouement heureux.

6.1 La mère

6.1.1 La mère et ses enfants

La relation qu'entretient la mère avec sa fille en est d'abord une d'amitié, basée sur une expérience qu'elles ont en commun, celle d'être une femme aimante et dévouée qui s'est donnée ou souhaite se donner à un homme. La mère se projette en sa fille et s'y voit lorsqu'elle n'était pas encore mariée et qu'elle commençait à se questionner à propos des hommes; en contrepartie, la fille trouve en sa mère une formidable alliée qui puisse lui enseigner comment devenir une « vraie » femme. À ce propos, la mère de Simran lui dit, dans DDLJ, que lorsqu'un enfant grandit et devient une femme, sa mère devient sa meilleure amie; Simran le confirmera en affirmant plus tard dans le film : « Ma's more a friend than a mother. So I never felt the need for a friend. ».

La mère est avant tout dévouée au bonheur de ses enfants et sa manière de rendre sa fille heureuse sera de l'aider à atteindre le bonheur marital. Bien que le mariage arrangé prévale dans environ 95% des cas en Inde¹, notons que l'immense majorité des films présentent des mariages d'amour et que la mère est généralement celle qui encourage sa fille à marier l'homme qu'elle aime. Dans KKH, la mère d'Anjali, quand elle apprend que sa fille n'est pas amoureuse de son fiancé, mais qu'elle s'est résignée à se marier pour faciliter la vie de sa famille, dit : « I never thought that my daughter would marry out of compromise and not love. I'm your mother and I want you to be happy too. But a home based on a compromise is a house, not a home. ». Contrairement au père qui, on le verra plus bas, représente la figure d'autorité qui empêche de prime abord sa fille de marier l'homme qu'elle aura choisi, la mère de l'héroïne est une figure compréhensive et sensible, faisant passer le bien-être de ses enfants avant ses propres principes ou convictions d'ordre moral.

Bien qu'elle soit considérée comme sa meilleure amie et qu'elle soit dédiée à son bonheur, la mère d'une jeune fille reste toutefois toujours subordonnée à son époux, ce qui implique parfois qu'elle doive raisonner sa fille et l'inciter à obéir à son père plutôt que d'écouter ses sentiments. À propos de l'obéissance, la mère de Simran dit à sa fille :

¹Selon le site belge d'Amnistie Internationale, consulté le 11 septembre 2008.
<http://www.amnestyinternational.be/spip.php?article1081>

You know Simi, when I was a kid, my father would tell me there's no difference between man and woman. All have equal rights. All my childhood, I lived believing it's true. But as I grew up... I realised what a lie that is. I wasn't given an education, because it was more important that my brothers be educated. That was my first sacrifice. Then, at every step, sometimes as a daughter, sometimes as a sister, sometimes as a wife... I went on sacrificing my own happiness. [...] a woman hasn't even the right to make promises. She is born to be sacrificed for her men. For their women, men will never make sacrifices, nor will they ever make sacrifices. Therefore I, your mother, come to take from you your own happiness. Forget him, my child. Forget. Because your father won't care for your tears. For the happiness of everyone, I beg of you, forget him, my child.

La mère est ainsi souvent partagée entre son devoir d'obéissance vis-à-vis de son mari et son désir de voir sa fille s'émanciper et jouir d'un meilleur sort que le sien. La mère de Simran reconnaît qu'elle a souffert pour le bonheur des hommes de sa famille, aussi s'est-elle promis que sa fille ne traverserait pas les mêmes difficultés :

[...] once you were born, when I held you in my hands for the first time, I made a promise, never to let happen to my daughter what happened to me. No more sacrifices at every step as daughter, as sister, as wife. So what if she's a girl? She'd live her life as she wishes. She'd have her share of happiness.

À la fin du film, lorsqu'elle surprend les amoureux illégitimes, elle se souvient de la promesse qu'elle a faite à la naissance de sa fille. À l'insu de son mari, elle leur offre alors tous ses bijoux afin qu'ils aient assez d'argent pour s'enfuir et ne jamais avoir à revenir. Elle dit à l'amoureux de sa fille : « My daughter won't sacrifice her happiness. She isn't going to sacrifice her love. I know Raj, you'll make my daughter very happy. You have my blessings. Take my daughter away. Leave. No one here cares for your love. Take her away from here. I'll take care of everything. ».

Pour le bonheur de ses enfants, bien qu'elle paraisse parfois hésiter, une mère est prête à affronter le pire, même le courroux de son mari. À la fin de DDLJ, alors que Raj se plie à la volonté du père de Simran et qu'il s'apprête à quitter la ville sans son amoureuse, la mère ordonne à sa fille de la suivre et l'emmène à la gare où le train doit quitter. On comprend alors qu'elle a décidé d'inciter sa fille à prendre son destin en main et de forcer son mari à entendre raison, bien que la décision finale lui revienne tout de même à lui.

La mère joue également un rôle important dans la vie de son fils, mais elle ne sera pas confidente ou guide. Elle lui inculquera d'abord, à travers son éducation, des valeurs

primordiales qui feront de lui un homme bon. Dans DDLJ, Raj dit à propos de sa mère défunte : « I was a little boy when my mother passed away. But whatever I am today, I am because of her. ». Mais le principal rôle de la mère sera de servir de barème pour juger de la future épouse de son fils. Dans KKHH, Rahul déclare : « A girl should be one you can take home to your mother. ». Une fiancée aimée par sa belle-mère est donc un gage de réussite maritale et pas nécessairement parce que la belle-mère doit juger la valeur de sa future bru en vue de l'accomplissement des tâches domestiques. La mère du héros, habituellement l'archétype de la bonne mère et de la bonne épouse, semble être la mieux placée pour déterminer si l'héroïne, qui deviendra en se mariant mère et épouse, remplira bien son rôle.

6.1.2 La femme comme mère avant tout

L'héroïne qui devient mère accomplit son *dharma* de femme, la raison pour laquelle elle a été mise au monde. Son bonheur réside dans le sacrifice pour ses enfants et son mari. Parfois, ce sacrifice implique qu'elle doive y laisser sa vie : au début de KKHH, on nous apprend que la femme du personnage principal a volontairement mené sa grossesse à terme, même si elle savait qu'elle n'y survivrait pas. Dans les instants précédant sa mort, une femme médecin explique au héros éploré : « Tina's very critical Rahul. She doesn't have much time. [...] She had severe internal bleeding. We couldn't do anything. She knew there would be complications in her delivery. She also knew how much you wanted this child. She loved this baby more than her life. ».

Plus souvent, le sacrifice de la mère-épouse implique qu'elle mette de côté son égo, ses principes, ses idéaux – bref, ce qui constitue son caractère – pour que puissent s'émanciper son mari ou ses enfants. Nous avons vu plus haut ce qu'impliquait pour une femme le devoir d'obéissance à son mari et les frustrations que cela pouvait engendrer pour la mère de Simran. Le plus souvent, le sacrifice de la femme prend la forme de la reconnaissance que son devoir consiste à rendre heureux ses proches et implique, par la réalisation de ce *dharma*, une forme profonde d'accomplissement personnel. Dans KKHH, l'esprit de Tina, l'héroïne qui a donné sa vie pour donner naissance à sa fille, revient huit ans plus tard sous la forme de lettres écrites à sa fille pour inciter cette dernière à faire se rencontrer son père et sa meilleure amie du collège. Les intentions de Tina, au moment où elle écrit ces lettres à sa fille, c'est-à-dire quelques heures avant son décès, sont très claires : elle souhaite trouver une nouvelle

épouse pour son mari et une nouvelle mère pour sa fille. En mère aimante et compréhensive, sachant qu'elle va mourir, sa plus grande préoccupation est ainsi de s'assurer que son mari et sa fille pourront éventuellement retrouver un équilibre familial.

Ce n'est donc pas parce qu'elle se sacrifie que la mère-épouse est nécessairement malheureuse. Comme le sacrifice permet à la femme de s'accomplir, on s'assure que même elle ne se sente pas lésée et que tous les membres de la cellule familiale y trouvent leur compte. Rahul, dans *KKHH*, résumera ainsi cet état d'interdépendance affective entre la mère-épouse et ses proches : « A mother is someone who loves us so much that we sometimes can't understand it. A mother is someone who makes us realise how good we are... there is no one better than us. Her happiness is in our laughter and sorrow in our sorrow. She is someone we can't live without... she is everything. ».

Ce type de relation quasi-symbiotique entre la mère et son enfant est récurrent à Bollywood. Il sera soutenu, tout au long de *KKHH*, que l'enfant a à tout prix besoin d'une mère au même titre qu'une femme est faite pour avoir des enfants. La première fois que la petite Anjali aperçoit la grande Anjali, tout est filmé au ralenti; on voit la grande distribuer des ballons à des enfants qui se pressent autour d'elle et leur exprimer son affection en les prenant dans ses bras et en les embrassant. Dans le plan suivant, Anjali est remplacée par Tina, la défunte mère de la petite, qui porte le même sari et qui a la même attitude aimante vis-à-vis des enfants qui l'entourent. Par ce procédé, on explique que la petite associe Anjali à sa mère, et qu'elle a enfin retrouvé la présence maternelle qui lui manquait tant.

À Bollywood, une femme qui ne reconnaîtra pas la valeur de la maternité, à cause de son orgueil et de son égoïsme, est une femme perdue. En effet, au modèle de la femme vertueuse se consacrant corps et âme au bien-être de sa famille, on oppose souvent un contre-modèle tout aussi typé. Généralement, cette femme n'a pas d'enfants, semble avoir une sexualité plutôt exacerbée et des mœurs discutables. Dans *RH*, la belle-mère d'Aarti est une femme superficielle et orgueilleuse : lorsqu'une femme qui veut lui faire un compliment lui fait remarquer qu'il est étonnant qu'avec son type de physique elle soit la mère d'une jeune femme, elle se trouve insultée et répond sèchement qu'elle est sa belle-mère et surtout pas sa mère, comme si la pire insulte qu'on pouvait lui faire était d'insinuer qu'elle puisse avoir déjà

porté un enfant. Il s'agit d'une belle femme qui préfère se vautrer dans le luxe que lui offre son mari plutôt que de cultiver des valeurs plus « féminines ». En plus du rejet de la maternité, ce modèle de femme possède la panoplie de défauts qui lui sont associés : elle fume, boit, s'habille de manière assez sexy, se vante de son statut social, est malhonnête et place son orgueil et la satisfaction de ses envies avant ce que la nature aurait pu lui offrir de plus beau.

Le modèle de la mère proposé dans DDLJ, KKHII et *Gadar* est tout le contraire : comme nous l'avons vu, les mères donnent tout ce qu'elles ont, elles sont entièrement dévouées à leur famille. La mère est donc, à Bollywood, un symbole suprême de confiance. Lorsqu'elle réalise que sa belle-mère l'a trompée pour hériter de la fortune de son père, Aarti résume ainsi sa déception : « I believed blindly everything you said because you related to me as a mother. A mother's status is the most significant one. Never fool around with someone pretending to be a mother. ». Ce n'est pas seulement parce qu'elle s'est montrée malhonnête qu'Aarti est à ce point déçue, c'est parce qu'elle est allée à l'encontre de toute la logique voulant qu'une mère soit le symbole archétypal de l'amour et du don de soi.

6.2 Le père

6.2.1 Le père et ses enfants

Nous l'avons vu dans le premier chapitre, l'histoire du film bollywoodien se développe autour du personnage principal masculin devant faire face à l'adversité. Or, comme le film populaire des années 1990 s'est orienté vers le drame romantique, il est normal que l'adversité arrive principalement sous la forme d'un empêchement pour le héros de vivre son histoire d'amour avec la femme qu'il a choisie. Cette difficulté naît généralement de la volonté du père de l'héroïne de voir sa fille mariée à un homme qu'il aura choisi ou, du moins, dont il aura approuvé le choix. Le père de l'héroïne sera, effectivement, la principale source de conflit dans DDLJ, RH et *Gadar*.

Il est intéressant de noter que, malgré la situation déplorable que l'on connaît entourant le contrôle des naissances et les infanticides de bébés filles en Inde, le père ne souffre jamais d'avoir une fille dans les récits bollywoodiens. Dans KKHII, à la naissance de sa fille, Rahul pleure de joie, l'embrasse et la montre fièrement à tout le personnel de l'hôpital. Il est clair

alors qu'aucune pensée négative ne lui effleure l'esprit; il ne ressent que de l'amour pour son enfant, faisant fi de son sexe. Dans DDLJ, le père de Simran passe également un commentaire sur l'absurdité du comportement de ceux qui ne célèbrent pas le fait d'avoir des filles : « They said that a grown-up daughter is a burden on a man. But a daughter like you makes a father's chest swell with pride! ».

Ce n'est donc pas le fait d'avoir une fille qui provoque les conflits chez le père de l'héroïne, mais plutôt les attentes de ce dernier envers elle. Le père a tendance à penser que sa fille lui sera si obéissante qu'elle acceptera avec enthousiasme tous ses choix, y compris celui d'un mari potentiel. Dans DDLJ, la mère de Simran insiste pour que son mari demande son avis à sa fille avant de la promettre à un homme qu'elle n'a jamais vu, mais il répond avec un sourire bienveillant qu'elle sera heureuse de toute façon. Pour le père, l'obéissance de sa fille semble être directement liée à l'affection qu'elle lui porte; selon lui, si elle l'aime inconditionnellement, elle acceptera tous ses choix en les encensant.

Le père projette également en sa fille son désir de voir sa famille reconnue par ses pairs comme étant respectueuse des traditions et des valeurs indiennes. Plus que les fils, les filles sont pour le père le reflet de la vertu de la cellule familiale. Lorsque Simran apprend que son père l'a promise au fils de son meilleur ami, il y a de cela vingt ans, elle rougit, se lève et quitte la pièce. Son père en déborde de joie et s'écrie à sa femme : « She's shy! See Lajjo? That's our etiquette, our culture. My daughter is still so shamefaced. I'm not a failure. In the heart of London, I've kept India alive! ».

Parfois, l'honneur de la famille est si important pour le père qu'il est prêt à tout pour ne pas qu'il soit menacé. On trouve dans *Gadar* l'exemple le plus probant du désir du père de préserver l'intégrité de ses filles. Alors que la famille risque de se faire tuer par des militants musulmans dans une émeute, un vieil homme donne du poison à ses filles et leur dit : « When you are in real trouble, have it, but do not let a Musalman defame your dignity. ». Pour cet homme, la virginité de ses filles, étroitement liée à l'honneur de la famille, est plus importante que leur survie. Parce qu'elles opinent, ses filles semblent envisager beaucoup mieux la mort que la perte de leur dignité.

Le bon père devra, ultimement, accepter le choix de sa fille en matière d'époux. Toutefois, avant d'arriver à une concession et alors qu'il est aveuglé par sa colère et sa déception de voir sa fille se rebeller contre lui, il peut poser de terribles gestes que seul son repentir et la bénédiction qu'il donnera aux époux pourront venir racheter. Dans RH, le père d'Aarti est si fâché que sa fille ne l'ait pas averti de ses sentiments envers Raja qu'il quitte le village en les maudissant. Aarti fera plus tard savoir à son père qu'il est le seul à blâmer pour ses déboires amoureux avec Raja. Elle lui dira qu'en leur refusant sa bénédiction, il les a condamnés à une vie maritale malheureuse. Pour elle, il est clair que l'assentiment de son père est primordial, sans quoi l'ordre cosmique se trouvera altéré. À ce propos, elle dira : « No progeny can protect itself from their parents' curse ». Cela vient renforcer l'idée récurrente à Bollywood de l'importance de la bénédiction paternelle et du pouvoir que les parents exercent sur la vie de leurs enfants.

À la fin de DDLJ, de RH et de *Gadar*, les pères des héroïnes passeront outre leur orgueil pour le bonheur de leur fille; dans KKHH, le père de Tina, lorsqu'elle tombe amoureuse de Rahul, acceptera même d'emblée son choix, bien qu'il se dise désolé d'avoir à partager l'amour de sa fille avec un autre homme. C'est à la fois une leçon pour les parents et pour les enfants : les enfants qui aiment leurs parents font ce qu'ils décident pour eux et les parents qui aiment leurs enfants doivent voir au-delà de leurs principes, parfois trop rigides, et faire en sorte que leurs enfants soient le plus heureux possible.

Dans *Gadar*, on va même jusqu'à dépeindre le père de l'héroïne comme un homme méchant, insensible, manipulateur : c'est lui qui campe le rôle du « méchant ». Il représente l'antithèse de ce que devrait être un bon père et Tara le lui fera remarquer à plusieurs reprises dans le film. Comme la belle-mère d'Aarti était le contre-modèle de la mère dans RH, le père de Shakeena représente celui du père dans *Gadar*. En faisant passer son propre honneur et son agenda politique avant le bien-être de sa fille, il prouve qu'il n'a pas la trempe d'un bon père, car il fait souffrir non seulement sa fille, mais la famille en entier. L'équilibre sera rétabli lorsqu'il arrivera à réaliser que le bien-être de sa fille est plus important que son apparente réussite sociale.

Le père bollywoodien a une attitude sensiblement différente avec son fils. Il ne ressent pas le besoin de le protéger, ni de mettre en lui tous ses espoirs de voir briller à travers lui l'honneur de la famille. Il est également beaucoup plus permissif en matière d'union, et fait entièrement confiance à son fils en ce qui concerne ses choix. Dans DDLJ, le père de Raj va même jusqu'à lui affirmer que ce dernier n'avait pas besoin de sa permission pour se marier.

La principale exigence du père envers son fils est que ce dernier marche dans les traces de ses prédécesseurs et réussisse aussi bien que son père, qui lui-même fit comme son propre père, et ainsi de suite. Il est prêt à sacrifier un grand pan de sa vie afin que son fils puisse bénéficier de toutes les opportunités qui s'offrent à lui. Il se projette en quelque sorte en son fils. Le père de Raj l'incite de la sorte à vivre pleinement sa vie : « Never say your youth is over. All my life I've slogged to give you whatever I couldn't do. When you came and went, I never got to know. But I wasn't sad, because I knew that my son will have my years. [...] Just go and live my years for me. ».

6.2.2 Les devoirs du père envers ses enfants

À Bollywood, le rôle premier du père, outre celui de pourvoyeur financier, est de veiller à ce que les besoins essentiels de ses enfants soient comblés. Seul, il n'est pas capable de gérer un foyer aussi bien qu'une femme le ferait. Au début de KKIII, la petite Anjali se fâche quand son père arrive en retard et lui dit : « I can't handle everything! I'm your daughter, not your wife! ». Il est ainsi soutenu que ça n'est pas le rôle de la progéniture de s'occuper de son père, mais bien le rôle d'une femme. On comprend donc qu'un homme seul, même s'il est adulte et autonome, est un peu désemparé et qu'il a besoin d'une épouse pour prendre les choses en main. Cela vient également renforcer la conception bollywoodienne de la femme comme une mère-épouse épanouie en reine du foyer.

Sans une épouse, le père de famille est non seulement démuné sur le plan de la gestion du foyer, mais il n'est pas non plus en mesure de fournir à ses enfants la première chose dont ils ont besoin : l'affection d'une mère. Dans *Gadar*, lorsqu'on apprend à Tara que son fils et lui n'obtiendront jamais de visa pour le Pakistan pour aller rejoindre sa femme, il se fâche et s'écrie : « No power, no boundary can stop me from taking my son to his mother. ». Le rôle

d'un bon père est donc, d'abord et avant tout, de réunir la mère et son enfant, et de veiller à ce que rien ne brise le lien qui les unit.

6.3 Les enfants vis-à-vis de leurs parents

Nous l'avons vu, la jeune fille doit obéissance à son père. Dans DDLJ, lorsqu'il décide de la marier au fils de son meilleur ami qu'il n'a pas vu depuis vingt ans, Simran accepte la volonté de son père et lui dit sincèrement : « I have never disobeyed you, Babuji. I'll be going away to a land I have never seen. The man I'm going to marry is a complete stranger. But I have no complaints. You must've considered it in my best interests. ». Tout au long du film, Simran ne s'en plaindra effectivement jamais à son père, malgré le fait qu'elle soit malheureuse de cette décision. Elle remplit ainsi son devoir de loyauté envers ses parents.

Les enfants, garçons comme filles, doivent reconnaître l'autorité de leurs aînés. Un enfant vertueux fera passer les désirs de ses parents avant les siens, car il est soutenu que les enfants sont redevables à ceux qui les ont élevés et qu'ils leur doivent respect et reconnaissance. Ils doivent agir de manière à favoriser le bonheur du plus grand nombre, même si cela implique qu'ils doivent sacrifier leur propre bonheur. Dans DDLJ, Raj reconnaît au père de Simran le droit de choisir pour sa fille. Quand elle lui dit qu'elle lui avait demandé de s'enfuir avec elle, il tient ce discours devant son père :

You can only run from strangers. From the ones we call our own where could we run away to? Our elders are our parents. All our lives, they've brought us up. They gave us so much love. About our lives, they can decide better than we can. We have no right to make them sad for the sake of our happiness. Babuji is right. I am a liar, a cheat. [...] How did I think of marrying you? So what if this wastrel loves you like a madman? Love isn't everything, is it? Babuji is right, Simran. Babuji is right. Here you are Babuji. Take your daughter. [...] If you think Kuljit will make Simran happier... then you're right. What's best for Simran, you know best. Forgive me.

Dans *Gadar* également, Shakeena choisira de ne pas désobéir à son père, même si ce dernier fait preuve d'un égoïsme sans borne et qu'il est visiblement aveuglé par sa haine de l'Inde. Par amour et par respect de son autorité, elle décidera de rester au Pakistan, tout en demeurant fidèle à son mari et en espérant ardemment qu'il vienne la chercher. Elle arrivera, ce faisant, à être obéissante à la fois à son père et à son mari.

Les enfants ont également le devoir de respecter et d'honorer la mémoire de leurs parents défunts. Dans RH et dans KKHH, Aarti et la petite Anjali n'ont jamais connu leurs mères, ce qui ne les empêche pas de leur parler comme si elles étaient toujours vivantes et de les considérer comme leurs amies et alliées. Elles pleurent leur mort et honorent leur mémoire. À plusieurs reprises dans KKHH, la petite Anjali fera sa puja en pensant à sa mère, en lui parlant ou en faisant un clin d'œil à sa photo. La mort d'un parent est donc prise très au sérieux. Les actes des enfants nous font bien comprendre que leur univers tourne autour de leurs parents et ce, même s'ils ont eux-mêmes une famille. Dans *Gadar*, quand elle apprendra la mort de son père, Shakeena ira même jusqu'à essayer de se suicider.

Finalement, les jeunes ont le pouvoir d'apprendre des leçons de vie aux aînés, même s'ils doivent, ultimement, se plier à ce que les aînés auront choisi pour eux. Dans DDLJ, Raj et Simran respectent jusqu'au bout la volonté du père de cette dernière et lui font réaliser que l'amour et le bonheur ont plus de valeur que les apparences d'une famille vertueuse. Dans RH, Aarti enseignera à son père, en lui désobéissant, que l'on doit regarder au-delà des apparences de rudesse pour découvrir l'authenticité et l'honnêteté d'une personne. Dans *Gadar*, Tara convaincra son oncle de la nécessité de pardonner aux musulmans de la même manière qu'il a pardonné aux Pakistanais en tombant amoureux d'une musulmane et Shakeena fera réaliser à ses parents que musulmans et hindous partagent le même sang et que la guerre est une absurdité.

6.4 Le genre vis-à-vis de sa belle-famille

Le modèle de relation amoureuse proposé dans DDLJ a été à la fois critiqué et encensé à la sortie du film. Du côté des détracteurs, Jerry Pinto soutient, dans l'article *The Defanged Love Story* (2005), que la soumission du héros à la volonté du père de l'héroïne représente une régression majeure pour le cinéma commercial. D'après l'auteur, le public devrait vivre une catharsis à travers le personnage principal, en le voyant gagner le cœur de l'héroïne, se débarrasser des méchants et réparer les injustices. Seulement, le nouveau héros, amené d'abord par DDLJ et repris par nombre de films depuis, ne souhaite plus braver le père de sa douce. Il choisit sciemment de respecter les traditions et de rechercher l'assentiment parental. Les protagonistes trouvent plus sensé de sacrifier leur vie à deux et de vivre malheureux que de défier l'ordre établi ou la figure parentale. Lorsque Raj refuse de fuir la famille de Simran

et explique : « I haven't come here to steal you. I might have been born in England but I am Hindustani. I've come here to take you as my bride. I'll take you only when your Babuji gives me your hand », il se fait plutôt conservateur. L'honneur, pour lui, consiste plus en le respect des traditions et de ses aînés qu'en une émancipation d'ordre personnel qu'il considère comme égoïste.

Il y a toutefois, pour le gendre, des limites à respecter le désir des aînés, surtout si ces exigences sont présentées dans le film comme étant irrationnelles ou basées sur l'orgueil de celui qui en formule la demande. Dans RH, le père d'Aarti pose ses conditions à Raja pour que le mariage ait lieu. Ces conditions sont déraisonnables et exigeraient de Raja qu'il s'occidentalise pour mieux paraître aux yeux des pairs de la famille d'Aarti. Il refuse catégoriquement : « Neither will I go to Mumbai nor will I learn the etiquette of your society. Nor will I become what you want to make me. I am fine how I am. And I'll remain like this. ». Pour ne pas se dénaturer, Raja est prêt à braver le père de sa future épouse. La fin du film viendra d'ailleurs prouver qu'il avait raison d'agir ainsi, car son beau-père s'excusera auprès de lui et reconnaîtra sa valeur d'homme du peuple authentique, simple et honnête.

6.5 Le rôle des grands-parents

La simple présence des grands-parents vaut la peine d'être mentionnée, parce qu'elle n'est jamais fortuite. Mentionnons d'abord que le grand-père n'est jamais représenté et il semble que ce soit pour une raison bien précise. En effet, le patriarche étant évacué d'emblée du récit, ses fils, dont le père du héros ou de l'héroïne, ne sont assujettis à personne. Ils sont donc entièrement libres de diriger leurs propres familles comme ils l'entendent, et ne trouvent personne qui ait le pouvoir de contester leurs décisions.

Si le grand-père n'est jamais présent, cela implique que, si la grand-mère est représentée, elle est nécessairement veuve. Les veuves en Inde ne jouissent pas d'un statut particulièrement enviable. On voit parfois certaines familles les renier², une croyance populaire voulant qu'elles aient mal accompli leurs rituels, qu'elles aient ainsi survécu à leur mari et qu'elles

² Il y aurait près de 20 000 veuves (sur environ 33 millions en Inde) rejetées par leurs familles et mendiant sur les rives du Gange dans les villes saintes de Varanasi et de Vrindavan. Source : Chipaux, Françoise. 2005. « En Inde, "personne n'aime rencontrer une veuve sur son passage" ». Le Monde, 29 mai. consulté sur la page <http://www.minorites.org/article.php?IDA=9363>

soient conséquemment porteuses du mauvais oeil. Comme les mariages arrangés ou le paiement d'une dot à la famille du mari, le rejet des veuves est un sujet tabou à Bollywood, aussi insiste-t-on beaucoup sur la présence de la grand-mère veuve. Elle est généralement très préoccupée par le bonheur de ses petits-enfants et essaie souvent d'influencer son fils afin que celui-ci soit plus permissif avec eux, même si elle sait qu'en raison de son statut de veuve, elle lui est subordonnée et ne pourrait prendre de décision à sa place.

6.6 Conclusion

Pour que le système relationnel familial que propose Bollywood fonctionne, il doit aller de pair avec certaines règles de base concernant les rôles liés au sexe. Nous avons vu, dans le chapitre précédent, quels sont ces modèles féminins et masculins, et comment leurs interrelations s'articulent afin de former un tout cohérent et de formuler une représentation idéalisée mais crédible de la société indienne. Voyons maintenant comment est représenté à l'écran l'idéalisation du sentiment religieux, de la morale des personnages et de leur manière de vivre concrètement leur spiritualité.

CHAPITRE VII

ALLUSIONS DIRECTES ET INDIRECTES À LA RELIGION

Nous l'avons vu dans le troisième chapitre, la tâche de décrire l'hindouisme est délicate, car la notion de « religion » en Inde s'écarte de certaines conceptions occidentales qui limiteraient la pratique au fait d'assister au service et de prier. Beaucoup d'éléments de la vie quotidienne hindoue sont en effet ritualisés, comme manger, prendre un bain, ou encore accueillir un invité dans sa demeure. Nous traiterons dans ce chapitre des moments dédiés directement à Dieu et à la pratique religieuse, de l'accomplissement des rituels sociaux, du discours que les personnages tiennent sur Dieu, des interventions d'une puissance supérieure dans le cours du récit, ainsi que des allusions aux divinités. Ce faisant, nous souhaitons dépeindre la manière dont on traite directement de religion à Bollywood, mais également la façon que l'on a d'induire certaines croyances relatives à l'hindouisme.

7.1 Pratique religieuse et références directes à l'hindouisme

7.1.1 Le quotidien ritualisé

À Bollywood, on fait le choix conscient de nous montrer plusieurs rituels quotidiens, ce qui n'apporte pas nécessairement d'éléments importants au déroulement du récit, mais qui a toutefois l'avantage de nous renseigner sur l'allégeance religieuse du personnage et sur l'assiduité dont il fait preuve dans sa pratique. Par exemple, dans les premières scènes de DDLJ, on voit le père de l'héroïne qui fait sa *pūja* à la déesse Lakshmi tout de suite après avoir passé la porte du dépanneur où il travaille. Lorsque sa femme dit à ses filles que leur père pose les mêmes gestes depuis vingt ans quand il entre dans son commerce, elle souligne

la constance dans la pratique de son mari qui, malgré le fait qu'il ait immigré en Grande-Bretagne, a su garder sa foi hindoue vivante.

Plusieurs moments de la vie quotidienne se voient ainsi conférer un caractère religieux au cinéma. Dans DDLJ, RH et KKHH, les maîtresses de maison semblent toujours avoir un *thali* prêt pour ritualiser l'accueil d'un invité. Dans la même optique, les rituels familiaux du matin sont également souvent représentés. Dans DDLJ comme dans KKHH, on nous montre les personnages principaux chantant un hymne hindou, *Om Jai Jagdish Hare*, devant l'autel à Krishna et Radha. En plus de leur zèle religieux, l'opulence de leurs salles de *puja* vient montrer à quel point la pratique prend une place importante dans leur vie. Il en va de même pour la représentation de la prière à l'écran; dans DDLJ, KKHH et *Gadar*, Simran, la petite Anjali et Shakeena trouvent toutes trois refuge dans le recueillement et l'abandon de leur sort entre les mains du dieu auquel elles s'adressent. Il s'agit d'une manière simple mais efficace de montrer la religiosité d'un personnage et de signifier clairement au public qu'il est en présence d'une personne vertueuse.

Même lorsqu'ils se trouvent à l'extérieur de chez eux et dans des conditions qui ne s'y prêtent pas nécessairement, ces personnages vertueux insistent pour maintenir leurs bonnes habitudes religieuses. Lors de sa première journée au camp Sunshine, la grand-mère de la petite Anjali s'évertue à trouver deux choses : la cuisine, pour voir comment ils cuisent les aliments, et la salle de *puja*. Dans *Gadar*, même si elle est prisonnière de sa famille musulmane au Pakistan, Shakeena insiste pour se mettre du vermillon à la racine des cheveux comme le font les épouses hindoues et sikhes, et ce malgré la colère que cela provoque chez son père et les punitions que cela pourrait engendrer.

Lorsqu'il est forcé de quitter l'Inde, un personnage vertueux ne se laissera pas corrompre par le mode de vie que l'on suppose dénué de religion de son pays d'accueil occidental. Ainsi, on nous montre dans KKHH que Tina, malgré le fait qu'elle soit née et ait grandi à Londres, est vraiment restée imprégnée de sa culture hindoue. Lorsque Rahul veut prouver à tout le monde que les NRI nouvellement revenus au pays ont perdu le sens des valeurs, il met Tina au défi de chanter une chanson en hindi. Elle entonne alors *Om Jai Jagdish Hare* dans un sanskrit parfait.

Il n'est pas rare à Bollywood de voir un personnage emprunter, pour un moment, un ou des rituels d'une autre religion que la sienne. Lors de leur visite en Suisse dans DDLJ, Simran insiste auprès de Raj pour qu'ils aillent visiter une église catholique. Elle en profite pour prier, à genoux et mains croisées, et fait son signe de croix lorsqu'elle a terminé. Elle expliquera plus tard que, pour elle, la manière de s'adresser à Dieu importe peu et que c'est plutôt l'intention qui compte. Dans KKHH également, alors que la petite Anjali se trouve chez Rifat bi, la femme qui fut jadis la gouvernante musulmane de la grande Anjali, elle apprend que cette dernière est sur le point de se marier. Elle décide alors de demander à Dieu de reporter la date du mariage, afin qu'elle ait le temps de faire en sorte que son père et la grande Anjali se rencontrent et tombent amoureux. Elle se couvre la tête d'un foulard, s'agenouille devant le coran de Rifat bi, place ses mains en coupole à la manière des musulmans et prie jusqu'à ce qu'elle obtienne ce qu'elle a demandé. Le fait que les prières de Simran dans DDLJ et d'Anjali dans KKHH soient exaucées après qu'elles aient prié en suivant les rites catholique et musulman n'est absolument pas fortuit: on démontre ainsi que Dieu écoute ceux qui s'adressent à lui avec des intentions pures, peu importe la manière dont ils le font, et nous verrons un peu plus bas qu'il est assez prompt à répondre à ceux qui le sollicitent avec des intentions honnêtes.

7.1.2 Les rituels sociaux

Lorsqu'on nous montre les rituels accomplis en groupe, c'est également pour souligner le caractère pratiquant des personnages, mais aussi pour montrer l'opulence dans laquelle ils vivent. La cérémonie de fiançailles de Simran et de Kuljit dans DDLJ et celle d'Anjali et d'Aman dans KKHH sont des adaptations grandioses et « glamourisées » de cérémonies hindoues traditionnelles, tout comme le sont les représentations des mariages dans RH, KKHH et *Gadar*.

Nous en avons touché un mot dans le chapitre sur les modèles féminins, la fête de *Karwa Chauth*, le jeûne annuel de la femme pour la santé et la longévité de son époux, est souvent représentée à Bollywood. On montre ainsi que l'héroïne demeure aimante et fidèle à son mari ou à son amoureux même dans l'adversité, et c'est précisément le cas dans DDLJ et dans RH. Traditionnellement, c'est l'époux qui doit donner à sa femme la première bouchée de nourriture quand vient le moment de rompre son jeûne. Dans DDLJ, même s'ils ne sont pas

mariés et qu'elle est promise à un autre homme, Simran insiste pour que ce soit Raj qui lui donne à boire et à manger à la fin de la journée. Elle prend le rituel très au sérieux et quand il lui dit qu'il craint qu'on ne les voie et qu'on ne devine ainsi qu'ils s'aiment, elle répond : « I don't care! I'll even die of hunger! But the first drink of water, and the first morsel of food, you will feed me! Get it? ».

Les rituels montrés à l'écran ne sont jamais choisis au hasard. Ils remplissent une fonction précise, renseignent sur les personnages et les relations qu'ils entretiennent entre eux. Dans *KKHH*, on nous montre que Rahul, sa mère, sa fille ainsi que le père de Tina célèbrent à chaque année la mort de cette dernière en se réunissant et en accomplissant des rites post-funéraires hindous¹, malgré le fait qu'elle soit une femme et que cela fasse huit ans qu'elle est décédée. Ce faisant, on insiste sur la piété de cette famille, sur l'amour qu'ils portaient à Tina et sur le fait qu'ils ne voient aucune différence entre la manière de souligner la mort d'un homme ou celle d'une femme. Dans le même ordre d'idées, lorsqu'on nous montre Tara et Shakeena qui participent à la fête de *Holi*², on vient nous montrer à quel point ils sont ouverts d'esprit puisqu'il s'agit d'une fête hindoue à laquelle les sikhs et les musulmans ne participent traditionnellement pas.

7.1.3 Les discours sur Dieu et la religion

Un discours récurrent à Bollywood semble vouloir prôner une forme de monisme, ouvert et inclusif. La mère de Rahul, dans *KKHH*, reçoit un groupe de femmes, lit avec elles des textes religieux et leur expose ainsi la conclusion à laquelle elle arrive : « [...] there is only one god in many forms. No matter what form, he knows our devotion. It is important to keep this bond with god. ». Dans *Gadar*, le personnage de Tara tient également ce propos. Le jour où l'on tente de le convertir et où il doit dire s'il accepte l'islam, il répond : « Kaashi and Kaba

¹ Dans la tradition hindoue, les rituels post-funéraires sont seulement accomplis pour les hommes, et sont performés par leurs fils et leurs petits-fils. Pour de plus amples informations, consulter Saindon, Marcelle. 2000. *Cérémonies funéraires et postfunéraires en Inde. La tradition derrière les rites*. Québec : Presses de l'Université Laval. 195 p.

² *Holi* est la fête hindoue des couleurs, célébrée à tous les ans à l'équinoxe du printemps. Pour lire sur le sujet, consulter Marriott, McKim. 2006. « Holi : the feast of love ». In *The life of Hinduism*, sous la dir. de John Stratton Hawley et Vasudha Narayanan. Berkeley : University of California Press. 324 p.

are one. Ram and Rahim is one! »³. Ce faisant, il soutient qu'il embrasse toutes les religions, puisqu'il n'y a qu'un seul dieu sous plusieurs formes et doté de plusieurs noms.

Ce dieu universel est, nous l'avons vu, accessible et accueillant pour ceux qui sont de bonne foi. Il existe un lien personnel entre lui et ses fidèles, et la hiérarchie religieuse est par conséquent considérée comme étant parfois utile, mais souvent accessoire. Quelqu'un n'a pas nécessairement besoin d'un intermédiaire pour savoir s'il fait le bien ou le mal, car cet intermédiaire peut être faillible. C'est le cas dans *Gadar* : l'imam qui doit unir Shakeena à un homme alors qu'elle est toujours mariée à Tara lui ordonne d'oublier son précédent mariage. Elle lui répond : « Why are you forcing? You are a priest. You should be concerned with a yes or no. ». Surpris par son effronterie, il s'écrie en la menaçant : « Fear God! ». Elle lui répondra avec aplomb : « God does not listen only to you priest. ». Cet homme, qui est censé représenter l'intermédiaire entre Dieu et les humains, laisse son orgueil et sa haine de l'Inde prendre le pas sur ce qui devrait être juste, rappelant au spectateur que rien n'égale en pureté un lien personnel avec la divinité. Notons aussi que la hiérarchie religieuse islamique n'est pas remise en question de manière innocente dans *Gadar*, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

La morale finale de *Gadar* nous enseigne que Dieu est un, mais surtout que Dieu est amour et compassion, ce qui semble être le mot d'ordre à Bollywood. À la fin du film, le père de Shakeena finit par comprendre qu'il a péché par excès d'orgueil, en exprimant ainsi la leçon qu'il a tirée : « Please forgive me, son. In my greed for power, I forgot humanity which is the greatest religion of man. ». Le film se terminera sur la réplique suivante : « The world is driven by humanity, by love. Gandhiji has said 'Non violence is the greatest religion'. Non violence is the greatest religion. ».

³ Kaashi est un autre nom de la ville sainte hindoue de Varanasi, et la *Kaaba* est le cube noir qui se trouve au centre de La Mecque et autour duquel les pèlerins musulmans font une circumambulation. Ram est une autre manière de prononcer le nom du dieu Rama, une incarnation de Vishnu, et Rahim est l'un des 99 noms d'Allah dans l'islam traditionnel.

7.2 Destin et interventions divines; références indirectes à l'hindouisme

7.2.1 Le rôle du destin dans les récits hollywoodiens

Au cinéma, le moment où quelque chose arrive et vient changer la situation en amenant l'histoire à un autre niveau est appelé le pivot et le récit en comporte habituellement deux. Le premier, au début du film, vient bouleverser la situation initiale et le second, à la fin, vient rétablir une forme d'équilibre et détermine le dénouement. Dans les récits hollywoodiens, c'est souvent une intervention du destin qui viendra apporter une toute nouvelle tournure aux événements. Par exemple, dans DDLJ, c'est le vent qui portera une photo des amoureux Raj et Simran directement aux pieds du père de cette dernière, faisant ainsi en sorte que leur amour soit dévoilé.

Il n'y a pas vraiment de hasard à Bollywood et parce que tout s'enchaîne parfaitement, on laisse au spectateur l'impression que rien n'arrive pour rien et que le destin est à l'œuvre même si on ignore le but qu'il souhaite atteindre. Dans cette optique, l'idée selon laquelle l'amour vécu par le héros et l'héroïne est prédestiné est omniprésente dans ces films. Dans DDLJ, avant de se connaître, Simran et Raj se croisent plusieurs fois dans la ville où ils habitent tous deux, mais par une ironie du sort, ne se voient jamais. Lorsqu'ils se rencontreront enfin lors de leur voyage en Europe, Raj avouera à Simran qu'il entend parfois une voix féminine inconnue l'appeler en rêve. Cela troublera quelque peu Simran, car elle aussi rêve à un étranger dont elle n'arrive pas à voir le visage, mais qu'elle associe à l'âme sœur qu'elle n'a pas encore rencontrée.

La prédestination tient également une place importante dans KKIII. Au moment de son décès, Tina reconnaît qu'elle a pris la place d'Anjali dans le cœur de Rahul et qu'elle a probablement brisé une certaine forme d'équilibre. Pour rétablir la situation, elle demandera à sa fille, dans une lettre que cette dernière lira huit ans après son décès, de réunir son père et Anjali. Pour Tina, il est clair qu'Anjali et Rahul étaient faits pour être ensemble, mais que le destin devait arranger les choses autrement parce qu'ils avaient tous deux à devenir matures, lui en se responsabilisant et elle en se féminisant. Le fantôme de Tina, aidé par une puissance supérieure, viendra à quelques reprises permettre aux personnages de comprendre ce que le destin attend d'eux, soit en leur envoyant des signes matériels, soit en arrangeant les événements pour que tout se déroule selon le plan.

Bollywood a aussi une manière particulière d'utiliser la symbolique pour souligner les événements marquants de la vie des personnages principaux. Par exemple, la pluie étant le symbole des retrouvailles des amoureux lors de la mousson, les déclarations d'amour se font généralement sous une ondée passagère comme c'est le cas dans DDLJ, KKHH et *Gadar*. Dans RH, il ne s'agit pas simplement de pluie mais de tempête survenue soudainement d'où on ne sait où. Lorsque les amoureux s'embrassent pour la première fois, le tonnerre gronde alors que des éclairs illuminent leurs visages. Après leur mariage, lorsque Aarti accouchera de leur fils, une tempête de la même violence fera rage chez Raja. Les conditions climatiques peuvent aussi être utilisées pour souligner un trait particulier qui caractérise un personnage ou une situation. Dans *Gadar*, le caractère diabolique que les producteurs ont voulu conférer au Pakistan s'illustre lorsque, la première fois que l'on voit le drapeau pakistanais être hissé, le tonnerre gronde en nous faisant sursauter.

7.2.2 Les interventions d'une puissance supérieure

S'il est fréquent d'avoir recours à l'intervention du destin pour influencer la tournure des événements, il est également courant de faire intervenir les déesses et les dieux hindous à certains moments stratégiques. Lorsque des décisions graves sont prises, il est très fréquent de voir un gros plan sur la statue ou l'image d'une divinité, ou de la voir à l'arrière-plan alors que le héros à l'avant-plan devient flou. On montre alors qu'un dieu ou une déesse a choisi d'intervenir dans le cours du récit. Dans KKHH, lorsque Rahul se demande s'il doit empêcher le mariage d'Anjali et d'Aman, il regarde la photo de sa femme décédée. alors que l'image de Durga se trouve sur le mur derrière lui, en arrière-plan. On voit le fantôme de sa femme, baigné de lumière, s'approcher de lui, s'asseoir à ses côtés et lui sourire. Elle lui fait un signe de la tête lui signifiant de ne pas hésiter, puis met sa main devant ses yeux. On voit Anjali, devant un ciel étoilé, souriante et lui ouvrant les bras. Lorsqu'il ouvre ses yeux, le fantôme n'est plus là et l'avant-plan devient flou alors que le focus se fait sur le portrait de Durga à l'arrière-plan. On comprend que le sort des personnages est entre les mains de la déesse.

Ce n'est toutefois pas toujours sous la forme d'une divinité hindoue que la puissance supérieure se manifeste. Parfois, ce sont ce que l'on pourrait qualifier de petits miracles qui surviennent et viennent ainsi prouver que les actes du héros sont légitimes. Dans DDLJ.

Kuljit tire sur un des pigeons du père de Simran. L'oiseau tombe par terre, Raj le ramasse, met de la terre sur sa plaie et dit : « My Ma used to say the soil of our land is very powerful. It's going to be fine. ». Comme de fait, le pigeon s'envole au bout d'un moment, sous le regard ébahi et charmé du père de Simran.

On assiste aussi parfois à ce que l'on pourrait appeler des intrusions miraculeuses. Dans KKHH, la petite se demande comment faire pour rapprocher Rahul et Anjali, qui semblent très timides l'un vis-à-vis de l'autre. Alors qu'elle est en profonde réflexion, un ballon de basket-ball tombe littéralement dans ses mains, venant d'on ne sait où. Elle comprend qu'elle doit les faire jouer ensemble comme ils le faisaient au collège et fait un clin d'œil au ciel. Plus tard, alors qu'ils tombent amoureux l'un de l'autre, Rahul demande à Anjali de danser. Elle répond qu'il n'y a pas de musique. Il fait le geste de jouer du piano dans les airs et, soudain, on entend la musique jouer. Anjali l'entend, et elle semble émue et bouleversée comme si cette musique était magique, comme s'il se passait quelque chose d'incompréhensible et d'extraordinaire. Cette musique ne fait pas partie de la trame sonore du film; elle ne s'adresse pas qu'au spectateur et n'a pas pour unique fonction d'agrémenter l'expérience de ce dernier. Elle n'est pas réaliste, elle sort de nulle part et vient souligner le côté magique de cet instant pour les deux personnages.

Lorsque certains personnages montrés comme étant vertueux prient et que leurs intentions sont particulièrement bien fondées, la puissance supérieure ne peut faire autrement que d'exaucer leurs souhaits. Ainsi, dans KKIII, un miracle particulièrement étonnant survient lorsque la petite Anjali se met à prier à la manière des musulmans. Les plans de l'enfant qui prie et de la cérémonie de fiançailles de la grande Anjali s'enchaînent et le brahmane qui doit marier cette dernière finit par annoncer : « Anjali's stars have a negative influence right now. Until it changes, she cannot get married. [...] Not even next month. Not before December. ». À ce moment, le téléphone sonne chez la musulmane qui accueille la petite et on l'avise que le mariage est reporté. Elle s'exclame : « I had heard of God's grace, today I've seen it. The child's prayers have been answered. ». Il est donc clair que le fait de prier d'une manière qui n'est pas propre à l'hindouisme n'entravera en rien l'efficacité de cette adresse à Dieu.

Cette morale est exprimée par Simran dans DDLJ : lorsqu'elle sort de l'église catholique où elle est allée prier et que Raj lui demande si elle croit que le dieu chrétien l'exaucera, elle répond : « Whatever one seeks with a pure heart, one is surely given ». En mélangeant prédestination et interventions divines, KKHH véhicule également cette idéologie. Alors qu'ils sont au collège, Anjali, Rahul et Tina voient passer dans le ciel une étoile filante et font tous trois un vœu : Tina souhaite épouser Rahul, Rahul souhaite épouser Tina et Anjali souhaite que Rahul soit amoureux d'elle. Trois étoiles s'allument alors dans le ciel signifiant que leurs trois vœux ont été entendus et restent à être exaucés. Des années plus tard, alors qu'Anjali et Rahul se sont retrouvés et commencent à tomber amoureux l'un de l'autre, ils voient de nouveau passer une étoile filante. On devine à leur expression qu'ils souhaitent tous les deux être ensemble, même si Anjali est fiancée à un autre homme. Le jour du mariage d'Anjali et d'Aman, Rahul décide d'y assister par respect, même si cela lui brise le cœur. Sur place, il perd sa fille dans la demeure familiale d'Anjali et part à sa recherche. On enchaîne sur un plan d'Anjali scrutant le ciel sur son balcon souhaitant y voir une étoile filante pour tenter de trouver une réponse au dilemme auquel elle doit faire face. Au moment même où Rahul entre par inadvertance dans la pièce où elle se trouve, elle se retourne vers lui et lorsque leurs regards se croisent, on voit l'étoile filante qu'elle attendait passer dans le ciel derrière elle. Cette récurrence d'un signe du destin vient constamment rappeler l'existence d'une puissance supérieure qui écoute et veille sur ceux qui sont bien intentionnés. Le fait que les vœux des trois personnages principaux aient été exaucés à la fin du film démontre la légitimité de la manière dont ils ont géré la situation et l'efficacité de l'intervention divine.

7.2.3 Les allusions aux dieux et déesses

Même lorsqu'ils n'interviennent pas nécessairement dans le cours du récit, les dieux et déesses hindous sont omniprésents à Bollywood, que ce soit sous la forme d'une image accrochée au mur ou de la mention de leur nom par certains personnages. Par exemple, dans KKHH, alors que la petite Anjali pense à un moyen pour réunir son père et la grande Anjali, elle fait un clin d'œil aux statues de Krishna et de Radha qui se trouvent sur leur autel familial. Cette apparition rapide du dieu et de son amoureuse n'est pas anodine : elle nous rappelle que la famille est pratiquante puisqu'elle a réservé une pièce à la pratique religieuse dans la maison et nous montre que la petite croit que les dieux peuvent l'aider dans sa quête.

Parfois, surtout lors des scènes musicales de déclaration d'amour, on associe le personnage à une divinité, comme c'est le cas dans *RH* : Raja poursuit Aarti dans un champ et lorsqu'il l'attrape, il trouve par hasard une flûte et se met à en jouer en la regardant du coin de l'œil se sauver et se cacher derrière une butte. Quelques instants plus tard, elle sort de sa cachette vêtue d'un sari et se met à danser autour de lui. On fait ici référence au dieu Krishna et à sa compagne Radha, symboles par excellence de la fusion de l'amour divin et de l'amour terrestre, ainsi que de la dévotion à l'être aimé.

Plus souvent, on nous montrera subrepticement l'image d'un dieu ou d'une déesse, soit pour rappeler la dévotion du personnage qui l'a affiché dans sa maison, ou encore pour signifier que la divinité n'est jamais loin et qu'elle veille sur ceux qui savent l'honorer. Dans *KKHH*, juste avant d'être réunie à Rahul après plusieurs années de séparation, Anjali démontre sa piété en chantant un hymne à la déesse Durga, et c'est précisément quand elle présente le *thali* contenant encens et lumière à l'image de la déesse que Rahul arrive pénétrer dans la pièce en criant son nom. Lorsqu'elle se retourne, ébahie et émue, on voit très clairement l'illustration de Durga à l'arrière-plan.

La plupart du temps, les implants d'images de divinités sont plus subtils, mais n'en sont pas moins porteurs de sens. Dans *Gadar*, lorsque Shakeena accouche de son fils, le plan la montrant éreintée et en sueur enchaîne à celui où l'on voit Tara qui berce son enfant dans une pièce où est installée une grande affiche de Krishna sur le mur. Il est particulièrement intéressant de constater qu'une divinité hindoue se trouve dans leur demeure, puisque Tara est sikh et que Shakeena est d'origine musulmane. Nous verrons dans le prochain chapitre, lorsque nous traiterons de la représentation des sikhs, comment Bollywood se permet de dépeindre les autres allégeances religieuses.

CHAPITRE VIII

LA REPRÉSENTATION DE L'AUTRE

Le fait de ne représenter à l'écran que des personnages principaux hindous, si l'on assume qu'ils sont des modèles à reproduire comme le suggèrent Geertz et Dwyer, peut avoir certaines conséquences sur les spectateurs eux-mêmes, à grande majorité hindous. Le *modèle de* est une représentation à laquelle le spectateur peut s'identifier et le *modèle pour* est un guide pour orienter ses actions. Dans cette optique, on peut dire que le fait de représenter des hindous vertueux auxquels il se considère semblable viendrait flatter l'ego du spectateur, qui est lui-même hindou, tout en le confortant dans ses convictions et en le portant à agir comme ces personnages.

Cela peut également l'amener à penser qu'il n'y a que lui qui soit dans le droit chemin et que les communautés minoritaires sont dans l'erreur puisque les médias semblent offrir une représentation réaliste de la réalité. En effet, si les films populaires valorisent l'estime personnelle des spectateurs qui constituent la majorité de leur public, on pourrait dire qu'ils le font au détriment des communautés minoritaires qui sont aussi dépeintes. En attribuant des caractéristiques positives au personnage hindou et en donnant des caractéristiques moins reluisantes au personnage « autre », on perpétue les stéréotypes véhiculés et on favorise une marginalisation. Nous verrons dans ce chapitre comment, dans cette représentation aux apparences réalistes, on peut trouver plusieurs points récurrents choisis par les artisans du film pour caractériser la majorité hindoue ainsi que les communautés minoritaires.

8.1 Les implications de la représentation d'un personnage principal hindou

Nous l'avons vu dans le premier chapitre, il existe chez les artisans du film à Bollywood un désir de promouvoir une ouverture d'esprit aussi grande que celle qui règne dans cette industrie où plusieurs mariages interreligieux sont célébrés et où les membres de différentes communautés religieuses travaillent ensemble sans problème. Toutefois, même quand ces artisans veulent faire la promotion de l'ouverture, ils finissent toujours par proposer un modèle de vertu hindou.

Le discours dominant est inclusif et vise clairement à inciter le peuple à la tolérance et à la reconnaissance de la laïcité de la nation. Dans RH, lorsqu'il est questionné par Aarti sur l'origine de son nom, Raja explique ainsi pourquoi il a adopté Hindustani comme patronyme : « I'm a Hindustani because in this country, there's a Hindu, Muslim, Sikh, Christian... Brahman, Harijan... but there's no true Hindustani. ». Toutefois, Raja est quand même hindou. Concours de circonstances? Pas vraiment. Selon Downing et Husband, le fait de choisir ce que l'on représente et comment on le représente – par exemple le fait de sous-représenter une communauté ou de la montrer selon une certaine tangente, comme c'est le cas des Noirs dits violents et des musulmans dits terroristes à la télévision américaine – a un impact direct sur le message que l'on envoie (2005, p.37).

Dans *Gadar*, alors qu'il fait la cour à Shakeena dans une scène musicale, Tara s'imagine avec elle dans des situations qui évoquent le mariage, notamment une fête où ils se bercent tous deux à côté d'un croissant islamique et un mariage chrétien dans une cathédrale. Pourtant, malgré ces images démontrant un syncrétisme religieux et une très grande ouverture d'esprit de la part des personnages, Shakeena se convertira tout naturellement au sikhisme le jour de leur mariage. Parce que le sikhisme est considéré comme faisant partie de l'hindouisme dans *Gadar*, elle adoptera les comportements traditionnellement associés aux épouses hindoues à Bollywood, c'est-à-dire le port du sari, l'application de vermillon à la racine de ses cheveux et la pratique de la *puja*. Pour bien appuyer le message selon lequel le sikhisme et l'hindouisme ne sont qu'un, on nous montre une grande image du dieu hindou Krishna, que le sikhisme traditionnel ne reconnaît pas, sur un mur de leur maison.

Il n'y a pas que les épouses ayant à se convertir qui soient ouvertes à l'adoption de mœurs hindoues. En effet, les autres ne semblent jamais dérangés d'adopter des valeurs et des pratiques aussi vertueuses que celles des personnages principaux. Dans *KKHH*, quand la mère de Rahul crée une salle de *puja* en remplaçant le portrait de la reine par celui de Durga, tous les enfants du camp, aussi bien les hindous que les petits sikhs et les Occidentaux, se mettent à prier la déesse et à lui chanter des hymnes au cours d'une grandiose scène musicale. Il est intéressant de noter que les enfants savent déjà comment faire une *puja* et qu'ils semblent très pieux lors de la performance de ce rituel; il l'est encore plus de constater que, même si la mère de Rahul professait au début du film, devant un groupe de femmes invitées chez elle, que dieu n'est qu'un, il semble que pour elle Dieu doive absolument prendre une forme hindoue. Ainsi, si l'on prêche l'ouverture dans *KKHH*, on s'attend toutefois plus à une ouverture de la part des autres qu'à l'adoption définitive d'une autre religion par un hindou. Comme l'indique Dwyer, « Hindu practices and beliefs are the 'norm' in Hindi cinema. » (2006, p. 97).

8.2 La représentation des musulmans

Selon Dwyer, le cinéma qui présente des relations entre des personnages hindous et musulmans n'est jamais innocent. D'abord, parce que « The Hindi film, outside the Islamicate genres¹, regards Muslims as the Other » (Dwyer, 2006, p. 126), il est habituellement chargé de sens et vise souvent à flatter la sensibilité nationaliste hindoue.

8.2.1 La femme musulmane pieuse

Quand on prend la peine de les représenter à l'écran, les musulmanes sont généralement montrées comme des femmes humbles et pieuses ayant une très grande propension à la prière. Dans *KKHH*, on reconnaît facilement l'allégeance religieuse de la gouvernante Rifat bi puisqu'elle a la tête couverte, invoque souvent Allah et donne des leçons de vertu aux jeunes filles du collège. Lorsque la petite Anjali la trouvera chez elle, huit ans après la mort de sa mère, Rifat bi est habillée de noir, a la tête couverte et est en train de prier devant son

¹ Aussi appelé *Muslim social*, le film du *Islamicate genre* raconte l'histoire de musulmans, sans toutefois faire de l'islam une problématique sociale. La pratique religieuse y est dépeinte comme faisant partie de la vie de tous les jours des personnages, au même titre que d'autres activités culturelles et sociales. L'islam n'a pas dans ces films de connotation positive ou négative: il fait partie du décor et y représente en quelque sorte la norme.

coran. Dans *Gadar* également, l'emphase est mise à plusieurs reprises sur la dévotion de Shakeena, en choisissant de la montrer, à plusieurs reprises, priant à différentes heures du jour et de la nuit, et dans différents contextes. En « cadrant » les moments où ces femmes musulmanes pratiquent leur religion, on fait le choix conscient d'accentuer cet aspect de leur personnalité.

8.2.2 L'homme musulman

L'homme musulman, contrairement à la musulmane qui est vertueuse, semble posséder des vices distinctifs, soit l'orgueil, l'avarice et une propension à la violence due à une grande impulsivité². Ils semblent être à la recherche du pouvoir et de la vengeance d'une offense qu'ils auraient subie et cela s'illustre par leurs choix de prédilection en matière de profession. En effet, ils sont le plus souvent des hommes politiques corrompus ou des commerçants cupides, des terroristes ou des guerriers brutaux.

Dans *Gadar*, le père de Shakeena est un riche homme d'affaires qui a grandement financé les mouvements de pression politiques ayant mené à la création du Pakistan, ce qui, dans l'optique du film, est condamnable en soi. En plus, on le montre ne pensant qu'à son profit et à sa réussite politique et complètement insensible à la souffrance de sa fille, séquestrée par sa famille et séparée de son mari et de son fils. Par orgueil, il prétend que Shakeena a été enlevée, violée et convertie de force par Tara, nie la légitimité de son mariage et la promet à un autre homme afin de conclure une alliance politique. Cet orgueil le mènera à un acharnement sans merci dans son désir d'éliminer Tara, à une hystérie sanguinaire qui ne cessera que lorsqu'il aura malencontreusement tiré à la mitraillette sur sa fille et qu'il réalisera qu'il aurait pu la tuer.

Les personnages musulmans de *Gadar* ne font rien par bonté de cœur ou de manière désintéressée. Alors qu'ils sont en cavale et qu'ils se cachent des autorités pakistanaises, Tara, Shakeena et leur fils sont accueillis par un couple de musulmans. L'homme et la femme exigent de se faire payer un bijou par jour pour leurs services et menacent de les dénoncer à la police s'ils n'obtempèrent pas. La bassesse du chantage opéré par ce couple est mise en

² Les exemples qui suivent à ce sujet sont tous tirés de *Gadar*, mais les conclusions auxquelles nous arrivons découlent du visionnement de nombreux films, ainsi que des observations d'auteurs tels Dwyer (2006), Kazmi (1999) et Rehman (2005), entre autres.

lumière à plusieurs reprises. Par exemple, au moment où des camions de police passent tout près de leur hutte et diffusent le message de ne pas protéger les traîtres indiens, la femme dit à Shakeena : « You don't worry. I am here to protect you. Give me those bangles. ».

Ainsi, le film démontre implicitement que de nombreux services s'achètent avec de l'argent et que plusieurs musulmans n'hésiteront pas à aller à l'encontre de leurs principes ou de ce que leur dicte leur sens moral s'ils en tirent un certain profit. À cet effet, un homme en qui il mettait toute sa confiance dénoncera Tara pour une somme d'argent dérisoire. Plus tard, lorsqu'ils achèteront le silence de l'inspecteur des trains afin qu'ils puissent rentrer en Inde dans un wagon de marchandise, ce dernier s'exclamera en souriant : « Nothing is greater than money. Your work will be done. ».

Un penchant pour la violence semble également être un trait de caractère propre aux musulmans, particularité ayant l'avantage de mettre en lumière le tempérament non-violent, empreint de philosophie gandhienne, imputé au héros hindou et à la population indienne en général. Toute la problématique de *Gadar* tourne d'ailleurs autour du fait que la famille de Shakeena, à l'instar de la population pakistanaise, soit incapable de pardonner à l'Inde et aux Indiens d'avoir pris part aux massacres survenus au moment de la partition. Cette hargne et ce désir de vengeance présentés comme étant déraisonnables contrastent fortement avec la sagesse du héros, Tara Singh, qui a pardonné aux assassins de sa famille et se donne pour mission de faire entendre raison aux deux nations.

Dans la représentation de ces massacres, *Gadar* insiste beaucoup plus sur la méchanceté des musulmans que sur celle des hindous et des sikhs. Lors de la tuerie dans le train au début du film, la jeune sœur de Tara tente d'avaler du poison afin d'échapper à ses bourreaux, mais un musulman la jette par terre et l'on devine à son visage torturé qu'il la viole. Quand le train arrive en Inde, on voit le sang s'écoulant du wagon et des membres inertes se balancer au bord des fenêtres, et le narrateur signale que personne ne fut trouvé vivant et que les corps des passagers furent sauvagement mutilés. En contrepartie, les scènes évoquant les meurtres perpétrés par les Indiens ne durent que quelques secondes, et l'on ne voit qu'un édifice qui brûle et une femme musulmane qui se cache. Le narrateur explique alors que les Indiens ont

répliqué à une agression venue de la partie adverse, insinuant possiblement qu'il s'agissait là de légitime défense.

Cette idée d'une moindre responsabilité de la partie indienne reviendra plus tard dans le film alors que l'on voit dans le désert deux files marchant parallèlement dans des sens opposés, les hindous entrant en Inde et les musulmans en sortant. Un musulman crache alors par terre en regardant de l'autre côté et un sikh réagit en engageant le combat, entraînant derrière lui des centaines d'hommes. Il est clair, tout au long de *Gadar*, que ce sont les musulmans qui sont à l'origine des affrontements et cette idée sera exprimée par un garde du corps sikh s'adressant à son patron musulman se plaignant des émeutes anti-musulmans: « Those who set fire got frightened of the fire ».

Pour Bollywood, la nature même de la religion musulmane semble inciter à l'usage de violence. Au début du film, alors que les passagers hindous et sikhs s'entassent dans le train, on voit des musulmans enturbannés arriver avec des machettes en clamant le nom d'Allah. Un homme crie alors aux autres : « Kill the aged and children. Pick up the Hindus. Do not leave anyone. ». Ce faisant, on signale clairement que leur motif est en grande partie religieux et non seulement politique.

Le fait de mêler la religion et le désir de vengeance est récurrent chez les personnages musulmans de *Gadar*. Alors que Tara n'a pas obligé son épouse à se convertir au sikhisme et qu'il se réjouit de son mariage interreligieux, les musulmans croient que l'islam est la seule religion qui vaille. L'imam qui sera nommé pour marier Shakeena à un homme choisi par son père alors qu'elle est toujours mariée à Tara lui criera : « What you have done is a crime. In our religion, if both man and woman are not Muslim, their marriage is considered a sin. ». En ayant l'impudence de se croire capable de rompre un engagement sacré, même cet homme de Dieu mêle religion et nationalisme, et se laisse aveugler par sa haine des Indiens.

Ces personnages guidés par leur ressentiment expriment souvent leur haine de l'Inde par un dénigrement de l'hindouisme. Non seulement essaieront-ils de convertir Tara à l'islam, mais ils tenteront en plus de le faire maudire l'Inde et renier sa religion et sa famille. De plus, la conversion aura lieu sur la place publique devant une foule d'hommes armés et Tara sera menacé d'être exécuté sur-le-champ s'il n'accepte pas de devenir musulman. En philosophe,

il acceptera l'islam en disant qu'il accepte toutes les religions et que Dieu n'est qu'un. On fait ici la démonstration de l'acharnement et de l'esprit de vengeance des musulmans, et de l'ouverture d'esprit du héros qui est amené par sa foi aux racines hindoues à embrasser toutes les formes de spiritualité.

8.2.3 Le ressentiment envers le Pakistan

Bien que l'homme musulman soit représenté de manière plutôt monolithique, ce n'est toutefois pas lui qui, à proprement parler, est à la source même du problème. À Bollywood, les problèmes intercommunautaires entre hindous et musulmans n'ont en réalité qu'une origine : la scission de l'Inde et ce qui est considéré comme son enfant obtenu de force, le Pakistan. Dwyer nomme le Pakistan créé après la partition de 1947 « India's Other » (2006, p. 97) et elle avance que la manière de représenter les musulmans à l'écran est l'adaptation partisane de plusieurs décennies d'affrontements entre les deux pays : « It is Pakistan which underlines the problematic representation of the Muslim in Hindi film. » (2006, p. 128).

Dans l'optique de plusieurs films, dont *Gadar* est un exemple probant, le Pakistan n'est pas « naturel », il est une portion qui a été retranchée à l'Inde. Nous avons vu, dans le troisième chapitre, l'importance de l'appartenance au territoire, souvent appelé la « Mère Inde », dans les discours nationalistes indiens, mais surtout dans l'affirmation identitaire hindoue. Dans cette optique, l'existence même du Pakistan est due à la folie de ceux qui ont voulu dénaturer la grande Mère en la scindant en deux.

Gadar enseigne que la partition n'a provoqué que du malheur. Pour appuyer cette thèse, un cousin de Shakeena qui a été frappé à la tête lors de sa fuite de l'Inde et qui en a gardé des séquelles apparaît fréquemment dans le film pour incarner en quelque sorte la voix de la raison. On le taxe de fou, mais le spectateur comprend qu'il est le seul à voir clair parmi tous les Pakistanais qui eux sont guidés par leur ressentiment. Ce « fou » est resté attaché à l'Inde, il proclame à plusieurs reprises son amour pour sa patrie. Lorsqu'on lui ordonne de reconnaître la supériorité du Pakistan, il répond : « What nonsense are you talking? This country is not some field that you can divide anytime. The leaders of our country are not so mad. Hail India! ». Ce discours s'attaque ainsi aux pères fondateurs du Pakistan, qui

penchèrent en faveur de la création d'un État islamique, malgré le fait que Gandhi s'y opposât.

Gadar alimente ainsi le courant de pensée voulant que le Pakistan soit ingrat et ne reconnaisse pas la grande générosité de l'Inde au moment de leur concéder une partie de son territoire. Au contraire, on nous montre un Pakistan déraisonnable et avide de pouvoir. Tara explique ainsi à une foule de Pakistanais qu'ils devraient reconnaître le rôle de l'Inde dans la création de leur État : « How can you kill us Indians? You survived because of us Indians. The whole world knows that we gave you 65 crore rupees at the time of partition. And you talk of killing us? ». Complètement sourd à ses arguments, un policier lui répondra : « You are challenging the Pakistan army? We have taken over half of Kashmir. One day, we will take over the whole of India. ». L'Inde est présentée ici comme l'État qui, bien que sachant qu'il est dans son droit légitime de refuser la scission, accorde généreusement une partie de son territoire à un peuple qu'il sait obstiné et déraisonnable et qui lui sera toujours subordonné. Cette idée est clairement exprimée par un sikh à la fin du film : « [...] father is father and son is son. [...] Son comes from father, in the same way your Pakistan came from India. »

L'ingratitude des Pakistanais est encore plus flagrante lorsqu'on les montre se réjouissant de la partition et faisant preuve de cruauté envers les Indiens qui croisent leur route. À plusieurs reprises, on met l'accent sur leur caractère violent et vengeur, et sur leur refus catégorique de considérer la possibilité de pardonner. Le père de Shakeena, lorsqu'il apprend que sa fille a épousé de son plein gré un Indien, pique une violente colère. En réponse à sa fille qui le prie d'accepter que Tara vienne lui rendre visite au Pakistan, il hurle : « He will come here from India? That [...] enemy of ours, who shed the blood of our community, will come to our land? I promise you, even the news of his death will not reach India. ». Son lieutenant ajoute : « I will kill him so brutally that it will be difficult to recognize him. ». Tara parviendra tout de même à entrer illégalement au Pakistan et lorsqu'il affrontera son beau-père et lui demandera de pardonner aux Indiens comme il a pardonné à ceux qui ont tué sa famille, celui-ci s'écriera : « Forget my hatred for you Indians? If I could, I would shoot each and every Indian dead! ».

Gadar est particulièrement intéressant en ce qui concerne l'étude de la représentation des musulmans et de l'islam à Bollywood, car il propose une fusion conceptuelle entre la haine de l'Inde propre aux Pakistanais et leur allégeance à l'islam. On le constate lors des massacres perpétrés au nom d'Allah au début du film et cette idée est renforcée lorsque le père de Shakeena demandera à Tara : « Until you don't damn India, how will our people believe that you are a true Muslim? ». De plus, la frontière qui sépare « Hindu » de « Hindustani » au cours du film est plutôt mince et les deux termes alternent laissant croire qu'ils sont équivalents aux yeux des artisans du film. L'idéologie sous-jacente à *Gadar* est donc que les Pakistanais jugent que l'on doit haïr l'Inde pour être un bon musulman et que d'être indien semble signifier d'être hindou. Cette thèse oppose donc diamétralement les Pakistanais, musulmans, et les Indiens, hindous, rendant irréconciliables leurs différences. Haïr l'Inde, c'est aussi haïr les hindous. De ce fait, l'Inde est présentée dans *Gadar* comme n'ayant eu d'autre choix que de répliquer devant tant de violence de la part de son « fils ingrat ».

8.3 La représentation des sikhs

Le cas de *Gadar*, où le personnage principal est sikh, semble être une exception notable à la règle implicite voulant que soit toujours représenté un personnage principal hindou. Toutefois, nous l'avons vu, Tara fait partie, selon ses dires et dans l'imaginaire du film, de la grande famille de l'hindouisme. Le sikhisme, même s'il est né d'un croisement entre l'hindouisme et l'islam, est toujours étroitement lié à l'hindouisme à Bollywood.

Généralement, nous dit Dwyer, les sikhs sont considérés comme étant sympathiques et candides, mais tout de même quelque peu « exotiques ». C'est ce trait qui est exploité pour en faire l'élément comique : « regionalisms are used to mock provinciality and a lack of sophistication, so Punjabi Sikhs provide comedy » (Dwyer, 2006, p. 105). C'est d'abord et avant tout le caractère jovial et l'enthousiasme désarçonnant qui leur est imputé qui amène la comédie. Dans RH, quand le meilleur ami de Raja, Balwant Singh, nous est présenté pour la première fois, on entend une musique de *bhangra*³ et il s'adonne à une espèce de danse

³ Le *bhangra* est un genre musical et un style de danse originaires du Punjab. Il est surtout reconnaissable par sa rythmique ainsi que par l'utilisation du *dhol* et du *dholaki*, deux types de tambours.

ridicule, à peine inspirée des danses traditionnelles punjabies. Peu importe la situation, il est très excité, parle fort et a l'habitude d'embrasser énergiquement sur les joues les personnes qu'il rencontre. Pour faire honneur à Aarti lorsqu'il la rencontre, il se prosterne et se roule par terre. Il en va de même dans KKHH : le sikh qui accoste Rahul lors d'un concours oratoire auquel participent leurs filles parle fort et très près du visage de ce dernier, et lui tape sur l'épaule pour ponctuer ses phrases. Sa femme, visiblement embarrassée, lui demande d'arrêter et de se contrôler, mais il semble ne pas comprendre ce qu'elle veut dire et quand sa fille monte sur scène, il crie et siffle comme s'il assistait à un match sportif.

Leurs plus grandes qualités sont leur indéfectible loyauté ainsi que leur sens de l'honneur. Dans Gadar, même si l'on nous montre que des Pakistanais ont tué des milliers d'hindous et de sikhs, les gardes du corps du père de Shakeena lui sont dévoués et ce, malgré le fait qu'il leur manque de respect et minimise l'ampleur du massacre. L'un des gardiens s'empare, mais il est vite rappelé à l'ordre par son collègue qui lui dit qu'il est en devoir, ce qui le calme très rapidement. Peu importe la situation, les sikhs sont présentés comme faisant passer leur devoir avant tout alors que les musulmans, nous l'avons vu plus haut, ont beaucoup moins d'honneur et de loyauté.

Bien qu'ils ne constituent qu'environ 2% de la population indienne, les sikhs sont autant, sinon plus, présents que les musulmans à Bollywood. Tout comme ces derniers, ils représentent l'« autre », celui qui est différent, voire exotique. Loin d'occuper une place importante dans le cours du récit, ils ont plutôt des rôles de remplissage ou caricaturaux, ce qui est également le cas des personnages chrétiens et des Occidentaux.

8.4 La représentation des chrétiens

En plus de leur habillement, les chrétiens sont facilement reconnaissables à leurs noms à consonance portugaise, héritage des anciens colonisateurs portugais de la région de Goa. Que ce soit par leurs mœurs légères ou par leur attachement à l'Occident, ils sont généralement opposés aux personnages hindous de manière à souligner l'absurdité de leur comportement, ce qui ne manque pas de provoquer plusieurs situations comiques pour le spectateur.

La femme chrétienne indienne est très à l'aise avec sa sexualité et s'habille généralement en veston et minijupe. Par exemple, dans KKIII. Miss Briganza est une enseignante de

littérature au collège que fréquentent Rahul et Anjali. Elle porte des jupes plus sexy que celles de ses étudiantes, est excitée et tête en l'air, et son principal objectif semble être de charmer le directeur du collège. Lors d'une scène de danse, elle entre dans une espèce de transe dès qu'elle entend la musique jouer, elle lance ses souliers et son veston dans la foule et elle monte sur une scène pour danser comme une déchaînée.

L'homme chrétien apporte lui aussi généralement un élément comique au film, habituellement à cause de son obstination à renier l'Inde et à adorer les symboles associés à l'Empire britannique. Dans KKH, le colonel Almeida, le directeur du camp où se rend la petite Anjali, voue un véritable culte à l'Angleterre et à la reine. À tous les matins, il hisse le drapeau de la Grande-Bretagne et se rend dans son bureau pour demander sa bénédiction à un portrait de la reine Elizabeth I. Lorsque la grand-mère d'Anjali fera remplacer le drapeau par celui de l'Inde et le portrait de la reine par celui de la déesse Durga, il éclatera en sanglots et restera inconsolable. Soulignons qu'en remplaçant le portrait de la reine par celui d'une divinité, on vient rappeler que c'est un genre de culte que cet homme voue à l'Angleterre, en plus d'associer de manière très forte l'appartenance à l'Inde et le fait d'être hindou.

8.5 La représentation des Occidentaux

L'Occident n'a pas particulièrement bonne presse à Bollywood et les Occidentaux dans les films représentent non seulement un « autre », mais ils sont aussi une figure antagoniste venant rappeler la primauté des valeurs dites indiennes. Dans DDLJ, le père de Simran nommé d'ailleurs « Britishness » le manque de respect des jeunes vis-à-vis de leurs aînés, de leur religion et de leurs traditions.

Les Indiens qui se trouvent en pays occidental ne sont pas accueillis chaleureusement, sont souvent victimes de racisme et sont dépourvus dans un monde présenté comme froid et où personne ne se parle. Lorsqu'ils retrouvent leur terre natale, ils ne peuvent s'empêcher de s'épancher dans des monologues vantant leur patrie. Ceux qui se laisseront prendre au jeu de l'occidentalisation, s'ils rejettent leur valeurs « indiennes », seront systématiquement ridiculisés. Qu'il s'agisse de consommation d'alcool, de divertissements, d'alimentation, d'hygiène ou d'habillement, les personnages qui seront aveuglés par leur désir de ressembler à des Occidentaux seront montrés comme des simples d'esprit, des étourdis ou, au mieux, des

jeunes personnes perdues devant se faire montrer le droit chemin. L'indianisation de ces personnages, comme nous l'avons vu dans le chapitre sur les modèles féminins et masculins, constituera généralement une option qui s'avèrera favorable pour eux.

Cette représentation négative de l'Occident est probablement due à deux facteurs. Tout d'abord, le fait que la Grande-Bretagne ait imposé sa domination économique et politique pendant près de trois siècles en Inde et ait provoqué un sentiment d'infériorité au sein du peuple en dénigrant leurs pratiques et leurs croyances a pu éveiller un désir de justice, passant dans ces films par la voie d'une douce vengeance. Ensuite, il est possible que cette démarche compte parmi ses objectifs de tenter de contrer l'émigration massive des Indiens qui ressentent une grande attirance pour un mode de vie occidental, ou qui, après avoir poursuivi de longues études, quittent le pays en se voyant promettre un salaire plus intéressant que celui qu'ils gagneraient en Inde.

8.6 Conclusion

Il existe plusieurs minorités religieuses telles que les jaïns, les bouddhistes ou les juifs, par exemple, qui ne sont jamais représentés à Bollywood. Le choix de mettre en scène des musulmans, des sikhs, des chrétiens et des Occidentaux uniquement est donc partisan, et à chaque fois que l'on fait usage d'une communauté, on tient un discours précis. Alors que les musulmans et les Occidentaux servent souvent de véhicules d'éléments problématiques, les sikhs et les chrétiens ont plutôt pour fonction de faire rire. Ces quatre communautés ont toutefois en commun la fonction de faire contraster leurs valeurs et celles des personnages hindous, et de rappeler au spectateur la voie à suivre pour être assuré du bien fondé de ses actes.

CONCLUSION

Bien que l'anthropologie religieuse se soit intéressée à l'esthétique hindoue depuis longtemps, elle l'a fait selon une perspective historique, négligeant les différentes formes d'art contemporain, peut-être à cause de l'apparente dichotomie entre religion et modernité. En effet, il semble qu'aujourd'hui, faire de l'art populaire religieux soit considéré par la majorité des peuples comme étant obsolète, l'élite indienne ne faisant pas exception.

De nos jours, faire du cinéma mythologique est pratiquement un suicide commercial, du moins en Inde du Nord. Depuis les années 1950, à cause d'un manque flagrant de moyens, le *Report of the Film Enquiry Committee* se prononce ouvertement contre la représentation religieuse portée à l'écran, parce qu'on assiste trop souvent à des productions grotesques et peu solennelles. De plus, les notions de goût et de positionnement dans l'échelle sociale étant intimement liées, beaucoup de producteurs ont refusé de considérer le genre mythologique : « It is certainly true that the religious film is associated with women [...] and religious genres were until recently at least avoided by the elites and fashionable youngsters. » (Dwyer, 2006, p. 6). Nous ne pouvons donc pas nous étonner du choix de connoter l'objet religieux dans le cinéma hindi plutôt que de le représenter directement.

Nous avons vu dans la première partie que l'avènement de la modernité en Inde a ouvert la porte à la possibilité d'une nouvelle forme d'identité, surtout pour les jeunes gens. Les multiples tentations offertes par un système capitaliste basé sur l'individualisme et la consommation ont vite été implicitement et explicitement rejetées à Bollywood par la promotion d'une vertu présentée comme étant spécifiquement « indienne » et impliquant le respect de l'autorité de la famille, le retour à des valeurs religieuses et l'exacerbation de l'attachement à l'Inde.

Suite à ce constat, nous avons choisi d'explorer le postulat de Rachel Dwyer selon lequel la culture religieuse hindoue influence grandement les productions culturelles populaires grâce à des systèmes de symboles particuliers, plus précisément à travers une manière spécifique de représenter le sacré, la morale et la beauté.

Est-il pertinent d'étudier les systèmes de croyances présents dans les productions culturelles? Est-il juste de proposer que l'idéologie religieuse puisse pénétrer le cinéma populaire? Tout d'abord, la théorie de la religion de Clifford Geertz a apporté un éclairage sur la possibilité que la culture religieuse ou spirituelle – étant indissociable de la culture d'un peuple – se transpose dans pratiquement tous les pans de la société, les arts et les médias y compris. D'après l'auteur, la représentation en tant que suite logique et structurée de systèmes de symboles serait à la fois un miroir de la culture au sein de laquelle elle est produite (*modèle de*), mais également un guide pour renseigner les membres de cette société sur la marche à suivre pour en assurer le bon fonctionnement et la pérennité (*modèle pour*). Ces modèles expliquent le monde en donnant un sens aux croyances et aux actions des individus et légitiment leur manière d'être dans le monde en les incitant à ressentir certaines émotions et à poser certains gestes relatifs à ces croyances. Ils donnent une structure au monde et le rendent compréhensible à qui sait le lire correctement.

Pour ces raisons, la religion aurait un impact beaucoup plus large que celui qu'on lui impute habituellement, c'est-à-dire le milieu restreint des pratiques et des croyances. Elle influencerait aussi non seulement les personnes qui se savent et se disent religieuses, mais également celles qui n'ont pas d'allégeance particulière, ou encore qui ont renié leurs croyances traditionnelles. En effet, on peut choisir de ne pas adhérer aux principes de la religion dominante, mais on n'échappe que très rarement à la culture qui nous a été transmise et que l'on a intégrée depuis la naissance.

La culture dit et montre à un individu qui en fait partie ce que cela implique d'en être membre; par conséquent, elle communique quelque chose. La morale et l'esthétique, principales caractéristiques d'une culture, sont formatées par ce système de croyances. D'après Danielle Juteau, dès le moment où un enfant commence à intégrer ces systèmes de croyances et à les faire siens, il est en processus de socialisation, donc de construction

identitaire. En tant que partie intégrante de la vie en Inde du Nord, il semble que Bollywood puisse jouer un rôle important à la fois de construction et de transmission identitaire. En montrant toujours un personnage principal hindou, en liant étroitement hindouisme et vertu, en vantant les mérites de l'Inde et de ses traditions, bref, en idéalisant l'héritage socio-culturel hindou, ces films proposent une identité hindoue particulièrement étincelante.

Ce genre de construction identitaire comporterait deux volets : le cinéma reflète des situations peu réalistes mais toutefois plausibles et auxquelles le spectateur souhaite pouvoir s'identifier (*modèles de*) et il propose en même temps des rôles identitaires impliquant des relations archétypales (homme-femme; hindou-Autre; parent-enfant; etc.) que le spectateur pourrait vouloir reproduire (*modèles pour*). Le cinéma est une manière de se montrer, de se décrire, de renforcer certaines idées que l'on a sur nous-mêmes et sur les autres, et aussi de normaliser certains gestes. Somme toute, ces films auraient pour double fonction de doter l'hindou d'une identité propre et unique, et de légitimer ses émotions, ses valeurs et ses actions.

Dans la seconde partie du mémoire, nous avons tenté, à l'aide d'exemples, de démontrer l'applicabilité de la théorie de Rachel Dwyer sur la présence du religieux au cinéma populaire. La thèse de l'auteure nous a permis d'explorer autant les représentations directes que les représentations indirectes, c'est-à-dire que nous avons tenté de décoder aussi bien le contenu explicite que le contenu implicite des films analysés.

Nous avons d'abord vu que l'appartenance religieuse d'un personnage n'était jamais passée sous silence et que la grande majorité des personnages principaux font partie du groupe *Khatri* de la classe des *ksatriyas*. Ces personnages vertueux, qu'il soient hommes ou femmes, semblent pratiquer avec ferveur et faire montre d'une grande piété, ou encore tenter au cours du film de renouer avec leurs racines hindoues grâce à un processus d'indianisation. Ce changement dans leur mode de vie amène les hommes à apprendre à respecter leurs aînés, à devenir responsables d'eux-mêmes et de leur famille, et à lutter contre ce qu'ils jugent injuste. Chez les personnages féminins, la transformation s'opérera plutôt à travers l'adoption de comportements jugés convenables pour une femme, c'est-à-dire l'humilité et la chasteté avant le mariage, l'amour inconditionnel pour son époux et l'ardent désir d'être mère. Ces

représentations d'hommes et de femmes n'émanent pas que des doctrines hindoues, mais elles n'y sont certainement pas étrangères.

Ces modèles de femmes et d'hommes vertueux viennent alimenter certaines relations hiérarchiques au sein de la famille hindoue bollywoodienne. Dans ces films, tout le monde connaît sa place et joue son rôle en respectant l'autre, s'assurant ainsi l'épanouissement personnel du plus grand nombre. Dans cet univers, la mère existe pour prodiguer de l'amour à ses enfants et pour assurer leur bonheur, et le père est souvent une figure d'autorité qui semble inflexible, mais qui se laissera éventuellement attendrir par l'attitude de ses enfants. Les enfants qui souhaitent épouser une personne dont ils sont amoureux ne le feront qu'à la condition d'obtenir la bénédiction parentale, sans quoi l'équilibre sera compromis et ne sera rétabli que lorsque chacun aura retrouvé la position hiérarchique qui lui revient et lorsque que les parents auront accepté l'union.

À propos des représentations directes de la présence de l'hindouisme dans ces films, nous avons vu que la norme semble être les croyances et les pratiques hindoues, que ce soit au plan de la prière, de la pratique au temple, de l'accomplissement des rituels sociaux ou du discours tenu sur Dieu. Lorsqu'on voit un dieu ou une déesse entrer dans le cadre ou lorsque l'un d'eux intervient pour changer le cours du récit, il s'agit généralement d'une divinité hindoue. Dans les cas où l'identité du dieu n'est pas spécifiée, comme lorsque la petite Anjali prie devant le coran dans KKHH et qu'elle est exaucée, les personnages ont tendance à tenir un discours unificateur suggérant qu'il n'existe qu'un seul dieu possédant plusieurs visages.

Finalement, nous avons constaté qu'il y a une forte stéréotypisation de l'appartenance religieuse et de l'ethnicité des personnages. À la lumière des écrits de Danielle Juteau, nous savons que le sentiment d'appartenance à un groupe est renforcé par la présence de l'altérité et l'impression de non-ambiguïté des frontières qui séparent les groupes. Lorsqu'il est confronté à la différence, le groupe réaffirme ce qu'il est et ce qu'il n'est pas. Sachant qu'à Bollywood l'Indien « type » est hindou, la manière de représenter les minorités aide à souligner quels sont les modèles à suivre et les comportements à proscrire. Plus les comportements du personnage hindou sont idéalisés et plus l'Autre est utilisé comme élément perturbateur ou caricatural, plus on souligne la prééminence des valeurs hindoues.

Notons que la tangente positive ou négative que prennent les représentations de ces minorités en dit beaucoup plus long sur le message que les producteurs essaient de passer au public que sur la communauté représentée. Parce que les représentations des musulmans, des chrétiens, des sikhs et des Occidentaux sont secondaires et tellement typées, elles impliquent une essentialisation -- et souvent une caricature -- qui ne saurait être une représentation fidèle de ce qu'est réellement un « vrai » musulman ou un « authentique » chrétien.

Il en va de même pour les communautés qui n'ont jamais été ni ne seront jamais représentées au grand écran, telles que les jaïns ou les juifs indiens, par exemple. Ces communautés se faisant plutôt discrètes et n'entretenant que très rarement des relations tendues avec la majorité hindoue, il semblerait que l'industrie ne ressente pas le besoin de les représenter au cinéma.

Dans le cadre de ce mémoire, nous n'avons pu parler ni de l'impact des médias sur le comportement des spectateurs ni du rôle qu'ils peuvent jouer dans les changements sociaux en Inde. Downing et Husband (2005) soulignent dans leur ouvrage qu'il y a trop peu d'études tentant de faire une corrélation sérieuse entre ce qui est vu à l'écran et ce qui est reproduit par les spectateurs -- si tant est qu'une telle chose est possible. Il n'est donc pas dans la portée de ce travail de déterminer si le film peut avoir ou non des influences sur le plan social, ni s'il peut en quelque sorte manipuler l'opinion publique ou s'il est utilisé comme moyen de propagande.

On observe une certaine forme de remise en question identitaire de la classe moyenne indienne grandissante occasionnée par l'avènement tout récent de la modernité dans le sous-continent. Les valeurs modernes comme l'égalité et la liberté compromettront-elles les structures familiale et maritale traditionnelles? Est-il possible de mener une vie au diapason du capitalisme à l'occidentale tout en gardant ses valeurs hindoues intactes? Peut-on être à la fois matérialiste et spirituel? Voilà quelques-unes des nombreuses questions auxquelles font face les jeunes Indiens d'aujourd'hui. Sans être en mesure d'affirmer avec certitude que le cinéma est politique et qu'il a une répercussion sur la vie et les croyances des spectateurs, nous constatons que Bollywood semble proposer certaines façons de conjuguer tradition et modernité.

Loin d'avoir sonné le glas de l'omniprésence de la religion dans la vie des Indiens, le nouveau mode de vie moderne qui leur est proposé semble avoir fait naître une situation étonnante : plus la modernité se répand en Inde, plus les valeurs traditionnelles religieuses prennent d'assaut les médias populaires, dont fait partie Bollywood. Nous l'avons vu, les films des années 1990 ont graduellement commencé à proposer une certaine forme de nationalisme et de matérialisme, valeurs fortement critiquées au cinéma dès les années 1950 et jusqu'à la fin des années 1970. Selon Rachel Dwyer, ce changement est directement lié au contexte politique de la portée au pouvoir du BJP en 1996 et au désir de construire une identité collective à travers des images partagées par la majorité de la communauté.

Dans un film en apparence « séculier » comme *KKHH*, on arrive à trouver des éléments placés là pour faire vibrer la fibre nationaliste hindoue du spectateur et c'est d'ailleurs ce qui a provoqué la consécration de cette production au *box-office* : « Its commercial success flows from its thematic combination of the western mind set and the Indian heart » (Joshi, 2002, p.132). Au moment où Tina, la NRI de qui l'on s'attendrait qu'elle ait délaissé sa religion au profit d'un mode de vie occidental déluré, entonne *Om Jai Jagdish Hare* dans un sanskrit parfait, on assiste au triomphe de l'hindouisme sur la modernité : « The gods are in their heaven and all's well with the world : the winds of the West have not blown through Indian *pooja* rooms. » (Jain, 2002, p. 315). Malgré la chute du gouvernement du BJP en 2004, la tendance s'est maintenue et les représentations hindoues continuent à être dominantes.

Au cinéma comme dans les autres productions culturelles, les systèmes référentiels sont connus et compris des membres d'une culture donnée et les Indiens sont sûrement les seuls à être en mesure de discriminer ce qui peut constituer un apprentissage et ce qui n'est là que pour leur plaisir esthétique. Bollywood est un objet complexe, sérieux, parfois surprenant et choquant, mais toujours fascinant et, par-dessus tout, empreint des valeurs religieuses, familiales et culturelles de la société qu'il souhaite dépeindre.

APPENDICE A

GRILLE D'ANALYSE DE LA RÉFRACTION PAR LES MÉDIAS

QUESTIONS	NOTIONS ANALYTIQUES	DÉFINITIONS	MODES DE MESURE	EXPLICATIONS
De quoi s'agit-il?	Attention	Perception par le public de l'existence d'un phénomène	Distribution de fréquence des occurrences	Quels sujets ou genres de sujets le système médiatique porte-t-il à l'attention du public?
Qu'est-ce qui est important?	Accent	Contexte des priorités	Ordre, échelonnage	Dans quel ordre d'importance les sujets sont-ils organisés?
Qu'est-ce qui est vrai, faux, etc. ?	Direction	Point de vue	Intensité	Comment et de quel point de vue ces sujets sont-ils présentés?
À quoi cela est-il relié?	Structure	Associations logiques ou de proximité	Cocurrence, association, corrélations	Quelle structure les associations entre les différents sujets présentent-elles?

APPENDICE B

GRILLE D'ANALYSE DE CONTENU

THÉMATIQUE	CONTENU MANIFESTE	INFÉRENCES	COMMENTAIRES
Société indienne (nation, nationalisme, tradition/modernité, maintien de l'ordre social, réaction à l'éloignement de la mère patrie, etc.)	Ce qui est dit Ce qui est montré		Présence ou absence Fréquence Intensité Direction (Positif ou négatif?) Ordre Cooccurrence (associations)
Rapports familiaux (Rôle de la mère, rôle du père, rôle des enfants, rôle du gendre ou de la bru, rôle des grands-parents, droits et devoirs, etc.)	Ce qui est dit Ce qui est montré		Présence ou absence Fréquence Intensité Direction (Positif ou négatif?) Ordre Cooccurrence (associations)
Idéaux féminins et masculins (Nom/religion/caste, classe sociale, actions posées, désirs, valeurs, indianisation, mariage, sexualité, etc.)	Ce qui est dit Ce qui est montré		Présence ou absence Fréquence Intensité Direction (Positif ou négatif?) Ordre Cooccurrence (associations)
Pratique religieuse (récitation du mythe, discours sur la religion, gestes rituels)	Ce qui est dit Ce qui est montré		Présence ou absence Fréquence Intensité Direction (Positif ou négatif?) Ordre Cooccurrence (associations)
Destin et interventions divines (présence d'une force supérieure, interventions dans le cours du récit, rôle du destin)	Ce qui est dit Ce qui est montré		Présence ou absence Fréquence Intensité Direction (Positif ou négatif?) Ordre Cooccurrence (associations)
L'Autre (musulman, sikh, chrétien, Occidental, tous ceux qui ne sont pas montrés)	Ce qui est dit Ce qui est montré		Présence ou absence Fréquence Intensité Direction (Positif ou négatif?) Ordre Cooccurrence (associations)

BIBLIOGRAPHIE

- Assayag, Jackie. 2001. *L'Inde : Désir de Nation*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- Assayag, Jackie. 2006. « Les fabriques de la caste : société, État, démocratie », dans Jaffrelot, Christophe (dir.). *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris, Fayard/CERI.
- Bardin, Laurence. 1996. *L'analyse de contenu*, Paris : Presses universitaires de France.
- Biardeau, Madelcine. 1995. *L'hindouisme : Anthropologie d'une civilisation*, Paris, Flammarion.
- Boisvert, Mathieu (dir.). 1997. *Un monde de religions - I Les traditions de l'Inde*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec.
- Bonville, Jean de. 2000. *L'analyse de contenu des médias*, Paris, De Boeck Université.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble : feminism and the subversion of identity*, coll. « Thinking Gender », New York, Routledge.
- Clémentin-Ojha, Catherine. 2006. « La communauté chrétienne : des chrétiens bien indiens », dans Jaffrelot, Christophe (dir.). *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris, Fayard/CERI.
- Deb, Sandipan. mai 2005. The Great Indian Reel Revolution, Dans *The Outlook*. Volume XLV. No.21.
- De Lauretis, Teresa. 1987. *The Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington, Indiana University Press.
- Desai, Jigna. 2003. *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. London, Routledge.
- Downing, John et Charles Husband. 2005. *Representing 'Race' : Racisms, Ethnicities and Media*, New Delhi, Thousand Oaks et Londres, Sage Publications.
- Dwyer, Rachel. 2007. *What do Hindus believe?* Londres, Granta.
- . 2006. *Filming the gods: Religion and Indian cinema*. Londres, Routledge.
- . 2002a. *Yash Chopra*. 'World directors' series'. Londres, British Film Institute.

- Dwyer, Rachel et D. Patel. 2002b. *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, London, Reaktion Books and the Victoria and Albert Museum.
- Dwyer, Rachel et Christopher Pinney. 2001. *Pleasure and the Nation : The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*, New Delhi, Oxford University Press.
- Dwyer, Rachel. 2000a. *All you want is money, all you need is love: sexuality and romance in modern India*. London: Cassell/New York: Continuum.
- Dyer, Richard. 1979. *Stars*, Londres, British Film Institute.
- Eck, Diana. 1985. *Darshan : Seeing the Divine Image in India*. Hambersburg, PA, Anima Books.
- Étienne, Gilbert. 2006. « L'heure des réformes économiques (1980-2005) », dans Jaffrelot, Christophe (dir.). *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris, Fayard/CERI.
- Farges, Joël. 2006. « Le cinéma en Inde : *Rasa cinematografica* », dans Jaffrelot, Christophe (dir.). *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris, Fayard/CERI.
- Fisch, Jörg. 2006. *Burning women : a global history of widow sacrifice from ancient times to the present*, London; New York, Seagull.
- Gaboricau, Marc. 2006. « Les musulmans de l'Inde : une minorité de 140 millions d'âmes », dans Jaffrelot, Christophe (dir.). *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris, Fayard/CERI.
- Gahlot, Deepa. 2002. « Villains and Vamps », dans Joshi, Lalit Mohan (dir.). *Bollywood; Popular Indian Cinema*. London, Dakini Books.
- Ganti, Tejaswini. 2004. *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*, Pennsylvania, Routledge.
- Gazette des femmes*. « Inde: La dot ou la vie », Vol. 26, no 2, Septembre-Octobre 2004, p. 34-38.
- Geertz, Clifford. 1972. « La religion comme système culturel », dans Bradbury, R.E. et al. *Essais d'anthropologie religieuse*. Paris, Gallimard.
- Grimaud, Emmanuel. 2003. *Bollywood Film Studio*, Paris, CNRS Éditions.
- Grimaud, Emmanuel. 2006. « Être ou ne pas être *filmi* ou la « bollywoodianisation » en chantier », dans Jaffrelot, Christophe (dir.). *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris, Fayard/CERI.

- Gulzar. 2002. « Play on... The Music », dans Joshi, Lalit Mohan (dir.). *Bollywood; Popular Indian Cinema*. London, Dakini Books.
- Hasan, Zoya. 1994. *Forging Identities : Gender, Communities and the State*, New Delhi, Kali for Women.
- Herbert, Jean. 1947. *Spiritualité hindoue*, Paris, Albin Michel.
- Hoover, Stewart M. 2006. *Religion in the Media Age*, Boulder, Routledge.
- Jaffrelot, Christophe (dir.). 2006. *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris, Fayard/CERI.
- Jain, Madhu. 2002. « Bollywood : Next Generation », dans Joshi, Lalit Mohan (dir.). *Bollywood; Popular Indian Cinema*. London, Dakini Books.
- Jodhka, Surinder S. (éd.). 2001. *Community and Identities : Contemporary Discourses on Culture and Politics in India*, New Delhi, Thousand Oaks et Londres, Sage Publications.
- Joshi, Lalit Mohan. 2002. *Bollywood; Popular Indian Cinema*. London, Dakini Books.
- Joshi, Pratik. 2002. « The Classics and Blockbusters », dans Joshi, Lalit Mohan (dir.). *Bollywood; Popular Indian Cinema*. London, Dakini Books.
- Jullier, Laurent. 2008. *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*, Lassay-les-Châteaux (France) : Éditions Armand Colin, 254 p.
- Juteau, Danielle. 1999. *L'ethnicité et ses frontières*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Kabir, Nasreen Munni. 2001. *Bollywood; The Indian Cinema History*, London : Channel 4 Books.
- Kabir, Nasreen Munni. 2005. « Devdas in Pardes ». In *Outlook*. Volume XLV, No.21.
- Kazmi, Farced. 1999. *The Politics of India's Conventional Cinema*, New Delhi : Sage Publications India Pvt Ltd.
- Kazmi, Nikhat. 1998. *The dream merchants of Bollywood*, New Delhi : UBS Publisher's Distributors Ltd.
- Lyden, John. 2003. *Film As Religion: Myths, Morals, Rituals*, New York : New York University Press.
- Marcaurelle, Roger. 1997. « Hindouisme », dans Boisvert, Mathieu (dir.). *Un Monde de Religions Tome 1. Les traditions de l'Inde*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.

- Marriott, McKim. 2006. « Holi : the feast of love ». In *The life of Hinduism*, sous la dir. de John Stratton Hawley et Vasudha Narayanan, Berkeley : University of California Press, 324 p.
- Masica, Colin P. 1991. *The Indo-Aryan Languages*, Cambridge (Royaume-Uni): Cambridge University Press, 539 p.
- Ménard, Guy. 1999. *Petit traité de la vraie religion – à l'usage de ceux et celles qui souhaitent comprendre un peu mieux le XXI^e siècle*, Montréal, Liber.
- Miles, Robert. 1989. *Racism*, Londres et New York, Routledge.
- Mishra, Vijay. 2001. *Bollywood Cinema; Temples of Desire*, London, Routledge.
- Mohanty, Manoranjan (éd.). 2004. *Class, Caste, Gender*, New Delhi, Sage Publications.
- Nandy, A. (éd.). 1987. *Science, Hegemony and Violence: A Requiem for Modernity*. Tokyo et Delhi, The United Nations University ; Oxford University Press.
- National Film Development Corporation. 1998. *Indian Cinema : a visual voyage*, New Delhi, Publications Division.
- Patel, Sujata *et al.* 2002. *Thinking Social Science in India*, New Delhi, Sage Publications.
- Patton, Laurie L. (éd.). 2002. *Jewels of Authority. Women and Textual Tradition in Hindu India*, New York, Oxford University Press.
- Phillips, Melanie et Chris Huntley. 2004. *Dramatica : A New Theory of Story*. Glendale (CA): Write Brothers Inc.
- Pinto, Jerry. 2005. « The Defanged Love Story », In *Outlook*. Volume XLV, No.21. page 56.
- Raheja, Dinesh et Jitendra Kothari. 2004. *The Bollywood Saga : Indian Cinema*, New Delhi, Roli Books.
- Rao, Maithili. 2002. « Heart of the Movie », dans Joshi, Lalit Mohan (dir.). *Bollywood: Popular Indian Cinema*. London, Dakini Books.
- Rehman, Asha`ar. 2005. « Coming Soon : Filmi CBMs », In *Outlook*. Volume XLV, No.21.
- Renou, Louis. 2001. *L'hindouisme*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je?, 14^e édition.
- Robb, Peter. 2002. *A History of India*, New York, Palgrave.

- Saindon, Marcelle. 2000. *Cérémonies funéraires et postfunéraires en Inde. La tradition derrière les rites*, Québec : Presses de l'Université Laval, 195 p.
- Scott, Joan Wallach. 1988. « Gender : A Useful Category of Historical Analysis » dans *Gender and the Politics of History*. New York, Columbia University Press.
- Shiva V. 1991. *Violence of Green Revolution*. Londres, Zed Books.
- Srinivas, M.N. 1967. *Social Change in Modern India*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Srivastava, Sanjay (éd.). 2004. *Sexual Sites, Seminal Attitudes*, New Delhi, Sage Publications.
- Suri, Sanjay. 2005. « Plastic Coated Prima Donnas », In *Outlook*. Volume XLV, No.21.
- Tarabout, Gilles et Christophe Jaffrelot. 2006. « Les transformations de l'hindouisme », dans Jaffrelot, Christophe (dir.). *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris, Fayard/CERI.
- Tarlo, Emma. 1996. *Clothing matters : dress and identity in India*, Chicago : University of Chicago Press, 360 p.
- Thakore, Dolly. 2002. « All Time Greats », dans Joshi, Lalit Mohan (dir.). *Bollywood: Popular Indian Cinema*. London, Dakini Books.
- Thoraval, Yves. 1998. *Les cinémas de l'Inde*, Paris, L'Harmattan.
- Upreti, Harish Chandra. 1991. *The myth of sati : some dimensions of widow burning*, Bombay, Himalaya Pub. House.
- Varenne, Jean. 2002. *Dictionnaire de l'hindouisme*, Paris, Éditions du Rocher.
- Vaugier-Chatterjee, Anne. 2006. « Les sikhs : entre intégration et séparatisme », dans Jaffrelot, Christophe (dir.). *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris, Fayard/CERI.

SOURCES INTERNET

Bhumika, K. 2005. *From Across Kaala Pani*, Hindu on Net,
<http://www.hinduonnet.com/thehindu/fr/2005/12/23/stories/2005122303120100.htm>

Box Office India
boxofficeindia.com

Census of India

www.censusindia.gov.in/Census_Data_2001/India_at_a_glance/religion.aspx

Chipaux, Françoise. 2005. « En Inde, "personne n'aime rencontrer une veuve sur son passage" ». *Le Monde*, 29 mai, consulté sur la page <http://www.minorites.org/article.php?IDA=9363>

Deslouis, Emmanuel. Juin 2004. *Un Français à Bollywood. Entretien avec Emmanuel Grimaud, anthropologue*. <http://www.eurasie.net/webzine/Entretien-avec-Emmanuel-Grimaud.html>

IBOS Network
ibosnetwork.com

FILMOGRAPHIE

Chopra, Aditya. 1995. *Dilwale Dulhania Le Jayenge*. DVD, coul., 172 min. Bombay : Yash Raj Films.

Darshan, Dharmesh. 1996. *Raja Hindustani*. DVD, coul., 165 min. Bombay : Cineyugg Entertainment.

Johar, Karan. 1998. *Kuch Kuch Hota Hai*. DVD, coul., 177 min. Bombay : Dharma Productions.

Sharma, Anil. 2001. *Gadar Ek Prem Katha*. DVD, coul., 170 min. Bombay : Zee Telefilms.

Chopra, Aditya. 2006. *Dhoom 2*. DVD, coul., 152 min. Bombay : YashRaj Films.