

Université de Montréal

**Vers une poétique de la narration : films populaires et
romance au cinéma bollywoodien des années 1990**

par

Catherine Bernier

Département d'anthropologie
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en anthropologie

Avril, 2010

© Catherine Bernier, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Vers une poétique de la narration : films populaires et *romance* au cinéma bollywoodien
des années 1990

Présenté par :
Catherine Bernier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Bob White, président-rapporteur
John Leavitt, directeur de recherche
Karine Bates, membre du jury

Résumé

Dans ce mémoire, nous étudions les productions bollywoodiennes issues de la foisonnante industrie du film de Mumbai. Nous explorons la forme populaire que ce cinéma propose et la nouvelle tendance qui émerge dans les années 1990, à travers laquelle se développent des représentations liées à la nouvelle classe moyenne indienne.

Cette étude cherche à interroger les films les plus populaires des années 1990 afin de comprendre comment ils déploient leurs narratifs et leur narration. En procédant à des analyses descriptives et poétiques des récits, l'étude est principalement préoccupée par le traitement de la *romance*, un thème majeur de cette décennie. À travers ce thème, nous analysons les motifs narratifs, les procédés stylistiques, les détours de l'expression des sentiments ainsi que les dynamiques entre les sphères privée, publique et familiale. Essentiellement, nous mettons en lumière comment la distribution des informations narratives place le spectateur dans une position privilégiée organisant les plaisirs de sa participation aux films bollywoodiens.

Mots-clés : Bollywood, narration, histoire d'amour, cinéma populaire, procédés stylistiques, motifs narratifs, poétique, point de vue du spectateur, classe moyenne, Mumbai, Inde.

Abstract

In this dissertation, we study Bollywood productions from the prolific Mumbai film industry. We explore this popular cinema's form and the new trend that appears in the 1990s, through which representations related to the new Indian middle-class are developed.

In this study, we interrogate the most successful films of the 1990s in order to understand how they deploy their narratives and their storytelling. Proceeding to descriptive and poetical analysis of their narratives, this study is mainly concerned with the treatment of romance, a major theme of this decade. Through this theme, we analyze narrative patterns, stylistic processes, obliquely expressed feelings and the dynamics of the private, public and family spheres. Essentially, we illustrate how the distribution of narrative information situates the spectator in a privileged position organizing the pleasures of his participation in Bollywood movies.

Keywords: Bollywood, storytelling, popular cinema, stylistic processes, narrative patterns, poetics, romance, spectator's point of view, middle class, Mumbai, India.

Table des matières

INTRODUCTION	10
CHAPITRE 1 : CADRE ET MÉTHODOLOGIE	15
« <i>This thing called Bollywood</i> »	18
Concepts et ressources théoriques	20
Narration	20
Au cinéma hindi	23
Procédés stylistiques	26
Le mode mélodramatique	27
Méthodologie	28
Films et stratégies d'analyse : deux orientations	29
La poétique au cinéma	29
La « <i>thick description</i> »	31
Procédures et démarches	33
CHAPITRE 2 : FORME ET POÉTIQUE	37
Bollywood : l'objet d'étude	38
Bollywood : le Mode de Représentation Institutionnel ?	38
Bollywood : le genre ?	41
Éléments de la forme populaire	43
La recette du succès : le mélange des saveurs et des genres	43
La forme épisodique de récit	45
Les épisodes chantés et dansés	48
« Cinéma d'attractions »	49
Traditions « poétiques »	52
Le <i>Natyasastra</i> et la notion de <i>rasa</i>	53
La multiplicité des sens	56
Réalisme, fantasme et style	58
<i>Natyasastra</i> : types de représentations et ordres de réalité	58
Fantasme et « réalisme émotionnel » au cinéma	60
CHAPITRE 3 : CINÉMA DES ANNÉES 1990 ET NOUVELLE CLASSE MOYENNE	65
Le cinéma des années 1990 : le portrait	66
<i>Romance</i>	66
Réalisateurs	67
Acteurs et actrices	67
Créateurs et créatrices de l'esthétique sonore et visuelle	68
Événements	68
Le cinéma des années 1980	70
De retour aux années 1990	72
Événement majeur : les réformes libérales	73
La nouvelle classe moyenne indienne	74
Retour de la classe moyenne au cinéma : le cas <i>HAAK</i>	78

Représentations de la nouvelle tendance.....	83
<i>DDLJ Paise Le Jayenge</i> et le personnage <i>Non-Resident Indian</i>	84
Shah Rukh Khan, le héros.....	87
Une héroïne nouvelle.....	89
La nouvelle tendance Bollywood : films majeurs, réception et représentations.....	91
CHAPITRE 4 : <i>HAHK, DDLJ</i> ET LE « MARIAGE D'AMOUR ARRANGÉ ».....	97
<i>Hum Aapke Hain Koun... ?</i>	100
L'histoire d'amour dans la famille.....	102
Le retard de l'énonciation et le mode détourné de son expression.....	103
La mise en scène de l'intime dans le social : la sphère privée dans la sphère familiale.....	108
La famille dans l'histoire d'amour.....	109
La mort de Pooja : l'ultime rebondissement narratif.....	112
<i>Dilwale Dulhania Le Jayenge</i>	115
Le rêve de Chaudhary Baldev Singh.....	116
Le rêve de Simran.....	117
Raj.....	118
La quête de Raj : la conquête de la famille.....	120
La découverte de la vérité.....	122
La quête de Simran : ne pas marier Kuljeet mais bien Raj.....	124
Le sourire de Simran.....	126
Preeti et sa complication secondaire.....	127
<i>Mehndi laga ke rakhna</i>	128
CHAPITRE 5 : <i>ROMANCE</i> , MOTIFS ET PROCÉDÉS.....	134
La manigance.....	135
Le « mariage d'amour » arrangé par la fille, les aînés et la mère décédée : <i>Kuch Kuch Hota Hai</i>	135
<i>Raja hindustani</i> et la manigance des vilains de la famille.....	137
L' <i>autre</i> mariage.....	140
La tension dramatique de l' <i>autre</i> mariage.....	140
Choisir l'amour de l' <i>autre</i> mariage : <i>Hum Dil De Chuke Sanam</i>	141
« <i>Pyaar dosti hai. Love is friendship</i> » : ambigüité et confusion des statuts ..	141
<i>Dil To Pagal Hai</i> et la mise en abyme.....	144
<i>Rangeela</i> , le film.....	147
Énonciation, expression et leurs détours.....	148
La suggestion.....	149
« Conversation » sans mot.....	150
L'espace intime, narratif et spectaculaire des épisodes chantés et dansés.....	151
<i>Taal</i>	155
Un mot sur le « <i>item song</i> ».....	156
Retour sur les procédés stylistiques.....	157

CONCLUSION.....	163
BIBLIOGRAPHIE.....	169
FILMOGRAPHIE DES FILMS CITÉS	178

À Ève
à Francine
à Gabrielle
à Gaël
à Gaétan
à Geneviève
à Ishwari
à Jennifer
à Jonathan
à Kriti
à Mala
à Mustafa
à Nadia
à Paule
à Vi

Remerciements

J'aimerais remercier très sincèrement les personnes sans lesquelles ce projet n'aurait pas pu se réaliser, m'ayant soutenue dans mes démarches et à travers leurs rebondissements. Je leur dédie donc cette étude menée entre Montréal et Mumbai, entre l'anthropologie et le cinéma, entre l'amour, l'amitié et la famille.

J'aimerais exprimer ma gratitude à John Leavitt et Bernard Bernier pour leur soutien, leur précieux apport et leurs encouragements, ainsi qu'à Andrée Dufour et Gaétane Gagnon pour leurs bienfaits tout au long de mon cheminement académique.

Mes sincères remerciements aussi à toutes les personnes qui m'ont aidée et orientée dans ma découverte et ma compréhension de Mumbai et de son cinéma, spécialement : Yash Chopra, Anupama Chopra, Sudhir Mishra, Ravi Chopra, Irfan Kamal, Sujoy Ghosh, Nitin Rao, Amit Masurkar, Angad Chowdhury, Sanjay Bhattacharya, Sanjay Laffont, Anuradha Singh, Priya, Nikhil, *Auntie* et *Uncle* Gonsalves.

Un merci tout spécial à Rachel Dwyer pour ses précieux conseils et son partage qui m'aidèrent grandement dans mes recherches. Un chaleureux merci à toute l'équipe du Centre For Education and Documentation de Mumbai.

Introduction

« On my last visit to India I was interviewing audience members about their response to popular Hindi cinema in a working class area in Delhi. Mukhtiar, a seventeen-year old boy, a dropout from high school, was comparing the representation of rich-poor relations on screen with those in reality. Mukhtiar himself has been working at odd jobs since he was about thirteen and at the time was working an astounding seventeen-hour work day as a bus conductor.

« In Mukhtiar's opinion the screen representation of the rich as arrogant and the poor as honest and hard-working was true to life. When I asked whether he himself had encountered upper class arrogance in the course of his work, he reported the following incident. When he worked at a gas station, on one occasion he said a rich car owner threw a coin towards him as a tip for his service. At this point he said he immediately protested and asked the man to pick the coin and hand it to him as any self-respecting person would. Surprised, I commented that this was exactly what happened to the young Vijay in Deewar when he was a shoeshine boy. Mukhtiar suddenly looked embarrassed. He admitted that right after he had narrated his experience he remembered the same event had taken place in Deewar. »¹

Comme poursuit Viridi, la chercheuse qui raconte l'anecdote, le point n'est pas de vérifier si le jeune Mukhtiar dit vrai et si cet événement lui est bel et bien arrivé, mais bien de constater à quel point le jeune a pu s'identifier au personnage et que la narration de son histoire recoupe celle du film. Cette histoire pourrait bien être, à la fois ce qui a pu lui arriver et l'attitude et la réponse qu'il aurait rêvé de produire. Elle renvoie donc au carrefour que constituent fantasme, cinéma et déploiement d'attitudes sociales qui dans ce cas, propose que le cinéma forme un matériel narratif à partir duquel on peut se raconter.

La narration fait partie de la vie de tous les jours. On se raconte constamment à nos parents et amis, collègues et apparemment aussi, aux chercheuses en communication. Cette anecdote renvoie à un aspect central de ce mémoire, soit la narration. Dans la même veine, David Bordwell, sommité dans le domaine des études cinématographiques, débutait son chapitre sur le film narratif en racontant une blague afin de sensibiliser le lecteur au fait que

¹ Viridi, Jyotika (1993). Deewar, The fiction of the film and the facts of politics. *Jump Cut*, (38), juin, 26-32. [En ligne].

l'habileté de rendre une blague efficacement et de déclencher le rire s'appuie sur des compétences de narration, un registre de connaissances et de référents culturels. Tout dépend de comment on raconte la blague.

Afin de comprendre comment Bollywood produit plaisirs et participation chez ses spectateurs, nous nous poserons une question qui semble apparemment toute simple : comment raconte-t-on les histoires de films populaires au cinéma bollywoodien des années 1990? Les films les plus populaires de la décennie étant des films romantiques, il s'agira donc d'étudier comment se racontent les histoires d'amour à travers ces films les plus populaires. Nous proposons de prendre la *romance*² en tant que thème et histoire afin de voir comment la narration des histoires romantiques fonctionne. La méthode que nous avons choisie d'employer est essentiellement descriptive et analytique. Les films seront à l'honneur en occupant la place la plus centrale. Cela dit, certaines pistes nous ont orientés dans l'organisation de notre analyse. Pour les raisons que nous vous exposerons au chapitre 1, la narration au cinéma bollywoodien tend à être hautement communicative, c'est-à-dire, qu'elle place le spectateur dans une situation privilégiée. Nous tenterons donc de comprendre en quoi consistent ce privilège et les effets qu'il sous-tend dans la participation aux films. Cette perspective d'analyse de la narration prendra place au sein de notre étude afin de tenter de faire ressortir la mécanique narrative et ses procédés stylistiques impliqués dans les effets qu'ils créent. Ce qui semble théorique ne se traduira pas en des analyses abstraites. Au contraire, cette étude s'est élaborée à partir de ce que proposaient les films et s'est aussi construite selon les découvertes occasionnées par ces recherches et analyses. Présentons donc la suite du déroulement de ce mémoire.

Au chapitre 2, nous questionnerons notre objet d'étude et tenterons de dégager des pistes pour comprendre les implications de l'institution cinématographique de Mumbai et de sa

² La *romance* est un terme anglais et il sera employé dans ce mémoire afin de renvoyer au fait romantique qui englobe l'histoire d'amour et sa sphère. Nous avons choisi de conserver le terme anglais puisqu'il réfère à une constellation plus vaste que l'amour, le sentiment, tout en ayant une signification évoquant aussi le jeu romantique sans histoire définitive.

forme populaire. Vous y trouverez aussi les considérations sur la forme qui offriront quelques clés pour connaître l'univers bollywoodien. S'ensuivra la présentation des éléments majeurs des traditions dramatique et poétique de l'Asie du Sud afin de dresser le portrait du contexte esthétique. De plus, nous verrons que les questionnements concernant le réalisme au cinéma bollywoodien se trouvent au cœur de son rapport à l'auditoire. Ce chapitre tentera essentiellement de nous outiller sur les principes généraux de la poétique et des conventions qui animent ce cinéma.

Au chapitre 3, il sera question de situer les films populaires dans leur contexte de réalisation et de présenter des événements et représentations clés de l'histoire de Bollywood des années 1990, années qui sont marquées par le retour en force de la *romance*. L'industrie connut un renouvellement important de ses acteurs et une nouvelle vague de jeunes réalisateurs qui offrirent un regard frais sur ce grand thème. Un événement politique et économique majeur sera mis de l'avant dans ce chapitre, soit les rigoureuses réformes libérales de 1991, qui mena à une expansion de la nouvelle classe moyenne indienne et à une restructuration de ses vecteurs identitaires dont la marque est la consommation. Telle sera le nouvel auditoire visé par le cinéma de ces années, ce qui organisera en ce sens les représentations qui s'y trament. Ce chapitre visera donc d'abord à expliquer comment le cinéma de ces années connut un changement dans son auditoire et le retour de la classe moyenne dans ses salles. Le développement du personnage du *NRI* (« *Non-Resident Indian* ») et l'intensification du marché extérieur diasporique, de même que le développement de la *persona* de star de Shah Rukh Khan – le grand héros libéral du temps –, seront des stations que nous emprunterons. Une nouvelle tendance se développera dans les années 1990, qui comme nous le verrons, pourrait avoir constitué le Bollywood que l'on connaît. Nous exposerons donc le portrait de cette nouvelle tendance à partir de ses représentations et de sa réception dans les journaux.

Au chapitre 4, il sera question d'analyser la narration et cette participation de spectateur dans les deux films les plus populaires au box-office des années 1990, soit *Hum Aapke*

*Hain Koun...? (HAHK, Qui suis-je pour vous?)*³ et *Dilwale Dulhania Le Jayenge (DDLJ, Celui qui a du cœur emportera la mariée)*⁴. En plus d'avoir fait d'impressionnantes recettes, ces films ont eu un impact considérable sur les représentations au cinéma et ont opéré des transformations importantes au niveau de l'auditoire visé et des paramètres économiques de la production, de la distribution et de la mise en marché des films. Ces films pourraient bien avoir réussi à créer un des plus importants « fantasmes » de la décennie, soit le « mariage d'amour arrangé », constituant à la fois des solutions narratives aux histoires romantiques antérieures et des réponses aux anxiétés sociales liées à l'identité indienne en période de bouleversements politiques, économiques et sociaux. Ces films présentent des histoires d'amour au sein de la famille jointe, élue comme un des traits distinctif de la société indienne. Patricia Uberoi, sociologue, entre autres de la famille et du mariage en Asie du Sud, résume que le « *conflict between individual desire and social norms and expectations in respect of marriage choice* » pourrait bien être « *the animating logic of South Asian romance* »⁵. Harmoniser la *romance* et la famille constitue la grande réussite de ces récits. Les analyses présentées au chapitre 4 cherchent donc à savoir comment fonctionnent ces *romances* au sein de la famille en utilisant principalement une méthode de description analytique. Ce chapitre visera à présenter les analyses des formes narratives et des procédés stylistiques ayant conduit ces élaborations réussies et entend exposer le fonctionnement des dynamiques de forme et de contenu à l'œuvre dans ces films.

Certains principes dégagés dans ce chapitre seront rapportés à d'autres films populaires de la décennie au chapitre 5. Il s'agira donc d'extraire certains motifs narratifs et procédés stylistiques et de les reprendre pour l'analyse de films, qui présentent aussi, leurs propres

³ Sooraj Barjatya, 1994.

⁴ Aditya Chopra, 1995.

⁵ Uberoi, Patricia (1998). The diaspora comes home: Disciplining desire in DDLJ. *Contributions to Indian Sociology*, 32(2), p. 306.

histoires romantiques. Cette étude n'aspire pas à définir les particularités des principes formels du cinéma des années 1990, ce qui nécessiterait des effectifs de temps et de recherche beaucoup plus importants. Nous proposerons donc de travailler à partir de ses thèmes et narratifs en présence afin d'étudier leur élaboration, leurs formes narratives et leurs procédés stylistiques. Un des concepts se déployant à travers ces années est l'amitié en tant qu'amour. Cette conception prendra donc part à nos analyses. Dans ce chapitre, nous examinerons *Kuch Kuch Hota Hai*⁶ (*KKHH : Quelque chose se passe*), *Raja Hindustani*⁷, *Hum Dil De Chuke Sanam*⁸ (*HDDCS : J'ai déjà donné mon cœur mon amour*), *Dil To Pagal Hai*⁹ (*DTPH : Le cœur est fou*), *Rangeela*¹⁰ (*Coloré*) et *Taal*¹¹ (*Rythme*).

Le chapitre 5 entend donc être une discussion analytique sur quelques films choisis pour leur popularité, leur impact à divers niveaux et leur « représentativité exceptionnelle » du cinéma des années 1990. Par « représentativité exceptionnelle », j'entends un des principes de base à la démarche, soit l'étude des films populaires comme pouvant être des exemples les meilleurs de poésie qui fonctionne auprès de l'auditoire à une époque donnée. Ces films, *HAHK* et *DDLJ* inclus, seront donc les représentants poétiques de la culture bollywoodienne. Exceptionnels pour leur immense succès et très certainement pour leur habileté particulière à procurer des plaisirs à l'auditoire, ils font partie de l'histoire des films vainqueurs des années 1990 ayant grandement contribué au Bollywood que l'on connaît maintenant.

⁶ Karan Johar, 1998.

⁷ Dharmesh Darshan, 1996.

⁸ Sanjay Leela Bhansali, 1999.

⁹ Yash Chopra, 1997.

¹⁰ Ram Gopal Verma, 1995.

¹¹ Subhash Ghai, 1999.

Chapitre 1

Cadre et méthodologie

« *On ne va pas au cinéma pour l'histoire, c'est une fausse idée. On va au cinéma pour le traitement. Il y a toujours quelque chose qui semble familier dans chaque film, c'est cela l'histoire!* »¹² Il s'agit d'une citation de Kamlesh Pandey, scénariste de Mumbai, recueillie par Emmanuel Grimaud dans son ethnographie *Bollywood studio : ou comment se font les films à Bombay*. Dans ce commentaire pourrait très bien résider la simplicité du projet en soi. À histoire donnée, comment prend-elle vie à travers la multiplication de ses mises en récits filmiques singulières qui, dans ses versions les plus réussies, portent les plaisirs de participer aux films? De façon générale, c'est ce *traitement* dont parle Pandey qui nous intéressera dans la recherche à venir, et de façon plus circonscrite, une de nos tâches centrales sera d'étudier la narration et les procédés stylistiques d'un corpus de films des années 1990 dont *l'histoire familière* est la *romance*.

Au cœur du projet se trouvent différentes conclusions de Rosie Thomas¹³ dans son étude des structures narratives visant à comprendre la popularité de ce cinéma. Dans cette étude, elle procède à la comparaison de deux films semblables de la même époque dont un connut un franc succès, et l'autre fut un échec. Selon son étude, à « ingrédients gages de succès » semblables, la différence se situerait dans l'heureuse utilisation des ressources stylistiques au cœur des préoccupations de ce cinéma, soit : « 1) la façon dont l'histoire est développée; 2) la nécessité cruciale d'émotions; 3) la particularité du mélange et de l'intégration des chansons, danses, batailles et autres valeurs de divertissement. »¹⁴. Son article relate des

¹² Grimaud, Emmanuel (2003). *Bollywood Film Studio ou comment les films se font à Bombay*. Paris : CNRS Éditions, p. 93.

¹³ Pionnière dans le domaine de la recherche sur le cinéma populaire Indien, elle est considérée une référence dans le milieu académique. Elle est directrice de CREAM (Centre for Research and Education in Arts and Media) et Co-directrice du « India Media Centre » à l'Université de Westminster.

¹⁴ Thomas, Rosie (1985). Indian cinema: pleasures and popularity. *Screen*, 26(3-4), p. 121. Traduction

particularités de ce cinéma et dans quelle mesure elles se trouvent souvent incomprises par le public occidental. Au terme de son article *Indian Cinema : Pleasures and Popularity*, elle écrit :

« *What seems to emerge in Hindi cinema is an emphasis on emotion and spectacle rather than a tight narrative, on how things will happen rather than what will happen next, on succession of modes rather than linear denouement, on familiarity and repeated viewings rather than 'originality' and novelty, on a moral disordering to be (temporarily) resolved rather than an enigma to be solved* ». ¹⁵

Ce qui nous laisse entendre que l'expérience de participation au cinéma bollywoodien se fonde sur des principes de fonctionnement narratif et effectif bien distincts de ce qu'on connaît. Comment ce cinéma au public fervent fonctionne pour produire ses effets? Comment s'opèrent les dynamiques de forme et de contenu dans le déploiement des histoires? Quels sont les processus de narration employés pour les raconter? Comment se construisent et se produisent les sens et les effets donnant lieu au film? « *How things are happening?* », pour reprendre Thomas.

Comment raconte-t-on les histoires au cinéma bollywoodien? Telle est la question large qui anime la problématique de recherche. Cette étude constitue un modeste premier pas dans cette direction. Il s'agira de poser la question « comment raconte-t-on les histoires? » à un corpus de films populaires des années 1990. Nous replacerons ces films et leur thème romantique dans leur contexte et étudierons leur narration en organisant nos analyses autour du déploiement de leurs procédés stylistiques naissant des différents points de vue des personnages et celui du spectateur dans le récit.

Par narration, j'entends essentiellement « *storytelling* », ou les moyens employés pour construire et raconter le récit. Je m'intéresse donc ici à la mécanique narrative de son

libre.

¹⁵ *Id.*, p. 130.

divertissement et à la mise en forme de l'histoire à travers laquelle le spectateur la connaît. Si on en croit Pandey, l'histoire serait la variable qui ne change pas et c'est la forme, participant de ce qu'il nomme le traitement, qui porterait en elle le succès et la participation au film. Sans questionner s'il a raison sur le statut qu'il attribue à l'histoire, nous retiendrons le traitement en tant qu'objet de recherche. « Il n'existe pas de formule. S'il y en avait une, nous n'aurions que des *hits!* », précisent certains réalisateurs. Qui sont ces bons conteurs d'histoires et surtout que font-ils de bon? La meilleure façon de travailler la question m'a semblé être de débiter en posant d'autres questions, comme c'est souvent le cas, soit : quels sont les films bien racontés? Comment fonctionnent-ils dans leur contexte? Les films à succès peuvent certainement nous renseigner sur leurs principes de fonctionnement. Les films constituent des exemples de poésie efficace sur lesquels on peut travailler afin de faire ressortir les procédés et méthodes qu'ils emploient pour donner du plaisir à leur auditoire. Quant à savoir ce qu'est un bon film, nous nous voyons bien obligés de demander à l'instance détenant le dernier mot, soit les spectateurs, souvent qualifiés de tyranniques, et surtout, qui paient leurs entrées au cinéma.

Tel sera donc le programme. Analyser les films à succès selon leurs composantes formelles sur les plans narratif et stylistique et les situer dans leur contexte de popularité. Dans un premier temps, nous présenterons certains aspects de sa forme permettant de la comprendre davantage. Nous procéderons à des analyses complexes des deux films les plus populaires de la décennie, soient *Hum Aapke Hain Koun...?* (HAAK, *Qui suis-je pour vous?*) et *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (DDLJ, *Celui qui a du cœur emportera la mariée*). Ces films sont populaires au sens où, comme nous le verrons, ils connurent un succès et un impact majeur sur le cinéma des années 1990, en plus de récolter les plus importantes recettes au box-office de la décennie. Les fruits des analyses seront rapportés à d'autres films populaires afin de comprendre les méthodes dans la variété de leurs formes. C'est-à-dire qu'afin d'approfondir l'étude de la narration, certains procédés narratifs et stylistiques ressortant des analyses de ces deux films seront repris et analysés à travers d'autres films populaires des années 1990.

« **THIS THING CALLED BOLLYWOOD** »¹⁶

Très complexe qu'est l'emploi du terme Bollywood. Il évoque l'industrie du film de Mumbai¹⁷ et son flamboyant cinéma arborant danse, musique et extravagances. Le terme existe depuis un bon moment déjà mais semble désormais désigner un autre phénomène, ce qui en complique son emploi. « Bollywood » serait apparu dans la sphère médiatique dans une blague présentée dans *Screen*, journal de cinéma de Mumbai, qui présentait une page « *Bollywood Beat* ». ¹⁸ Apparemment Tollywood, référant à l'industrie de Kolkotta basée dans Tollygunge, apparut en premier et de façon plutôt obscure.¹⁹ Plusieurs personnes de l'industrie se sont affichées contre cet emploi, notamment Amitabh Bachchan. Certains chercheurs vont aussi employer « le cinéma hindi » pour référer à l'industrie de Mumbai et à sa tradition cinématographique. Cela dit, nous avons vu dans les dernières années, une autre dimension académique développer une attention particulière à Bollywood « le phénomène » et suggérant qu'il soit apparu dans les années 1990. En fait, Bollywood pourrait bien référer à la forme populaire dite globale, dont les choix esthétiques et narratifs seraient organisés en fonction de son public en diaspora et de la nouvelle classe de consommation, aspect que nous explorerons au chapitre 3. Dans son article *This thing called Bollywood*, Prasad pose la question:

« *Could Bollywood be a name for this new cinema, coming from Bombay but also, lately, from*

¹⁶ Titre d'un article de Madhava Prasad retraçant les moments de son emploi et tentant de circonscrire son champ de signification. Prasad, Madhava (2003). *This thing called Bollywood*. *Seminar*, (525), mai. [En ligne]. Article semblant avoir été remanié afin de donner « Surviving Bollywood » dans Kavoori, Anandam P. & Punathambekar, A. (eds.) (2008). *Global Bollywood*. New York : New York University Press.

¹⁷ Autrefois appelée Bombay, la ville s'appelle Mumbai depuis 1995, à travers le mouvement de marathisation et les démarches du Shiv Sena, parti élu la même année.

¹⁸ Rajadhyaksha, Ashish (2008). The bollywoodization of the Indian cinema: cultural nationalism in a global arena. Dans A. P. Kavoori & A. Punathambekar (eds.), *Global Bollywood*. New York : New York University Press, p. 24.

¹⁹ Madhava Prasad retrace sa mention dans un télégramme de 1932 provenant d'un ingénieur des États-Unis impliqué dans le milieu du film.

London and Canada, which has over the last ten years or so, produced a new self-image for the Indian middle class? It is undeniable that this is at least partly the case. But in fact the term claims a much larger footprint than that: it is used to refer to Indian popular cinema in general, and more particularly the Hindi variety. It is not a name designed to highlight a new reality alone, although that new reality is one of the factors in its success. For naming is not only about the reality that is designated, but about the will of the one who names, the will to reconstitute an existing reality in its own image. »²⁰

La question qu'il soulève et les propos qu'il suggère pourraient bien indiquer le découpage d'une variété de cinéma hindi depuis les dernières dix années, orientée vers la classe moyenne indienne et qui se nommerait Bollywood. Ce terme désignerait donc cette nouvelle réalité, mais semblerait aussi prendre le tout pour la partie, soit en renvoyant à la tradition du cinéma populaire en Inde. De façon intéressante, il nous renvoie aussi à ceux qui font exister cette réalité en la désignant ainsi. Les producteurs? Les distributeurs? Son public de l'Inde et d'ailleurs?

En ce qui nous concerne, nous emploierons le terme « Bollywood » afin de renvoyer à la nouvelle tendance qui se dessine à travers le cinéma populaire de Mumbai des années 1990 et au « cinéma hindi » lorsque nous nous entretiendrons sur les films des périodes antérieures et sur les textes et analyses les concernant. Nous nous entretiendrons sur les rapports entre Bollywood, la nouvelle tendance, ses représentations et la nouvelle classe moyenne indienne au chapitre 3. Concluons cette section avec une proposition des plus inspirantes de Madhava Prasad :

« [...] 'Bollywood' also signals the advent of a certain reflexivity, becoming a cinema for itself as it were, recognizing its own unique position in the world, the contrastive pleasures and values that it represents vis-à-vis Hollywood. This reflexivity is as much a form of self-awareness as it is a know-how that enables the Hindi film to reproduce itself for a market that demands its perpetuation as a source of cultural identity. »

Les plaisirs et valeurs qui « contrastent » constituent le carrefour de la narration, de la forme populaire, de la participation et de ses représentations à l'étude dans cette recherche.

²⁰ Prasad, M. (2003). *op. cit.*

CONCEPTS ET RESSOURCES THÉORIQUES

Narration

« [...] le travail de l'instance qui montre ou qui narre est tout aussi déterminant que la structure propre à ce qui est montré, ou narré. Cela, d'ailleurs, tous les conteurs le savent bien qui ne se font pas faute d'intervenir sur le cours « naturel » des événements racontés pour les faire attendre, les moduler, créer des effets de surprise, des fausses pistes, et dont l'art consiste précisément dans la maîtrise d'une certaine énonciation (et de sa rhétorique) dont les effets sont plus déterminants sur les réactions de l'auditoire que le contenu de l'énoncé lui-même. »²¹

Un des points de jonction importants entre la narration et les effets chez le spectateur pourrait bien résider dans la distribution des informations narratives façonnant la position du spectateur dans le récit. Le concept de focalisation fut théorisé en littérature par Gérard Genette et renvoie au foyer de perception de l'œuvre et de son univers. Trois types de focalisation sont distingués : la focalisation externe, à travers laquelle les événements sont présentés de l'extérieur, sans justification interne, ce qui place le personnage en position supérieure par rapport au spectateur, c'est-à-dire qu'il en sait plus que le spectateur. La focalisation interne est essentiellement attachée à un personnage. Le spectateur voit et sait ce que le personnage voit et sait et détient une connaissance égale à ce dernier. Finalement, il y a la focalisation zéro ou spectatorielle dont la narration privilégie le spectateur qui voit et sait tout, les pensées, actions et sentiments des personnages, dans le temps et l'espace. Il s'agit du principe de l'instance narrative omnisciente qui sait tout et qui permet au spectateur de connaître davantage que les personnages.

Mais quels personnages? Est-ce que le niveau de connaissance est le même chez tous les personnages? Est-ce qu'une focalisation est adoptée par le récit et est fixe ou passe-t-on d'un foyer à un autre selon les intentions de la mise en scène? Est-ce que la focalisation doit s'étudier par narratif ou par scène? Comment comprendre l'élaboration du narratif à travers l'articulation des scènes? Comment les focalisations peuvent nous aider à comprendre le déploiement d'effets stylistiques?

²¹ Aumont, Jacques (et al.) (2004, 1999). *Esthétique du film*. Paris : Nathan, p. 198.

Dans *Le Récit cinématographique*, André Gaudreault expose que la plupart des films fonctionnent en adoptant plusieurs points de vue au cours du récit et que le vecteur qui motive le changement focal est l'émotion que l'on tente de susciter.²² On peut aussi retrouver certaines constantes à l'intérieur d'un même genre, constantes par lesquelles on va prioriser une perspective focale par rapport à une autre, tout en jouant constamment avec les foyers afin de construire le récit. Par exemple, la focalisation externe est la focalisation privilégiée pour établir l'énigme. Une énigme est posée et le récit tentera de la résoudre. Le spectateur est dans une position où il lui manque des informations pour comprendre l'intrigue et où l'enjeu est donc de découvrir l'histoire. La participation du spectateur est donc organisée autour du rétablissement d'un déséquilibre cognitif modulé par le manque de connaissances et le souhait de les obtenir. Une des façons de résoudre l'énigme pourrait être l'enquête à travers laquelle on suit un personnage qui découvre les morceaux du casse-tête et dont les découvertes sont partagées, principe qui fonctionnerait selon une focalisation interne à travers laquelle nous détenons les mêmes informations que le personnage qui cherche à savoir et à résoudre l'énigme. Un récit se voit donc raconté à partir de plusieurs foyers de perception qui modulent la narration et la participation du spectateur.

Si nous avons parlé de perspective narrative qui prive le spectateur d'informations et qui le place dans une position où il désire savoir, la focalisation spectatorielle donne au contraire un avantage au spectateur par rapport aux personnages. Cette position privilégiée du spectateur est le moteur du suspense et du comique. L'angoisse liée aux choses qui vont se produire naît du fait que l'on sache qu'elles vont se produire. La temporalisation du suspense et la distribution des informations narratives construiront l'anticipation spectatorielle de concert avec la tension dramatique.

La démonstration la plus éloquente du point de vue du spectateur à travers la construction d'effets est très certainement celle d'Alfred Hitchcock. Il distingue la surprise du suspense en

²² Gaudreault, André (2005). *Le récit cinématographique*. Paris : A. Colin, p. 143.

posant un exemple dans lequel il y aurait une bombe sous une table autour de laquelle des personnes discutent.

« Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout à coup : boum, explosion. Le public est surpris, mais avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart – il y a une horloge dans le décor ; la même conversation anodine devient soudainement très intéressante parce que le public participe à la scène. Il a envie de dire aux personnages qui sont sur l'écran : « Vous ne devriez pas raconter des choses si banales, il y a une bombe sous la table et elle va bientôt exploser. » Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense. »²³

Donc, à même situation donnée, on en retire deux effets complètement différents, et ce, par la focalisation.

De la même façon, le quiproquo est construit à partir d'une dislocation entre l'interprétation du personnage d'une situation donnée et la situation en question. Les paramètres de la situation et sa signification sont établis préalablement et le spectateur peut ainsi rire du personnage dont la lecture de la situation est erronée. Quelques dialogues ou gestes complètement inappropriés sont suffisants pour déclencher le rire. Le classique *mistaken identity* est de cet ordre. Au final, la focalisation spectatorielle construirait principalement les moteurs du suspense et du comique.²⁴

Comme nous l'avons dit, les récits emploient plusieurs foyers de narration pour raconter leur histoire et on ne peut pas attacher un récit qu'à un seul type de focalisation. Par contre, et en ce qui concerne le cinéma hindi, il semblerait que l'énigme y soit de façon générale très peu privilégiée.²⁵ Ce cinéma construirait les plaisirs de sa participation à travers une narration

²³ Truffaut, François (1983). *Hitchcock/Truffaut*. Paris : Paris Ramsay, p. 59.

²⁴ Gaudreault, A. *op. cit.*, p. 143.

²⁵ Thomas, R. *op. cit.*, p. 130. ; Vasudevan Ravi (1989). The Melodramatic Mode and the Commercial Hindi Cinema: Notes on Film History, Narrative and Performance in the 1950s. *Screen*, 30(3), p. 11.

hautement communicative des informations dynamisant les tensions du récit en accordant donc une position privilégiée au spectateur. La prochaine section entend rendre compte de ces aspects en reprenant les propositions des chercheurs à la lumière des considérations autour des focalisations exposées.

Au cinéma hindi²⁶

Sur un plan général, la question : « *how things will happen rather than what will happen* » que pose Thomas est, jusqu'à un certain point, présente dans l'interprétation de Pandey sur la priorité du traitement sur le fond, et entend que les connaissances du récit sont du domaine du connu chez le spectateur et que le « *how* » pourrait relever du suspense de résolution dont on connaît très bien les tenants et les aboutissants. Où se situe donc l'intérêt de participer au film? Le phénomène n'est évidemment pas exclusif au cinéma hindi. En regardant *Titanic* nous savons très bien que le bateau coulera éventuellement. Il peut s'agir d'une connaissance préalable. On peut se douter que les deux personnages qui se rencontrent et qui prennent place sur l'affiche d'un film romantique formeront un couple heureux à la fin du film. Ce qui ne nous empêche pas de poursuivre la réflexion sur la proposition de Thomas en tentant de comprendre les implications d'un tel rapport au récit au cinéma hindi.

Dans ce sens, elle propose une autre distinction. Le cinéma hindi mettrait l'emphase « *on a moral disordering to be (temporarily) resolved rather than an enigma to be solved* », ce qui ne manque pas de relever à nouveau la mise en plan de l'énigme comme moteur de la participation. Une injustice morale à résoudre, détient son arsenal mélodramatique à partir de la distribution des connaissances donnant au spectateur les clés pour en saisir l'intensité et qui peut, dans certains cas, justifier la quête. Pour saisir l'injustice, on se doit de saisir en quoi il s'agit d'une injustice. Un bon exemple, afin de rendre clair cet aspect, survient dans

²⁶ La raison pour laquelle nous employons le terme « cinéma hindi » dans ce contexte est que les analyses relatives dans cette section ont été faites à partir de films d'une autre époque. Dans la mesure où nous avons décidé d'employer le terme « Bollywood » pour référer à ce nouveau cinéma et à sa culture, on se doit donc d'en tenir compte lorsqu'on réfère à des analyses qui concernent son cinéma antérieur. Cette note se veut donc être un rappel.

les premières scènes de *Deewar*²⁷ (*Le mur*), le film auquel Mukhtiar faisait référence et que nous avons présenté en introduction. Sous menaces proférées à l'endroit de sa famille, préalablement kidnappée, un représentant syndical se voit mis au pied du mur par la partie patronale et forcé de signer une entente inéquitable. Aussitôt sorti de la pièce, après avoir signé l'entente, toute sa confrérie se retourne contre lui et le traite de traître et de vendu. Son fils se fait prendre d'assaut dans la rue et se fait tatouer de force *Mera Baap Chor hai* (Mon père est un voleur, truand), sous-entendant qu'il ait reçu de l'argent pour signer et qu'il les ait vendus. Nous saisissons l'injustice du sort qui lui est réservé puisque nous étions dans la salle lors de la menace alors que la confrérie l'ignore.

Ashish Rajadhyaksha²⁸ et Geeta Kapur²⁹ ont avancé la présence d'une esthétique de la frontalité et de l'iconicité comme étant un des traits distinctifs du cinéma indien dans certaines de ses phases et genres. Un des exemples utilisés afin de décrire la frontalité au cinéma est notamment le fait qu'il y ait des plans dans lesquels les acteurs regardent tout droit la caméra. Dans son article « *The political culture of address in a 'transitional' cinema: Indian popular cinema* » Vasudevan propose, entre autres, une lecture de ces concepts à travers le spectre de la connaissance du spectateur. Il renchérit l'analyse qu'un mode direct d'adresse lié à la frontalité se retrouve non seulement dans des exemples tels que le regard à la caméra des personnages et des plans iconographique à 180 degrés frontaux, mais aussi, à travers une conception beaucoup plus vaste de la participation au récit, plaçant le spectateur « devant » les informations narratives.

Au cœur de cette participation pourrait se situer la compréhension des enjeux. La position privilégiée du spectateur organise la compréhension de l'histoire à travers les motifs, actions

²⁷ Yash Chopra, 1975.

²⁸ Rajadhyaksha, Ashish (1987). The Phalke Era: Conflict of Traditional Form and Modern Technology. *Journal of Arts and Ideas*, (14-15), 47-78.

²⁹ Kapur, Geeta (1987). Mythic Material in Indian Cinema. *Journal of Arts and Ideas*, (14-15), 79-108.

et réactions des personnages, compréhension bien servie par la connaissance que le spectateur a des normes sociales.

« Thus, we may observe the emergence of a space in which the main characters are composed separate from the flow of character-grounded narrative awareness and development. The narration places us in a position superior to that of all the characters, and we are alerted to how different character attitudes are framed within normative and hierarchical social discourses. This address does not, I would argue, ask us to accept the norm, but highlights the inevitability of a social frame to meaning. »³⁰

Le spectateur aurait donc une position supérieure aux autres personnages et la multiplicité des points de vue des personnages qui gouvernerait l'univers du spectateur.³¹

Afin de comprendre les tensions dramatiques et les dynamiques des différents points de vue des différents personnages auxquels nous avons accès à partir de notre point de vue, l'exemple le plus simple pouvant souligner l'importance de cet aspect et comment il travaille le narratif romantique pourrait bien être la distinction entre tomber amoureux ici et tomber amoureux en Asie du Sud. Dans une structure sociale où la reproduction théorique et pratique fonctionne selon le mariage arrangé, les divers rebondissements d'une telle prémisse narrative se doivent d'être replacés dans leur contexte socioculturel. Le système de reproduction sociale et d'organisation des unions matrimoniales est essentiellement basé sur le mariage arrangé et l'institution de la famille jointe – à travers laquelle la famille élargie vit sous un même toit – qui prédomine largement face à la formation de familles nucléaires. Le point d'ancrage des deux principaux films à l'étude, soit *HAKH* et *DDLJ*, est l'amour au sein de la famille et les différents statuts des protagonistes, leurs responsabilités et devoirs moraux ne manqueront pas de dessiner la compréhension de leur point de vue et les

³⁰ Vasudevan, Ravi (2000). The politics of cultural address in a 'transitional cinema': Indian film. Dans C. Gledhill & L. R. Williams (eds.), *Re-inventing Film Studies*. London : Edward Arnold.

³¹ Il va d'ailleurs beaucoup plus loin dans cette direction en analysant la configuration possible d'une subjectivité développant une modernité cinématique qu'il rattache à une culture de la distraction liée à la non-continuité narrative.

rebondissements de leur histoire.

Procédés stylistiques

« *Instead of a narrative form constructed around enigmas, the popular cinema is governed by forms of speech and narrative mechanisms deriving from the domain of the already-known* ». ³² Une de nos tâches sera donc de renseigner ces « *forms of speech* » et ces mécanismes narratifs que nous appellerons procédés stylistiques. Figure de style, figure de rhétorique ou figure de discours sont des appellations qui désignent des mécanismes expressifs afin de persuader ou de créer un effet. L'angle que nous avons donc décidé de privilégier afin de comprendre les effets et plaisirs est l'étude de l'articulation de la narration à travers ses procédés stylistiques. Ces préoccupations naquirent d'un constant va-et-vient entre la lecture de textes qui traitaient de ces aspects et le visionnement de films. La focalisation spectatorielle émergea donc comme point de départ pour comprendre l'organisation formelle de la narration, créant les dispositions nécessaires à l'activation de procédés stylistiques. La multiplicité des sens en lien avec les points de vue des personnages occupera une place de choix au sein de l'étude. Les considérations en ce qui concerne les procédés stylistiques seront traitées au chapitre 2, les traditions esthétique et poétique de l'Asie du Sud pouvant nous fournir des clés intéressantes de compréhension.

Dans cette étude, nous accorderons une place importante au double sens des événements, dialogues et autres vecteurs se dynamisant à travers le point de vue du spectateur et les codes de narration des points de vue des protagonistes. À la lumière des considérations que nous venons d'exposer, un des angles choisis afin d'orienter les analyses de la narration sera la distribution des informations narratives. Dans ce spectre, nous tenterons aussi de comprendre cette dynamique des sphères privée et familiale dans le développement des narratifs romantiques des années 1990 au chapitre 4. Au chapitre 5, nous reprendrons les

³² Telle est la présentation que Vasudevan fait de l'argument de Prasad, qu'il indique comme étant présent chez plusieurs auteurs, dont Thomas, Nandy et dans son propre article. Vasudevan, Ravi (2000). *Id.*

mécanismes narratifs et les procédés stylistiques dégagés à partir de cette orientation, et les analyserons dans d'autres films populaires romantiques qui se dynamisent aussi à partir d'une nouvelle dimension du thème romantique des années 1990, soit l'amitié.

Le mode mélodramatique

Les éléments de focalisation et les dernières élaborations sur les points de vue et la distribution de la connaissance nous dirigent aussi vers un mode mélodramatique de narration. Ce mode tendrait à détenir une narration omnisciente hautement communicative³³, soit selon une focalisation spectatorielle telle qu'explicitée ci-haut, se traduisant aussi par la division entre les points de vue des personnages et la position privilégiée du spectateur. Selon Steve Neale, le mode mélodramatique caractérise son pouvoir et ses plaisirs par le déséquilibre entre les connaissances des personnages et celles du spectateur, plaçant ce dernier dans une position d'impuissance par rapport aux actes et paroles des personnages, nourrissant le suspense et le tragique.³⁴ La forme qu'habite le plus souvent le mode mélodramatique présente des caractéristiques telles que l'emphase sur l'émotion et l'excès de ses représentations, la tension dramatique autour des conflits familiaux du type saga, la suprématie de l'ordre moral à travers lequel les personnages incarnent des idées et des statuts davantage que des individus au développement psychologique travaillé par le récit.

Dwyer avance que le mode mélodramatique devrait être considéré davantage de façon métaphorique et thématique en ce qui concerne le cinéma hindi. Par contre, elle fait ressortir que le mélodrame mettrait le langage au premier plan dans le passage de l'intérieur vers l'extérieur des sentiments des personnages.³⁵ Il constituerait une zone discursive pour les émotions. Les chansons et les paroles étant au cœur de l'analyse qu'elle propose, aspects sur

³³ Soit à transmettre beaucoup d'informations au spectateur. Bordwell, David (1985). *Narration in Fiction Film*. Madison : University of Wisconsin Press, p. 60.

³⁴ Neale, Steve (1986). *Melodrama and Tears*. *Screen*, 27(6), p. 11.

³⁵ Dwyer, Rachel (2000). *All you want is money, all you need is love: sexuality and romance in modern India*. London ; New York : Cassell, p. 109.

lesquels nous reviendrons aux chapitres 2 et 5.

Vasudevan y voit une véritable modalité de narration dont les mécanismes ne manquent pas de nous éclairer sur le fonctionnement de la narration. Dans son article *The Melodramatic Mode and the Commercial Hindi Cinema: Notes on Film History, Narrative and Performance in the 1950s*, il propose une analyse du point de vue du spectateur dans les films des années 1950 et avance l'articulation d'une double source de plaisir. D'abord, celui de voir se résoudre l'histoire dont le plaisir se fonde grandement sur l'accomplissement du projet prévu. Mais plus encore, les plaisirs provenant de la transgression se trouveraient permis par les « trous », soient les distances entre les points de vue. Les plaisirs relèveraient d'opérations contradictoires de l'ordre du calme après la tempête, du rétablissement de l'ordre moral suivant l'expérience de plaisirs interdits aux anxiétés qui y sont rattachées.³⁶

MÉTHODOLOGIE

*Anthropologists don't study villages [...]; they study in villages.*³⁷

L'étude a toujours concerné les films. Une des façons de la concevoir était même de *faire du terrain dans les films*. Il n'a jamais été question d'étudier la société indienne – ou plutôt les sociétés indiennes – à travers ses représentations. Bollywood me semblait être un objet d'étude suffisant et j'avais besoin d'aide pour le comprendre. Telle fut ma conception à la fois de l'étude des films et du travail de terrain.

J'ai passé au total une année à Mumbai en deux périodes de six mois. La première période de six mois fut mon principal terrain. Je me suis rendue sur quelques tournages, j'ai rencontré scénaristes, producteurs, réalisateurs, acteurs auxquels j'ai posé des ribambelles de questions. J'ai fait quelques entrevues formelles, enregistrées, mais l'essentiel de mon terrain

³⁶ Vasudevan (1989). *op. cit.*, p. 49.

³⁷ Geertz, Clifford (1973). *The interpretation of cultures*. New York : Harper, p. 22.

s'est produit, debout devant un décor, entre deux prises en attendant un acteur et en discutant avec des visiteurs du plateau.

Mais qu'est-ce qui rend un film populaire? Comment fonctionnent les films populaires? Sachant bien que mes questions pouvaient intéresser des gens de l'industrie, je pus constater qu'elles habitent probablement toute personne attachée de près ou de loin à l'industrie du film, spectateurs inclus. Les centaines de films produits chaque année pourraient bien être des tentatives de réponses.

FILMS ET STRATÉGIES D'ANALYSE : DEUX ORIENTATIONS

La poétique du cinéma

Une des préoccupations principales qui habitait, et habite toujours, le questionnement de la présente étude était de comprendre comment la narration produit des effets chez le spectateur. Un des intérêts larges qui anima cette recherche était de comprendre la *poétique* que ce cinéma déploie. Je m'aperçus rapidement que cette aspiration nécessite des ressources conceptuelles et des recherches beaucoup importantes et approfondies. Cela dit, cette perspective orienta ma démarche et nourrit un questionnement réflexif qui participa grandement à mon travail analytique.

David Bordwell³⁸ est très probablement l'analyste – et le théoricien d'une pratique essentiellement analytique des films – dont les études se rapprochent le plus des questions qui nous intéressent ici. Ses études et analyses ont été principalement menées à partir de l'industrie hollywoodienne et celle de Hong Kong. La narration, le style d'élaboration, la participation du spectateur sont des zones d'étude largement travaillées et qu'il met ensemble dans son ouvrage *Poetics of cinema*, études qu'il entend comme suit :

³⁸ Professeur Émérite à l'Université du Wisconsin et un des spécialistes les plus influents des études cinématographiques aux États-Unis.

« [...] the poetics I propose looks at artistic form as an organizing principle that works not on "content" but rather on materials: not just physical stuff like film stock or the items set before the camera but also themes, subjects, received forms, and styles. Out of these materials, the relevant principles create a whole that aims to achieve effects. By studying form in the sense I mean here, we can understand how cinema turns materials circulating in the culture into significant experiences for viewers. »³⁹

Pour y parvenir, il propose un programme d'étude selon deux perspectives d'enquête. La première est celle de la *poétique analytique*⁴⁰ à travers laquelle on cherche à comprendre « *What are the principles according to which films are constructed and through which they achieve particular effects?* »⁴¹ Il s'agit donc d'une étude des matières de l'expression et des formes afin de faire ressortir les principes formateurs et qui propose des explications fonctionnelles. Ce que nous tenterons de faire ici à partir de l'étude de la narration et de la position du spectateur⁴².

La deuxième perspective est celle de la *poétique historique*⁴³ qui pose la question « *How and why have these principles arisen and changed in particular empirical circumstances?* »⁴⁴ Il s'agit d'une étude des principes de réalisation et de mise en scène comme investissant les films des circonstances historiques dans lesquelles ils ont émergé. Donc, il s'agit ici de

³⁹ Bordwell, David (2008). *Poetics of cinema*. New York : Routledge, p. 23.

⁴⁰ Traduction de « *analytical poetics* ».

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Bordwell précise que la poétique se devrait d'être une approche basée davantage sur l'interprétation des textes filmiques qu'à partir de l'application d'une méthode préétablie. (p. 12) Cela dit, son programme d'étude propose tout de même six mots-P : *particulars, patterns, purposes, principles, practices and processing*. (p. 24) À ce compte, je n'ai pas constitué un programme d'étude autour de la structure qu'il propose. Cet ouvrage fut publié deux années après le début du projet. Il m'a semblé intéressant d'avoir recours à cette présentation de la poétique du cinéma, puisqu'elle rend bien compte de considérations qui étaient présentes, dans un état plus indéfini, dans le questionnement de départ.

⁴³ Traduction de « *historical poetics* ». « *A second domain is historical poetics, the study of principles of filmmaking as they inform films in particular historical circumstances. This requires not only analysis of the films but also research into norms and craft practices impinging on the principles informing films. It investigates how film artists, as historical agents, work within the zones of choice and control offered by their circumstances. Historical poetics thus traffics in both functional and causal explanations.* » (p. 54)

⁴⁴ *Id.*, p. 23.

comprendre comment les conventions et les innovations fonctionnent et comment les choix de réalisation s'opèrent dans un contexte donné. Ce que nous ferons en partie. Au terme de cette étude, nous devrions être en mesure de proposer des pistes pour travailler à la compréhension de cette seconde perspective d'enquête. Cela dit, nous verrons au chapitre 3, le contexte dans lequel ces films ont émergé et les développements au niveau du thème romantique qu'ont connu ces années.

La « *thick description* »

Clifford Geertz propose de lire la culture comme un texte : « *The culture of a people is an ensemble of texts, themselves ensembles, which the anthropologist strains to read over the shoulders of those to whom they properly belong.* »⁴⁵ L'anthropologie culturelle qu'il propose résiderait dans la lecture de la lecture que font les participants à une culture des événements et discours. La tâche de l'anthropologue est donc de construire des interprétations à partir des interprétations des acteurs sociaux.

« *Cultural analysis is (or should be) guessing at meanings, assessing the guesses, and drawing explanatory conclusions from the better guesses, not discovering the Continent of Meaning and mapping out its bodiless landscape.* »⁴⁶

Son programme d'étude concerne une culture perçue comme essentiellement signifiante et publique dont la compréhension – et la préhension – se situe dans les interactions sociales formant des « événements » et des textes sur ces « événements ». Sa méthode consiste à mettre ces « textes » dans une forme « *inspectable* », en procédant à des *thick descriptions*⁴⁷ cherchant à décrire de façon exhaustive le discours social, à le comprendre et à le rendre compréhensible.

⁴⁵ Geertz, C. *op. cit.*, p. 452.

⁴⁶ *Id.*, p. 20.

⁴⁷ Que l'on peut traduire par « descriptions épaisses » ou « complexes ». Nous conserverons le terme anglais.

Dans le cas qui nous intéresse, que l'on conçoive la culture comme un texte pourrait bien être une question secondaire puisque nous étudions déjà des « textes » et des discours. Un de nos centres d'intérêt est précisément de comprendre comment les films parviennent à construire des expériences de signification et d'effet chez le spectateur. Ce qui place l'anthropologue dans une position particulière quant à la construction de son interprétation. Nous ressortons avec une interprétation du fonctionnement poétique des films construite à partir : des analyses du corps académique sur la question; des analyses, interprétations, critiques et commentaires des réalisateurs, scénaristes, journalistes et spectateurs; et de nos propres analyses des films dans leurs dynamiques de forme et de contenu. Ces points d'appui s'entrecoupèrent et s'inter fécondèrent jusqu'à former la présente étude. Il y eut donc une démarche d'absorption et de sélection des connaissances nécessaires pour mener l'étude et la projection/validation à travers la participation aux films. Je me trouve donc au cœur de l'étude et un des paris lancés fut d'utiliser au maximum mon statut de spectatrice étrangère devenant spectatrice de films bollywoodiens, afin d'une part, de me construire une subjectivité en accord avec mes objectifs de recherche, et ensuite, de m'en remettre à une méthode de compréhension ancrée dans l'étude et l'analyse des films. Les effets et l'interprétation de la participation aux films s'en trouvent donc déduits à travers la négociation constante entre la construction de la subjectivité spectatorielle et l'analyse filmique.

Alors que la présence de l'anthropologue peut modifier les discours et que les discussions et les interprétations s'organisent de façon dynamique avec « l'étranger », le film, lui, ne bouge pas. Il demeure inchangé du premier au dernier visionnement. De la même façon, les analyses et les interprétations que proposent les journalistes et les critiques de film sont imprimés et ne changent pas d'une lecture à l'autre. Dans ce sens, je n'ai pas eu à « gérer » la dynamique de ma participation dans le monde, mais bien mon observation participante en tant que spectatrice de film et lectrice d'analyses. Ma pratique de terrain à Mumbai et ma pratique de terrain dans les films se trouvent donc sur deux plans. J'ai choisi de vivre ma participation dans le monde en dehors des paramètres de cette étude tout en me constituant

la plus renseignée et éveillée que possible des expériences de participation aux films.

PROCÉDURES ET DÉMARCHES

L'intention de départ était de procéder à des *thick descriptions* des films. Le film peut être déjà considéré comme une forme « *inspectable* » mais il s'agissait tout de même de rapporter le phénomène filmique sur un même plan, soit en décrivant le plus précisément possible sa constitution dans sa forme et dans son contenu. La *thick description* fut retenue à titre d'inspiration méthodologique davantage qu'à titre de démarche officielle appliquée. Certaines sections comprennent des descriptions très détaillées de certaines scènes tentant, tant bien que mal, d'exposer des moments cinématographiques dans un propos linéaire écrit. Les analyses filmiques du chapitre 4 retiennent tout de même une importante partie des ressources de la *thick description* puisque j'ai justement fait le choix d'accorder une place centrale à la pratique de la description explicative afin de rendre préhensible pour le lecteur les films à l'étude et leur mise en récit. Cette méthode stimula mes activités de recherche et participa grandement à effectuer le passage de la participation aux films à l'analyse.

En ce qui concerne les films, armée de mon enregistreuse, je décrivis le plus fidèlement possible tout ce qui se passait dans chaque scène ainsi que les raccords qui les ralliaient. Ces informations furent organisées en fiches-scènes indiquant la durée, l'enchaînement et la composition des plans, les informations narratives, les connaissances sur les personnages obtenues, les techniques des matières de l'expression cinématographique et, au final, toute remarque pertinente au questionnement sur la compréhension de l'histoire et de ses effets de participation. C'est à partir de ces fiches et un retour constant vers les films que je construisis les analyses. Les principaux films à l'étude furent soumis à ce processus alors que d'autres films furent analysés à partir des éléments trouvés et des enregistrements des descriptions. Ces résultats sont les bases de « mon travail dans les films » et se retrouvent aux chapitres 4 et 5.

« Mon travail dans les films » se transforma au fil de mes recherches et à travers le nombre grandissant de mes expériences de visionnement. Il va sans dire que cette méthode est bien loin des expériences de visionnement habituelles. Une prise de notes à la suite du premier visionnement des films et un retour constant sur ces notes constituèrent un espace à travers lequel je pouvais travailler sur mes lectures des films, les déconstruire et les reconstruire. Un de mes buts était de devenir compétente. Si les *compétences de lecture* de Noel Burch s'acquièrent, notion que nous explorerons au chapitre 2, mon principal travail était de les développer afin de participer aux films le plus « convenablement » possible. L'interprétation d'un film est une question bien délicate. S'il y a autant de manières de raconter un film qu'il y a de réalisateurs, il pourrait aussi bien y avoir autant de manières d'interpréter un film qu'il y a de spectateurs. David Bordwell a fait l'expérience de présenter un film de *Kung Fu* à ses étudiants dont la connaissance du cinéma de Hong Kong variait de nulle à très grande. Au final, tous y interprétèrent quelque chose. Et on y voit toujours quelque chose. L'idée était de me construire un regard avisé et participatif et en fait, ce que l'on nomme l'observation participante. Je ne voulais pas qu'étudier les films, je voulais y participer. Détenir des critères de jugement appropriés – si telle chose existe – pour en parler et les comprendre. Développer le goût des films bollywoodiens, devenir une spectatrice de films bollywoodiens. Non pas que ma fascination de départ ne relevait pas d'une certaine forme d'appréciation. J'étais tout simplement très consciente qu'une grande part de mon intérêt provenait des chocs culturels et esthétiques qui obnubilaient mon regard sur la chose et alimentaient très certainement ma soif de voir d'autres productions. Je voulais non seulement consciemment et quasi systématiquement aimer les films bollywoodiens, mais aussi saisir cet apprentissage et le chemin que peut prendre l'appréciation de nouvelles formes narratives, esthétiques et cinématographiques.

Pour y parvenir – et ce rétrospectivement –, le programme fut de regarder des films en grande quantité et de lire les écrits sur le sujet. Dès le départ, comprendre le « style bollywoodien » était l'enjeu. Au premier plan se trouvaient la narration et l'articulation des chansons dans le narratif. En constant va-et-vient entre les analyses et le visionnement, il

s'agissait de tenter de comprendre le fonctionnement formel de l'entreprise et de développer un registre et une plate-forme de réflexion. Ensuite vint l'étape de construire un jugement avisé au diapason avec le jugement des autres. Cartographier les films selon les réalisateurs et les acteurs à succès. Consommer à la fois les « choix favoris » du public et les « *flops* » afin de construire un jugement en fonction d'une banque d'expériences cinématographiques. L'activité était donc de discriminer ce qui est bon de ce qu'il l'est moins, tout en canalisant ces interprétations vers une compréhension générale du style de narration.

Les plans théoriques d'un jugement esthétique étant donc dressés de Montréal, la confrontation ultime se devait d'avoir lieu à Mumbai. Dans cette recherche, le terrain y tient une place informelle. Il n'a jamais été question d'analyse d'entrevues ou d'étude exhaustive et systématique d'un milieu. Le programme était de rencontrer, de questionner et de *discuter cinéma* avec des personnes pouvant m'aider à répondre à mes questions de recherche. L'intérêt des rencontres se situait autant au niveau des discussions comme telles que de la préparation à la discussion. Se démultiplient ici autant d'apprentissages allant de l'entrée en contact avec les gens à la mise au point du vocabulaire et des points de discussion adéquats. Comment parle-t-on cinéma à Mumbai? Je me suis rendue sur quelques lieux de tournages. J'ai rencontré des artistes de l'industrie de tous horizons confondus : réalisateurs, producteurs, acteurs, directeurs artistiques et directeurs de la photographie. J'ai discuté avec des critiques de film, des étudiants de cinéma, des *struggling actors*, des scénaristes déçus et des réalisateurs de films alternatifs. J'ai suivi des amies dans des rencontres où elles tentaient de vendre leur scénario. J'ai assisté à l'enregistrement et au tournage de chansons. J'ai travaillé à préparer des rencontres qui ne se sont jamais produites et j'ai rencontré des scénaristes fascinants par hasard à l'extérieur des portes de studio. Et j'ai été au cinéma voir d'innombrables films. Sans parler des personnes que je chéris et, avec qui, j'ai pu discuter et partager vie quotidienne, familiale et sociale. Je crois que leur contribution à ma compréhension de ce cinéma est innommable et omniprésente dans cette étude.

L'interprétation des journalistes, réalisateurs, acteurs, spectateurs fut recueillie dans les

journaux et les ouvrages. L'accès à un nombre impressionnant d'articles provenant de différents journaux à travers l'Inde fut rendu possible par un centre de documentation⁴⁸ bien garni de Mumbai. La présentation du contexte au troisième chapitre est en grande partie le résultat d'une étude de la réception des films à partir de la revue journalistique d'articles parus entre 1988 et 2006.

Le choix du corpus de films s'effectua principalement à partir des recettes du box-office, de la popularité et de l'impact ultérieur des films. Les années 1990 se sont découpées d'elles-mêmes. En cherchant à renseigner sur la forme de la « marque Bollywood », la période des années 1990 apparut comme la zone de laboratoire et de transition, en continuité et en rupture avec les époques précédentes tout en arborant l'esthétique bollywoodienne extatique et extravagante à laquelle on la reconnaît. Les années 1990 furent une période de grands changements sociaux, économiques et politiques. Les découvertes et la compréhension des changements dans l'auditoire et dans les habitudes cinématographiques ne firent que confirmer le choix de la période tout en faisant mousser mon intérêt grandissant pour son étude.

⁴⁸

Centre for Education and Documentation, Mumbai.

Chapitre 2

Forme et poétique

« *To a large extent, poetics is a systematic inquiry into the presuppositions of artistic traditions. It's a practice-based theory of art. We want to know the filmmakers' secrets, especially those they don't know they know.*⁴⁹ » David Bordwell

On peut facilement dire que Bollywood est souvent incompris par le public occidental. Que ce soit en adoptant une attitude paternaliste ou en célébrant son exotisme et son aspect très *kitsch*, le saut semble être des plus grands pour pleinement participer et prendre au sérieux les films bollywoodiens. « Pourquoi sans raison apparente se mettent-ils soudainement à chanter et à danser? » « Pourquoi le jeu est aussi gros? » « On dirait Disneyland pour adultes ou un conte de fée rempli de couleurs et de grands pleurs! » « C'est tellement irréaliste! » Ces questions et ces commentaires se retrouvent au palmarès des incompréhensions de ce cinéma. Pourquoi n'avons-nous pas une réaction semblable lorsqu'on regarde Bruce Willis ramper dans un tube et éviter de peu les flammes qui courent derrière lui? Pourquoi acceptons-nous X-men en tant que héros? N'avons-nous pas certaines habitudes en ce qui concerne l'organisation de notre imagination qui nous font participer ou non aux films? N'y aurait-il pas des habitudes qui façonnent une zone dans laquelle nous acceptons de nous prêter au jeu de l'histoire selon des conventions particulières de la vraisemblance? Ce chapitre sera voué à dégager certains éléments de la forme du cinéma bollywoodien et à la tradition du cinéma hindi afin de nous munir des clés permettant une meilleure compréhension de cet univers *filmi*. Nous passerons donc en revue certains aspects que ce cinéma présente, soit sa forte propension à intégrer différents genres en son sein, sa forme digressive et plutôt épique de récit et ses épisodes chantés et dansés. Nous discuterons aussi de la possibilité de le voir tel un « cinéma d'attractions ». Nous enchaînerons avec une présentation du contexte de ses traditions poétique et dramatique en exposant certains de ses aspects esthétiques. Nous terminerons sur les prenantes questions du réalisme et du fantasme en suggérant des pistes de réflexion sur la

⁴⁹ Bordwell, D. (2008). *op. cit.*, p. 22.

participation aux films et à l'univers qu'ils proposent.

Mais d'abord, posons-nous quelques questions quant à notre objet d'étude et proposons certaines façons d'aborder le cinéma bollywoodien. Est-ce que certaines compétences sont requises afin de participer aux films bollywoodiens? Y a-t-il des participations plus convenables que d'autres? Faut-il être Indien pour être animé par de telles représentations? Si on n'est pas Indien, comment expliquer le passage que l'on se doit d'opérer afin de participer au récit? Nous poserons dans cette section davantage de questions que nous élaborerons de réponses. Nous aborderons ici deux aspects afin de questionner l'objet d'étude : Bollywood, l'institution de représentation et Bollywood, le genre.

BOLLYWOOD : L'OBJET D'ÉTUDE

Bollywood : le Mode de Représentation Institutionnel?

La naturalisation de la forme populaire associée notamment aux conventions du langage classique hollywoodien se trouve sous étude dans *La lucarne de l'infini* de Noel Burch, ouvrage dans lequel il avance que le cinéma est un « Mode de Représentation Institutionnel ». Son étude ne se base pas tant sur la systématisation des systèmes symboliques mais plutôt sur les conditions dans lesquelles il s'est élaboré. Un des buts du projet est de renseigner sur l'expérience cinématographique de ce qu'il nomme « les pays du centre »⁵⁰. Il analyse essentiellement donc la tradition occidentale, incluant un passage obligé par les développements du côté de la Russie. Selon une perspective historique, il décrit et analyse les aspects et étapes de ce « langage » naturalisé afin de le « dénaturiser », justement pour mieux en comprendre sa construction. Il oppose ce mode « industriel » au mode primitif, à partir duquel il se serait construit. Selon lui, ce mode serait intériorisé par les spectateurs dès leur plus jeune âge, à coup d'expériences de

⁵⁰ Burch, Noel (1991). *La lucarne de l'infini, Naissance du langage cinématographique*. Paris : Nathan Université, p. 8.

visionnement de films, ce qui développerait des *compétences de lecture* chez les spectateurs. Il propose donc que cette institutionnalisation du médium cinématographique fonctionne selon un certain langage et des conventions pour raconter ses histoires, mode qui s'apprend et se réactualise à chaque expérience de film.

Ce mode peut très facilement être pris pour « la façon naturelle de raconter des histoires au cinéma ». Or, en tentant de comprendre sa construction, incluant les conventions du « réalisme », on peut très bien relever que ce mode n'a rien de naturel. En représentant le réel, il s'en empare et l'organise. Si nous rapportons ces élaborations à Bollywood, nous pourrions avoir affaire à un autre langage – si tel langage cinématographique existe – qui se serait construit à travers ses propres conditions sociales, politiques et économiques et qui détiendrait des modalités de fonctionnement esthétique en dynamique particulière avec son auditoire.

Un concept très intéressant pour la présente étude est la notion de compétences de lecture, qui ouvre la porte à la possibilité de devenir compétent et d'apprendre à lire les films. Ces compétences participent-elles de la construction de l'univers de vraisemblance permettant d'activer la fiction? Elles pourraient très bien constituer notre habileté à lire le film et donc à le comprendre. La compréhension est très probablement la voie d'accès nécessaire permettant la participation à la fiction. Les stratégies déployées afin de réaliser cette compréhension pourraient relever d'habitudes de lecture et s'appuyer sur les conventions, qui semblent être les vecteurs premiers de l'univers de la fiction et de la participation qu'il permet.

« L'auditoire » pose aussi des questions intéressantes lorsqu'on interroge ces fameuses compétences de lecture. Il est fascinant que Hollywood ait réussi à s'implanter en tant que Mode « *leader* » de représentation à travers le monde sans jamais vraiment réussir à percer le marché indien. Maintenant, nous avons une présence accrue de films hollywoodiens dans les grands centres, mais il s'agit tout de même d'un phénomène isolé si on le compare au marché du film bollywoodien. Les films bollywoodiens ont détenu et détiennent des

marchés en Russie⁵¹, en Afrique et Amérique latine. Les compétences de lecture peuvent être intéressantes dans la mesure où elles pourraient permettre en quelque sorte d'expliquer le fait que les productions puissent s'exporter et se consommer à grande échelle. Dans cette direction, une étude de la culture cinématographique et de sa forme populaire, au sortir des « catégories culturelles » de la société qui les produit, se présente comme un angle de recherche intéressant.

Dans son article *Viewership and democracy in the cinema*, Rajadhyaksha questionne ce qui constitue « le spectateur indien » en tant que catégorie de visionnement de film, à savoir si on se doit de détenir des compétences particulières afin d'apprécier le cinéma indien. Il reprend les concepts de Burch afin de les appliquer au cinéma indien et s'intéresse notamment à l'activité de la participation à la fiction par l'investissement de sens d'un spectateur type idéal dont il tente de définir les catégories socioculturelles et politiques à travers les notions de contrat narratif, de citoyenneté (qu'il déplacera vers la catégorie de spectateur) et de société civile.⁵² De façon intéressante, il questionne la position théorique selon laquelle la méthode d'analyse formelle et la conception du spectateur idéal « construit textuellement » s'accompagnent d'une anhistoricité et se trouvent au sortir de son contexte politique et culturel. Il propose plutôt que ces textes se voient activés à travers un certain contexte et qu'on se doit donc d'intégrer la question « *who this text is meant for?* » à l'analyse des textes.

Ce qui pose donc la question : doit-on détenir des dispositions sociales et culturelles particulières pour participer aux films? Et comment les films populaires voyagent-ils alors? Y a-t-il une meilleure lecture plus appropriée qu'une autre, soit celle du « spectateur local »? Qu'est-ce que le « spectateur non local » manque? De plus, une foule de débats sur

⁵¹ Raj Kapoor fut une star immense en Russie dans les années 1950.

⁵² Rajadhyaksha, Ashish (2002). *Viewership and Democracy in the cinema*. Dans Vasudevan, R. S. (ed.), *Making meaning in Indian cinema* (pp. 267-295). New Delhi ; Oxford : Oxford University Press, p. 276.

l'interprétation des individus spectateurs se bousculent, puisqu'à l'intérieur même d'une communauté, les avis, discours et appréciations d'un film particulier varient. N'est-ce pas aussi un des nombreux intérêts attachés au visionnement d'un film, soit d'y participer et de discuter de son appréciation?

Si l'on pose le Mode de Représentation Institutionnel comme étant appuyé sur les conventions des institutions ou des industries du film⁵³, est-ce que la première « étrangeté » à vivre lorsque l'on est confronté à Bollywood est le passage d'un Mode de Représentation Institutionnel à un autre? Tout l'appareillage conventionnel, structurel et stylistique se doit d'être réappris afin, non seulement de se « déchoquer » et surpasser la distance, mais éventuellement afin d'enclencher la participation à la fiction. Encore une fois, les niveaux de participation ou de notre engagement « émotif » se trouvent à demeurer une zone grise dans la mesure où personne ne semble pouvoir avoir le mot final sur l'interprétation ultime d'un film. Cela dit, peut-on proposer un accès théorique de la participation à la fiction sur les habiletés à lire et à comprendre le film?

À partir de ces considérations, nous pourrions donc ainsi dessiner deux tendances de préhension de la forme populaire cinématographique. On peut la comprendre telle une entreprise formelle et esthétique dont les compétences sont généralisées et universelles par leur capacité à être apprises ou l'inscrire dans son contexte et en retracer les éléments sociaux et culturels qui en activent la participation. Le pari, à la fois cinématographique et anthropologique, serait peut-être de savoir négocier les deux.

Bollywood : le genre?

Thomas insiste sur le fait que le corpus de théories cinématographiques développé en Occident puisse mener sur de fausses pistes en ce qui concerne le cinéma hindi, notamment sur les distinctions de genres. On peut affirmer que, de façon générale, les films sont des

⁵³ Nous posons la question à l'écart du problème de la participation au médium cinématographique et aux conventions partagées par plusieurs cinémas, que l'on peut aussi prendre dans leur ensemble comme appartenant à un Mode de Représentation Institutionnel.

« comédies musicales ». Ils intègrent souvent action, horreur, drame, comédie, *romance* en leur sein. Les catégories concernant les films de genre se doivent donc d'être revisités. Il y a des « genres » ou des distinctions dans le cinéma hindi à travers lesquelles les spectateurs reconnaissent s'il s'agit d'un film social, d'un film social familial, d'un dévotionnel, d'un film à cascades ou même d'un film à plusieurs vedettes, « le *multistarrer* ». ⁵⁴ Cela dit, et même selon l'opposition classique du cinéma de genre versus le cinéma d'auteur, certains principes structurants liés à la forme populaire d'une industrie pourraient organiser la lecture et la participation aux films. Les études sur le fonctionnement du genre peuvent être fécondes pour comprendre la « forme bollywoodienne » et comment elle peut choquer nos habitudes de cinéma. En ce sens, Ganti suggère même de voir le genre comme une catégorie mobile et relationnelle dont les dynamiques s'appuient sur des spécificités historiques et culturelles davantage que comme un concept absolu. ⁵⁵ Elle propose notamment la possibilité de voir Bollywood tel un genre par rapport à Hollywood, ou même au cinéma d'art indien, puisque s'accompagnant de certaines caractéristiques esthétiques et narratives que le spectateur s'attend à retrouver.

Le genre pourrait se définir ainsi:

« Qu'on le considère comme un pacte de communication, une promesse ou un contrat de lecture, le genre organise le cadre de référence dans lequel est vu le film. Le genre ne fonctionne pas alors comme une catégorie de classement, mais comme une structure familière, identifiable par son jeu de conventions, qui rend recevable .. et de fait son succès possible. De plus, en déterminant les attentes du spectateur, le genre intervient dans l'anticipation qui régit l'activité perceptive et cognitive du spectateur. » ⁵⁶

Dans ce jeu de conventions pourrait résider la possibilité de construire l'univers de vraisemblable permettant l'activation de la fiction. La participation à un film fantastique implique que non seulement on accepte les conventions qui le régissent, mais que l'on apprécie et que l'on cherche à se faire émouvoir de cette façon. Nous savons à quoi nous

⁵⁴ Thomas, R. *op. cit.*, p. 120.

⁵⁵ Ganti, Tejaswini (2004). *Bollywood: a guidebook to popular Hindi cinema*. New York, Routledge Film Guidebooks, p. 141.

⁵⁶ Moine, Raphaëlle (2005, c2002). *Les genres du cinéma*. Paris : A. Colin, p. 80.

attendre, ce qui peut orienter notre participation et même la rendre possible.

La prochaine section sera consacrée à la présentation de quelques éléments de la forme bollywoodienne afin de fournir des éclairages sur les aspects modulant les conventions, la narration et l'expérience des films. Quatre rubriques sont au menu : le mélange des genres, la forme digressive, les épisodes chantés et dansés ainsi que la possibilité de voir cette forme comme un « cinéma d'attractions ».

ÉLÉMENTS DE LA FORME POPULAIRE

La recette du succès : le mélange des saveurs et des genres

« La grammaire du cinéma est comme un livre de cuisine. Ailleurs, vous pouvez avoir différents plats, des pâtes, un hamburger, une pizza, et vous êtes satisfaits. Ici le concept de la nourriture, c'est le plateau (thāli). Le thāli a des galettes, des lentilles, toutes sortes de légumes, une grande variété de condiments, du yoghourt, des piments, etc. Un repas indien normal se compose de huit à dix saveurs différentes dans une seule assiette. C'est exactement ce que doit être un film hindi. Vous devez avoir tout dans de justes proportions. Si vous offrez au public indien une pizza, il ne sera pas complètement satisfait. »⁵⁷

Bollywood ne serait pas ce qu'il est sans ses « *masala-s* » (épices). Deux emplois de ce mot sont possibles, l'un référant essentiellement aux valeurs du divertissement, de l'action aux chansons; l'autre au « dit genre » *masala* qui renvoie au mélange des saveurs et des genres à l'intérieur d'un même film⁵⁸. Le cinéma bollywoodien est passé maître dans l'art de réunir action, comédie, horreur, amour, drame et rebondissements sociaux et moraux dans les mêmes « trois heures », format de durée plus ou moins conventionnelle jusqu'à tout récemment. Passer de guide touristique amoureux qui rend la vue à sa belle à terroriste luttant pour la libération de sa nation est possible, *Fanaa*,⁵⁹ 2006. Vaincre quelques dizaines d'hommes d'un bras tout en courtisant sa belle de l'autre tout en célébrant

⁵⁷ Propos de Kamlesh Pandey, scénariste, cité dans Grimaud, E. *op. cit.*, p. 92.

⁵⁸ Il semble que cet emploi du « genre *masala* » soit essentiellement un terme occidental expliquant ce mélange des genres. Par contre, lorsqu'on emploie *masala* film ou une section *masala* d'un film, on comprend qu'il y a beaucoup de drôleries et de feux d'artifice.

⁵⁹ Kunal Kohli, 2006.

joyeusement *Holi* est tout à fait possible.

La forme bollywoodienne, celle à laquelle on reconnaît tout de suite qu'il s'agit de Bollywood est apparue dans les années 1960 avec la décomposition (désagrégation) des genres.⁶⁰ Avant l'indépendance, le cinéma hindi se découpait en genres bien définis et distincts. Se trouvaient : « *socials, mythologicals, devotionals, historicals, and stunts, costume and fantasy films.* » Le terme « comédie musicale » n'a aucune véritable utilité distinctive, puisque dès le tout premier film parlant, *Alam Ara*⁶¹ (*La lumière du monde*) en 1931, le film hindi présentait des épisodes chantés et dansés. La forme dominante se trouva donc constituée à partir d'une forme élargie du « *socials* » qui intégra tous les aspects des genres ayant précédés. La « grande forme » majeure et dominante que nous connaissons maintenant pourrait ainsi détenir la qualité formelle d'intégrer plusieurs éléments génériques. Ce qui peut nous mener sur la voie de l'importance de la mise en récit et de la narration puisque procédant à un remaniement et une intégration à l'interne de divers fragments génériques.

En tant qu'un des théâtres urbains majeurs donnant lieu à une articulation des formes dramatiques traditionnelles en dynamique avec d'autres, le théâtre Parsi est souvent considéré comme un des précurseurs majeurs de la forme du cinéma hindi. Ce théâtre fut aussi très influencé par le mélodrame anglais de l'époque.⁶² En lien avec le cinéma hindi, on peut y reconnaître son genre omnibus de type « musical tragi-comique », son style extravagant et ses épisodes chantés et dansés.

⁶⁰ Prasad, Madhava (1998). *Ideology of the Hindi Film: A Historical Construction*. New Delhi: Oxford UP, p. 46

⁶¹ Irani, Ardeshir, 1931.

⁶² Vasudevan, R. S. (1989), *op. cit.*, p. 30.

La forme épisodique de récit

Salim-Javed⁶³ :

« Le film est fait comme une épopée. Vous y trouvez de nombreuses digressions, intrigues et sous-intrigues qui lui donnent sa dimension épique. Une histoire ne requiert pas forcément des sous-intrigues à la différence de l'épopée qui a besoin pour se développer de personnages et de « sous-personnages », si j'ose dire. J'ai essayé de comprendre le format du film hindi consciemment, la façon dont il s'est conçu, sa structure et j'y crois. Je la trouve très vigoureuse et elle fournit les outils permettant la variété. C'est la différence entre la forme épique et un roman. L'épopée vous permet de rompre avec ce que vous établissez précédemment alors que le roman doit suivre un style homogène. Un film hollywoodien est davantage conçu comme un roman, voire même une nouvelle. »⁶⁴

Ce type d'analogie se retrouve chez Thomas aussi qui emploie le terme « nouvelle » au lieu de « roman ». De cette comparaison ressort l'idée de ruptures de style et d'une narration épisodique par rapport à un développement linéaire. Cette distinction pourrait très bien être regardée selon les différents arsenaux stylistiques attachés aux fragments génériques d'un même film. Le mode épique se réalise essentiellement par la présence de sous-objectifs du héros qui modulent obstacles et incidents à traverser, véritable matière du film, et à travers lesquels l'objectif principal du héros sera atteint.⁶⁵ Cette citation de Bordwell est particulièrement éclairante quant à l'articulation effective des sous-objectifs unifiés au sein du récit.

« Even a plot built out of discrete episodes can gain coherence by mobilizing two universal storytelling strategies: parallel situations and motivic associations. Neither is specific to episodic plotting, of course, but they stand out when a film lacks mechanisms of sustained cause and effect, and they can unify episodic action in surprisingly rich ways. »⁶⁶

La relation qu'il établit entre les situations parallèles et les associations de motifs peut s'avérer très utile si on le rapporte à ce cinéma. Le mode digressif est organisé afin de façonner des événements signifiant à plusieurs niveaux dans le récit et occasionnant un

⁶³ Salim Khan et Javed Akhtar forment une des équipes de scénaristes et paroliers les plus notoires au cinéma hindi, ayant écrit pour de nombreux films à succès des années 1970 à aujourd'hui.

⁶⁴ Grimaud, E. *op. cit.*, p. 90.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Bordwell, David (2000). *Planet Hong Kong: popular cinema and the art of entertaining*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, p. 185.

impact sur plusieurs trames. Les effets de ce type de construction peuvent être rendus préhensibles à travers son fonctionnement poétique. Aquien présente la densité du signifiant en tant que caractère fondamental du langage poétique. Elle explique :

« *La concentration du sens dans la poésie est liée au statut qu'y a le signifiant et à la très forte structuration de l'ensemble. Cette densité se manifeste par la mise en relation de tous les niveaux possibles de significations, possibles en tout cas à l'intérieur de la logique de l'œuvre, ce qui permet une intrication de différents sens à la fois : ce n'est pas dispersion, c'est au contraire, comme le dit Saint-John de Perse dans Oiseaux, « unité recouverte sous la diversité. »*⁶⁷

Ce qui rappelle le propos de Bordwell cité ci-haut, selon lequel le processus d'unification de l'action épisodique peut se déployer *in surprisingly rich ways*. Dans le cas qui nous intéresse, les façons riches de se déployer pourraient tenir à l'habileté du scénario et de la réalisation à parvenir à organiser les différentes trames en événements à la signification dense puisque agissant à plusieurs niveaux dans le récit. Une autre riche façon de proposer des liens entre la construction narrative épisodique et Bollywood est qu'elle favoriserait la rupture de tons.⁶⁸ Ces changements radicaux de registres narratif et émotif qui surviennent et ponctuent le film bollywoodien sont d'ailleurs un des aspects qui ne manque pas de choquer les occidentaux. Le héros n'est pas qu'occupé à vaincre le méchant. Il peut être principalement occupé à vaincre le méchant, mais il doit peut-être remplir ses devoirs familiaux et s'occuper de sa mère malade – surtout si le motif est la vengeance de sa mère – et séduire sa belle. Le récit embrasse et mène tous ces narratifs constituant des registres sentimentaux différents. Sans parler des parcours des autres personnages qui multiplient leurs interactions et la construction de relations qui peuvent s'énoncer selon différents registres. En termes clairs, le héros peut avoir une quête principale, une quête secondaire et plus encore. Un exemple saillant de cette construction de récit est *Main hoon na*⁶⁹ (Je suis là), film à travers lequel le héros sauve la nation des terroristes tentant d'entraver le

⁶⁷ Aquien, Michèle & Molipié, Georges (1996). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Librairie générale française, p. 428.

⁶⁸ Bordwell, D. (2000). *op. cit.*, p. 184.

⁶⁹ Farah Khan, 2004.

processus de paix entre l'Inde et le Pakistan, protège la fille d'un officier de l'armée indienne, retrouve son frère, aide son frère dans son histoire d'amour avec la fille de l'officier, essaie tant bien que mal de s'intégrer à un groupe de jeunes du collège, tombe amoureux et séduit une jolie jeune femme. Ce qui réfère essentiellement aux sous-objectifs que l'on peut aussi rattacher aux ruptures tonales. Les événements sont construits de façon à avoir un impact sur plusieurs trames narratives que constituent les quêtes multiples. Ces diverses quêtes présentent des registres émotifs différents. Le spectateur traverse donc une succession d'épisodes et les « bains émotifs » qu'ils sous-tendent. À ce titre et de façon intéressante, Raghavendra propose cette forme comme étant un « conglomérat d'éléments génériques » dont la somme de toutes ses parties est mieux que son tout.⁷⁰

Bien que cet aspect du mélange nous concernera moins dans cette étude, puisque nous analyserons des films présentant un genre somme toute romantique, le concept de structuration poétique de l'ensemble alliant et intégrant justement les scènes comiques, les épisodes chantés et dansés et les digressions se trouve au cœur de la compréhension de la multiplicité des sens des événements, gestes et paroles.

Il faut noter aussi que le film bollywoodien dit standard⁷¹ est d'une durée de trois heures et comporte une intermission, découpant ainsi le film en première et deuxième parties. Généralement et selon les propos des réalisateurs, la première partie est constituée essentiellement de *masala* et de drôleries qui animent l'auditoire et la motive à revenir s'asseoir et à poursuivre le film après la pause. L'intention est aussi d'établir le contexte, de présenter les personnages, de placer les intrigues, de révéler la quête qui se déroulera dans la seconde moitié à partir de ce qui a été établi précédemment. Notamment à cet effet, Lalitha Gopalan décrit le cinéma indien comme étant un cinéma d'interruptions, dont la

⁷⁰ Analyse qu'il présente à partir de *Sholay* (1975). Raghavendra, M. K. (1992). Generic elements and the conglomerate narrative. *Deep Focus*, 4(2), p. 29.

⁷¹ Ce format constituait une distinction du cinéma populaire rapport au cinéma d'art mais connaît des transformations depuis l'arrivée du multiplexe.

forme narrative est construite avec deux fermetures et deux ouvertures.⁷² Il s'agit d'une nécessité de la forme narrative des paramètres du film de trois heures avec entracte que les cinéastes et scénaristes se doivent d'intégrer dans leur mise en récit.

Les épisodes chantés et dansés

La joie d'entendre une bonne chanson et de voir des danseurs performer fait très certainement partie des plaisirs – et douleurs pour certains – de visionner un film bollywoodien. Une visite dans une salle de cinéma populaire suffit pour comprendre l'engouement que de tels épisodes peuvent susciter. Les chansons jouent très souvent dans les rues, les boutiques, et sont présentées à la télévision, ce qui fut d'ailleurs un des moyens stratégiques afin de contourner et d'utiliser ce médium compétiteur. Elles constituent un moyen très efficace de mousser la sortie du film et d'affecter la popularité de celui-ci, occupant une place de choix sur la liste des critères fondamentaux d'appréciation du film. La vente des droits de musique fait désormais partie intégrante de l'économie de la production et de la mise en marché du film. Les chansons sont doublées en postsynchronisation, avec chanteurs, ses compositeurs et musiciens vedettes. Les spectateurs reconnaissent généralement les voix et les paroliers ont leur propre reconnaissance. À ce compte, Prasad renvoie à l'aspect hétérogène de la manufacture du film indien qui fait fonctionner divers départements et talents.⁷³ D'un même élan, le plaisir provient de l'intérêt de voir son acteur ou son actrice préférée performer de nouvelles chorégraphies sur la chanson de l'heure. Les chansons connues anciennes et récentes sont chantées dans les célébrations familiales et religieuses, notamment dans les mariages. Il s'agit actuellement de la culture musicale de masse, de la ville aux villages, à côté de ou même, se mélangeant aux cultures musicales traditionnelles. Le *sangeet*, soit une célébration prématrimoniale à travers laquelle familles et amis chantent et blaguent sur les futurs époux et leurs familles, comprend bien souvent, des numéros à la sauce

⁷² Gopalan, Lalitha (2002). *Cinema of interruptions, action genres in contemporary Indian cinema*. London : bfi publishing.

⁷³ Prasad, M. (1998). *op. cit.*

bollywoodienne, musique et chorégraphie incluses.

La chanson dansée est aussi le véhicule principal pour l'expression et la démonstration du sentiment amoureux, la passion, le fantasme, la sexualité.⁷⁴ On chante pour créer un univers hors de la réalité de l'imaginaire social construit par le narratif et hors de la réalité temporelle et spatiale. Au sortir de la réalité telle que présentée par le récit, la chanson peut donc agir en espace d'énonciation, voire d'expression de sentiments intérieurs hors d'un contexte qui pourrait le rendre difficile. Il s'agit aussi d'un déclencheur hors pair de possibilités de démonstration du fantasme, de l'hallucination, du rêve pendant lesquelles les acteurs passent des montagnes suisses au désert du Rajasthan en trois coupes de montage et cinq costumes de scène. L'expression poétique à l'œuvre se trouve à être la priorité qui réorganise le monde et relaye au plan secondaire des formalités telles que la continuité de temps, d'espace ou de tenue vestimentaire. La danse et la musique tiennent une place importante à travers les arts dramatiques en Asie du sud, occupant une place de choix dans le *Natyastra*, que nous verrons plus loin, dans les théâtres populaires tel que le *Nautanki* et ainsi que dans le théâtre Parsi.

« Cinéma d'attractions »

Devrions-nous décrire ce cinéma comme un « *Cinema of attractions* », comme le questionne Dwyer. Ravi Vasudevan⁷⁵ a suggéré de reprendre ce concept afin de référer au cinéma hindi. Ce concept fut théorisé par Tom Gunning⁷⁶ à travers ses études du *cinéma des premiers temps*, soit avant l'arrivée du cinéma narratif qu'il date au tournant 1906-1907⁷⁷. Dans son article *The Political culture of address in a 'transitional' cinema : 'Indian film'*, Vasudevan commente :

⁷⁴ Ganti, T. *op. cit.*, p. 5.

⁷⁵ Dans plusieurs articles qui sont essentiellement des versions remaniées et retravaillées:

⁷⁶ Gunning, Tom (1986). The cinema of attraction: early film, its spectator and the avant-garde. *Wide Angle*, 8(3 et 4).

⁷⁷ *Id.*, p. 64. Il souligne que ce cinéma n'aurait d'ailleurs pas disparu et qu'il ne se devrait pas d'être compris comme étant opposé au cinéma narratif.

« *The system of dramaturgy is a melodramatic one, displaying the characteristic ensemble of manichaeism, bipolarity, the privileging of the moral over the psychological and the deployment of coincidence in plot structures. And the relationship between narrative, performance sequence and action spectacle is loosely structured in the fashion of a cinema of attractions. In addition to these features, the system of narration incorporates Hollywood codes of continuity editing in a fitful, unsystematic fashion, relies heavily on visual forms such as the tableau and inducts cultural codes of looking of a more archaic sort.* »⁷⁸

Autrement dit, il propose donc la notion de cinéma d'attractions afin de comprendre la narration se structurant à partir de la dynamique entre narratif, les épisodes chantés et dansés et les scènes d'action spectaculaire⁷⁹, tout en incorporant les codes de montage hollywoodiens et les formes visuelles traditionnelles. Il réitère aussi certaines considérations sur le mode mélodramatique que nous avons traversées préalablement, notamment l'emphase mise sur l'aspect moral, tout en y soulignant la place que prend la coïncidence.

Dans ce même article, il réfère à ces formes visuelles en relatant l'organisation du regard travers le concept de *Darsan*⁸⁰ et la présence de l'iconique et de tableaux. *Darsana*, signifiant littéralement « voir », est un concept de l'hindouisme qui renvoie principalement⁸¹ à la relation de perception à travers le culte hindou des *murtis*⁸² qui consiste en « voir la divinité » et « être vu par la divinité ». On emploie généralement les termes *darsan lena* (prendre le *darsan*) et *darsan dena* (donner le *darsan*) afin de référer à l'expérience du culte. Le *darsan* attira l'attention de plusieurs chercheurs sur le cinéma⁸³ et la relation que les spectateurs entretiennent avec leurs idoles, parfois des demi-divinités,

⁷⁸ Vasudevan, R. S. (2000). *op. cit.*

⁷⁹ Il emploie le terme «*para-narratives*» afin de référer aux épisodes chantés et dansés et aux séquences comiques. Vasudevan, R. S. (1989). *op. cit.*, p. 44.

⁸⁰ Voir Eck, Diana (1981). *Darsan: seeing the divine image in India*. Chambersburg, PA : Anima Books.

⁸¹ Pouvant aussi se produire à travers les apparitions publiques de figures sociales importantes. Prasad, M. (1998) *op. cit.*, p. 75.

⁸² Idoles représentées qui prennent la forme de statues et d'images.

⁸³ Voir notamment Prasad, M. (1998), p. 72-79.

pourrait partager certains traits.

Dans son ouvrage *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, Dwyer et Patel reprennent la proposition de Vasudevan, dégagent des attractions au cinéma hindi et en élaborent les caractéristiques permettant de le saisir. Ces attractions sont les décors et costumes, les séquences d'action, la présentation des stars, les dialogues, les épisodes chantés et dansés, les situations comiques et les effets spéciaux.⁸⁴ Ces éléments font partie intégrante des plaisirs de la participation aux films bollywoodiens. Bien que l'on réfère le plus souvent aux stars et à l'aspect spectaculaire des épisodes chantés et dansés comme étant des attractions, les éléments de la culture visuelle du film rattachés aux décors et aux costumes occupent une place importante dans la consommation des images et des représentations. L'iconographie de l'abondance et l'étalage sans inhibition de la richesse des décors, costumes et accessoires seront décrits au chapitre suivant afin d'en identifier aussi les référents de ses représentations dans le spectre de la culture de consommation.

Suite à ces considérations autour de certains éléments de la forme tels que le mélange des genres, la forme digressive et épisodique des récits, la présence des épisodes chantés et dansés, ainsi que la possibilité de le voir comme un cinéma d'attractions, nous entrerons maintenant dans une section dont le but est essentiellement de présenter quelques éléments du contexte des traditions poétique et dramatique de l'Asie du Sud.

Un des aspects privilégiés à l'étude de Bordwell est cet attachement à comprendre la narration et son fonctionnement à l'intérieur d'une tradition de « *storytelling* » ou de narration. Tantôt il traite du cinéma hollywoodien classique, tantôt du cinéma d'auteur, comme formant des traditions cinématographiques distinctes, mais cette notion peut aussi référer à la tradition esthétique et poétique.

⁸⁴ Dwyer, Rachel & Patel, Divia (2002). *Cinema India: The Visual Culture of Hindi film*. New Delhi : Oxford University Press, p. 30.

Dans son titre lui-même, *Poetics*, et dès les premières élaborations, Bordwell reprend certaines notions aux fondements de la poétique occidentale afin d'en explorer ses concepts. Si les fondements mêmes des traditions « poétiques » diffèrent sur certains aspects majeurs, on se doit d'exposer les différences et d'avoir de meilleures clés pour comprendre la tradition performative, dramatique et esthétique de l'Asie du Sud.

Il y a deux genres fondamentaux dans la littérature sanscrite classique, le drame (*natya*) et la poésie (*kavya*), desquels émergent deux disciplines critiques. Le texte le plus ancien de la tradition critique du drame est le *Natyasastra*, attribué à Bharata. *L'Alamkarasastra* est un des termes sanscrits les plus anciens pour désigner la « poétique » et constitue un ensemble de traités sur les figures de style et la rhétorique.⁸⁵ Bien que très sommaire, nous dresserons le portrait de certaines notions qui ressortent de ces traditions.

TRADITIONS « POÉTIQUES »

La plupart des auteurs ayant écrit sur le cinéma hindi suggèrent soit de regarder plus en profondeur les théories esthétiques anciennes, notamment Rosie Thomas, soit de rejeter une étude planifiant un projet de compréhension de ce médium à partir de ces théories. Les arguments de ces derniers concernent l'auditoire restreint et cultivé des drames sanscrits, de même que le fait que ces performances se soient arrêtés au début du deuxième millénaire chrétien⁸⁶. On note une prudence certaine, un important souci de ne pas alimenter le mythe d'une Inde figée dans ses formes anciennes et de ne pas adopter une attitude orientaliste.

Cela dit, il y a bien lieu de se poser la question : est-ce que la peur de partir dans une *direction trop historiciste* ne nous fait pas rejeter des notions qui pourraient nous être utiles? Pourquoi n'y aurait-il aucun problème à récupérer et à relire Aristote dans le monde occidental à chaque fois que l'on travaille sur la poétique et qu'il s'agirait d'un problème

⁸⁵ Garg, Ganga Ram (ed.) (1992). *Encyclopedia of the Hindu world*, vol. 2, South Asia Books, p. 325.

⁸⁶ Dwyer, R. (2002). *op. cit.*, p. 89.

pour la tradition sud asiatique? De plus, la notion de *rasa*, que nous verrons dans cette section, est centrale à travers les arts indiens, et se voit être la quête de toute performance artistique. Susan Schwartz la décrit : « *It is used to describe the primary goals of performing arts in India in all the major literary, philosophical, and aesthetic texts, and provides the cornerstone of the oral traditions of transmission.* »⁸⁷ Loin d'aspirer à l'exhaustivité, nous retracerons essentiellement les considérations que les concepts esthétiques anciens présentent sur les émotions et la participation à l'art dramatique afin d'exposer certaines distinctions qu'il peut y avoir entre les traditions poétiques occidentales et sud asiatiques. Il n'y aura pas d'étude systématique de ces concepts esthétiques au cinéma hollywoodien à travers cette étude. En ce qui nous concerne, ces notions seront rapportées ici afin d'offrir des pistes de compréhension sur le réalisme et le fantasme dans Hollywood afin de faire ressortir certaines possibilités concernant l'activité de participation au film.

Le *Natya* et la notion de *rasa*

Le point de rupture majeur entre les traditions sud-asiatique et occidentale se situe au niveau du statut de l'action et des sentiments au sein de l'élaboration narrative et de la performance. Si chez Aristote, la tragédie est conçue comme imitant les actions humaines, on s'intéresse dans la tradition sud asiatique à « imiter » les émotions humaines.

Le grand texte souvent compris comme l'équivalent de la *Poétique* d'Aristote en tant que manuel des arts performatifs pour les poètes, les artistes et les spectateurs est le *Natya* attribué à Bharata. Le mythe entourant ce texte veut qu'il ait été offert en cadeau à Bharata par le dieu Brahma afin qu'il propage des enseignements sacrés pour tous, par-delà la caste des brahmanes. Les avis divergent quant à sa date d'écriture, mais il est généralement daté entre le deuxième siècle avant Jésus-Christ et le quatrième siècle.⁸⁸ Il est aussi à noter que, « *Natya* »⁸⁹ *sastra*, comme son titre l'indique, est un traité de dramaturgie s'appuyant sur la

⁸⁷ Schwartz, Susan L. (2004). *Rasa*. New York : Columbia University Press, p. 5.

⁸⁸ *Id.*, p. 4.

⁸⁹ *Natya* signifie: Danse mimétique avec forte ligne narrative. (traduction libre) *Id.*, p. 100.

danse et la représentation mimée, impliquant musique, chant et poésie.

« *Rasa is [...] both the object of dramatic representation and the aesthetic pleasure experienced by the audience.* »⁹⁰ Selon le *Natyasastra*, l'objectif de toute représentation dramatique est la réalisation du *rasa*, qui pourrait se traduire par « sentiment » ou « saveur » ou « jus » ou « essence ». « *Rasa is at once inner a douter quality as the object of taste, the taste of the object, the capacity of the taster to taste that taste and enjoy it, the enjoyment, the tasting of the taste.* »⁹¹ Ce concept renvoie à l'essence même de la poésie. « La poésie est une parole dont la saveur est l'essence »⁹² et dont le poète en construit la gustation et dont le goûteur en trouve les formes en lui pour la savourer. Il s'agit d'un « objet » qui entre dans l'organisme qui, à la goûtée, est approprié ou transformé en sa propre substance. La « saveur » constitue un état de conscience, un éveil à en ressentir le goût passant par la gustation de soi-même.

Il y a huit *rasa-s*⁹³ sont associés à huit *bhava-s*, que l'on traduit par « émotions », « humeurs ». Lorsqu'il fut demandé à Bharata : mais que sont les *bhava-s*? Pourquoi les appelle-t-on ainsi? Comment se sont-elles mises à exister? Il répondit: « *They are bhavas since they convey (to the audience) the theme of the poem by means of speech, physical action and mental feelings.* »⁹⁴ Comment peut-on comprendre les liens qui dynamisent les émotions ressenties et les *rasa-s*? Le *rasa* émerge dans la représentation de l'émotion qui

⁹⁰ Kushawaha, M.S. (2000). Indian and Western Theories of Drama: An introductory Note. Dans M.S. Kushawaha (ed.), *Dramatic Theory and Practice: Indian and Western* (pp. 9-14). New Delhi : Creative Books, p. 12.

⁹¹ Siegel, Lee (1978). *Sacred and profane dimensions of love in Indian traditions as exemplified by the Gitagovinda of Jayadeva*. Delhi : Oxford University Press, p. 43.

⁹² Daumal, René (1970). *Bharata, L'origine du Théâtre, La Poésie et la Musique en Inde*. Paris : Gallimard, p. 88.

⁹³ Un neuvième, soit *shanti* (paix) fut ajouté plus tardivement au huitième siècle.

⁹⁴ Munni, Bharata, (N.P. Unni) (1998). *Nāṭyaśāstram: Āṅgalabhāṣānuvādena praḍhabhūmikayā ca samalārkr̥tam / Bharatamunipraṇītam ; sampādakaḥ*. Delhi : NAG Publishers, 4 volumes, p. 185.

est mise en place par divers processus de suggestion de l'émotion. La représentation *correspond* à une émotion sans jamais l'être vraiment. L'émotion n'est jamais réelle, mais seulement suggérée. Si elle était réelle, ce serait la fin de l'exercice puisqu'elle serait vécue de façon personnelle.

« The emotion itself, of course, is never real: it can only be suggested. Paradoxically, any irruption of real emotion, which is by its nature grounded in individual awareness, would terminate the process of suggestion and therefore terminate the drama as well. It is at this point that the poetic theories of India and those of Greece most clearly differ: for Aristotle appears to wish to put the emotions of pity and fear into his audience, to «cleanse». A real emotional transformation, a real experience, was intended. In Sanskrit drama emotion is tamed, cultivated, and sentimentalized. The notion of suggestion is thus crucial; it is not only the means of communication, it is the very being of the play. »⁹⁵

Les sentiments sont représentés selon des « humeurs » goûtées par le spectateur par réveil d'impressions constituées à partir de la suggestion de l'émotion. Ils fonctionnent aussi essentiellement par contraste de « bains émotifs » ou « état d'esprit » que le spectateur traverse sans jamais vivre « l'émotion ». Théoriquement, on pourrait donc suggérer une émotion esthétique cultivée. C'est-à-dire qu'il y a tout lieu de demander : si le spectateur ne vit pas l'émotion, que vit-il? Il semblerait que l'on assume complètement le statut esthétique de l'expérience et qu'on la théorise ainsi. La réponse se situerait dans la pratique du *rasa* qui augmente selon l'expérience que l'on a de ses activateurs et la compréhension des conventions et de codes sémantiques et stylistiques qui sont les vecteurs de son émergence.

« The feelings of an individual man are based on personal, accidental, incommunicable experience. Only when they are ordered, depersonalized, and rendered communicable by prescriptions do they participate in rasa, which is created by them and in turn suffuses them. By this ordering, one's own history is reactivated in an impersonal context. Rasa is a depersonalized condition of the self, an imaginative system of relations. Its existence cannot be proved or designed, for «its perception is inseparable from its existence.»It is not a «worldly» state, for in the world pity, disgust, and horror are not enjoyed, as they are in poetry: [...] as they are enjoyed in the rasa state. The reader experiences the rasa not just as himself, but as all men of adequate experience and the sensitivity and training appreciate that experience: man is

⁹⁵ Dimock, Edward C. (et al.) (1974). *The Literatures of India: An Introduction*. Chicago : Chicago University Press, p. 133. L'emphasis est la nôtre.

*spoken to by man. »*⁹⁶

Les « *feelings* » sont considérés comme généralisés et non individuels. Ce qui les rend communicables à travers l'art dramatique est leur forme poétique fonctionnant sur l'éveil et l'activation des impressions permettant la saisie sentimentale de l'émotion ainsi « représentée ». Le *rasa* est à la fois le sentiment ou la saveur générique de la participation du spectateur. Au final, le tout suggère une attitude ancrée dans l'esthétisme et l'entraînement aux émotions particulières aux arts performatifs.

Suite à ces explications qui avaient pour principal objectif de présenter une notion centrale aux arts performatifs, littéraires et philosophiques de l'Asie du Sud, et quelques considérations autour de la participation aux arts dramatiques qu'elle sous-tend, tournons-nous maintenant vers une brève présentation introduisant les principes de la multiplicité des sens de la poésie sanscrite.

La multiplicité des sens

*« La suggestion n'est qu'un seul moyen parmi d'autres – un moyen assurément privilégié – par lequel se donne libre cours cette tendance de la pensée indienne à distinguer entre un plan de la manifestation phénoménale, empirique, et un plan voilé et caché par le premier mais tenu pour seul réel et intéressant. »*⁹⁷
Marie-Claude Porcher

Un des angles privilégiés afin d'analyser le traitement – que l'on sous-entend ici comme étant efficace vu la popularité des films à l'étude – sera l'emploi de procédés stylistiques. La raison ayant mené à ce choix analytique fut de baser l'étude de la narration sur les mécanismes par lesquels ils procurent des effets. L'emploi de procédés stylistiques renvoie à l'efficacité des mécanismes de narration et à ses fonctions poétiques. Nous croyons que dans le spectre des questions telles que « Qui voit? Qui entend? Qui sait? », les procédés stylistiques se situent au cœur de la distribution des informations narratives et que leurs

⁹⁶ *Id.*, p. 128.

⁹⁷ Porcher, Marie-Claude (1983). Le déploiement de l'implicite dans la poétique sanscrite. *Purusartha: Recherches de Sciences Sociales en Asie du Sud*, (7), Paris : EHESS, p. 39.

principes de fonctionnement organisent la position du spectateur au sein du récit. Nous présenterons la « polysémie » qui renvoie à la multiplicité des sens et qui trouve une place de choix dans la tradition poétique indienne à travers le procédé du *slesa* (le double sens) et la doctrine du *dhvani* (la suggestion).⁹⁸

Du côté de la poésie sud asiatique, l'*Alamkarasastra* est constitué de traités sur les figures de style et d'études sur l'art poétique, l'esthétique et la critique littéraire. Marie-Claude Porcher ouvre son texte sur la poésie sanscrite ainsi : « *Il n'est pas de doute, que dans la poésie sanscrite, de donnée plus patente que la multiplicité des sens, que l'existence de différents registres de lecture, de hiérarchies subtiles qui gouvernent les significations d'un même énoncé.* »⁹⁹

Sans qu'il n'y ait de cloisonnement entre les deux processus, on peut discerner deux principes de multiplicité des sens dans la poésie sanscrite ancienne, l'un étant « l'ambigüité » ou le double sens (*slesa*) qui renvoie à deux significations différentes d'un même mot. Son principe s'appuie davantage sur les ressources de la langue sanscrite dont certains mots peuvent détenir deux significations qui se comprennent selon le contexte. Un exemple fascinant des prouesses possibles de l'exploitation des ressources de la double signification est le long poème de Raghava-pandaviya, lequel, selon une première orientation de la signification des mots, est le *Ramayana*, et selon un autre découpage, est le *Mahabharata*.¹⁰⁰

L'autre mouvement, plus tardif, est la doctrine du *dhvani*¹⁰¹ qui renvoie au phénomène de la

⁹⁸ Ces considérations naquirent de l'observation de plusieurs déploiements de sens multiples, ce qui nous mena avers les études des figures de style et des procédés de double sens.

⁹⁹ *Id.*, p. 41.

¹⁰⁰ Le *Ramayana* et le *Mahabharata* sont les deux grandes épopées de l'Asie du Sud. Le *Ramayana* raconte l'histoire du dieu Rama et est essentiellement un poème moral sur l'ordre du monde alors que le *Mahabharata* est la grande épopée d'une guerre entre les Pandavas et les Kauravas, au contenu hautement philosophique constitue la base du brahmanisme.

¹⁰¹ La doctrine du *dhvani* est apparue au 9e siècle.

suggestion. Le *dhvani* est ce sens second, caché, implicite. Contrairement au *slesa* dont les significations sont spontanées, donc atemporels, le *dhvani* se développe à partir de la temporalisation à travers laquelle le sens est appréhendé. La suggestion est ainsi préparée par un contexte et peut bien prendre part à la conversation la plus quotidienne.¹⁰² La suggestion peut être incomprise – le sens littéral sera pris pour sens – et son intérêt se situe dans son contexte et les personnes à qui elle s'adresse. À cet effet, Renou présente un exemple qui rend bien compte du principe : « La parole directe sera adressée au mari et l'indirecte ou le sens suggéré (*dhvani*) concernera l'amant. »¹⁰³

À la lumière de ces expositions sur la dramaturgie, la participation aux arts performatifs ainsi que les ressorts de la multiplicité des sens dans la poésie sanscrite, regardons maintenant les considérations sur les conventions de réalisme et approfondissons notre connaissance du rapport à la représentation à travers l'expérience de celle-ci.

RÉALISME, FANTASME ET STYLE

Natyasastra : types de représentations et ordres de réalité

Le réalisme et l'activité fantasmagorique au cinéma forment une zone théorique bien complexe et fascinante des études cinématographiques. Il s'agit aussi d'un espace de débats très présent au cinéma hindi. En fait, le réalisme versus le cinéma d'évasion pourrait bien être le critère premier déterminant la différence entre le cinéma hindi – et bollywoodien – et le cinéma d'art. Nous reviendrons au cinéma, mais d'abord, reprenons la discussion à partir de ce que propose le *Natyasastra*.

D'abord, Bharata distingue deux catégories de représentations dramatiques qu'il explique de la manière suivante :

¹⁰² *Id.*, p. 47.

¹⁰³ Renou, Louis (1978). *L'Inde fondamentale*. Paris : Hermann, p. 26.

« *Lokadharmi is that dramatic practice which comprises of natural actions, whether good or bad, represents the affairs of the world without any artificial or graceful movements of the limbs, expresses the emotions of the self and depends on the interaction of many men and women.* »¹⁰⁴

« *Natyadharmi is that dramatic practice which comprises of exaggerated statements, extraordinary actions, imaginative mental pursuits, unbounded emotions, and which features conventional acting consisting of gracefulness of movement and ornaments and dialogues made beautiful by the embellishments of voice and metaphor.* »¹⁰⁵

Autrement dit, le *Natyasastra* propose deux types de pratiques dramatiques dont l'une est basée sur la représentation des choses du monde, alors que l'autre, repose sur un jeu à partir de conventions et accorde une place importante à l'imagination et aux choses extraordinaires. Ces distinctions sont des plus intéressantes pour la présente discussion par le simple fait que les deux types, soit le « réaliste » et le « stylisé », y soient distingués. Selon Bharata, le théâtre fonctionne davantage sur le travail sémiotique « *semiosis* » des différents éléments reliés à la mise en drame et à la mise en scène que sur la simple « *mimesis* » du monde. Il privilégie clairement le mode *Natyadharmi*, soit le stylisé, qu'il considère plus agréable pour les spectateurs.¹⁰⁶

« *In short, it may be said that, though the Natyasastra makes a theoretical provision for realism or verisimilitude through its category of lokadharmi, the primary orientation of classical Indian theatre is towards natyadharmi, with a marked preference for semiosis over mimesis, convention over representation and theatrical opacity over theatrical transparency.* »¹⁰⁷

Le *lokadharmi* est davantage associé au théâtre populaire alors que le théâtre conventionnel serait sophistiqué et raffiné. L'art dramatique nécessiterait les deux types qui s'allient de façon à ce que les événements naturels soient travaillés par l'art et ses conventions afin d'être rendus dans une forme sophistiquée. Dans son article *Theories of Dramatic Illusion*,

¹⁰⁴ Chapitre 14, sloka 64, cité dans Narayanan, M.V. (2000). Reconsiderations of the Mimetic Model: Affirmations of Conventionality in Classical Indian and Modern Western Theatres. Dans M.S. Kushawaha (ed.) *Dramatic Theory and Practice: Indian and Western* (pp. 132-139). New Delhi : Creative Books, p. 136.

¹⁰⁵ Chapitre 14, sloka 65, *Id.*, p. 137.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 137.

¹⁰⁷ *Id.*, p. 138.

Viswanathan nous mène vers une autre distinction: le *natyadharmi* serait l'ordre (de réalité) du drame alors que le *lokadharmi* serait l'ordre de réalité du monde.¹⁰⁸ Selon cette conception, le véritable fonctionnement de l'art dramatique s'appuierait sur les principes du *natyadharmi*.¹⁰⁹

Fantasme et « réalisme émotionnel » au cinéma

Au cinéma bollywoodien, comme nous l'avons déjà mentionné, les questions de réalisme et de fantasme sont relevées comme étant des zones de débats de choix notamment à travers le mode mélodramatique, par les distinctions entre le cinéma populaire et le cinéma d'art. Dans son article *Popular cinema, India and Fantasy*, Probal Dasgupta propose des analyses fort intéressantes qui relient le fantasme, la stylisation et la participation du spectateur dans le cinéma populaire.

*« The high degree of stylization and illusion-making puts the spectator in a position of constant awareness of the constructed and performed nature of the spectacle; you know that you are not seeing reality, and the way your complicity is elicited ensures that you know that the spectacle appeals to you by bringing your fantasies and desires directly into play. As you are co-constructing the spectacle while watching it, you knowingly let the pieces of fantasy presented to you play on your own desires in a stylized fashion, and thus get an opportunity to re-explore them. Thus, you come to know quite yourself but a certain self that you consent to be vis-à-vis the film. You know a facet of your fantasy and you obtain or re-clarify this knowledge by watching the film. It is then fantasy, not reality, with which such a film puts you into contact. »*¹¹⁰

Cette proposition nous invite d'abord à comprendre l'aspect fantasmatique de l'univers bollywoodien comme une base à l'organisation poétique du récit cinématographique appréhendant l'activité spectatorielle comme assumant l'illusion qui s'offre à lui. Le

¹⁰⁸ Viswanathan, S. (2000). Theories of Dramatic Illusion: Western and Indian. Dans M.S. Kushawaha (ed.) *Dramatic Theory and Practice: Indian and Western* (pp. 33-44). New Delhi : Creative Books, p. 35.

¹⁰⁹ Point intéressant: nous opposons le style au réalisme et la convention à la représentation, ce qui annule tout questionnement possible sur les conventions du «style réaliste» ou les débats quant à la dite représentation du réel.

¹¹⁰ Dasgupta, Probal (2006). Popular Cinema, India, and Fantasy. Dans V. Lal & A. Nandy (eds.), *Fingerprinting popular culture : the mythic and the iconic in Indian cinema* (pp. 1-23). Delhi : Oxford University Press, p. 13-14. L'emphase est la nôtre.

spectateur se prêterait donc aux jeux de l'activité fantasmatique et du travail de l'imagination. Ensuite, sa participation est activée par sa propre matrice imaginative, processus à travers lequel de nouvelles propositions fantasmatiques actionnent son activité imaginative.¹¹¹

On peut en dégager quelques questions concernant la participation au film et au rôle de l'imaginaire et du fantasme en tant que vecteur de représentation. Est-ce que le monde fantasmagorique et sa mise en récit actionnent les leviers de mon monde imaginaire? Est-ce qu'il représente un monde fantasmatique auquel je m'identifie à partir de mon monde fantasmatique? Est-ce que mon monde fantasmatique prend forme « réelle » dans ce monde fantasmé ou ce qui m'est présenté parvient-il à constituer un fantasme ou un rêve qui anime et s'anime dans mon monde fantasmatique?

Au cinéma hindi, la question du réalisme et du fantasme au cinéma peut être traitée à travers le vecteur du mode mélodramatique de narration. À travers ce mode, l'activité fantasmatique prendrait une place importante dans la participation émotionnelle du spectateur¹¹². Son maniérisme excessif et sa narration construite vers l'optimisation des effets dramatiques peuvent trancher avec la « neutralité » ainsi conçue et souhaitée de la représentation réaliste. Un autre aspect intéressant que Neale fait ressortir de la pratique fantasmatique du mélodrame s'appuierait davantage sur la *romance*, le fantasme de l'union du couple que sur le fantasme sexuel, orientation courante de la signification du fantasme.¹¹³

¹¹¹ Cette analyse suggère une compréhension qui puisse être apparentée au concept de « *Idealistic Realism* » qu'un des plus importants philosophes de l'esthétique de l'Asie du Sud, Abhinavagupta, dégagea afin de qualifier la nature de l'illusion dramatique. L'illusion dramatique est à distinguer du monde perçu, vécu, et représente un réalisme idéaliste. Voir Viswanathan, S. *op. cit.*

¹¹² Neale, S. *op. cit.* p. 6-23.

¹¹³ *Id.*, p. 11.

Dwyer reprend les catégories de réalisme d'Ien Ang, présentées dans son étude des feuilletons. Citons ici la reprise qu'en fait Dwyer, puisqu'elle renchérit de commentaires et d'explications qui ne manquent d'être féconds pour notre propos. Elle choisit le type « *emotional realism* » afin de décrire le cinéma bollywoodien en s'appuyant sur la représentation des sentiments par rapport à d'autres aspects de la vie. Ce type de réalisme fonctionnerait grandement à travers le mélodrame, ce qui, comme le souligne Dwyer, est vrai du cinéma hindi.

« These include « empiricist realism », in which art suggests our own experience, cinema being seen as a reflection of the outside world. Clearly this contravenes the narrative of Hindi films, which is unreal in the sense it is not portraying any kind of «truth»: there is not usually any psychological development of characters, dialogues are delivered rather than spoken « naturally », song, dance and spectacle predominate, characters are usually fabulously wealthy, there is no reference to caste, and there is an emphasis on romance in a country where arranged marriage is the norm and so on. A second type of realism is called « classic realism » a term Ang uses when the text presents itself as real, using fixed codes, the type of cinema we have become used to from classic Hollywood realism. These two forms of realism are upheld by art cinema, and used as a major source of criticism by the critics of the commercial cinema. However, it seems that Ang's third category may be usefully used for Hindi movies, that of « emotional realism » where the emphasis is, as the name suggests, on being true to emotions rather than any other aspect of life. This type of realism often works through melodrama, as is the case with the Hindi film. This ties in with the industry's own views of its works, Yash Chopra categorizing his films' major themes as being about human emotions only. »¹¹⁴

Autrement dit, Ang propose trois types de réalisme : le réalisme empiriste qui suggère l'authenticité de la représentation cinématographique; le réalisme classique organisant le texte filmique comme réel à travers les conventions cinématographiques fixes que l'on reconnaît à l'industrie hollywoodienne; et le réalisme émotionnel principalement orienté vers la véracité de émotions. Il s'agirait donc de comprendre l'intérêt de la représentation et de la participation comme parvenant à rendre préhensibles les émotions humaines à travers la mise en récit des joies et tensions les faisant émerger. Dwyer conclut son exposition sur les « émotions humaines » chères à Yash Chopra. Ce dernier appelle son propre style le « *glamorous realism* », qui ne manque pas d'être intéressant afin de rendre compte de cet excès éclatant, et au charme certain, des représentations qu'il offre à voir et à vivre.

¹¹⁴ Dwyer, R. (2000). *op. cit.*, p. 107.

Les Sooraj R. Barjatya, Aditya Chopra et Karan Johar, dont il sera principalement question dans cette étude sont présentés comme étant les réalisateurs meneurs du cinéma des années 1990. Ces réalisateurs et leur cinéma entretiennent des liens étroits avec les positions et préoccupations de la *romance* et de l'esthétique mises en place par Yash Chopra. Son style, les développements romantiques qu'il propose et leurs intrigues au sortir des structures de vendetta et de conflits familiaux, ainsi que son esthétique de la *romance*, exprimée dans les montagnes en Suisse, lui ont conféré le statut de grand romantique. Il est aussi connu pour la proposition d'un point de vue bien avant-gardiste, notamment sur les questions des genres et de leurs représentations. Ses films sont grandement associés à la représentation des classes moyennes¹¹⁵ et tendent vers l'harmonisation dont il sera question au chapitre suivant, soit la réconciliation entre l'amour et la famille. Yash Chopra¹¹⁶ est très certainement l'influence la plus notoire au cinéma que nous nous apprêtons à examiner.

François Flahault souligne que le problème avec la compréhension de la fiction pourrait bien être de l'aborder en questionnant sa vérité ou sa fausseté.¹¹⁷ La construction d'un univers de vraisemblance se devrait d'avoir pour base les conventions qui l'animent, de la cohérence à la compréhension, de la quête de certains plaisirs jusqu'aux critères d'appréciation. C'est ce que nous avons tenté d'exposer dans ce chapitre. Dans la première section, nous cherchions à dégager des aspects saillants de sa forme afin d'en expliquer la dynamique formelle de la mise en récit et des plaisirs de la participation. Le contexte poétique fut présenté afin de faire ressortir certains éléments rattachés à la tradition dramatique en Asie du Sud et d'en comprendre les implications esthétiques. Finalement, cette discussion sur le réalisme, le fantasme et les émotions propose une réception selon

¹¹⁵ Il est à noter qu'à son répertoire se trouvent d'autres thèmes que la romance. Il réalisa notamment *Deewar* en 1975, un des films mettant en scène le fameux *Angry Young Man*.

¹¹⁶ Yash et Aditya Chopra, son fils, sont à la tête d'une des plus importantes maisons de production et de distribution au pays, YashRajFilms, fonctionnant d'ailleurs tel un studio.

¹¹⁷ Flahault, François (2005). Récits de fiction et représentations partagées. *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, (175-176), juillet-décembre, p. 37.

une dimension émotionnelle en organisant sa pratique de représentation, et où, l'activité fantasmatique se trouve au cœur de la participation.

Chapitre 3

Cinéma des années 1990 et nouvelle classe moyenne

« *Studying popular film is studying Indian modernity at its rawest, its crudities laid bare by the fate of traditions in contemporary life and arts. Above all, it is studying caricatures of ourselves [...]* »¹¹⁸ Ashish Nandy

« *Hum dard bejhte hain, kharidte nahin hain.* » Personnage de Vikrant dans *Taal*, metteur en scène. Nous vendons des émotions (de la douleur ou de la peine), nous ne les achetons pas.

Les années 1990 au cinéma hindi sont marquées par le retour de la *romance*, la libéralisation économique et le laboratoire cinématographique, social et économique qui déboucheront sur la « marque Bollywood » telle qu'on la connaît aujourd'hui. Ce chapitre cherchera à établir le contexte dans lequel les films populaires à l'étude ont été réalisés tout en tentant de comprendre leur popularité à travers les données économiques et sociales par lesquelles ces productions ont pris forme. Ce chapitre se concentrera essentiellement sur les rapports entre les représentations au cinéma et les préoccupations identitaires de l'époque ainsi que sur le retour de la classe moyenne dans les salles de cinéma orientant les choix narratifs et les changements que connaîtront l'industrie et les milieux médiatiques. Il cherchera donc à dresser le portrait de la tendance cinématographique qui se déploie durant les années 1990 et à laquelle ces films prennent part.

Ce chapitre est dû en grande partie à la revue journalistique à travers laquelle les journalistes, critiques et cinéastes tiennent place d'informateurs. Leurs propos se trouveront resitués dans les analyses que propose le corps académique sur le sujet. Il est à noter que ces développements naquirent de la recherche qui rendait l'étude des facteurs économiques et de l'auditoire incontournables. Les paramètres de l'exposition seront ceux cherchant à rendre préhensibles les vecteurs de popularité des films en lien avec le contexte de la libéralisation économique et le développement d'une classe moyenne de consommation,

¹¹⁸ Nandy, Ashish (ed) (1998). *The Secret Politics of Our Desires, Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*. New Delhi, Oxford University Press, p. 7.

tout en faisant ressortir des représentations qui les habitent. Procédons d'abord à une présentation générale de son thème, de ses acteurs et actrices, réalisateurs et créateurs et créatrices afin de dresser le portrait de l'industrie de ces années.

LE CINÉMA DES ANNÉES 1990 : LE PORTRAIT

Romance

À titre indicatif davantage que définitif, la *romance* du cinéma des années 1990 connut des changements importants dans ses thèmes et structures narratives. Il serait difficile de découper un passage ou une progression en ce qui concerne le thème amoureux, puisque la *romance* se présente sous plusieurs formes à travers les années 1990. Certaines formes, plus connues au sein de la tradition du cinéma hindi – soit la *romance* attachée à ce que Prasad nomme la *Feudal family romance*¹¹⁹ – constituent l'essentiel de la forme et des structures narratives sur lesquelles s'appuie, notamment, le cinéma du début de la décennie.¹²⁰ Les films populaires romantiques de la première moitié de la décennie présentent bon nombre de grandes sagas familiales, d'amour entre classes et ses difficultés, d'obstacles liés à l'objection des familles, de membres de la famille vilains cherchant à s'emparer du butin, déchirements, chicanes et secrets. Pendant les années 1990, la *romance* devient gentille, propre, aseptisée, sans vilain, adolescente et amicale, barbe à papa et bonbon pour les yeux. Du moins, telle est la tendance. L'amitié romantique devient possible. De façon schématique, on passe essentiellement des obstacles sociaux vers des préoccupations plus personnelles. La *romance* se manifeste à travers la représentation d'un des grands fantasmes du cinéma populaire de ces années, soit l'harmonisation entre les désirs personnels et la famille. Pour ne citer que quelques exemples, un protagoniste amoureux peut se délier de son attache filiale et démontrer sa force et volonté de travail (*MPK*), s'échapper et en mourir (*QSQT*), être un amoureux psychotique et obsédé (*Darr*), un beau-frère (*HAAK*), un

¹¹⁹ Prasad, M. (1998), *op. cit.*

¹²⁰ Nous employons notamment puisque cette forme et les principes qui y sont attachés se retrouvent dans bon nombre de films et sont même très certainement remaniés et dynamisés à travers des narratifs qui semblent en sortir.

protagoniste déterminé (*DDLJ*), un ami du collègue (*KKHH*).

Réalisateurs

Les années 1990 connaîtront aussi un renouvellement de ses artistes et travailleurs des plus réorganiseurs, duquel émaneront des succès majeurs et influents. Du côté de la réalisation, les nouvelles têtes sont les « fils » de l'industrie, qui écrivent et réalisent leur premier film en amenant de nouvelles questions et idées tout en récupérant et reformulant les codes et conventions établis par leurs pères et compères. Sooraj R. Barjatya, Aditya Chopra, Karan Johar sont les réalisateurs vedettes de ces années. Sans parler de réalisateurs clés tels que Mani Ratnam – venu de l'industrie du Sud –, Ram Gopal Verma et Vidhu Vinod Chopra qui marqueront l'imaginaire à coup d'innovations techniques, d'expérimentations narratives et stylistiques et d'histoires enlevantes. Les réalisateurs qui ont la cote pour l'assiduité de leur succès au box-office sont David Dhawan, connu pour ses comédies à haute teneur « *slapstick* », Subhash Ghai, qui propose des films à grand succès tout au long de la décennie et Rakesh Roshan qui consolide toute son ampleur au début des années 2000.

Acteurs et actrices

Les acteurs sont essentiellement les « Khan ». En caricaturant quelque peu le phénomène, on doit pratiquement être un Khan pour faire partie du palmarès des acteurs en vogue des années 1990 jusqu'à aujourd'hui. Il s'agit du règne de Salman, Aamir, et Shah Rukh, qui deviendront les héros de la nouvelle génération libérale et qui, encore aujourd'hui, détiennent une importance capitale sur les aléas de la spéculation de l'industrie. Ces acteurs sont apparus vers la fin des années 1980 avec des films romantiques marquant le retour du genre et le début des années 1990. Entrent en scène Akshay Kumar et Saif Ali Khan au début des années 1990. Provenant de la génération précédente, notons Sanjay Dutt, Govinda et Anil Kapoor qui demeurent des figures importantes du cinéma populaire de l'époque. Il est à noter que depuis les années 1980, la danse des héros et leur habileté à

performer sont devenus des aspects à considérer.¹²¹ Les années 1990 voient donc leurs héros montrer leurs muscles et des pas de danse compliqués. Les principales héroïnes séduisant le public sont Madhuri Dixit, Karisma Kapoor, Kajol, Manisha Koirala et Aishwarya Rai, ancienne Miss Monde, qui fait son apparition vers la fin des années 1990.

Créateurs et créatrices de l'esthétique visuelle et musicale

La première moitié des années 1990 voit émerger des participants clés dans divers départements qui formeront l'esthétique sonore et visuelle des films à venir. Farah Khan, chorégraphe et désormais réalisatrice, débute sa carrière en 1992 et intègre tout un style chorégraphique hybride qui marie mouvements traditionnels et culture *MTV*. AR Rahman, aujourd'hui connu pour sa composition fameuse de la trame sonore de *Slumdog Millionaire* (*Le pouilleux millionnaire*), se fait connaître avec *Roja* en 1992. Depuis, il est passé maître dans l'art de réaliser les trames sonores innovatrices au succès monstre. Manish Malhotra, designer et costumier, débute dans le métier en 1992 et construit le *look* vestimentaire des années 1990. Il habilla, et habille toujours, les grandes héroïnes du film A et créa ultimement le style de la femme nouvelle libérale. Sharmishta Roy, à la direction artistique, devient une référence en matière de décors et d'atmosphère du cinéma des années 1990 avec sa participation notamment à *DDLJ*, *DTPH*, *KKHH*, *Taal*, films de la nouvelle tendance.

Événements

En ce qui concerne les événements ayant marqué la sphère médiatique, on compte l'entrée en scène de la télévision par câble satellite. Une des préoccupations de l'industrie, qui battait de l'aile, était la gestion de l'arrivée de ce nouveau médium que l'on percevait comme un compétiteur. La principale stratégie utilisée fut l'intensification de la commercialisation des films par la télédiffusion accrue des bandes-annonces et des

¹²¹ Deshpande, Sudhanva (2005). The consumable Hero of Globalised India. Dans R. Kaur & A.J. Sinha (eds.), *Bollyworld : popular Indian cinema through a transnational lens* (pp. 186-206). New Delhi : Thousand Oaks : Sage Publications, p. 197.

chansons. L'arrivée de la télévision satellite marque aussi l'accès aux représentations occidentales par le biais des chaînes telles que *MTV*, ce qui ne manqua pas d'influencer les pratiques stylistiques au cinéma, notamment à travers les épisodes chantés et dansés.

Autre changement majeur, en 1998, soit vers la fin de la décennie, Sushma Swaraj, ministre de « Union Information and Broadcasting » annonce le statut d'industrie à la production cinématographique. En ce sens, plusieurs politiques sont mises en place, notamment le « Industrial Development Bank Act » en Octobre 2000 qui rendit possible l'emprunt à la banque, invitant donc les réalisateurs et producteurs à opérer de façon claire et légitime, par rapport à des fonds ramassés en négociation entre les ressources personnelles et les emprunts usuriers à des taux d'intérêts exorbitants (provenant bien souvent de la mafia).¹²² L'accès aux prêts mena à des restructurations dans l'organisation de la production, les banques demandant davantage de discipline et de papiers. Plus tard, les réalisateurs auront même à former des corporatives puisque les prêts ne seront qu'accordés aux corporations, non plus aux individus.

Un des grands exclus dans cette étude sur les années 1990 est très certainement les troubles hindous-musulmans les plus tragiques du début de la décennie qui donnèrent lieu à des revirements importants sur la scène politique. Selon bien des hindous, la Babri Masjid à Ayodhya fut construite sur le site sacré du lieu de naissance du dieu Ram. Des partisans de partis politiques hindous de droite, tels que le Bharatiya Janata Party (BJP) et Vishwas Hindu Parishad (VHP) organisèrent des mouvements de protestations et la destruction de la mosquée le 6 décembre 1992. S'ensuivirent des vagues de violence sanglante entre hindous et musulmans à travers le pays, incluant un important bombardement à Mumbai le 12 mars 1993. Vers la fin de la décennie, le BJP entra au pouvoir en formant, avec d'autres partis, la National Democratic Alliance en 1998.

¹²² Kavoori, Anandam P. & Punathambekar, Aswin (eds.), 2008. *Global Bollywood*. New York : New York University Press, p. 4.

Le cinéma des années 1980

Une des critiques majeures du cinéma de ces années est qu'il s'agissait d'un cinéma à la violence sans gêne s'adressant à un public homme de classes populaires. Malgré quelques succès occasionnels, l'industrie courait à la faillite. Les salles de cinéma tombaient en ruines et les films obtenant du succès étaient très rares. Il s'agissait des années de Mithun Chakraborty en *Disco Dancer*¹²³ (*Danseur Disco*) et de Vinod Khanna. Des films tels que *Ek Dujhe ke liye*¹²⁴ (*L'un pour l'autre*), *Nagina*¹²⁵ (*Pierre précieuse*), *Mr India*¹²⁶ (*Monsieur Inde*) animèrent les passions des foules, mais de façon globale, on se souvient du cinéma des années 1980 pour sa violence et le souhait de l'oublier.

Plusieurs raisons sont évoquées afin de comprendre l'impasse qui frappa le cinéma des années 1980. Le personnage qui ravissait l'auditoire et qui attirait les foules dans les salles de cinéma durant les années 1970, soit l'*Angry Young Man*, tomba avec l'accalmie sociale qui y était rattachée et on ne savait plus par quoi le remplacer. Les années 1970 furent une période de grandes agitations sociales et politiques marquée par des grèves et des protestations et par la période d'*Emergency* lancée par Indira Gandhi en 1975. Le personnage qui incarna les insatisfactions de la population et la soif de justice sociale fut le *Angry Young Man*, personnage aux traits et discours semblables dans une série de films des années 1970 et joué par Amitabh Bachchan. Amitabh Bachchan est sans contredit la star la plus divinisée et encensée de l'industrie de Mumbai. Sa *persona* d'acteur s'établit à travers ses films, son activité politique et celle de sa famille, sa vie médiatique et personnelle.¹²⁷

Ensuite, on décrit les années 1980 comme étant des années d'errance, de difficultés

¹²³ Babbar Subhash, 1983.

¹²⁴ Kailasam Balachander, 1981.

¹²⁵ Harmesh Malhotra, 1986.

¹²⁶ Shekhar Kapur, 1987.

¹²⁷ Voir Mishra, Vijay (2002). *Bollywood cinema: temples of desire*. New York : Routledge, pp. 125-153; Virdi, J. (1993). *op. cit.* ; Prasad, M. (1998). *op. cit.*

financières, de piratage et de pauvreté cinématographique. On accuse le cinéma de tableer sur des valeurs de divertissement facile et vulgaire, de la violence et du sexe. L'élément le plus cité afin d'appuyer cette interprétation est la présence répétée du viol et des viols de bande.

Shyam Benegal, cinéaste majeur des années 1970 associé au cinéma d'art, soutient dans l'article *Kiss of Death* une perte drastique de valeurs et explique en quelque sorte les résultats cinématographiques d'une industrie en perte de contrôle.

« The continuing panic and the constant search for the magic ingredient has caused a completely new kind of film to be made in the last few years. By attempting to cast the widest possible net to gather audiences and keep them to their seats in the theatres, films are being made piling sensation upon sensation with ever decreasing intervals between them fearing audience boredom. This method has caused films to be made like Chinese crackers (laris) : explosions after every second until the film mercifully comes to an end after two and a half or three hours. »¹²⁸

Il relate la présence répétée de scènes de viols, de tortures et de bagarres des plus violentes indiquant une baisse des valeurs présentées à l'écran. Il conclut sur une note assez forte soit: *« More importantly, cinema has gradually been lumpenised. »* référant à la fois à la dégradation du contenu des films qui selon lui, atteint une bassesse inégalée et l'appauvrissement financier généralisé des ressources de l'industrie. Ce que l'on nomme les *« front-benchers »*¹²⁹ constituèrent le principal auditoire de ce cinéma de masse. Non seulement associons-nous le contenu des films à des goûts d'individus de classes socio-économiques à faibles revenus, mais aussi l'activité d'aller au cinéma.

L'état des salles de cinéma est constamment souligné lorsque l'on procède à l'analyse de la dégradation du cinéma. *« The cinemas themselves, for several years now, are no longer attractive places to go to. Lack of investment in them has turned many into dark, smelly and*

¹²⁸ Benegal, Shyam (1989, 17 septembre). *The Kiss of Death*. *Sunday Observers*, Mumbai.

¹²⁹ Le prix des billets à l'avant est moins élevé. Les *« front-benchers »* renvoient à un public, disons dégoûté de classes socio-économiques à faibles revenus.

steamy places with poor furniture and insufficient ventilation. The image quality is abominable and the sound system leaves much to be desired. »¹³⁰ Aller au cinéma n'était tout simplement pas une activité pour les personnes de moyennes et hautes classes. Le VHS fit son apparition en 1982. Les familles qui avaient les moyens de se procurer l'appareil ne faisaient que regarder les films piratés dans le confort de leur foyer, laissant les salles vides et le cinéma sans public, ou plutôt, à un public sans budget.

De retour aux années 1990

La fin des années 1980 et le début du cinéma des années 1990 sont marqués par le retour de la *romance*. Le fracassant succès de *Qayamat Se Qayamat Tak*¹³¹ (*D'une éternité à l'autre*), une histoire romantique adolescente s'inspirant des grands récits, fut important au déclenchement de ce retour. La trame narrative est constituée à partir d'une histoire d'amour entre deux adolescents de familles ennemies. On attribue à *Bobby*¹³², grand succès romantique des années 1970, le concept de la *romance* de collègue et la fameuse phrase : « *Mujhse dosti karoge?* » (Veux-tu devenir mon ami?). La *romance* sous le signe de l'amitié est donc un thème qui dormit pendant pratiquement quinze années pour finalement devenir un des motifs majeurs de rencontre et de narratif romantique dans les années 1990. Cet amour adolescent de collègue et les visages frais et nouveaux qui le mettaient en scène attirèrent un auditoire plus jeune, qui venait voir les films entre amis. *QSQT* demeure bien empreint de scènes de batailles et des principes de vendetta les plus classiques à la Roméo et Juliette dans lequel les protagonistes amoureux finissent par s'échapper et en mourir. S'ensuivit *Maine Pyaar Kiya*¹³³ (*MPK, J'ai aimé*), dont nous parlerons brièvement au prochain chapitre.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Mansoor Khan, 1988.

¹³² Raj Kapoor, 1973.

¹³³ Sooraj R. Barjatya, 1989.

Événement majeur : Les réformes libérales

L'événement socio-économique majeur des années 1990 est le lancement de réformes libérales majeures en 1991. Cette transformation mena à plusieurs changements sociaux et eut des répercussions significatives sur les représentations et orientations sociales de l'Inde, dans son rapport à elle-même et au reste du monde. Bollywood, industrie de représentations majeure, offre un terrain de négociation des nouvelles questions et met en scène modes de vie et discours.

Ce que l'on appelle la libéralisation économique de l'Inde fut en fait un processus graduel mis en place dans les 1980 et 1990. Elle constitue un changement idéologique majeur pour un État, qui, jusqu'alors, pratiquait une politique socialiste et protectionniste. Les réformes, que l'on surnomme « *reforms by stealth* », s'amorcèrent sous le gouvernement congressiste de Rajiv Gandhi (1984-1989). Parmi ses politiques, la réduction du Licence Raj – réglementations concernant l'établissement et la gestion de compagnies en Inde signifiant essentiellement un contrôle étatique de l'économie – libéra le secteur privé d'une bureaucratie lourde et lente et fut un des mouvements clés de la stimulation de la croissance économique. De plus, il procéda à la mise en place de dispositions favorisant les investissements étrangers. Bien que fragile et incertaine, croissance économique il y eut, mais elle s'accompagna d'une inflation et d'un endettement important qui se solda en crise de balance de paiement en 1991.

« Le déficit budgétaire passe de 6.3% du PNB en 1983-84 à 8,4% en 1990-91. À la dette intérieure s'ajoute la dette extérieure: 62 milliards de dollars en mars 1991 (fin de l'année financière) contre 24 milliards en 1981. En juin 1991, les réserves de change assurent les importations pour à peine deux semaines. Quant à l'inflation, inférieure à 5 % en 1985-86, elle grimpe à 17% durant l'été 1991. »¹³⁴

Rajiv Gandhi est assassiné lors des élections de 1991. Dans un climat politique et économique difficile, on appelle à la tête du congrès Narasimha Rao, qui confiera le ministère des Finances à Manmohan Singh. Aucune banque étrangère et aucun

¹³⁴ Etienne, Gilbert (2006). L'heure des réformes économiques (1980-2005). Dans C. Jaffrelot (dir.), *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours* (pp. 132-170). Paris : Fayard, p. 137.

gouvernement ne veut prêter davantage de ressources financières à l'Inde et l'État se retrouve dans l'obligation de procéder à des changements majeurs pour redresser la situation. C'est dans ce contexte que Singh lança un ensemble de réformes libérales drastiques qui s'appliquèrent de façon beaucoup plus systématique et systémique que les précédentes. Avec l'aide du FMI et de la Banque Mondiale chiffrée à 10 milliards de dollars, et à la suite des mesures et ajustements de survie de 1991-1992, la libéralisation des importations s'activa de 1992 à 1995 et l'Inde ouvrit ses marchés.¹³⁵

Cet événement politique et économique donna lieu à une réorganisation des classes socio-économiques. Nous mettrons donc en contexte dans la prochaine section le développement d'une classe moyenne de consommation et les changements dans l'auditoire au cinéma. Les films à l'étude dans ce mémoire se trouvent au cœur des développements du parcours de Bollywood à travers l'orientation que prit l'industrie dans les années 1990.

La nouvelle classe moyenne indienne

La présente section aura pour objectif de retracer l'organisation des représentations autour du retour de la classe moyenne au cinéma, de tenter de saisir de quelle classe moyenne il s'agit et d'explorer l'impact que certains remaniements économiques ont pu avoir sur ce que l'on appelle aujourd'hui Bollywood.

En 2000, Rachel Dwyer publiait une étude sur la *romance*, les classes moyennes et la culture du cinéma hindi intitulé *All you want is money, All you need is love: sexuality and romance in modern India*. Dans cet ouvrage, elle présente notamment une étude de l'essor des classes moyennes à Bombay. Tout en conservant le terme « classes » au pluriel¹³⁶, indiquant la diversité de telles classes, elle conclut à trois groupes principaux: les anciennes classes moyennes, les nouvelles classes moyennes et la petite bourgeoisie. Les anciennes classes moyennes seraient celles attachées au capital symbolique, à l'éducation et aux idées

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ Aspect qu'elle prend le soin de souligner en page 93. Dwyer, R. (2000). *op. cit.*

bourgeoises davantage qu'au capital financier et travaillant principalement en tant que professionnels.¹³⁷ Les nouvelles classes moyennes seraient les bien nantis des secteurs commerciaux, de l'immobilier et des médias rejetant le titre de « classe moyenne » et préférant plutôt utiliser le terme « *upper-class* » pour référer à eux-mêmes. Le troisième groupe serait attaché à une petite bourgeoisie détenant des ressources financières, éducationnelles et culturelles plus restreintes. La présentation qu'elle fait de ce dernier groupe évoque ce qu'on pourrait appeler les aspirants, soit ceux qui consomment les textes et représentations des dites « *upper-middle-classes* » et dont ces dernières tentent de se dissocier. Les classes au centre de son étude sont les nouvelles classes moyennes dont elle met en relief les différences intergénérationnelles. Il s'agirait d'une élite métropolitaine qu'elle décrit comme suit:

*« A new generation, reminiscent of London's 1980's « yuppies », is working for multinationals, whether banks or media (television, advertising, etc.), earning starting salaries which are vastly over-inflated by local standards. [...] This new metropolitan elite forms a distinctive consumer group, distinguished by its economic power but also by its lifestyle. They are often foreign-educated, wear western clothes and pursue a more western style of leisure activities (such as bowling alleys, nightclubs, eating out). »*¹³⁸

Elle ajoute que cette élite a commencé à prendre de plus en plus de place dans la culture publique associée au cinéma et qu'elle demeurerait assez conservatrice en matière de famille jointe et de mariage arrangé. Cette élite métropolitaine, telle que décrite par Dwyer, partage des ressemblances frappantes avec ce que Leela Fernandes nomme la nouvelle classe moyenne dans son ouvrage *India's new middle-class : democratic politics in an era of economic reform* en 2006.¹³⁹

De la même façon que Dwyer retrace les divers développements historiques de ces

¹³⁷ « *They work in the administration and bureaucracy, in education, medicine and journalism* » *id.*, p. 91.

¹³⁸ *Id.*, p. 92.

¹³⁹ Les années de parution de ces ouvrages sont précisées puisque Rachel Dwyer souligne qu'à l'époque où elle écrit son livre, très peu d'études avaient été effectuées sur les classes moyennes indiennes.

classes¹⁴⁰, Fernandes prévient que le concept de « *new Indian middle-class* » est un terme aux définitions souvent hâtives et emballées qui conclut à la libéralisation comme facteur unique de compréhension et qui manque souvent de perspectives historiques et sociologiques afin d'en comprendre les paramètres. Son argument central, afin d'entreprendre la compréhension de cette entité, est le suivant :

*« [...] the rise of the new Indian middle class represents the political construction of a social group that operates as a proponent of economic liberalization. The middle class is not “new” in terms of its structural or social basis. In other words, its “newness” does not refer to upwardly mobile segments of the population entering the middle class. Rather its newness refers to a process of production of a distinctive social and political identity that represents and lays claim to the benefits of liberalization. »*¹⁴¹

L'emploi du terme « nouvelle classe moyenne » sera donc entendu en ce sens, soit une identité sociale et politique qui s'oriente sur des pratiques de consommation – distinguant l'ancienne de la « nouvelle » classe moyenne –. Cette dernière actualise le projet politique des réformes libérales par le mode de vie au quotidien de ses membres se trouvant donc au cœur de la médiation entre les modèles de consommation et la réussite des réformes.

*« the emergence of a middle class consumer identity has significant political implications not because the middle class is a consumerist class or is following the teleological pattern of modernization of advanced industrialized countries, but because emerging consumption practices represent an important set of everyday signs and symbols through which people make sense of the more abstract term « economic reforms ».*¹⁴²

Au sens du projet politique des réformes, la définition la plus commune et utile fut de la présenter comme la classe de consommation, le nouveau et grandissant marché indien, concept à vendre aux investisseurs étrangers. Les études socio-économiques du National Council of Applied Economic Research vont dans le sens de la division en échelle à partir de la pratique de consommation, avec en tête les riches, les consommateurs, les grimpeurs,

¹⁴⁰ *Id.*, chapitre 2.

¹⁴¹ Fernandes, Leela (2006). *India's new middle-class: democratic politics in an era of economic reform*. Minneapolis : University of Minnesota Press, p. XViii.

¹⁴² *Id.*, p. XXi – XXii.

les aspirants et les « sans-ressources ». Selon ces catégorisations, les contours définitionnels sont tracés à partir de la pratique de consommation et du potentiel économique de chacune des classes à la consommation. Les standards sont établis par la classe moyenne élevée et placent les couches qui suivent en position d'aspiration vers l'idéal des pratiques de la classe « meneuse ».

L'effet de ce fonctionnement se retrouve dans la culture visuelle et publicitaire qui vend à la fois des produits de consommation et des marqueurs de classe – voiture, téléphone cellulaire, machines à laver, par exemple – mais aussi la concrétisation, bien par bien, de la mobilité sociale à l'intérieur même de cette grande classe en constante expansion et aux frontières internes poreuses. L'actualisation de cette classe passe par la consommation et les activités sociales modelant ainsi concrètement de nouveaux modes de vie. Elle relate notamment la montée en flèche d'endroits de divertissement tels que les salles de quilles ou les clubs de conditionnement physique, ce qui ne manque pas de rappeler l'élite métropolitaine décrite par Dwyer.

Le cinéma se trouve au carrefour des analyses que Fernandes propose. D'abord puisqu'il s'agit d'une culture visuelle et narrative puissante et abondante qui ne manque pas désormais d'utiliser profusément le placement de produit et la culture de marques, ce qui abonde dans le sens des stratégies publicitaires à l'étude dans son ouvrage. Ensuite, puisqu'il constitue un réseau d'activités : aller au cinéma, comme nous le verrons dans la prochaine section, et éventuellement, aller au cinéma dans d'énormes centres d'achats et complexes de divertissement qui apparaissent avec la venue du multiplexe; suivre l'actualité bollywoodienne à travers divers magazines tels que *Stardust*, *Filmfare* désormais au coût de 50 roupies (2010)¹⁴³ ; au final, consommer la culture médiatique qui annonce les films et qui met en scène les stars, stars qui elles-mêmes sont les principaux endosseurs de marques et importants leviers de la culture de consommation. Dwyer avance : « *It is in commercial*

¹⁴³ La revue est maintenant bimensuelle. Son prix passa de 10 roupies en 1990 à 25 roupies en 1999. Ahmad, Tania (2003). *Dancing heroines : sexual respectability in the Hindi cinema of the 1990s*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, p. 37.

cinema that the new middle classes are establishing their cultural hegemony, their depictions of lifestyle becoming those to which the lower classes aspire. »¹⁴⁴

Un des tournants – sinon le tournant – cinématographiques s'est produit en 1994-1995. Le succès explosif de *HAHK* fit découvrir un auditoire « nouveau » de classe moyenne qui retournait au cinéma et fut compris comme une réussite des stratégies de production et de distribution qui se devait de servir d'exemple. *DDLJ*, film à succès qui traite de la vie à l'extérieur de l'Inde mettant en scène le *Non-Resident Indian*, fit découvrir un marché à l'étranger. Les succès qui suivirent s'inscrivent dans ce qu'on peut appeler la nouvelle tendance du cinéma des années 1990, tendance qui donna lieu au Bollywood d'aujourd'hui. Regardons donc ce tournant de plus près.

Retour de la classe moyenne au cinéma : Le cas *HAHK*

Sooraj R. Barjatya réalise son deuxième film qu'il mit quatre années à préparer suite à son premier film, *Maine Pyaar Kiya* en 1989, qui participa grandement au retour de la *romance*. Le film est affectueusement surnommé le « vidéo de mariage aux 14 chansons végétarien » – tout comme son réalisateur *jain* – soit sans sexe, sans violence, sans vilain, sans viande sur la table à dîner et traçant le portrait d'une famille jointe de classe moyenne élevée. *HAHK*, le récit, sera abondamment traité dans le chapitre qui suit.

Ce film battit tous les records de recettes au box-office du cinéma hindi. Les raisons de ce succès phénoménal sont très discutées et on l'attribue considérablement aux stratégies de distribution intentées par la maison de production Rajshri. L'étude du cas de *HAHK* et des stratégies mises en branle par la maison de production Rajshri à cet effet sont des plus intéressantes. Ce bref compte-rendu de cette presque épopée provient de la revue journalistique des années 1990, colligé à partir de plusieurs articles. Il s'agit d'un véritable coup d'éclat, d'un mythe dans le milieu économique du cinéma.

¹⁴⁴ Dwyer, R. (2000). *op. cit.*, p. 102.

Possédant le plus grand réseau de distribution au pays, Rajshri détenait assez d'avoirs et de ressources pour assumer complètement les risques spéculatifs et pour introduire leur façon de faire élaborée à cette fin à chacune des étapes de la production et de la distribution, tout en éliminant les intermédiaires et les coûts qui y sont rattachés, avantage que très peu de maisons de production détenaient. Alors que les distributeurs agissent souvent en investisseurs en achetant les droits de distribution, Rajshri ne vendit ni les droits de distribution ni les droits de distribution vidéo. Les Barjatya, quant à eux, avaient les fonds nécessaires pour produire et distribuer le film; ils détenaient le réseau de distribution à l'échelle nationale nécessaire à une stratégie d'émission progressive de copies selon la réponse des marchés, au lieu de vendre les droits par territoire, ce qui aurait nécessité de produire 20 à 25 copies par territoire.¹⁴⁵

La retenue de la vente des droits vidéo est probablement l'acte le plus salubre des années 1990 selon Santosh Singh Jain, président de Film Distributors Council (FDC) et vice-président de la Film Federation of India.¹⁴⁶ La vente des droits vidéos avant la sortie du film réduit les risques financiers dans la mesure où une portion de l'argent se trouve recouverte avant le verdict du box-office. La confiance en le produit et le plan d'ensemble de Rajshri les amenèrent à la retenue des droits de distribution vidéo, ce qui eut bon nombre de conséquences sur différents problèmes saillants dans le fonctionnement de l'industrie du film hindi. La sortie des copies est toujours une possibilité de fuite facilitant le piratage vidéo. Ensuite, le processus de la vente des droits vidéo accélérât grandement la rapidité avec laquelle le film devenait accessible après sa sortie en salles, les compagnies détenant les droits vidéo souhaitant profiter de la publicité de la sortie du film en salles. La question était donc la suivante: pourquoi aller le voir en salles alors que le film sortira en vidéo dans quelques semaines? La maison de production demeurant floue sur la sortie en vidéo, la nouvelle question était donc : mais comment pourrions-nous ne pas voir dès maintenant le *film-buzz* de l'heure? La stratégie se trouva ainsi élaborée à partir de l'alimentation de la

¹⁴⁵ Desai, M.S.M. (1995, 30 juillet). Singing Its Way to the Bank. *Indian Express*, Mumbai.

¹⁴⁶ Rajesh, Y.P. & Menezes, S. (1996, 17 janvier). Back to the movies. *Outlook*, New Delhi, p. 60.

curiosité suscitée par le film publicisé comme tel et de la « rareté » du produit doublé de sa difficulté d'accès. Cette stratégie contribua grandement à amener les gens à le voir en salles.

La « rareté » du produit se trouva aussi constituée à partir du nombre limité de copies en présence dans les salles de cinéma. Alors que les distributeurs peuvent vendre jusqu'à 200 copies en première semaine pour 1 ou 2 crore¹⁴⁷ roupies – budget participant d'ailleurs à la publicité du film –, Rajshri décida de sortir le film avec seulement 30 copies dans des cinémas bien choisis.¹⁴⁸ Le nombre de copies passa éventuellement à 475 en Inde, et de 6 à 39 copies, à l'extérieur de l'Inde.¹⁴⁹

Un nombre limité de copies signifiait aussi un contrôle accru des copies en circulation, ce qui participait à un plan anti-piratage plus vaste que Rajshri appliquait avec précision et rigueur. Les copies se trouvaient sous haute surveillance, des gardiens de nuit étaient même engagés afin de prévenir les échappées de nuit des copies aux mains de pirates potentiels¹⁵⁰ ou des employés étaient engagés afin de retourner les copies après chaque fin de journée.

Le choix des salles de cinéma pour la projection du film de l'heure fut un processus de longue haleine à plusieurs niveaux, notamment économique, législatif et technologique. Dans un premier temps, Rajshri sollicita certains propriétaires de salles soigneusement déterminées afin qu'ils procèdent à l'installation de systèmes de son dolby et à des rénovations majeures dans leurs établissements, telles que l'installation de l'air climatisé. La confiante maison de production alla jusqu'à avancer un montant de 10 *lakhs*¹⁵¹ roupies par établissement pour procéder aux améliorations. La menace était la suivante: pas de son

¹⁴⁷ Un crore équivaut à dix millions.

¹⁴⁸ Das Gupta, Saibal (1995, 12 décembre). The tinsel triumph. *Business Standard*, Kolkata.

¹⁴⁹ Desai, M.S.M. (1995). *op. cit.*

¹⁵⁰ Punja, Achala (1995, 4 décembre). Ek Bar phir... *Business India*, Mumbai.

¹⁵¹ Un *lakh* équivaut à cent mille.

dolby, pas de film.¹⁵² La compagnie avait préalablement pris soin d'enregistrer la musique – abondante – de son film selon les règles de l'art des dernières méthodes d'enregistrement. Remplir ces conditions fournissait aux propriétaires, en difficultés financières graves, une aide financière pour l'amélioration générale de leurs salles et la chance de prendre part au phénomène, tenant l'une des 30 copies distribuées.

L'amélioration générale des salles et de l'expérience de visionnement du film justifiaient une augmentation du prix du billet. Durant une période où les salles étaient vides et fermaient faute de spectateurs, demander plus pour un billet aurait bien pu être suicidaire. Le but était de viser un tout autre auditoire qui visionnait leurs films à la maison depuis les années 1980. Il s'agissait donc de proposer une activité toute nouvelle, destinée à un nouvel auditoire, séduit par la promesse d'un produit de qualité dans un environnement convenable pour la classe moyenne riche. Le prix du billet se devait donc d'aller dans ce sens. Hausser les prix de la représentation signifiait inviter des gens capables de payer ces prix, bien conscients qu'il s'agit d'une activité qui s'adresse à leur groupe socio-économique.

À ce titre, *HAAK* a un précédent. La méga production de Vidhu Vinod Chopra, *1942: A Love Story* fut présenté au Metro cinema, Mumbai, au prix de 100 roupies le billet. *HAAK* emboîta le pas faisant passer les tarifs de 35 roupies au balcon, 20 et 25 roupies à, respectivement, 75 / 60 / 25 roupies, durant la semaine et 100 / 75 / 35 roupies, la fin de semaine.¹⁵³ Il faut noter que l'émergence du « *freepricing* » devint possible à Mumbai par un contrôle moindre que dans d'autres zones régionales. Delhi et Calcutta connurent un autre sort puisque se trouvant sous le contrôle d'une législation régionale à cet effet. À Calcutta, le gouvernement fixa les prix selon le West Bengal Cinema regulation (Amendment) Act de 1992 à un minimum de 60 *paise*¹⁵⁴ et à un maximum de 10 roupies, excluant les taxes. À Delhi, les billets ne pouvaient pas dépasser 6 roupies alors que les prix

¹⁵² Das Gupta, S. (1995). *op. cit.*

¹⁵³ Dua, A., Majundar, S. & Choudhury, U. (1995). *op. cit.*

¹⁵⁴ Un *paisa* équivaut à un centième de roupie.

du balcon étaient laissés à la discrétion des propriétaires qui négociaient entre la hausse des prix et leur public étudiant aux moyens restreints.¹⁵⁵

En septembre 1994, le gouvernement du Maharashtra décida de faire passer la taxe au divertissement, applicable sur le prix du billet, de 100% à 50 % afin de faciliter la réalisation de profit et l'entretien des salles.¹⁵⁶ Or, afin de s'assurer que cette aide apportée soit suffisante et que la population ne paie pas les frais de l'optimisation des salles, le gouvernement mit en application un embargo sur les changements des prix des billets en exigeant aux propriétaires de revenir et de maintenir les prix en vigueur avant août 1994, soit, essentiellement avant la sortie de *HAAK*, le 5 août 1994. S'ensuivirent des pétitions de la part des cinémas de Mumbai New Excelsior et Liberty, ce dernier grandement soutenu par la maison de production Rajshri, qui amenaient les arguments suivants: pourquoi devrait-on empêcher le «*freepricing*» alors que les gens sont prêts à déboursier les nouveaux montants?¹⁵⁷ Pourquoi les prix devraient-ils être les mêmes pour toutes les salles alors que certaines ont connu des améliorations marquées? Ils obtinrent gain de cause en cour, cette dernière ordonnant au gouvernement de lever le plafond sur les prix des billets imposés.¹⁵⁸

Le chemin était alors tracé et permit à d'autres productions d'emboîter le pas. *Rangeela*, *Bombay* suivirent l'année d'après, de même que *DDLJ*. L'auditoire qui se développa durant ces années se consolida avec l'arrivée du cinéma multiplexe dont la première implantation eut lieu en 1997.

The rich metropolitan audience in India now pays up to Rs 100 for a cinema ticket, thus making the lower-class cinema halls, which charge much less, of little interest to producers such as

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Laha, Ashoke (1995, 29 novembre). Nothing Left Over for Popcorn. *Business World*, Mumbai, 178-181.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.* ; Dua, A., Majundar S. & Choudhury, U. (1995). *op. cit.*

*Yash Raj Films. Elite producers also want their expensive productions to be shown in the upmarket cinema halls which do justice to the Dolby digital soundtrack, and which are associated with a more affluent and aspirant audience (referred to as « classes » rather than « masses »).*¹⁵⁹

« *We wanted to bring them back* », nous indique P.K Gupta, gestionnaire général de Rajshri Productions.¹⁶⁰

REPRÉSENTATIONS DE LA NOUVELLE TENDANCE

Au-delà des considérations sur le statut socio-économique du public du cinéma des années 1990, on doit se pencher sur le contenu des films, ou plutôt, sur les représentations qui les habitent. On ne peut aspirer à comprendre leur popularité sans interroger les représentations qui s’y déploient. Pour ce faire, nous interrogerons à tour de rôle « l’indianisation » des biens de consommation. Nous présenterons le film *DDLJ*, qui sera à l’étude dans le prochain chapitre, et le personnage *NRI*. Shah Rukh Khan se présente en star majeure. Nous exposerons les éléments constituant sa *persona* de star afin d’en saisir davantage sa popularité. Nous présenterons *Rangeela (Coloré)* comme marquant un passage dans la représentation de l’héroïne. Finalement, la tendance qui se dessinera dans les années 1990, principalement à partir de ces films, sera présentée afin d’en faire ressortir ces représentations.

Une des idées que Fernandes soulève est que non seulement les biens de consommation sont désormais disponibles à l’intérieur des frontières indiennes, mais ils sont aussi repris dans le réseau de significations locales qui les « indianisent ». Son principal argument quant à la mise en marché de ces produits est la tendance affirmée à s’attacher à des représentations traditionnelles, réduisant les chances que ces produits soient perçus comme une menace. Les représentations se trouvent alors chargées d’un caractère « indien » sous

¹⁵⁹ Dwyer, Rachel (2000). 'Indian values' and the diaspora: Yash Chopra's films of the 1990s. *West Coast Line*, 32-34(2), automne, p. 11.

¹⁶⁰ Laha, A. (1995). *op. cit.*

diverses formes, rendant non seulement possible l'agencement des produits de l'extérieur et de l'identité indienne, mais formulant une image harmonisée de l'Inde plus à l'aise et riche sans que ses valeurs ne soient affectées.

On note chez les films clés des années 1990 ainsi que chez ses réalisateurs influents et ses stars une forte tendance à avoir embrassé la culture promue par le libéralisme selon les termes explicités par Fernandes. Ils offrent des réponses aux questions identitaires en cherchant à définir la nouvelle « indianité » par ses façonnements narratifs et les modes de vie et discours qu'ils proposent.

DDLJ Paise Le Jayenge*¹⁶¹ et le personnage *Non-Resident Indian

Depuis *Sangam*¹⁶² (*Union*), les tournages outre-mer devinrent très populaires. Un des réalisateurs majeurs ayant contribué à cette tendance à montrer la *romance* dans les montagnes suisses et autres destinations exotiques est Yash Chopra dans notamment *Silsila*¹⁶³ (*La chaîne*) et *Faasle*¹⁶⁴ (*Distances*) qui remplacèrent les *tourist resorts* indiens comme le Kashmir, Nainital et Shimla.¹⁶⁵ Les voyages à l'étranger furent des excuses de choix pour faire rêver et présenter des images exotiques, notamment durant les épisodes chantés et dansés. De plus, voyager est une des façons de représenter un mode de vie attaché à la culture indienne cosmopolite et à la consommation. Par contre, les films situés à l'étranger furent plutôt rares. Dwyer cite *An evening in Paris*¹⁶⁶ à titre d'exemple isolé.¹⁶⁷ L'homme de la diaspora fait partie des personnages typés du cinéma hindi depuis les

¹⁶¹ *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (Celui qui a du cœur emportera la mariée) emportera l'argent.

¹⁶² Raj Kapoor, 1964.

¹⁶³ Yash Chopra, 1981.

¹⁶⁴ Yash Chopra, 1985.

¹⁶⁵ Dwyer, Rachel, 2002. *Yash Chopra* (World Directors). London : British Film Institute, p. 168.

¹⁶⁶ Shakti Samanta, 1967.

¹⁶⁷ Dwyer, R. (2002). *op. cit.*, p. 169.

débuts.¹⁶⁸ « *The character has usually returned from abroad and their overseas visit is seen as more of a humorous device than a social marker.* »¹⁶⁹ C'est dans les années 1990 que le personnage *NRI* prit toute son ampleur dans *DDLJ* et *Pardes*¹⁷⁰ (*À l'étranger*). *Lamhe*¹⁷¹ (*Moments*) aurait initié la vague mettant en scène un héros indien vivant en Occident, tout en ne s'étant pas laissé corrompre par ses valeurs. Le monde occidental est très souvent représenté dans le cinéma hindi comme étant un lieu insécurisant aux valeurs laxistes et à la sexualité incontrôlée.

DDLJ connut un succès monstre à la fois en Inde et à l'étranger. Ce film raconte l'histoire de Raj et Simran, deux jeunes protagonistes *NRI*-s qui se rencontrent en tour d'Europe. Bien que Simran soit promise à Kuljeet, le fils de l'ami d'enfance de son père, Simran et Raj tombent amoureux. Lorsque le père de Simran apprend la nouvelle, il décide de précipiter le départ pour l'Inde et le mariage de sa fille. Raj quitte donc pour l'Inde pour aller retrouver sa belle. Il conquerra alors sa famille et obtiendra la main de Simran. Ce film se trouve au cœur des analyses principales du chapitre qui suit.

Dans son article "*Indian values*" and the diaspora: Yash Chopra's films of the 1990s, Rachel Dwyer écrit : « *To be part of transnational family is almost a hallmark of being middle-class in India, since nearly every middle-class South Asian has at least one family member living in the diaspora* ». ¹⁷² Cette forte intégration du personnage *NRI* dans le champ des représentations du cinéma des années 1990 renchérit cette position « *new middle-class oriented movies* » qui trouve des échos dans les familles élargies. La diaspora, représentants de l'Inde sur un plan global, se trouve non seulement intégrée aux représentations de cette classe, mais fait office d'idéal standard de classe moyenne élevée

¹⁶⁸ *Id.* p. 167

¹⁶⁹ Dwyer, R. (2002). *op. cit.*, p. 167.

¹⁷⁰ Subhash Ghai, 1997.

¹⁷¹ Yash Chopra, 1991.

¹⁷² Dwyer, R. (2000). 'Indian values' and the diaspora: Yash Chopra's films of the 1990s. *op. cit.*, p. 19.

au mode de vie de « classe moyenne internationale ». Sans discuter du rapport au réel de ces représentations, les habitudes et les biens de consommation présentés dans les films mettant en scène des *NRI*-s demeurent très extravagants. La voiture et le manoir présentés dans *DDLJ* par exemple, se trouvent à être des biens matériels de luxe beaucoup plus que des biens attachés à la classe moyenne, et forment une exploitation de l'iconographie de la consommation.

À la lumière de ses analyses sur *DDLJ* et *Pardes*, un autre film important de la décennie mettant en scène des *NRI*-s, Uberoi propose que Bollywood puisse constituer à la fois un site de négociation identitaire pour les classes moyennes indiennes en diaspora et l'articulation d'une identité indienne dans le monde globalisé.¹⁷³ Sur la question de l'identité indienne, Dwyer avance que les films des années 1990 proposent une « indianité » basée sur une structuration émotionnelle de l'identité, attachée aux valeurs nationales davantage qu'au lieu de résidence.

*« The treatment of the nation (desh, watan) has seemed to change in recent years as well. The early movies also discussed Indianness, but in a very different way. Here the emphasis was on national values, and a relationship between the state and the citizen, whereas in recent years, with almost every movie paying lip service to being « Hindustani », « Bharatiy » or « Indian », the notion of what Indian means seems to portray Indianness as something inherent, not a relationship to the state nor a question of domicile; one can be Indian whether one is a citizen of India or whether one lives in diaspora. »*¹⁷⁴

Le cinéma de ces années propose donc des représentations qui indianisent les biens de consommation et le mode de vie connotés à l'Occident et une conception des frontières qui se voient repoussées au nom d'une nationalité de cœur davantage que de passeport. Quant au cœur de l'auditoire diasporique, Dwyer relève un aspect important concernant le thème romantique et les habitudes de visionnement de l'auditoire diasporique :

« The younger generation of British Asians has grown up watching Hollywood films and British television, in which South Asians were rarely visible before the late 1990s. They say

¹⁷³ Uberoi, P. (1998). *op. cit.*, p. 310.

¹⁷⁴ Dwyer, R. (2000). 'Indian values' and the diaspora: Yash Chopra's films of the 1990s. *op. cit.*, p. 23.

*they prefer Hollywood films for action, but they much prefer their romantic films to come from Bombay, finding Hollywood and British romance unappealing. Their private sphere remains Indian, and here romance and love need to be negotiated through other ties of family, religion, and honour. »*¹⁷⁵

Nous étudierons amplement cette négociation dans le prochain chapitre qui tentera justement de comprendre comment on parvient à négocier la *romance* à travers les liens familiaux et comment le spectateur participe à la sphère privée et à ses débats par la position privilégiée qu'il occupe dans le récit.

Shah Rukh Khan, le héros

« We didn't know how much of the old to keep and how much to replace. What should we do – leave Coke and drink lassi¹⁷⁶ only? Throw out our jeans and wear lungis¹⁷⁷? This modern was dazzling, but if we gave in, would it sweep our foundations away? » Javed Akhtar, scénariste majeur de l'industrie du film de Mumbai¹⁷⁸

Comme le propose Anupama Chopra, la personne qui pourrait avoir le mieux répondu à ces questions est très probablement Shah Rukh Khan. Il a bien choisi de boire des boissons gazeuses – il endosse notamment Pepsi – et de porter le jeans. Cela dit, son cœur et ses valeurs sont à l'Inde. Les solutions qu'il représenta furent : le jeune Indien respectueux des valeurs traditionnelles, du respect aux aînés à l'honneur des jeunes femmes, tout en arborant blouson de cuir et mandoline!

On attribue souvent aux personnages de SRK – qui ne sont d'ailleurs pas toujours des *NRI*-s – d'être aux années 1990 ce qu'Amitabh Bachchan et l'*Angry Young Man* étaient aux années 1970. Bien que discutable, il s'agit tout de même d'une proposition intéressante qui nous amène à mettre en relief sa *persona* publique, filmique et personnelle à travers le contexte des années 1990. Le concept de *star persona* étudié chez Bachchan doit se comprendre aux

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Breuvage de yogourt

¹⁷⁷ Vêtement traditionnel de type paréo.

¹⁷⁸ Cité dans Chopra, Anupama (2004). *Dilwale dulhania le jayenge: the making of a blockbuster*. New Delhi : Harper Collins Publishers, p. 70.

moyens de ses personnages de films aux narratifs articulés à travers un climat social agité, ses entrevues et ses activités politiques et sa vie. En contraste, les faits saillants caractérisant le nouveau héros des années 1990 est qu'il soit sans passé, ni choqué et ni « *anti-establishment* ». ¹⁷⁹

Non seulement SRK embrasse la culture libérale, mais il pourrait être un des exemples les plus saillants de ce que relève Fernandes comme étant le fonctionnement de la mise en application concrète du projet des réformes. Il « indianise » les produits et style en les rendant moins « effrayants ». Il représente cette possibilité de s'en prémunir – lire plutôt, il fait souhaiter et valorise leur acquisition – sans danger pour son indianité et sa culture. Comment s'y est-il pris et s'y prend-il encore aujourd'hui?

SRK incarne pleinement le juste dosage de chacun des deux mondes et a actualisé sa *persona* de star en ce sens à travers ses personnages de film, sa vie professionnelle collatérale et ses entrevues dans les médias. Jeune musulman de classe moyenne modeste de Delhi, il conquiert l'industrie du film de Bombay et devint le *King of Bollywood* alors que l'industrie du film détient une forte propension à fonctionner de façon plutôt dynastique ¹⁸⁰. Il commença à la télévision et passa au grand écran, accomplissement que très peu d'acteurs réussissent à faire. Il débuta sa carrière en tant que vilain et finit héros, autre tour de force dans l'industrie. On attribue à *DDLJ* le début de son « héroïsme libéral », film dans lequel il incarne un *NRI* s'habillant à l'occidentale, qui adopte une attitude désinvolte et légère tout en conservant un cœur et des valeurs indiennes. Ces valeurs se manifestent non seulement dans la quête même de son personnage tout au long du film, mais aussi par la mise en scène de plusieurs situations qui lui permettent de les honorer.

Un choix important qu'a effectué SRK fut celui d'entrer à fond dans cette culture

¹⁷⁹ Deshpande, S. *op. cit.*, pp.186-187

¹⁸⁰ Les personnes travaillant dans l'industrie ont très souvent des liens de parenté les unes avec les autres. Les exemples sont nombreux. Les maisons de production se trouvant souvent à être des entreprises familiales et les acteurs étant souvent des fils, des neveux ou des cousins ayant eu leur chance par l'entremise d'un contact familial.

publicitaire en endossant marques par-dessus marques. Anupama Chopra, journaliste reconnue et biographe de SRK soutient que cette attitude fut un des facteurs les plus importants dans la construction de son pouvoir de star et de son succès. Ce qui va dans le sens des analyses de Fernandes. D'abord, la nouvelle culture s'ancre dans l'accès aux biens de consommation; et ensuite, ils sont récupérés, « in-signifiés » et projetés dans l'univers indien. L'image consolidée à partir de forme répétée de manifestations à l'adhésion à la culture de consommation réitère son crédit à travers chaque publicité.

Sa *persona* publique, articulée à partir d'entrevues dans les médias et telle que présentée dans sa biographie démontre une possibilité de mobilité sociale réussie des plus éclatantes. Son ascension décompose un à un les obstacles et renvoie aux cieux rêvés resplendissants du *stardom* bollywoodien. De plus, sa vie personnelle et familiale renvoie à une représentation d'harmonisation entre deux cultures religieuses majeures en Inde, aux tensions récurrentes, soit l'islam et l'hindouisme. SRK, musulman, est marié avec une hindoue, mariage qui naquit d'une liaison amoureuse. Cette union est présentée dans les médias à travers les entrevues comme fonctionnant de façon harmonieuse et dans le respect des deux cultures.

Une héroïne nouvelle

La même année que *DDLJ* sort *Rangeela*, qui marque l'arrivée d'une héroïne nouvelle. Production des plus colorées – comme son nom l'indique – qui raconte l'histoire de Mili, une danseuse figurante de films hindi rêvant de devenir une star de cinéma et de son ami, amoureux d'elle, Munna. Munna est un jeune homme qui vend des billets de cinéma au noir, au mode de vie incertain et à l'attitude désinvolte. Alors qu'elle se fait repérer par une grande star, Kamal, qui tombe aussi amoureux d'elle, elle devient la vedette d'un film et se trouve propulsée dans la sphère glamour et riche, rendant Munna nerveux et incapable de lui avouer son amour pour elle. Il décide de se retirer afin de laisser toute la place à l'histoire d'amour avec la star mais elle revient à la charge, non seulement en le choisissant, mais en clamant qu'elle a toujours été amoureuse de lui. Nous reviendrons d'ailleurs sur ce film au chapitre 5. Connu pour sa flamboyante trame sonore, ce film relate à la fois les

tensions de la mobilité sociale, de l'expression de la *romance* aveugle des classes socio-économiques, en plus de tenir place dans le monde du cinéma que son prolifique cinéaste, Ram Gopal Verma, emploie comme tremplin de divertissement et de références. On accorde à Manish Malhotra le crédit de la création de cette héroïne *hip* et colorée, embrassant la culture *MTV* et portant sans gêne des vêtements occidentaux et la jupe courte et volante.

Joshi Namrata commentait dans *The Economic Times*:

« *Our heroine is contemporary or so we are made to believe. Her anthem is Hoja Rangeela re! A call to break free from all the inhibiting stereotypes and clichés, a liberation from romanticism of yore [...] As her father claims, Mili does not merely dream about dreams of only that which she wants to and can achieve. Mili is the child of post-liberalisation, global, urban landscape of India; a landscape populated by Hollywood flicks, cable TV, dish antennas, music videos and ad jingles. It's consumerism that invades life but our Mili has no qualms about being a material girl. She wants all the good things in life – gaadi, bangla¹⁸¹, TV, video, bank balance, suiting-shirting and more. The buzz-word in life is achievement. There is a singularity of purpose – to be successful. [...] And her ultimate desire is to create a distinct identity for herself.* »¹⁸²

Le critique propose un peu plus loin dans l'article que cette fameuse Mili se trouve à être à la fois l'esprit de *Rangeela* et celui d'une section importante de l'auditoire, soit cette foule *yuppie* occidentalisée fréquentant les collèges, que l'on peut comprendre comme étant cette jeune et nouvelle classe moyenne dont il est question. Le modèle féminin dominant qui prévalait¹⁸³ jusqu'alors était celui créé par Yash Chopra, soit la femme en chiffons blancs, aux formes prononcées et aux référents de genres plus traditionnels.

¹⁸¹ « *Gaadi* » signifie « voiture ». « *Bangla* » signifie « bungalow » et renvoie essentiellement à une résidence.

¹⁸² Joshi, Namrata (1995, 22 octobre). Great Indian middle class show. *The Economic Times*, Mumbai.

¹⁸³ Lorsqu'on discute « héroïne », Yash Chopra est reconnu comme ayant porté une importante attention à la présentation de ses héroïnes. Depuis les héroïnes de Yash Chopra, *Rangeela* opère un changement majeur.

Nouvelle tendance Bollywood : films majeurs, réception et représentations

« *The difference between the « Bollywood » movie and the rest of the Hindi cinema and other language films being made would be, say, the difference between Karan Johar and David Dhawan, between SRK and Govinda, between Phir bhi dil hai hindustani and Anari Number 1.* »¹⁸⁴ Ashish Rajadhyaksha

Quelle est donc cette nouvelle tendance? La différence est palpable pour tout spectateur familier au cinéma hindi. Il s'agit de la nommer et on se retrouve face au genre « *All-India-new-middle-class-family-and-diaspora-oriented movies* » faisant office de Bollywood, le genre, qui naquit des considérations amenées à travers ce chapitre. Donc d'une part, cette tendance serait née d'orientations du cinéma des classes moyennes en Inde et de sa culture, d'autre part, de ses marchés sur la scène globale. En ce sens, *DDLJ*, *KKHH*, *Taal*, *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (Parfois heureux, parfois triste)¹⁸⁵ seraient les films responsables de l'ouverture et de la consolidation des marchés outre-mer.¹⁸⁶ Et tel que le relate Rajadhyaksha, on attribue généralement à *DDLJ*, *KKHH*, *DTPH* et *Taal*¹⁸⁷, rendu possible par *HAHK*, le début de cette aventure bollywoodienne. Rajadhyaksha propose de comprendre l'existence de Bollywood principalement à travers le prisme de cet auditoire diasporique¹⁸⁸. Du côté de l'Inde, il renvoie à une forme populaire de divertissement configurant un unificateur culturel rappelant les projets du cinéma des années 1950.

Dans son analyse, il présente les valeurs familiales comme représentant la culture nationale et il avance que Bollywood réussit [...] *on the whole, in mediating the transition into the new category of citizen-as-family-member while maintaining intact the cultural insiderism*

¹⁸⁴ Rajadhyaksha, A. (2008). *op. cit.*, p. 26.

¹⁸⁵ Karan Johar, 2001.

¹⁸⁶ Kavoori, A. & Punathambekar A. (eds.) (2008). *op. cit.*, p. 5. ; Ganti, T. (2004). *op. cit.*

¹⁸⁷ Rajadhyaksha, A. (2008). *op. cit.*, p. 18. À cet effet, Rajadhyaksha reprend les propositions à l'effet que ces films « *auraient fait histoire de la distribution de films* », tel qu'analysé dans : Power, Carla & Mazumdar, S. (2000, 28 février). Bollywood Goes Global. *Newsweek International*. [En ligne]. <http://www.newsweek.com/id/82919/page/1> (consulté le 25 avril 2010)

¹⁸⁸ *Id.*, p. 23.

of film spectatorship. »¹⁸⁹ Bien que loin de la maison et des sphères historique, politique et sociale, vecteurs de la citoyenneté, Bollywood réussirait donc à créer cette nouvelle catégorie qui convie des sentiments identitaires auxquels les Indiens en diaspora peuvent prendre part à travers Bollywood. Il propose que cet « *insiderism* » soit exporté en nationalisme marchandisé et globalisé, présentant des versions « *feel good* » de la culture indienne.¹⁹⁰

Les études sur Bollywood, le phénomène global, le fameux personnage pivot du *NRI* et l'identité indienne transnationale sont des objets de travail et de fascination pour la sphère académique des dernières années. En ce qui nous concerne, nous nous intéresserons davantage dans cette section, à sa réception en Inde, en demeurant proche des considérations sur la nouvelle classe moyenne présentées dans ce chapitre.

*« In India, we break up our business into A, B and C class centres. A class are the cities, B are slightly smaller towns and C centres are villages and rural areas. In a village, a woman is a wife, a woman is a mother, a woman is a sister, but a woman as a friend? No way. That's their belief, and that's how they've been raised; they haven't been educated, so they don't understand a concept like that. So the business that my film, KKHH, did in C class centres was very much less than everywhere else. We are restricted as Indian filmmakers. If I try to do something completely unusual, I know it won't be understood. We have catered for the Indian yuppie in New York and the man in rural Bihar. I always say the most difficult thing to do is to make a universally commercial Indian film. »*¹⁹¹

Nous explique Karan Johar, le réalisateur de *Kuch Kuch Hota Hai*, un autre film majeur du cinéma des années 1990, que nous aborderons au chapitre 5. Si on regarde le box-office en tant qu'indicateur et les films qui ont fonctionné le mieux dans les années 1990, on se retrouve principalement avec ces films de centres A, centres urbains associés à la nouvelle classe moyenne. Ces films, qui font office de représentants de la culture bollywoodienne, prennent part à une démonstration expliquant le chemin parcouru par l'industrie. L'histoire

¹⁸⁹ *Id.*, p. 36.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 37.

¹⁹¹ Kabir, Nasreen Munni (2001). *Bollywood: the Indian cinema story*. London : Channel 4 Books, p.7.

de Bollywood telle que présentée dans ce chapitre peut s'accompagner du *mythe* de son succès. « Comment l'industrie revient en force après des années désastreuses et devient Bollywood » est un mythe qui s'alimente grandement à partir des idées promues par le libéralisme et qui donnent le ton aux représentations que l'on se fait du cinéma de ces années.

Ce « nouveau genre » est fortement critiqué par Satyajit Bhatkal dans son article *The New Trend in Hindi cinema*, écrit en 1999. Dans cet article, il fait ressortir les caractéristiques de cette nouvelle tendance du cinéma hindi. Le premier trait qu'il souligne est l'absence de vilain et de violence. Il note aussi l'absence d'obstacles traditionnels à l'amour et un mouvement vers des obstacles plus personnels. À quoi il ajoute :

*« The third and most crucial feature of the new genre, is that the characters of the films and the ambience in which they operate are, in every way sense of the term, foreign to this country. They are located in a sanitised India affluent beyond measure. All four films (HAAK, DDLJ, DTPH, KKHH) have fantastically affluent principal characters. In the past, affluent characters would be noticed and mentioned as being affluent. [...] In these films, however, the affluence is never mentioned. It is assumed, taken for granted. »*¹⁹²

Les personnages sont riches. Ils ont des accessoires se multipliant de manière excessive. Les voitures qu'ils conduisent, les maisons qu'ils habitent et leur ameublement sont tape-à-l'œil et surtout extraordinaires à bien des égards et étrangers à l'Inde. On se retrouve dans des milieux au maniérisme de présentation des biens de consommation et de leur abondance. *HAAK* déborde de richesse et présente bien souvent une composition de l'image remplie, voire même surchargée de biens de consommation. Dans *DDLJ*, le personnage de Raj se reposant seul dans la piscine de sa maison immense et se rendant à son bal de graduation en voiture de luxe n'est qu'un exemple. Un des lieux principaux où l'action de *DTPH* tient place est un studio de danse de style loft newyorkais et les personnages du film arborent lycra et célèbrent la St-Valentin.¹⁹³ Dans *KKHH*, « les enfants vont dans des camps

¹⁹² Bhatkal, Satyajit (1999, janvier). The New Trend in Hindi Cinema. From HAAK to KKHH. *The Voice of the People Awakening*, Mumbai, p. 6.

¹⁹³ Fête associée à la *romance* occidentale dont la célébration en Inde ne manque pas de causer

d'été! », s'exclame Bhatkal, qui enchaîne avec le point suivant :

*« It is true that the rich in India live like princes and enjoy all the comforts of the west, but they cannot escape the milieu they live in – the roads, the traffic, the slums, the poverty, the filth and squalor of our markets and hospitals and even our religious places, not to mention the violence and corruption that are endemic to life in India. The new genre pointedly avoids all this and in this sense is utterly foreign to India. »*¹⁹⁴

Ultimement, le critique conclura à l'évasion de ce genre nouveau – « *its theme is to flee from real India* » dit-il – qui projette et entretient des représentations étrangères à l'Inde et qui font office de représentations des standards de la classe moyenne élevée d'Indiens qui n'en sont plus. Son point de vue s'inscrit tout à fait dans le mouvement critique du libéralisme comme initiant une propension à la consommation excessive et à son exhibition. Une des critiques récurrentes est d'accuser les membres de la classe moyenne de se replier sur eux-mêmes, de célébrer les bénéfices du libéralisme et de se déresponsabiliser face aux problèmes de leur nation.

En s'entretenant sur *DDLJ*, Patricia Uberoi propose ces retraits comme fonctionnant telle une construction utopique de ce que devrait être l'ordre social.

*« Assuming a « mimeticist' point of view, DDLJ's erasure of the harsh fact of communal conflict (along with caste and class differences) would appear to impair the film's authenticity as a social document. On the other hand, such gestures of systematic erasure are themselves significant « social facts », contributing importantly to the construction of a utopian vision of social order. »*¹⁹⁵

L'aspect « cinéma de l'évasion et du fantasme » du cinéma hindi n'est pas une critique péjorative nouvelle. Le cinéma d'auteur et les efforts tendant vers un cinéma dit authentique et des aspirations représentationnelles davantage tournées vers les couches de la société plus pauvres et en difficulté procédaient à des choix conscients de représentations allant à

problèmes et troubles dans certaines régions où le nationalisme hindou est fort.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Uberoi, P. (1998). *op. cit.*, p. 315.

l'encontre de la rêverie et des visées simplement divertissantes que l'on attribuait au cinéma commercial. C'est en ce sens que la critique du libéralisme et la critique des positions que prennent les producteurs, réalisateurs et acteurs à Bollywood se rejoignent. On pourrait bien y comprendre un projet à travers lequel Bollywood actualise des représentations d'une Inde nouvelle et libérale. De plus, nous aurions un cinéma d'évasion qui articulerait une Inde qui ne se trouve nulle part ailleurs que dans Bollywood.

Un autre point touché par la critique de Bhatkal et qui mène à l'aspect unifiant de l'influence de la classe moyenne est de questionner le succès *All-India* de ces films.

« The second riddle to solve is why the new genre has an all-India market in the face of increasing regional fragmentation of the market for the other types of cinema. The class of those who have seceded from India, either in reality or by aspiration, the class of Resident Non Indians, is an all-India class. This class is principally the middle-class led by its upper sections, but it also consists of those who are upwardly mobile and in the process of joining this section. This is precisely why the new genre has an all-India market as opposed to the sectional markets of a Satya or a Dulhe Raja. The working class (at whom Satya is aimed) and the peasantry (at whom the Govinda comedies are aimed) retain their regional characteristics far more than the middle class whose aspirations and attitudes are daily created and recreated by global capital through its advertising and media machine. »¹⁹⁶

La nouvelle tendance serait donc menée par ces *All-India successes* attachés au public des classes moyennes distribuées à travers l'Inde. Elle agirait en culture cinématographique dirigeante, aux principes hégémoniques s'appuyant sur les représentations des standards projetés et imaginés d'une classe moyenne élevée. Dans ce passage, Bhatkal distingue des orientations vers des publics bien différents qui découpent cette nouvelle tendance. Un autre aspect intéressant qu'il soulève est l'implication du monde global se voyant récréé et imaginé à travers les aspirations de cette nouvelle classe moyenne. Les questions des cultures globales en dynamique avec les cultures locales soulèvent d'ailleurs d'autres questions intéressantes, à commencer, par la mise en rapport des classes moyennes en Inde et des classes moyennes en diaspora.

¹⁹⁶ Bhatkal, S. (1999). *op. cit.*, pp. 6-7.

« *Those who think that money dished out by the rickshaw-puller, the industrial worker, the vegetable vendor, the domestic servant, the urban unemployed, is what accounts for the turnover of the Hindi film industry could not be more wrong. "What matters today are "A" grade centres – about 15-20 big cities – and the overseas centres, points out director Azeez Mirza. [...] Who cares the rest? Even Pune is now a "B" grade centre. When the overseas centres grossed 15-16 crores (Rs 150-169 million), why would a town like Bathinda be important? The time is past when people made films for the chavanni (25 paise) audience.* »¹⁹⁷

Pour conclure, la nouvelle classe moyenne est principalement délimitée à travers le vecteur de consommation comme trait de classe, attribut provenant essentiellement des marqueurs de classe en présence dans les années 1990 et des dynamiques identitaires entretenues avec les anciennes classes moyennes. Ashish Nandy avance que : « *Much of India's upper-middle class is by and large a lower-middle class with more money.* »¹⁹⁸ Cette proposition sous-tend que cette nouvelle classe moyenne a l'argent sans avoir le capital symbolique ou la culture, lui constituant ainsi une identité de classe moyenne de consommateurs. Dans le présent contexte et selon Dwyer, « *It seems that Bombay and the rest of India are evolving a populist new middle class with different ideologies from the secular, international bourgeoisie.* »¹⁹⁹ Cette nouvelle classe moyenne se trouve en grande expansion depuis la libéralisation économique. Selon Dwyer et comme nous l'avons mentionné, c'est à travers le cinéma que cette classe applique son pouvoir hégémonique de représentation. Cet aspect renvoie à cette tendance unificatrice panindienne que le cinéma des années 1990 aspire à être – et réussit à être d'une certaine façon – et dont le référent culturel meneur est cette nouvelle classe moyenne, comme il fut explicité dans ce chapitre. Le cinéma passerait d'un cinéma de masse à un cinéma de classe, vers un cinéma de classe de masse? À quoi s'ajoute le marché outre-mer qui, conjointement avec ce cinéma de classe moyenne, donna naissance à ce « Bollywood » tel qu'on le connaît aujourd'hui.

¹⁹⁷ Deshpande, S. *op. cit.*, p. 192.

¹⁹⁸ Nandy, A. (1998). *op. cit.*, p. 5.

¹⁹⁹ Dwyer, R. (2000). *op. cit.*, p. 93.

Chapitre 4

***HAAK, DDLJ* et le « mariage d'amour arrangé »**

HAAK a donné lieu à un culte manifeste. Les couturiers à travers l'Inde reproduisaient le sari mauve de Madhuri et son costume vert de la chanson *Jute do paisa lo* (Donne les souliers, prends l'argent). On dit même que cette fameuse chanson basée sur un jeu de vol de souliers dans les mariages en aurait revitalisé la pratique.²⁰⁰ Sans compter que *DDLJ* est dans sa quinzième année de projection au Maratha Mandir de Mumbai en représentations de matinée. Ces films ont donc créé un impact plus grand que leur succès au box-office. Ils pourraient bien avoir trouvé des solutions aux anxiétés identitaires liées à la peur de l'occidentalisation des valeurs et à la libéralisation économique. C'est du moins ce que propose Anupama Chopra dans son ouvrage *Dilwale Dulhania Le Jayenge, The making of a Blockbuster*. Elle commente le succès de *DDLJ* comme suit: « *DDLJ was a fortuitous meeting of talent and timing. In a complicated age, it offered uncomplicated solutions.* »²⁰¹ Soit, un bon conteur d'histoire, qui raconte la bonne histoire au bon moment.

Les deux films marquant le retour de la *romance* sont *QSQT* en 1988 et *MPK* en 1989. Dans le premier, les protagonistes s'enfuient de leur univers familial qui refuse leur union. À cet effet, Viridi suggère que les protagonistes ayant vécu en ville ne comprennent pas, et en fait refusent, les idéaux rattachés au bannissement de leur union de leurs parents appartenant à une autre génération.²⁰² *MPK*, se trouve par contre au cœur de la famille. Les amoureux se courtisent alors que l'héroïne habite la maison du héros pour un certain temps. Suite à une dispute entre les deux pères, le jeune héros quitte richesse et statut pour aller retrouver sa belle. C'est à ce moment que le père lui pose donc le défi de démontrer sa

²⁰⁰ Dwyer, Rachel (2004). «Yeh shaadi nahin ho sakti! (This wedding cannot happen!): romance and marriage in contemporary Hindi cinema. Dans G. W. Jones & K. Ramdas (eds.), *(Un)tying the knot: ideal and reality in Asian marriage* (pp. 58-89). Singapore : Asia Research Institute, National University of Singapore: Distributed for Asia Research Institute by Singapore University Press, p. 67.

²⁰¹ Chopra, A. (2004). *op. cit.*, p. 115.

²⁰² Viridi, Jyotika (2003). *The cinematic imagiNation: Indian popular films as social history* New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press. p. 183.

valeur. Viridi explique le changement que proposent les deux films de Barjatya par rapport à la *romance* des périodes précédentes, qui s'inscrit complètement dans ce que l'on s'apprête à analyser :

« In both MPK and HAHK the romance is not set in the traditional holiday resort, but in large homes in which lovers manoeuvre to maintain their privacy keep their relationship a secret, and gain relative autonomy from parental figures. The secret is shared between the couple and their peer group within the diegesis – and the audience. Complications arise due to a malevolent patriarch (MPK) or because of a benign family elders fail to discover the romance (Hum Aapke). In earlier films secrecy was ensured by anonymity of the location where the boy and the girl met coincidentally. They promise secular possibilities: individuals unencumbered by their caste and clan origins fall in love. In the conservative romance films anonymity is displaced by family connections. Within the family a thin line separates privacy from secrecy which relies on an unspoken assumption much like “Don't ask, don't tell. »²⁰³

Il y aurait donc un passage de l'histoire romantique extérieure à la famille vers la construction d'un récit romantique dans la sphère familiale. Cette façon de préciser qu'il s'agit d'une caractéristique des années 1990 nous met sur la voie suivante : ce type d'amour dans la famille pourrait appartenir aux développements discursifs de cette période; la sphère privée secrète rendue à travers la narration pourrait bien constituer les mécanismes formels permettant cette possibilité narrative.

Le projet est d'étudier la poétique des films populaires afin de faire ressortir des caractéristiques stylistiques en proposant que l'appréciation et la popularité d'un film soit basée sur la façon qu'il a de raconter et de constituer un récit. Bien que notre intérêt principal soit le traitement, nous avons exploré le contexte de ses films afin d'avoir une compréhension plus complète de leur narration qui s'avéra grandement liée aux préoccupations et aspirations de l'époque. Nous avons vu comment SRK a développé son image de star – notamment à partir de *DDLJ* – répondant sous forme de modèle, de marche à suivre à la constitution d'un idéal de la nouvelle Inde. Les transformations concernant la mise en marché, la production et la distribution furent aussi présentées dans ce dernier chapitre, changements auxquels ces films contribuèrent grandement. Comme nous l'avons

²⁰³

Id., p. 194.

annoncé, la perspective historique nécessiterait davantage de recherche afin d'inscrire ces films dans la tradition romantique du cinéma hindi. Cela dit, l'état de nos recherches actuelles nous permettent de dire que ces films proposent des narratifs qui offrent des solutions narratives à la difficulté de joindre l'amour à la famille. Notre travail dans ce chapitre sera d'étudier la narration de ces histoires qui permettent aux protagonistes d'avoir à la fois l'amour et la famille. L'intérêt large qui anime cette recherche est de comprendre comment on raconte les histoires d'amour au cinéma bollywoodien des années 1990 notamment à travers ses dynamiques de forme et de contenu. L'harmonisation de la famille et de la *romance* constitue très probablement le contenu le plus manifeste qu'ils présentent. La tâche sera donc de voir comment on y parvient.

Comme il fut expliqué au premier chapitre, les analyses de ce chapitre sont grandement liées à la méthode interprétative geertzienne et aux considérations anthropologiques de la *thick description*. En ce sens, il entend donc proposer des descriptions complexes des films et des phénomènes narratifs et stylistiques qu'ils présentent à partir de nos intérêts de recherche organisés autour de la compréhension de la narration au cinéma bollywoodien. Nous avons annoncé une étude en des termes de poétique analytique des récits en prenant comme point d'appui la position du spectateur dans l'expérience du récit. Il s'agira donc de présenter la position du spectateur en exposant et en analysant la distribution des informations narratives dans le déploiement du récit.

Comment raconte-t-on l'histoire? L'idée sera de voir comment la narration propose une forme développant des mécanismes permettant de créer un espace privé en dynamique avec la sphère familiale et les plaisirs d'y participer. Cela implique plusieurs préoccupations distinctes mais communes à la pratique de l'analyse poétique proposée dans ce chapitre : Comment on raconte l'histoire? Comment on raconte ces histoires d'amour dans la famille? Comment fonctionne l'espace du couple auquel le spectateur participe? Tout comme dans *HAHK*, *DDLJ* porte le discours: « [...] *no need to choose between « arranged » and « love » marriage, the traditional and the modern, the Indian and the Western, when one*

can enjoy the social and material benefits of an « arranged love marriage ». »²⁰⁴ Ces films racontent l'histoire de comment on peut les avoir tous les deux, et la question qu'on se pose ici pourrait être essentiellement: comment on les a tous les deux?

Pooja : *Kakaji ne aapki baat dunon hamare haath mein de di hai.*

Ye bataiye, janab love marriage pasand karenge ya arranged marriage?

Oncle (frère du père) m'a laissé votre sort entre les mains? Dites-moi, allez-vous préférer un mariage d'amour ou arrangé?

Prem : *Bhabhiji love marriage jo aapko arrange karani hai.*

Belle-soeur, un mariage d'amour que vous devriez arranger.

HUM AAPKE HAIN KOUN...?

Qui suis-je pour vous?

Je -pour vous- suis qui..?

Aapke « pour vous » étant littéralement « votre ».

« *Hum* » dont l'équivalent direct est « nous », le « nous » étant la forme humble et polie pour dire « je ».

HAAK est souvent décrit comme un film sans histoire concrète, une multitude de chansons dans un univers d'abondance et une célébration de la famille jointe indienne. On explique son succès par son caractère « propre » sans violence, sans vilain, sans sexe et sans viande et par sa représentation de la famille idéale indienne. Le film pourrait bien constituer une série de célébrations auxquelles nous participons. Certains arrivaient au cinéma en habits de soirée et en tenues convenant aux cérémonies. Une femme disait en entrevue à la télévision: « *It's like you're watching a video cassette of a marriage in your own home* »²⁰⁵ Histoire mince, sans *masala*, quel plaisir pourrait-on tirer de la participation? Le plaisir du spectacle de voir les danses et les chants, les jeux de famille et de célébrer, en famille, le spectacle de

²⁰⁴ Uberoi, P. (1998). *op. cit.*, p. 334.

²⁰⁵ Uberoi, Patricia (2006). Imagining the family. An ethnography of viewing *Hum Aapke Hain Koun...!*. Dans R. Dwyer & C. Pinney (eds.), *Pleasure and the Nation - The History, Politics and Consumption of Public Culture in India* (pp. 309-351). New Delhi ; New York : Oxford University Press, p. 335.

la grande famille indienne.

« *A family film [...] for a family audience and about family relationships* ». ²⁰⁶ Comme Patricia Uberoi le souligne dans *Imagining the family. An ethnography of viewing Hum Aapke Hain Koun...?*, ce film propose une représentation idéale de la famille jointe, emblème des tradition et culture indiennes. À la lumière des débats que nous avons mis en relief au chapitre précédent, ce film pourrait avoir grandement participé à promouvoir la famille jointe élargie tel un des traits distinctifs retenus afin décrire la société indienne.

Selon Rachel Dwyer, le concept de la famille jointe est célébré par les nouvelles classes moyennes comme étant une institution les rendant différents des Occidentaux de mêmes classes. ²⁰⁷ « *I' m for the joint family system, because the joint family represents Indian culture; nowhere in the world have they got this system still.* » répondait une participante du concours Femina Miss India International lorsqu'on lui demanda si elle était pour ou contre le système de famille jointe. ²⁰⁸

Nostalgie ou projection, *HAAK* apparaît comme une représentation idéale de ce que devrait être la vie en famille en Inde. Il s'agit d'une célébration extatique du plaisir d'être ensemble en famille. Cette idée prend d'ailleurs une ampleur encore plus prononcée dans le troisième film de Sooraj R. Barjatya, *Hum Saath-Saath Hain: We Stand united* ²⁰⁹ (*Nous sommes ensemble*).

Dans ce système de famille élargie par lequel le bien de la collectivité et le respect des anciens comme détenant une meilleure connaissance de ce qui est bon pour la prochaine

²⁰⁶ *Id.*, p. 331.

²⁰⁷ Dwyer, R. (2000). *All you want is money, all you need is love: sexuality and romance in modern India. op. cit.*, p. 2.

²⁰⁸ Metro TV, 13 février 1995, cité dans Uberoi, P. (2006). *op. cit.*, p. 309.

²⁰⁹ Sooraj R. Barjatya, 1999.

génération, l'amour et les désirs individuels et, par sa forme concrète, le couple, peuvent représenter une menace pour la reproduction de cette unité sociale et de ses valeurs.

« In the classical definition, the primary functions of Hindu marriage were dharma (religious duty), praja (progeny) and rati (pleasure), in that order of priority (Kapadia 1966; 167ff), the conjugal relationship being subordinated to the wider values and collective interests of the joint family. In fact, sociologist M.S. Gore goes so far as to state that "minimising the significance of the conjugal bond' is actually, a functional requirement of the joint family, as a system (Gore 1968: esp. 34-35). »²¹⁰

Nous verrons donc comment la menace tourne à l'harmonie et à la célébration, les jeunes protagonistes assumant leurs statuts au sein de la famille, la famille honorant leurs gestes et rétablissant la situation. *HAKH* raconte essentiellement l'histoire de deux familles. La première est composée de Kailashnath et de ses deux neveux, Rajesh et Prem, l'autre de Siddarth Choudhury, sa femme Rima et leurs deux filles Pooja et Nisha. L'histoire est donc celle du mariage de Pooja et de Rajesh et des développements romantiques entre Nisha et Prem. Voici donc l'analyse de ces développements romantiques.

L'histoire d'amour dans la famille

Dès la première rencontre, soit lorsque l'oncle de Rajesh vient à la rencontre des parents de Pooja afin de leur proposer une union, une relation de taquinerie s'établit entre Nisha et Prem et un code – soit la toux – se comprendra par les deux protagonistes. Les célébrations du mariage donnent lieu à de multiples occasions de situations comiques, de jeux et de cérémonies à travers lesquelles les protagonistes se créeront un espace de contact. L'histoire d'amour se développera essentiellement à travers un contexte qui permet des interactions justifiées entre les protagonistes de l'histoire amoureuse.

Cet espace de contact s'active par la confusion entre les motifs de leurs obligations familiales liées à l'union des familles et le plaisir et le souhait de se rencontrer. Les occasions de rencontres et les excuses se démultiplient afin que leur chemin se croise sans

²¹⁰ Singh, Amita Tyagi & Uberoi, Patricia (1994). Learning to 'Adjust': Conjugal relations in Indian popular fiction. *Indian Journal of Gender Studies*, 1(1), p. 97.

que personne ne questionne quoi que ce soit. L'histoire se développe donc à coup de célébrations qui sont vécues principalement à travers la trame de Nisha et de Prem qui tombent amoureux. La trame des protagonistes amoureux suit le cours de celle des protagonistes qui se marient et des festivités qui y sont rattachées. La première rencontre entre Rajesh et Pooja est aussi celle de Nisha et de Prem. Depuis, un va-et-vient constant s'installe donc entre deux espaces, dont un est privé et l'autre est familial. Dans la mesure où ce qui provoque les rencontres et les développements de leur relation intime (sphère privée) provient de leurs obligations familiales et des célébrations des deux familles liées au premier mariage de Rajesh et Pooja (sphère familiale), ils se retrouvent constamment au milieu de la famille afin de gérer leur relation. Suggestions camouflées, phrases codées, double sens débordent du récit. Leur zone d'intimité se trouve donc secrète et se développe à partir de la sphère familiale.

En ce sens, *HAHK* se trouve à être la figure narrative structurante. C'est à partir des relations socialement établies que les relations « nébuleuses » vont se développer et créeront un questionnement sur la relation nouvelle. D'ailleurs, tout au long du film, on retardera la réponse à la question et on jouera avec son inconfort afin de « nommer » l'innommable, de relever sans énoncer ce « plus », développé, indéfini et sous le signe de la cachoterie, produisant la complicité avec le spectateur qui suit son développement dans l'excitation du secret. Ce ne sera qu'à la toute fin du film, une fois la vérité au grand jour, approuvée par la famille et le mariage complété, que l'on répondra clairement à la question, énoncé qui conclura le film, soit, *Hum Apke Hain..* (Je suis vôtre)

Donc, les deux divisions de trames se trouvent à être la relation officielle des protagonistes amoureux au sein des relations entre les deux familles et la relation officieuse qui se développe, départageant la zone privée de la zone publique et familiale. Il y a Lallu, l'aide serviteur, qui participe à la trame privée puisqu'il finit par connaître la situation. Il est donc l'allié de Prem dans ses démarches amoureuses, distinguant les trames selon la connaissance des personnages sur la sphère privée.

Le retard de l'énonciation et le mode détourné de son expression

La chanson d'ouverture est tout indiquée afin de nous suggérer comment lire le film. Durant cette chanson, les protagonistes se chantent *HAAK* regardant tout droit la caméra.²¹¹ La chanson nous renseigne à la fois sur les difficultés de répondre à cette question et des modalités d'expression de leurs sentiments, répondant de façon détournée à la question, en plus de fournir des clés de lecture à la fois à l'être aimé et au spectateur afin qu'ils puissent comprendre l'expression de ces sentiments en question. Cette chanson pourrait bien fonctionner comme s'ils se donnaient les indications nécessaires pour expliquer comment ils procéderaient tout le film durant. Cette chanson explique donc le film, la difficulté d'énoncer clairement les sentiments et la façon dont ils débordent de leur cachette.

Il est aussi intéressant de constater que cette chanson est la scène d'ouverture. Il s'agit du point de départ du film agissant en espace prologue au film. Les amoureux qui ne se sont pas encore rencontrés se font la cour et donnent ainsi au spectateur toutes les informations nécessaires afin de décoder les jeux amoureux auxquels ils prendront part. Ensuite, l'effet de fiction est relativisé par le fait que les personnages regardent directement la caméra en s'adressant au spectateur.²¹² En plus de s'indiquer comment lire les signaux de leurs sentiments à venir, ils nous indiquent à nous, spectateurs, la signification et les implications de poser la question : *Hum Aapke Hain Koun...?*

*Hum Aapke Hain Koun...?*²¹³
Qui suis-je pour vous?

(Prem)
Bechain hai meri nazar

²¹¹ Cette pratique renvoie au mode d'adresse direct, attaché à la présentation frontale telle qu'explicitée au chapitre 1.

²¹² Lalitha Gopalan analysait cette forme d'adresse avançant qu'il pourrait très bien s'agir d'un *star system* demandant à son spectateur qui sont les acteurs pour vous? Et de façon plus importante, que sont les représentations pour vous? Qu'est-ce que le cinéma pour vous?

²¹³ La traduction est mienne, aidée de Jennifer Davos et tente tant bien que mal de représenter certaines emphases du hindi. Les notes ajoutées cherchent simplement à renchérir la traduction de la signification, sans aspirer à présenter l'analyse de sa poésie.

Agité est mon regard
(« agité » : toujours en train de te chercher)

Hai pyaar ka kaisa asar
Quel effet cet amour!
(Quelle conséquence de l'amour!)

Na chup raho itna kaho
Ne reste pas muet, dis seulement ceci (littéralement « si peu »)

Hum Aapke...aapke Hain Koun...?

Khud ko sanam roka bada
Je me suis retenu beaucoup, mon amour

Aakhir mujhe kahana pada
Finalement, il fallait que je te le dise..

Khwabon mein tum aate ho kyon
Dans mes rêves, pourquoi tu viens?

Hum Aapke...aapke Hain Koun...?

(Nisha)
Bechain hai meri nazar
Hai Pyaar Ka Kaisa Asar

Hai hosh gham puchho na tum
C'est une tristesse consciente, ne me demande même pas...

Hum Aapke...aapke Hain Koun..?

Kaise kahoon dil ki lagi
Comment puis-je te dire les sentiments du cœur?

Chehara mera padh lo kabhi
Mon visage, lis-le à un certain moment (un jour)

Ye sharm ki surkhi kahe
Cette rougeur de gêne devrait te le dire

Hum Aapke...aapke Hain Koun...?

Regardons de plus près les autres moments du film où l'on pose la question.

La première fois que la question est posée, il s'agit de la scène qui suit la fameuse²¹⁴ chanson *Didi tera devar diwana* (Grande sœur, le petit frère de ton mari est fou) pendant laquelle les femmes se retrouvent entre elles pour se moquer des hommes et de leur comportement séducteur et que Prem se fit prendre à regarder en cachette. Nisha le questionne à savoir s'il fut offusqué qu'elles se soient moquées de lui. La conversation se met à tourner autour du fait que rien de ce qu'elle fait ne l'offense, qu'il aime tout ce qu'elle fait et dit et qu'il ne souhaite taquiner qu'elle. Lorsqu'elle pose la question, il est gêné, lui demande s'il devrait le dire et se met à faire des exercices en disant que le temps de l'examen est arrivé, tout en s'assurant que personne ne regarde. Il s'approche d'elle, le tout suggérant qu'il s'apprête à lui révéler son amour en l'embrassant. Elle le pousse alors dans la piscine en riant. Il l'imité et finit par crier: « *shit! I love her!* » Aucun plan ne revient sur Nisha qui quittait, indiquant qu'elle ait entendu. La mise en scène propose donc que le héros s'exprime pour lui-même, énonce donc au spectateur ses sentiments, qui demeurent sous silence pour sa belle.

Le fait de poser la question pourrait bien suggérer la réponse. « Qui suis-je pour vous? » indique qu'il y ait autre chose entre eux que leur relation de belle-sœur / beau-frère. Il y a confusion autour du fait qu'elle l'ait poussé dans l'eau par accident et qu'elle ait coupé la réponse intentionnellement. Il tomba dans l'eau puisqu'elle se tourna rapidement lorsqu'il lui prit les épaules de dos, action marquée par son étonnement et aussi par son refus à la tentative de rapprochement physique de la part de Prem. La scène laisse entendre qu'il souhaitait l'embrasser lorsqu'il se trouva confronté à l'expression de ses sentiments, le baiser prenant la place des mots. En le poussant, elle annula donc les deux mouvements, l'énonciation et le rapprochement physique.

²¹⁴ Fameuse, puisqu'un des gestes qui survient dans cette chanson – Prem qui lance avec un élastique un objet sur la fesse de Nisha qui se retourne – est une des images clés représentant le film. Ce moment est repris dans d'autres films et constitue l'image la plus employée lorsqu'on réfère à *HAAK*.

La deuxième fois,²¹⁵ Rajesh part en voyage d'affaires en laissant sa femme en attente d'un enfant dans les mains de sa famille, notamment de son frère Prem. Nisha lui prépare son repas à la fin de son quart de travail tardif, ce qui leur donne l'occasion à la fois de lui indiquer son intérêt – en cuisinant pour lui, jouant comme s'ils étaient mari et femme – et ensuite, leur laissant un espace intime permettant de poser à nouveau la question fatidique.

Prem: *Nishaji, Aap ne mere savaal ka javab nahin diya. Aap hamare liye jaagi kyon?*
Nishaji, vous n'avez pas répondu à ma question encore. Pourquoi êtes-vous restée éveillée pour moi?

Nisha: *Aap jante hain aap mein burai kya hai? Aap khate samay bare zyaadaa baatein karte hain.*
Est-ce que vous connaissez un de vos défauts? Vous parlez trop pendant que vous mangez.

Prem: *Oh really, is that so? I'm sorry.*
Ohh vraiment, c'est vrai? Je suis désolé.

S'ensuit un gros plan sur Nisha qui regarde Prem et un gros plan sur Prem au visage déçu et préoccupé.

Nisha: *Aap mein ek kamzori bhi hai. Aap kisi ki baat bari jaldi maan lete hain.*
Vous avez aussi une faiblesse. Vous écoutez les autres trop rapidement.

Prem: *Aap bhi kamaal karti hain Nishaji. Jab ham aapse kuch puchnaa chahein to aap hamein rukti hain. Aur jab hum chup ho jayein to aap dukhti hain. Ab hum aap se kuch puchein ? Hum Aapke Hain Koun...?*
Vous êtes vraiment drôle Nishaji. Lorsque je veux vous demander quelque chose, vous m'arrêtez, et quand je demeure silencieux, vous me poussez. Maintenant, puis-je vous demander quelque chose? Qui suis-je pour vous?

Nisha, gênée, répond par un sourire en quittant la pièce tranquillement et se retournant, souriante, lors des premières notes amenant une séquence de chant et de danse, *Pehla pehla pyaar hai* (Tout premier amour). Prem défait le ruban des cheveux de Nisha, signe d'intimité et de désir. Avec la chanson aux paroles épanchées du premier amour, le héros se permet des libertés physiques quant à la pratique de sa courtisanerie. Il lui prend la taille, lui touche les oreilles, la prend tendrement dans ses bras. Elle tente de lui échapper, elle

²¹⁵ À ce moment dans le film, Rajesh et Pooja sont mariés.

s'occupe dans la cuisine en tentant de prétendre qu'elle n'est pas affectée par son charme. S'ensuivent danses et séduction et la chanson se termine dans la semi noirceur où les amoureux se regardent. Prem la prend dans ses bras et la transporte sur la voiture. Le moment est interrompu par les pas de quelqu'un qui s'amène, qui sont en fait les pas de l'aide servante qui vient annoncer qu'il faudrait conduire Pooja à l'hôpital puisqu'elle s'apprête à donner naissance. Aussi, cette scène est intéressante puisqu'à travers la joie et l'excitation de la venue de l'enfant, Prem se permet un baiser sur la joue, dans la foulée du déclenchement de la chanson, ce qui anime et surprend Nisha. La chanson remplace donc l'énonciation qui connaît une deuxième interruption avec l'arrivée d'une tierce personne.

Le troisième et dernier moment concerne l'annonce de la demande de l'union à leurs parents. Nisha se doit de retourner chez elle avec sa famille. Alors que le père demande à Prem d'aller chercher la caméra qu'il vérifie dans la chambre, Nisha apparaît et lui pose une question à l'abri des regards et de la famille. Il lui dit qu'il n'a pas d'excuse pour l'arrêter aujourd'hui. Pourquoi m'as-tu arrêtée hier? Lui demande-t-elle. « Je voulais te dire quelque chose. » « Que suite à l'inauguration de l'usine, je parlerai de notre mariage. » « Et quoi d'autre? », lui demande-t-elle. Dans la gêne, il se retourne, après quelques tentatives, il se met à chanter une chanson. Avec cette scène, on réitère le remplacement de l'énonciation directe par la chanson lui permettant de lui révéler ses sentiments dans un espace second et lyrique. L'énonciation de leur relation se fait dans les termes de la projection fabulée de leur relation officielle future. L'expression de ses sentiments est servie par le lyrisme d'une chanson et par le montage présentant des images oscillant entre leurs rapports secrets et leurs fantasmes de leur future union.

La mise en scène de l'intime dans le social : la sphère privée dans la sphère familiale

Une façon récurrente « d'encadrer » l'espace intime est le gros plan et le *nazar*, soit le regard. Le gros plan permet l'échange et le maintien du regard – révélateur des sentiments partagés et de la complicité – sous le regard des autres sans qu'il ne soit remarqué. N'importe qui présent lors de tels échanges de regards se douterait de quelque chose, mais on annule complètement la présence des autres en les coupant de la composition de l'image,

ce qui laisse place à l'expression faciale qui présente une forme de dialogue implicite entre les protagonistes amoureux. D'abord, l'utilisation du champ-contrechamp, forme cinématographique classique de la conversation, laisse entendre un dialogue de regards. Ensuite, cette pratique isole les protagonistes des autres personnages en présence. Par le fait que l'on n'ait pas de plan suivant sur un autre personnage regardant la scène, on tient pour acquis que personne ne constate l'échange. Les plans d'ensemble sans réaction de la part des autres personnages accentuent aussi que tout ce jeu de courtoisie passe inaperçu dans l'environnement social. La scène du jeu des défis en famille est particulièrement intéressante à ce niveau.

Au beau milieu de la famille qui s'apprête à jouer, Prem lui fait une petite toux – renchérie par un « son » récurrent dans le film signifiant, dans cette scène, que Nisha réagit et comprend qu'il lui parle – et en prétendant s'étirer, l'invite à venir s'asseoir à ses côtés. Le but du jeu est plutôt simple. On fait jouer une chanson et tourner un coussin. Celui qui a le coussin dans ses mains lorsque la chanson s'arrête doit sortir du jeu en procédant à une épreuve. Les épreuves peuvent être chanter une chanson, réciter un poème, déclamer des dialogues ou imiter une scène de film. Ce jeu donne lieu à une multitude de références *filmi-s*²¹⁶, au grand plaisir des personnages – et des spectateurs –. Les deux amoureux se retrouvent en finale l'un contre l'autre. À l'abri du regard des autres, c'est-à-dire, sans qu'on ne nous montre de plan suggérant que les membres du cercle aient aperçu quoi que ce soit, Prem lui lance un clin d'œil, ce qui la déconcentre et elle perd la manche. Elle rétorque immédiatement à la tricherie, mais réalise qu'elle ne peut tout simplement pas expliquer la tricherie et se résout à la défaite. L'utilisation de gros plans sur leur visage sert donc à créer une zone d'intimité entre les deux amoureux, découpée dans la scène – et dans la famille – par la « non-monstration » d'une réaction potentielle du reste de la famille.

La famille dans l'histoire d'amour

On peut très bien voir leur énonciation indirecte telle une réserve quant à leurs désirs

²¹⁶

Terme employé pour renvoyer à l'univers cinématographique du cinéma hindi.

personnels, une extension de leur respect pour l'institution du mariage et la collectivité que forme la famille. Cet aspect prendra toute son ampleur et son effet dans la tournure finale des événements. Alors que dans la section précédente nous avons vu comment leur amour se développe dans la famille, nous verrons dans cette section comment la famille sera impliquée dans leur histoire d'amour.

Comme l'indique les dialogues ouvrant cette section de chapitre, Pooja était chargée de trouver une fiancée à Prem. Dans cette scène, Prem conduit Pooja à sa maison familiale où l'attend Nisha et les deux discutent de ce fameux projet de fiançailles dans la voiture. De façon détournée, Prem lui laisse entendre qu'elle saura de qui il s'agit à travers ce trajet. Arrivés à destination, Pooja revient à la charge en posant la question à Prem. Il répond que leur destination était la même, Pooja s'écrie « *Nisha!* » et on présente un plan de Nisha souriante qui attendait sur la terrasse. Sans employer de forme directe d'énonciation, Prem *fait comprendre* son choix à Pooja qui s'exclame de bonheur. La construction de cette compréhension passe à la fois par la situation donnée, soit le mandat de trouver une fiancée, les dialogues donnant des indices à Pooja, le tout accentué par une mise en scène qui conclut en présentant le plan de Nisha pour répondre à la question de Pooja.

Pooja cautionne complètement l'union et leur fait présent d'un collier de mariage. Elle tente de téléphoner à son mari Rajesh pour lui annoncer la nouvelle, mais sans succès. Le téléphone sonne, elle s'empresse d'aller répondre croyant qu'il s'agit probablement de Rajesh qui la rappelle. Dans sa précipitation, elle fait une mauvaise chute dans l'escalier et se trouve gravement blessée. On se retrouve donc à l'hôpital avec tout le reste de la famille. En pointant les protagonistes amoureux du doigt, Pooja tente en vain d'exprimer à la famille qu'il devrait y avoir mariage entre les deux, mais elle meurt avant de compléter la transmission de son message.²¹⁷

La famille discute de la condition de Rajesh en tant que père veuf et du bien-être de l'enfant

²¹⁷ Forme qui rappelle le concept « *It's too late* » de Neale qu'il associe mélodrame. Neale, S. *op. cit.*

et conclut qu'il faudrait qu'il se remarie. En présence de Prem, le père de Nisha suggère que Nisha prenne la place de Pooja et se marie avec Rajesh. Prem sous le choc, prend un temps émotif à l'extérieur du cercle et revient en encourageant son frère à marier Nisha, sacrifiant ainsi ses propres aspirations et la complétion de son histoire amoureuse. Rajesh acquiesce en émettant la condition qu'il faudrait consulter Nisha. Alors que les parents de Nisha discutent de son possible mariage, cette dernière surprend une partie de la conversation et conclut qu'ils s'apprêtent à arranger son mariage avec Prem. Dans le malentendu, elle consent au mariage en répondant qu'elle fera ce qu'ils croient bon pour elle. Alors qu'on lui applique le *henna*²¹⁸ et qu'on lui fait la lecture de la carte du mariage, elle réalise qu'elle s'apprête à marier non pas Prem, mais Rajesh. Elle court pour tenter de parler à sa mère et à *kakaji*, mais réalise le bonheur de tous face à la situation. Malgré sa peine, malgré la lettre de Rajesh qui l'invite à lui confier si elle a quelconque hésitation, elle choisit d'accomplir son devoir et d'oublier son histoire d'amour.

Alors que le mariage s'apprête à se produire, Lallu, l'aide serviteur de la maison, décide d'implorer Krishna d'intervenir, le tout sous le regard de Tuffy, le chien de la famille. Krishna répond à l'appel en envoûtant Tuffy. Ce dernier monte voir Nisha et prend le collier que sa sœur lui avait donné afin de marquer l'amour et l'union prochaine entre elle et Prem. Nisha écrit une lettre à Prem, tout en retournant le collier, et demande à Tuffy d'aller porter le paquet à Prem. Le chien, en mission, dévale les escaliers et hésite entre remettre le paquet à Prem, tel que convenu, ou à Rajesh. Avec les chants krishnaïtes martelant la scène dont la tension est accentuée par les plans accélérés, utilisant des plans « zooms » d'un côté et de l'autre de ce cher petit chien, Tuffy se décide de remettre le tout à Rajesh. Sans démontrer ses intentions, Rajesh se rend vers Nisha pour lui demander des explications, Prem le suivant derrière. Les membres de la famille arrivent dans la pièce et Rajesh leur fait lire la lettre. Essentiellement, Rajesh réagit mal au fait que son frère lui ait caché cet amour avec ses sourires. L'oncle alimente la conversation en disant que nous devrions être fiers d'eux puisqu'ils ont tout fait pour respecter leurs devoirs. Rajesh entend compléter le rêve

²¹⁸

L'application de *henna* sur les mains constitue une étape du processus du mariage.

de Pooja et demande au père de Nisha de donner la main de sa fille à Prem. Tous sont absolument ravis de la situation. Et les célébrations continuent!

C'est Lallu, Krishna, Tuffy le chien et ultimement les membres de la famille qui apprendront la nouvelle qui rétabliront la situation, les deux protagonistes niant et sacrifiant leurs désirs personnels pour la famille. La mort de Pooja sert d'obstacle déséquilibrant le cours des choses et de situation permettant la démonstration du sacrifice des protagonistes amoureux par honneur et respect de leurs devoirs.

La mort de Pooja : l'ultime rebondissement narratif

La personne désignée par la famille pour pratiquer le passage de la sphère intime aux sphères familiale et sociale meurt. La transmission du message se voit donc interrompue. Cet événement crée une projection remaniant les statuts du « qui suis-je pour vous? » par laquelle Nisha se retrouverait mère de l'enfant de sa sœur, femme de son beau-frère et la *bhabhi*²¹⁹ de Prem. Il permet : de réaffirmer leur position dans la famille et d'honorer leurs devoirs; à la collectivité familiale de prendre la décision; et de faire rayonner chacun des membres de la famille à travers l'accomplissement de leurs rôles respectifs.

Pour le spectateur, elle permet de se demander comment l'histoire se terminera, comment le déséquilibre se rétablira. La compréhension de leurs actes honorant leurs devoirs se trouvent négociés à la fois par le récit ainsi développé et l'honorabilité des protagonistes sacrifiant leurs désirs, honneur qui prend corps justement par le contraste établi entre ce qu'ils souhaitent pour « eux » et ce qu'ils choisissent de faire pour « eux » dans la collectivité.

HAAK se trouve donc à être la figure narrative actancielle principale dans la mesure où l'intrigue est basée sur les relations et statuts qui unissent les personnages. Les développements, les excuses de rencontres, les difficultés à énoncer, les obstacles se basent

²¹⁹ « *Bhabhi* » signifie « belle-sœur ».

sur une réorganisation des statuts au sein de la famille. Les personnages se trouvent à être une incarnation miroir de ce que la collectivité familiale désire qu'ils soient, statuts à travers lesquels s'est développée la nouvelle relation et qui se trouvent revisités par la possibilité que Nisha devienne la femme du frère de Prem. Au final, et comme nous l'avons dit, les statuts deviendront officiels à travers le passage vers la sphère familiale qui les cautionnera.

Rajadhyaksha attirait notre attention sur l'économie de la narration au cinéma abondant dans le sens d'une composition de scènes et de plans suggérant tout un monde qui se trouve compris sans qu'il ne puisse être complètement contenu.²²⁰ La compréhension de l'importance des devoirs envers la famille/collectivité pourrait bien passer par un investissement du sens déjà entendu par le spectateur qui approuve leurs choix et sacrifices, participant à la représentation d'un idéal familial. La connaissance de l'histoire de cœur ramène le dilemme au centre de la participation du spectateur qui ne peut que souhaiter que la situation se rétablisse au profit de l'histoire d'amour. L'injustice de la situation ne concerne pas le système de régulation des unions basé sur le choix des aînés. Il n'y a pas de remise en question de l'adhésion à ce principe de fonctionnement. L'injustice de la situation s'appuie sur le fait que les aînés ne se trouvent pas en pleine connaissance de la situation en cours. La position du spectateur est celle d'y voir toutes les dimensions.

Le récit donne raison à l'histoire d'amour, donne raison aux protagonistes car lorsque la vérité est révélée, les aînés prennent leur décision en ce sens. Le rétablissement de l'ordre passe par le cautionnement des aînés du narratif amoureux, plaçant la morale entre les mains des aînés qui prennent la décision en toute connaissance de cause. On harmonise ainsi deux positions à la base antithétiques – le mariage selon le désir des amoureux et le mariage arrangé par la famille – en « mariage d'amour arrangé », comme Prem l'annonçait dans sa discussion avec Pooja. On insère l'amour comme une possibilité dans l'univers familial, on lui fait une place, on ajuste l'ordre de la régulation sociale incarnée par les

²²⁰ Rajadhyaksha, A. (2002). *op.cit.*

familles jointes vers la famille jointe comme unité à travers laquelle il y a possibilité d'accueillir cette réalité. Tout porte à croire que si Pooja n'était pas décédée, la situation aurait été des mieux accueillies et ce rebondissement quant aux désirs individuels face à la communauté n'aurait tout simplement pas eu lieu. Ce tremplin opposant ces deux unités - couple et famille – semble être résolu avant la finale. Nous ne nous trouvons donc pas dans ce type de débat attaché à la forme du « *Feudal Family Romance* ». Le rebondissement naît du malentendu, du manque de connaissance des aînés et de la négociation des devoirs et désirs qu'opèrent les protagonistes qui ont tardé à énoncer et n'ont pas pu le faire par la suite, par projection de la déception des membres de la famille et la nécessité de trouver une mère pour l'enfant.

Dans cette analyse fut pratiquement évacuée toute l'importance du spectacle, de la participation aux célébrations qui donnèrent lieu à la représentation des plaisirs d'être ensemble et de participer aux rituels avec amusement. Sans parler de l'abondance du luxe et du plaisir des yeux à savourer la richesse des lieux et habits présentés dans le film. Au final, de la présente analyse ressortent les formes d'énonciation du sentiment amoureux et les façons de rendre son expression de façon détournée; et les implications du narratif amoureux à travers les obligations familiales et son élaboration par une trame secrète qui passe au statut officiel. Le privilège et le plaisir accordés au spectateur par le récit et la mise en scène sont ceux de participer à l'intimité du développement plaçant le spectateur en relation de complicité par rapport aux personnages qui ne savent pas; lui permettant de participer aux plaisirs de la cachoterie, des double sens et des manigances; et à la poétique de la trame amoureuse qui tarde encore et toujours à être énoncée, utilisant excuses, jeux, détours, chansons et regards pour s'exprimer.

L'harmonisation laisse une place dans l'espace familial et officiel à des sentiments prématrimoniaux et appelle les protagonistes à se montrer respectueux envers la collectivité en honorant leurs devoirs familiaux, respect auquel la famille répond en allant dans le sens des sentiments des protagonistes. Le pouvoir de cette harmonie se trouvant bien au cœur du cautionnement de la famille, construit ainsi une représentation idéale de la famille

conjuguant amour et famille. L'autorité accordée et reconnue aux aînés relève du choix des protagonistes, qui ont décidé ni de s'enfuir ni de respecter leurs désirs mais bien, d'aller vers la famille qui les comblera à leur tour.

« *I'd be quite troubled while watching those love stories in which the boy and the girl elope. I'd wonder how can they just cut themselves off from their parents who've done so much for them? How can they be so callous? They have no right to break the hearts of their parents. I wanted to say that if your love is strong enough, then you will come together... your parents will be convinced about your love ultimately.* »²²¹ Aditya Chopra, réalisateur de *DDLJ*.

DILWALE DULHANIA LE JAYENGE

Celui qui a du cœur emportera la mariée

« *Believable fantasy* » est le terme employé par le réalisateur Govind Nihalani pour décrire et expliquer le succès de *DDLJ*.²²² Le pari pourrait bien avoir été de construire une quête romantique dans le déroulement des activités quotidiennes et rituelles de la préparation du mariage dans laquelle tout le monde souhaite se reconnaître. Et comme le réalisateur nous l'indique dans cette citation, de proposer une histoire romantique à travers laquelle non seulement les protagonistes ne s'enfuient pas, mais s'aiment tellement que leurs parents s'en voient convaincus.

On reconnaît dans *DDLJ* toute l'esthétique mise en place par le père du réalisateur, Yash Chopra, du champ de moutarde à l'amour du Punjab.²²³ Si l'on tente de comprendre les aspirations d'Aditya Chopra et l'inscription de ce film dans le contexte qui nous intéresse, ce dernier décrit ses influences comme suit :

²²¹ Aditya breaks his silence. *Filmfare* Avril 1996, [En ligne].
<http://www.yashrajfilms.com/AboutUs/YRFTeam.aspx?SectionCode=PRO003ai11> (consulté le 25 avril 2010)

²²² Chopra, Anupama (2004). *op. cit.*, p. 71.

²²³ Uberoi y retrace d'ailleurs une importante intertextualité dans une série de films de Yash Chopra. Uberoi, P. (1998). *op. cit.*, p. 311., note 12.

« *The influence of Sooraj Barjatya is more conscious. (par rapport avec l'influence du cinéma de son père) When I saw Maine Pyar Kiya, my instant reaction was... I wish I'd made this film. I'd never reacted as strongly before, I'd never connected with a film as deeply. Whatever I believe in was being shown to me by someone else. I felt here's a film-maker who thinks like me, thinks better than me. He became a director to watch and learn from.* »²²⁴

« *Again, I reacted very strongly to Hum Aapke Hain Koun.. ! it had a great screen-play... though the story was thin he kept you glued. The public reacted overwhelmingly to the fact that the lovers didn't revolt... they were willing to sacrifice their own feelings for their families. This is exactly what I wanted to say in my own way. Hum Aapke Hain Kaun..! gave me confidence and added to the strength of my convictions. Dilwale Dulhania... is what it is because of Hum Aapke... Sooraj had pulled it off... and so I knew that I was on the right track.* »²²⁵

Selon ces explications, *HAHK* et *DDLJ* pourraient chérir la même quête, soit celle de réunir l'amour et la famille.

DDLJ raconte l'histoire de deux jeunes *NRI*-s, Raj et Simran. Raj est un fêtard qui tient une philosophie amoureuse à l'écart de l'idée d'un seul amour pour la vie. Simran, fille d'un père nostalgique de l'Inde et fortement attaché à ses traditions, s'apprête à marier le fils de l'ami d'enfance de son père mais rêve d'un amoureux qu'elle n'a jamais rencontré. Raj et Simran se rencontrent lors d'un voyage en Europe, voyage auquel ils participent avec leurs amis respectifs et à travers lequel se produisent toutes sortes d'aventures qui les rapprochent. Ils tombent amoureux et se séparent à la station de train. Lorsque Simran partage avec sa mère ses sentiments pour ce jeune homme, son père surprend la conversation et décide de partir de façon précipitée pour le Punjab afin que sa fille épouse Kuljeet, tel que convenu. En discutant avec son père de ses sentiments envers Simran, Raj décide d'aller vers sa belle et réalise qu'elle a quitté pour l'Inde. Il décide donc de partir à son tour au Punjab afin d'aller chercher sa belle et de convaincre sa famille, et plus particulièrement son père, de lui accorder sa main. Et *Dilwale Dulhania Le Jayenge...*

Le rêve de Chaudhary Baldev Singh

Le film ouvre sur une scène où le père de Simran nourrit les colombes à Londres,

²²⁴ Aditya breaks his silence. *op. cit.*

²²⁵ *Ibid.*

exprimant, à travers un monologue intérieur, sa nostalgie et son sentiment d'étrangeté face à son lieu de résidence. Il annonce son souhait de retourner dans son pays, son Punjab. De ce monologue, on enchaîne vers la chanson *Ghar aaja pardesi* (Viens chez toi étranger²²⁶) qui transporte Chaudhary Baldev Singh dans les champs du Punjab, entouré de femmes chantant, dansant et l'invitant à revenir à la maison. Dans cet épisode, nous avons accès à sa rêverie éveillée par la mise en scène, l'installant au Punjab en train de nourrir les pigeons. Rêve éveillée qui sera marqué par un raccord de son, soit le tintement des cloches de l'église, qui le ramène – et nous ramène – à Londres et à ses rues.

Le rêve de Simran

La première apparition de Simran se fait à la fenêtre, les cheveux couvrant son visage, emportés par le vent dévoilant son visage rêveur²²⁷. Sa mère commence la lecture de son journal intime que Simran poursuit, lecture qui indique qu'elle aurait un amoureux extraordinaire. Lorsque sa mère lui demande de qui il s'agit, elle lui répond qu'elle ne l'a jamais rencontré. Déçue, sa mère conclut à la rêverie et demande où elle pourra trouver un jeune homme de la sorte de nos jours. Simran répond qu'il ne s'agit pas d'un rêve, que cet homme existe et qu'il se trouve quelque part. S'ensuit la chanson *Mere Khwabon Mein* (Dans mes rêves), qui exprime essentiellement les désirs et rêveries de la jeune Simran selon un montage qui alterne entre les parties qu'elle chante excitée à la maison avec sa mère et des images de Raj²²⁸, le présentant essentiellement comme un vainqueur, participant à des sports et courant à la même vitesse qu'un avion!

Les amoureux ne se sont pas encore rencontrés et cette étape constitue l'annonce de l'histoire à venir. Nous avons accès à toutes les rêveries de Simran concernant son amoureux idéal, ses mots affirmant sa réelle existence et la mise en scène suggérant très

²²⁶ « *Ghar* » signifie « maison » au sens du chez soi ou en anglais, « *home* ». « *Pardesi* » signifie « étranger » ou « voyageur ».

²²⁷ Ainsi que le visage de Kajol, la star féminine du film.

²²⁸ Première apparition de SRK dans le film.

fortement qu'il s'agit de cet homme, dont on ne connaît pas encore le nom. Avant même qu'ils ne se rencontrent, nous connaissons l'histoire à venir. Raj se trouve aussi par le fait même introduit comme incarnant tous ses souhaits. À ce moment, on en connaît davantage que Simran elle-même, puisque nous avons les images de cet homme qu'elle ne fait qu'imaginer.

Cette articulation entre la rêverie et l'annonce de la suite forme le tremplin pour le passage du plan à la réalité de l'histoire, d'une situation idéale qui se concrétisera. L'actualisation de ce qui était annoncé pourrait très bien accompagner le rétablissement de l'ordre ou de la situation dans les déroulements ultérieurs. La situation initiale comprend donc déjà ce portrait de ce qui devrait se passer et la participation à l'histoire consiste à comprendre comment ils se rencontreront, comment ils tomberont amoureux et comment ils se retrouveront ensemble. On sait qu'ils sont destinés, reste à voir le tracé pour y arriver.²²⁹

Raj

Raj est ensuite introduit comme un jeune faisant la fête, en retard à sa graduation. Le recteur annonce qu'il a échoué et son père fait une fête à cet effet, affirmant que l'échec est une tradition dans la famille. Ce qui nous expose à un remaniement de la tradition et une présentation d'une relation père-fils sous le signe de l'amitié. Raj appelle d'ailleurs son père *Pops*. Il arbore l'image d'un Indien aux allures et attitudes occidentales avec un penchant pour les activités reliées à la déchéance.

Comme nous l'avons souligné dans le contexte, c'est dans ce film que SRK passe du vilain au héros romantique. Ses plus importants succès qui précèdent sont *Baazigar*²³⁰ et *Darr*²³¹ dans lesquels il joue les vilains, meurtrier et vengeur de l'honneur de ses parents dans l'un et

²²⁹ De façon intéressante, tout en citant le film *DTPH*, Dwyer relevait la présence de prédestination ou de mariage arrangé quasi divin dans le cinéma hindi en lien avec le mode mélodramatique s'appuyant sur l'important ressort de la chance et de la coïncidence. Dwyer, R. (2004). *op. cit.*, p. 65.

²³⁰ Abbas et Mastan Alibhai Burmawalla, 1993.

²³¹ Yash Chopra, 1993.

psychotique et obsessif dans l'autre. Selon Aditya Chopra, le réalisateur du film, l'incertitude sur son statut établi à partir de ses autres rôles fonctionna à travers la relation entre le spectateur et le personnage.

« As for Shah Rukh, he hadn't done a pucca²³² love story before. His negative image even helped me. To start with, the audience feels unsure about the boy - is he a haraami²³³ sort of fellow, a mischievous guy? The audience's trust in him was won slowly but surely as the story unfolded. »²³⁴

Dans la première partie, on met essentiellement en place les personnages et les éléments qui s'activeront ultérieurement à travers les démarches des personnages. Le récit de la première partie est le voyage en Europe et le développement de l'histoire romantique. Les protagonistes se rencontrent et Simran n'apprécie guère Raj. Au fil des taquineries et des rebondissements, leur histoire romantique se développe. À travers les drôleries et l'exotisme de l'Ouest, on participe aux aventures de ces jeunes en vacances hors de leurs foyers. Avant de prendre le train pour retourner à Londres, Raj fait une blague à Simran comme quoi il serait tombé amoureux d'elle. Bien que la mise en scène suggère qu'elle y pense durant le voyage en train, Simran semble réaliser qu'elle ait des sentiments pour Raj à la station, lorsqu'il lui dit qu'il ne viendra pas à son mariage. Elle rentre donc à la maison, son chemin entre le gare et chez elle étant narré à travers un mélange d'hallucinations de Raj sur sa route et de séquences chantées et dansées. La déclaration aura lieu à travers la chanson *Tujhe dekha to ye jaana sanam* (Quand je t'ai vu, j'ai su mon amour) quand Raj se rend en Inde et la retrouve. Avant que Raj arrive en Inde, Simran entendait les notes de sa mandoline constamment, notes du thème principal du film. En bouchant ses oreilles, ces notes s'arrêtaient de jouer. Cette fois-ci, il ne s'agit pas d'une hallucination. Le son persiste et elle décide de le suivre, ce qui la mène à Raj, qui l'attend dans le champ. C'est à ce

²³² « Solide » ou « ferme », véritable histoire d'amour.

²³³ Provenant de « *haraam* », soit référant à des choses illégales, à la contrebande. Dans ce contexte et dans le langage quotidien, « *haraami* » renvoie essentiellement à quelqu'un à qui on a du mal à faire confiance.

²³⁴ Aditya breaks his silence. *op. cit.*

moment que se dessine la quête de la conquête de la famille. Cette conquête constitue le moteur de la deuxième partie et actualise ce fameux passage de l'histoire romantique développée dans cet ailleurs, extérieur à leurs sphères familiales, vers le monde familial.

La quête de Raj : la conquête de la famille

Comment s'effectue la campagne de séduction?

Il entre dans la famille en tant qu'ami de Kuljeet. Comment réussit-il à se faire inviter? En lui tendant un piège de chasse duquel il le sauvera lui-même, ce qui suscitera la gratitude de Kuljeet pour lui avoir sauvé la vie. Il prétend avoir huit à dix millions de livres à mettre sur le projet de l'établissement d'une usine. À la suite de cette annonce, Kuljeet l'invite à venir dormir dans sa demeure. Dès son arrivée à la maison, la mère de Kuljeet est ravie de l'accueillir en le remerciant d'avoir sauvé la vie de son fils; sa sœur Preeti semble être absolument sous son charme; son père Ajit est ravi de le rencontrer, avec ses dix millions de livres.

D'entrée de jeu, il réalise que le père de Simran, le plus important à convaincre, a déjà un problème avec lui, ce qui mène à un obstacle supplémentaire. Le premier contact entre le père et Raj avait eu lieu sous le signe de duperie au début de la première partie du film lorsqu'il lui avait fait ouvrir son magasin à Londres pour des médicaments en prétendant avoir mal à la tête et affirmant qu'entre Indiens, on doit s'entraider, alors qu'il voulait acheter de la bière avec ses amis.

Il séduit les membres de la famille un à un.

Il conquiert la sœur de Simran :

Dès la première rencontre, il offre une petite cloche à la jeune sœur de Simran, qui l'invite à l'appeler Chutki. La forme dialogique de la rencontre est la suivante: Elle lui dit: « Les gens que j'aime m'appellent simplement Chutki. »²³⁵ Il répond : « Les gens qui m'aiment bien

²³⁵

« *Jo log mujhe achhe lagte hain, mujhe Chutki bulate hain.* »

m'appellent simplement Raj ». ²³⁶ Ce qui l'invite à laisser tomber la formalité du monsieur; fait sourire puisqu'il n'a tout simplement pas de surnom; il reprend la formulation de la jeune fille en se gardant de façon habile de se prononcer sur ses sentiments et de répondre à ceux qu'elle vient tout juste d'exprimer. Cette appréciation de Chutki à l'égard de Raj est mise en relief par sa non-appréciation de Kuljeet, qui est très bien relevé dans le fait qu'elle lui demande de l'appeler par son nom complet, soit Rajeshwari Singh.

Il conquiert la mère de Simran :

Kuljeet l'introduit à la mère de Simran. Elle lui souhaite une longue vie en l'appelant *beta*, soit « fils », et lui offre une sucrerie. Il la remercie en l'appelant *Maaji*, soit « mère » avec respect. Il lui offre son aide afin de distribuer les sucreries. Elle répond qu'elle ne peut pas lui laisser le plateau car il est du côté du marié. Il lui répond: « Mais comme c'est étrange. Un moment vous me faites fils et l'autre vous me désavouez. » ²³⁷ et prend le plateau qui laisse la mère dans la surprise et l'amusement. Dans les deux cas, il travaille le rapprochement sur les liens formels et affectifs, c'est-à-dire, en jouant sur les définitions des statuts de la relation qui les unit.

La tante célibataire :

D'abord, Raj l'aide dans le service des breuvages lors d'une réception. Ensuite, il l'aide à choisir un sari, ce qui nous indique la confiance qu'elle a envers son jugement, puisqu'elle change son point de vue selon son approbation et sa désapprobation. Il se trouve caché derrière une porte alors qu'elle discute avec le vendeur dans une chambre. Il lui fait des signes positif / négatif / moyen et elle reprend son jugement en dialoguant avec le vendeur. On aurait très bien pu réaliser la même scène sans que Raj ne soit caché. Il aurait bien pu l'aider à choisir directement. L'excitation de la scène vient à la fois de la voir changer d'idée à chaque signe qu'il lui fait, geste qui nous mène à la confirmation qu'elle a confiance en son jugement, le vendeur n'étant pas avisé des raisons de ses changements d'avis soudains.

²³⁶ « *Jin logon ko main achha lagta hun, voh mujhe Raj kehte hain, sirf Raj.* »

²³⁷ « *Aap bhi kamaal karti hain Maaji. Ek pal mein beta bana liya, aur dusrehi pal paraya kar diya.* »

Cette scène anodine détient très peu d'utilité narrative. Elle entend produire l'effet que Raj se trouve de plus en plus apprécié au sein de la famille et proposer une digression à saveur comique.

Il conquiert le père de Simran :

Sa stratégie sera essentiellement d'aller nourrir les pigeons le matin en tentant de partager un moment avec son potentiel beau-père qui a des réserves à son égard. C'est au lendemain du *sagai* qu'un rapprochement a lieu. Les deux s'entretiennent sur les expériences passées à Londres et Raj demande pardon. Une colombe est abattue et tombe près d'eux. Raj en prend soin et la remet sur pied. Kuljeet cavale à cheval sur la route et l'on comprend donc qu'il chasse et tire les colombes, si chères aux yeux du père. À ce moment, Raj marque des points et Kuljeet en perd.

Le but ultime de Raj est de convaincre le père de prendre une décision en sa faveur. L'objectif est de marier Simran qui se traduit, dans le concret, par la pratique d'une influence sur le père afin de le convaincre de son amour pour sa fille et qu'il le choisisse délibérément. Créer ce genre de conditions est une façon de respecter son autorité tout en travaillant pour son propre destin, ses propres désirs. La morale derrière sa philosophie « anti-fuite » est que s'ils s'échappent, il ne restera que leur amour et leurs désirs individuels de se marier ensemble. S'ils convainquent le père de la force de leur amour, pour utiliser l'expression du réalisateur, ils auront amour et famille.

La découverte de la vérité

Chutki les voit apparemment sur la terrasse. On n'exploite pas la réaction de découverte de la jeune sœur. Au contraire, on travaille sur l'effet d'incertitude et de surprise de Simran. Cette scène durant, nous sommes avec Simran qui d'abord entend sa sœur tousser et décide de rentrer au cas où elle se lèverait. Elle se couche à ses côtés et sa sœur se met à parler, alors que nous sommes du côté du lit avec Simran. Chutki se prononce en faveur de Raj.

Maaji les voit sur la terrasse après *Karva Chauth* se nourrir l'un l'autre. Nous sommes avec

Maaji lors de la situation. Nous avons accès à sa réaction. Nous regardons avec elle sur la terrasse sans que les protagonistes ne soient au courant. Nous avons accès à ce qu'elle peut en déduire. La scène d'après, elle les amène dans la chambre pour leur parler. Pendant ce délai, nous ne savons pas ce qu'elle fera de ces informations. Il y a suspense pour nous, qui savons qu'elle a vu, et éventuellement surprise pour eux, qui ne savent pas qu'elle a vu.

Une façon aussi de produire des effets avec la prise de connaissance des personnages est de mettre de l'emphase sur une réaction d'étonnement, souvent accentué par des zooms allant de plans d'ensemble vers de gros plans et une musique accompagnant l'effet, sans qu'elle ne soit toute de suite complétée à travers une action. On joue avec un délai, temps pendant lequel on investit le personnage de réactions possibles créant un suspense sur la suite des événements jusqu'à ce qu'on ait droit aux paroles et gestes du personnage actualisant la signification finale.

Baldev découvre la vérité lorsqu'une photographie des deux protagonistes en Europe vole jusqu'à ses pieds. S'ensuit donc le moment de la réunion entre les deux trames officielle et officieuse qui légitimise toutes ces actions secrètes et manigancées que Baldev perçoit comme de la supercherie, du mensonge et un jeu avec sa confiance. Cette réunion finale a lieu en trois temps. Baldev réprimande durement Raj jusqu'à ce que Simran l'arrête en courant vers Raj en lui répétant frénétiquement qu'ils auraient dû s'enfuir. Raj explique à Simran qu'on peut s'enfuir des étrangers, mais pas des nôtres. Dans un long monologue vers Simran, mais s'adressant essentiellement au père et au reste de la famille, il lui explique que son père a raison. Puis, il redonne Simran à Baldev. Il explique qu'il n'est pas venu ici pour briser des cœurs mais bien pour en gagner et demande pardon. Son comportement est mis en relief par le fait que la fille l'avait imploré de s'échapper.²³⁸ Au final, Raj se retrouve à être le seul à avoir eu assez confiance en son autorité pour aller jusqu'au bout. On peut ainsi croire que Raj se trouve en plein respect de l'autorité de son père à prendre les décisions les plus appropriées pour sa fille. Il s'en remet complètement à l'autorité de Baldev,

²³⁸ La mère adopte la même attitude lorsqu'elle découvre la vérité.

n'argumente aucunement ses propos tout en élaborant que son malheur fut de ne pas pouvoir voir au-delà de sa fille, d'être tombé éperdument amoureux. L'idée générale de son discours est : « Nos aînés sont nos parents. Ils nous ont aimés toute leur vie. Nous n'avons aucun droit de les rendre tristes au profit de notre joie. » Avec cette tirade, il explique sa démarche, de laquelle il n'a jamais dérogé. Baldev Singh fera passer la main de sa fille de la sienne à celle de Raj. Raj a fait tout ce qui était en son pouvoir pour y arriver, mais la décision demeure celle du père de Simran.

« [...] *the objective is achieved not by the young's couple defiance of the normative order of Indian kinship, but by their demonstration of the adherence to this order.* »²³⁹ est le constat que propose Uberoi dans son étude de *DDLJ* et de *Pardes*, constat qui ne manque pas de s'appliquer à *HAAK* comme on l'a vu précédemment. Cela dit, l'adhésion ne semble aucunement passive mais passe plutôt par les mécanismes d'une manigance, justifiée par l'amour, afin de parvenir à ses fins. Il présente donc un personnage prêt à poursuivre ses désirs en organisant sa fin. Dwyer souligne qu'un des buts du héros est de faire dire à l'héroïne « *I love you* »²⁴⁰, il semblerait qu'il faille faire dire « oui » au père aussi. La raison évoquée par le père avant de laisser aller sa main – puisque l'image de faire passer Simran de la main du père à la main de Raj est aussi reprise littéralement à travers la mise en scène – est que personne ne peut aimer sa fille plus que Raj. Raj a donc réussi à le convaincre de son amour.

La quête de Simran : ne pas marier Kuljeet mais bien Raj

Dans une scène sur la terrasse, Simran explique à Raj que durant le *sagai*, soit les fiançailles, Kuljeet lui mettra l'anneau au doigt, plus précisément à l'annulaire gauche, doigt qu'elle dit relié au cœur d'une veine. Procéder à cet acte avec Kuljeet lui déplaît grandement. Lorsqu'elle présente sa main, elle a un petit pansement en prétendant s'être

²³⁹ Uberoi, P. (1998). *op. cit.*, p. 332.

²⁴⁰ Dwyer, Rachel, (2006). Kiss or Tell? Declaring Love in Hindi Films. Dans F. Orsini (ed.), *Love in South Asia. A Cultural History* (pp. 289-302). Cambridge University Press, p. 291.

coupée au doigt en question. Dans l'impossibilité de glisser l'anneau dans le doigt approprié, son désormais fiancé la lui glisse dans l'autre doigt. Le rituel se trouve alors complété officiellement à la grande joie de tous, sans que l'aspect important du rituel, selon Simran, ait eu lieu. Elle a donc réussi à procéder à l'acte en cours en ne compromettant pas ses sentiments, assurant donc ainsi la continuité des événements pour la trame officielle. Cet aspect ajoute aussi un défi supplémentaire à l'entreprise en cours qui mène au plaisir de le voir se réaliser, plaisir comparable à ce « comment la situation sera-t-elle résolue? » dont il est question.

De la même façon, elle annonce à Raj sur la terrasse que le lendemain sera son premier *Karva Chauth* et qu'elle désire qu'il lui fasse boire l'eau et qu'il brise le jeûne avec elle. *Karva Chauth* est un rituel durant lequel les femmes mariées jeûnent pour la longue vie de leur mari jusqu'à ce que la lune se lève. Le mari fait boire de l'eau au moment opportun. La scène du film consiste en une chanson durant laquelle toutes les femmes procèdent à une *puja* autour d'un bassin d'eau – dans lequel Simran y voit le visage de Raj en souriant – et lorsque Kuljeet arrive pour lui faire boire de l'eau, elle feint de s'évanouir. Raj la rattrape derrière elle et pour lui faire reprendre ses esprits, prend le bol d'eau des mains de Kuljeet, asperge son visage et lui faire boire une gorgée. Elle lui lance un clin d'œil et sous le regard de tous, le rituel se trouve complété et c'est bel et bien Raj qui la fit boire.

Cette mise en forme s'active selon le désir individuel de l'héroïne et les investissements de sens qu'elle propose. Procéder à ces actes détient un caractère sacré et important pour lequel il fallait apparemment trouver une solution narrative afin de déjouer son impact. Le même acte trouve sa perspective de signification à travers les diverses trames en cours. Dans le premier cas, l'événement n'a pas eu lieu ou plutôt, il a eu lieu dans l'autre doigt. Dans le second, il a eu lieu avec un autre. Ce n'est donc pas le même acte qui prend plusieurs sens, mais plutôt un glissement de ces actes qui ne bouscule pas la trame officielle et fait fonctionner la trame intime. La raison pour laquelle il se trouve intéressant de découper la trame en trames est de comprendre comment leur articulation module le récit. Le récit s'élabore en conjuguant ces différentes significations, c'est-à-dire que le spectateur prend

part aux événements qui font progresser les trames et son acte d'intellection passe effectivement par la compréhension des différentes tensions en présence et surtout du sens caché. Les significations des gestes sont construites afin d'être accueillies par l'une ou l'autre des trames au grand plaisir du spectateur qui a accès à leurs impacts respectifs. Difficile de dire si le plaisir naît de la participation à l'histoire cachée ou du fait que les autres comprennent la mauvaise explication. Sans mentionner le plaisir poétique d'avoir un geste, dialogue ou événement chargé et dense en significations qui fourchent vers les différentes trames.

Le sourire de Simran

Est-ce que l'on prend plaisir à voir les autres personnages comprendre la mauvaise raison? Ce qui constitue le ressort même du quiproquo qui est ici ni comique ni tragique. Voyons ici la construction d'un acte qui trouve un sens différent de sa véritable signification à travers l'interprétation des personnages.

D'abord, nous avons une scène dans laquelle la grand-mère partage avec son fils Baldev son inquiétude à l'idée que Simran ne soit pas heureuse. Ce dernier tente de vérifier avec sa femme si sa fille a oublié son amoureux et réitère qu'il ne lui pardonnera pas le contraire.

Ensuite, nous avons Raj qui apparaît dans la maison et charme la sœur de Simran, ce qui amuse Simran et la fait sourire.

Finalement, nous avons la grand-mère qui revient vers son fils en partageant son bonheur de voir sa petite fille sourire pour la première fois.

Ce même sourire rassure la grand-mère sur le bonheur de sa petite fille et rassure son père sur les intentions de sa fille à bien remplir ses devoirs, alors que ce sourire est dû à l'arrivée de Raj et à l'amusement qu'elle entretient avec sa sœur concernant le cadeau qu'il lui a offert.

En quoi ces discussions entre Baldev et sa mère sont importantes pour le récit ou quelle est l'utilité narrative de telles conversations? L'une d'entre elles pourrait très bien être le fait de placer le spectateur comme étant dans le coup en plaçant d'autres personnages hors du coup par leur lecture erronée de la situation. La mise en place de ces trois scènes active une complicité avec le spectateur par la rencontre en cachette au milieu de tous, comme s'ils étaient des étrangers et le plaisir de constater que les autres se trompent dans leur interprétation alors que nous savons pourquoi elle sourit.

Un effet de la sorte se produit aussi au début du film lorsque, à la lecture de la lettre de l'ami de Baldev réitérant le projet de marier son fils à sa fille, Simran regarde sa mère et quitte la pièce. Son père se réjouit de la gêne de sa fille en de pareilles circonstances, phénomène qu'il associe à la culture indienne. À cette interprétation s'ajoute la joie de ne pas avoir raté son coup. Même à Londres, il aurait réussi à faire vivre la culture indienne et à la transmettre à sa fille. Le regard que Simran lance à sa mère et la connaissance que nous avons sur la situation nous permettent de dire sans trop de crainte qu'elle quitte la pièce de tristesse. La scène qui suit le confirme.

Dans ces cas, le double sens n'est pas motivé par les protagonistes. L'acte n'a rien de double dans son énonciation. Le double sens vient de la mauvaise lecture des autres personnages qui ne savent pas. Une direction sémantique naît du contexte de l'histoire romantique – la trame connue par le spectateur – que l'on prend pour véritable signification. Une autre direction sémantique est l'investissement de sens que proposent les personnages qui l'interprètent.

Preeti et sa complication secondaire

Un autre malentendu se produit selon une sous-histoire d'amour à travers laquelle Preeti, la sœur de Kuljeet, tombe sous le charme de Raj et certains événements alimentent sa propension à croire qu'il la courtise. Il s'agit du même type de situation dans laquelle nous comprenons que les mêmes gestes soient interprétés différemment selon la compréhension des personnages. Dans ce cas, on comprend ce que Preeti comprend et que son

interprétation est erronée par rapport aux connaissances que nous détenons sur le récit.

Dès le tout premier instant de la rencontre entre Raj et Preeti, on comprend que Preeti est intéressée par Raj alors qu'elle demeure bouche bée devant lui. Ils se croisent à plusieurs reprises lors des célébrations. Cette sous-trame compliquant l'histoire est alimentée à coup de malentendus. Il y a une scène pendant laquelle toutes les femmes chantent ensemble et Raj se joint au cercle à côté de Simran et lui prend la main sans que personne ne le remarque. Simran s'en va plus loin sans que Raj ne s'en aperçoive et Preeti prend sa place au même moment. Prise de court, il tente de reprendre la main de Simran mais il s'agit, cette fois, de Preeti qui rougira de la situation. Raj s'aperçoit que Simran se trouve désormais devant lui, cette dernière se mettant à chanter: « tu as mal ciblé! »

La chanson *Mehndi laga ke rakhna*, sur laquelle nous reviendrons.

La consécration du malentendu se produit lorsque les parents de Preeti et Kuljeet demandent à Raj s'il souhaite épouser Preeti. À titre d'excuse, il dit que sans le consentement de son père, il ne peut rien promettre et qu'il ne peut pas téléphoner à son père actuellement car il est en voyage d'affaires. Pour surprendre son fils, Pops, le père de Raj, arrive au village et rencontre les parents de Preeti avant Raj. Croyant qu'il s'agissait de la fille dont Raj est amoureux, il accepte le mariage avec joie. Dans l'excitation, les aînés proposent même que le mariage ait lieu en même temps que celui de Simran et Kuljeet. Afin de trouver une solution, le père de Raj repousse la complication en affirmant que la mère de Raj est morte durant ce mois et qu'un mariage ne peut avoir lieu en ce moment. Sans le vouloir, Raj se trouve pris dans une situation délicate.

Mehndi laga ke rakhna

Mehndi laga ke rakhna (Sois sûre d'appliquer du *henna*) est une chanson entre Raj et Simran pendant laquelle les deux amoureux se retrouvent au beau milieu de la famille afin de se chanter la cour et de s'envoyer des messages consolidant leur démarche. La chanson s'adresse à Simran mais de la part de Kuljeet et il y a un jeu entre Raj et Preeti. Raj lui

chante d'appliquer du *henna* sur ses mains et de décorer son palanquin puisque son amoureux s'en vient, il fait officiellement référence à Kuljeet, alors que son plan est bien d'obtenir sa main. Elle lui répond de bien rester caché, fortement suggéré par *garde ton visage caché* et d'arrêter de parler, qu'il s'agit d'une histoire de cœur et qu'elle doit y rester.

(Choeur)

Ye kudiyaan nashe di pudiyaan
 Ces filles, des préparations intoxicantes
Ye munde gali de gunde
 Ces garçons, des voyous d'allées
Ye kudiyaan nashe di pudiyaan
Ye munde gali de gunde
Nashe di pudiyaan
Gali de gunde

(Raj)

O mehndi laga rakhna
 Sois sûre d'appliquer du *henna*
Doli saja ke rakhna
 Sois sûre de décorer ton palanquin
Mehndi laga rakhna
Doli saja ke rakhna
Lene tujhe o gori
 Pour t'emmener fille au teint clair (blanche, renvoyant aussi à « belle fille »)
Aayenge tere sajna
 Viendra ton amoureux
Mehndi laga rakhna
Doli saja ke rakhna

(Simran)

O sehra sajake rakhna
 Mets un *Sehra* (les fleurs que les mariés ont sur la tête)
Chehra chhupake rakhna
 Garde ton visage caché
Sahra sajake rakhna
Chehra chhupake rakhna
Ye dil ki baat apne
 L'affaire de cœur, qui est la nôtre.
Dil mein dabake rakhna
 Garde-le bien au fond de ton cœur
Sahra sajake rakhna
Chehra chhupake rakhna

*Mehndi laga rakhna
Doli saja ke rakhna*

(Raj)

*Ud udke teri zulfein karti hain kya ishaare
Cheveux décorés volants, quelle attraction! (signe de beauté!)
Dil thaamke khade hain aashik sabhi kanware
À cœur restreint, tous les célibataires se tiennent*

(Simran)

*Chhup jaayein saari kudiyaan ghar mein sharamke maare
Toutes les filles devraient aller se cacher dans la maison, éprises de timidité
Gaanv mein aa gaye hain paagal shehar ke saare
Tous les fous de la ville sont arrivés au village*

(Raj)

*Nazrein jhukake rakhna
Abaisse ton regard
Daaman bachake rakhna
Sauve ton ourlet de jupe (garde-toi chaste)
Nazrein jhukake rakhna
Daaman bachake rakhna
Lene tujhe o gori
Aayenge tere sajna
Mehndi laga rakhna
Doli saja ke rakhna*

*Sahra sajake rakhna
Chehra chhupake rakhna*

(Raj)

*Main ek jawaan ladka tu ek haseen ladki
Je suis un jeune homme, tu es une jolie fille
Ye dil machal gaya to mera kusoore kya hai
Si mon cœur persiste, que puis-je faire? (est-ce ma faute? est-ce mon crime?)*

(Preeti)

*Rakhna tha dil pe kaabu ye husn to hai jaadu
Sois sûr de garder contrôle sur ton cœur, cette beauté est magie
Jaadu hi chal gaya to mera kusoore kya hai
Si cette magie fonctionne, que puis-je faire? (est-ce ma faute? est-ce mon crime?)*

(Simran)

Rasta hamara takna

Garde un œil sur notre chemin (sur notre but, notre quête)

Darwaaza khula rakhna

Garde la porte ouverte

Rasta hamara takna

Darwaaza khula rakhna

Lene tujhe o gori

Aayenge tere sajna

(Simran)

Kuch aur ab na kehna

Ne dis rien de plus maintenant

Kuch aur ab na karna

Ne fais rien de plus maintenant

Kuch aur ab na kehna

Kuch aur ab na karna

Ye dil ki baat apne

L'affaire de cœur, qui est la nôtre.

Dil mein dabake rakhna

Garde-la bien au fond de ton cœur

(Choeur)

Mehndi laga rakhna

Doli saja ke rakhna

Sahra sajake rakhna

Chehra chhupake rakhna

À travers la chanson, on jongle avec toute l'entreprise de poly-histoires tout en gardant comme relation principale Raj et Simran. Comme on le retrouvait dans *HAAK*, la mise en scène propose une intimité au sein de la sphère sociale, coupant de la mise en scène les plans des réactions possibles. Sans que personne ne remarque quoi que ce soit, ces derniers se retrouvent même à danser et à tournoyer ensemble – moment fameux du film – en s'échangeant sourires et regards au milieu de la fête. Les autres relations, Kuljeet-Simran et Preeti-Raj, se trouvent à fonctionner telles des excuses qui permettent l'expression des sentiments de la liaison principale; articulent la trame sociale officielle en célébration de l'union (Kuljeet-Simran); alimentent et compliquent la sous-intrigue entre Preeti et Raj. Au final, en s'appuyant sur les statuts de la trame officielle, ils réussissent à entretenir une discussion privée à travers la sphère publique.

À ce titre les propositions de Ravi Vasudevan semblent tout à fait appropriées afin de comprendre l'enjeu. Comme il le suggère, les sphères privée et publique ne devraient pas être placées selon deux plans les mettant en opposition. On devrait plutôt se préoccuper de décrire les *privatized story-telling codes* qui les mettent en relation dynamique et auxquels nous avons accès à travers le point de vue du protagoniste en relation avec ce qu'il nomme la *narrative community*.²⁴¹ Au terme de ce chapitre, il me semble que cette notion rende bien compte de la réelle dynamique entre les sphères privée et familiale qui fut exposée dans ces analyses. Les messages codés, la suggestion, les double sens, les façons d'exploiter leur statut au sein de la famille afin de développer et d'alimenter l'histoire d'amour semblent relever de codes de narration bien ancrés dans leur fonctionnement stylistique.

Contrairement à *HAKK*, le père fait obstacle dans le récit de *DDLJ*. Le voyage en Europe fut annoncé comme étant un moment pour elle, avant de se marier. Elle était promise à Kuljeet, le fils de son ami d'enfance depuis vingt années. Le cadre dans lequel tient place l'histoire d'amour est celui du mariage fixé par les familles et annoncé comme tel. Le tour d'Europe, découpe un espace loin de la famille et de ses réalités, dessinant le lieu du fantasme romantique, amour qui ne se réalisera d'ailleurs qu'à la séparation des protagonistes à la station de train. Si on sectionne le film, nous avons une première partie à travers laquelle une relation de taquinerie s'établit et qui passe à la *romance* à travers les rebondissements du voyage de toutes sortes. Le retour chez soi est marqué par la présentation de rêves éveillés, à travers lesquelles les protagonistes s'ennuient déjà l'un de l'autre. La troisième est la quête telle qu'explicitée ici. La *romance* loin du foyer fut rejetée par le père et fonde la quête de la deuxième partie à son insu. L'harmonisation est gagnée et nous avons l'amour et la famille.

Si on veut comprendre la blague, il faut en connaître les tenants et les aboutissants. Si on veut que les procédés stylistiques fonctionnent, les spectateurs se doivent d'avoir les informations nécessaires afin que les effets se produisent. On se retrouve avec la question :

²⁴¹ Vasudevan, R. S. (2000). *op. cit.*

« mais quels effets? » Participer à la *romance* implique que l'on soit du côté des protagonistes amoureux, ce qui n'est évidemment pas surprenant. Mais comment nous y sommes amenés fut notre question ici. Les rebondissements rattachés au développement de l'histoire d'amour au sein de la famille donnent lieu à la suggestion, aux messages cachés, à la manigance, qui s'activent notamment par le double sens. Le spectateur se trouve en présence des reprises de signification sur toutes les trames enclenchées et travaillées dans le récit. Telle est sa position privilégiée.

Chapitre 5

Romance, motifs et procédés

De ces analyses ressortent certains principes sur lesquels nous reviendrons dans ce chapitre, d'abord pour préciser le fonctionnement de leur mécanique narrative mais surtout afin de tenter de les extraire de ces narratifs, de les isoler et de tenter de voir comment ils participent de la narration d'autres films populaires de ces années. Les motifs narratifs qui ressortent comme étant majeurs sont le « mariage d'amour arrangé », la manigance, la tension dramatique d'un autre mariage. L'ambiguïté de sens et la structure polysémique des récits prendront part à une discussion sur l'amour et l'amitié, important concept qui se déploya dans les années 1990, soit celui de présenter l'amour comme l'amitié. Les trames officielle et officieuse semblent proposer deux champs de réception sémantique. Cet aspect de la double trame de sens sera analysé à travers une autre forme de double trame, soit la mise en abyme, à travers laquelle il y a l'histoire du récit raconté dans le récit et l'histoire du récit. La dernière section de ce chapitre traitera du mode détourné d'énonciation et d'expression qui peut servir d'angle intéressant en ce qui concerne la participation et le fonctionnement poétique des chansons au sein du récit de même que sur l'articulation d'un espace intime pour les protagonistes. Nous terminerons avec un aspect qui pourrait constituer une extension de ce mode d'expression, soit les épisodes chantés et dansés.

Le fil conducteur qui fut aussi la ligne directrice que l'on tenta de suivre dans le précédent chapitre est la présence de différentes trames de réception des significations permettant de dégager une forme de polysémie des actions, gestes et paroles et distinguant les sens cachés de la sphère intime et les sens officiels. Dégager et énoncer ce principe ne vient pas sans problèmes. Bien qu'il s'agisse de principes assez ouverts à travers lesquels pourraient se distinguer suggestion et glissement de sens, nous tenterons d'en exposer et d'en analyser les principes de fonctionnement à travers les différentes rubriques présentées dans ce chapitre.

LA MANIGANCE

Le « mariage d'amour arrangé » par la fille, les aînés et la mère décédée :

Kuch Kuch Hota Hai

Le troisième film clé, autant pour son immense succès au box-office que pour son impact sur les conceptions attachées aux représentations de l'amour sur le cinéma qui suivit est *Kuch Kuch Hota Hai*²⁴² (*Quelque chose se passe*). Ce film met en vedette un « couple de scène »²⁴³ très en vogue et apprécié du public, soit Shah Rukh Khan et Kajol, et Rani Mukherjee. Rahul et Anjali sont des meilleurs amis au collège et leur relation se voit compromise lorsque Rahul tombe amoureux de la nouvelle étudiante Tina. Peinée, Anjali quitte le collège et sort de la vie de Rahul. Rahul épouse Tina qui meurt peu de temps après la naissance de leur fille, Anjali. Tina a laissé huit lettres à petite Anjali qui en reçoit une à chaque anniversaire. Dans la dernière lettre, elle lui explique la relation entre la grande Anjali et Rahul – *retour en arrière*²⁴⁴ faisant toute la première partie du film – et lui lance une quête, soit celle de les réunir à nouveau. Accompagnée de sa grand-mère paternelle et du père de Tina, elle fait tout ce qui est en son pouvoir pour réaliser le rêve de sa mère, organisant rencontres et situations de rapprochements. Le tout sera compliqué par le mariage à venir d'Anjali avec Aman et se termine dans la joie de la célébration du mariage de Rahul et d'Anjali.

De la même façon que nous assistons aux manigances de Raj durant toute la seconde partie de *DDLJ*, l'entière deuxième partie de *KKHH* est consacrée aux manigances de la jeune Anjali afin de réunir les protagonistes. Nous regardons donc petite Anjali réussir et trouver des solutions afin de contrer les obstacles qui se présentent. Elle se transforme en musulmane pour conduire un miracle par ses prières et repousser la date du mariage

²⁴² Karan Johar, 1998.

²⁴³ Du terme en anglais « *screen couple* », expression courante renvoyant à un couple d'acteurs jouant des protagonistes amoureux dans plusieurs films. SRK et Kajol, jouant aussi dans *DDLJ* forment un couple des plus aimés du public indien.

²⁴⁴ Ce terme correspond au terme « *flashback* » en anglais.

d'Anjali et d'Aman. Elle organise des parties de basket-ball et des jeux afin de rapprocher les deux protagonistes. Elle applique des pressions sur Aman afin qu'il ne marie pas Anjali. Elle arrange l'histoire à réaliser en faisant en sorte que *les choses se passent*. Elle a été chargée par sa mère décédée de réunir Rahul et Anjali. Une fois la mission partagée avec sa grand-mère et son grand-père, ces derniers deviennent ses alliés. La grand-mère souhaitait déjà voir son fils se remarier, tel que nous l'indique une scène de la première partie. Elle se retrouve donc à aider petite Anjali et à organiser l'union de Rahul et d'Anjali.

Au niveau du rapport entre le spectateur et le récit, l'impact de la manigance est de partager avec le spectateur les intentions réelles des actions posées, ce qui procure un effet de signification double. Nous connaissons le plan, le fameux « *what will happen* » – pour reprendre Thomas – que nous souhaitons voir se réaliser, mais nous ne connaissons pas comment le protagoniste va s'y prendre pour y parvenir – le « *how it will happen* ». Or, le « *how* » passe au « *what* » en le démultipliant en plusieurs surprises procurant au spectateur le plaisir de découvrir quelles astuces seront employées tout en assistant à l'ingénuité de celles qui fonctionnent et les tentatives de résolution de celles qui échouent. Ces effets sur le spectateur sont rendus possibles par la compréhension que lui procure sa position. De la même façon, la diabolisation des vilains peut se comprendre par l'expression « géniale » et stylistique de leur esprit maléfique s'élaborant à travers la mise en place et l'exécution de leurs plans.²⁴⁵

Or, ce « *how it will happen* » doit se comprendre tel un fonctionnement large, une disposition des paramètres organisant le point de vue du spectateur, qui, dans l'élaboration du récit, se découpe en une série de jeux de surprises et d'intrigues pour le spectateur, procurant les effets faisant rebondir la réalisation de la quête. Le « *comment* » se trouve constitué de toutes ces actions, des solutions aux problèmes, du partage de l'inquiétude

²⁴⁵ Raghavendra sur Gabbar, le très fameux vilain de *Sholay* (Ramesh Sippy, 1975). Raghavendra, M. K. (1992). *op. cit.*, p. 28.

quant à l'inévitabilité apparente d'une conclusion triste. La manigance module donc l'anticipation et le suspense de la réalisation du plan global et des plans ponctuels conduisant le spectateur de surprises en surprises. Celles-ci se voient informées par le plan global connu du spectateur, c'est-à-dire qu'elles portent les significations de la quête, ce qui les accompagne donc du plaisir de les voir se produire, puis de les comprendre se produire. Ces petites victoires donnent donc de la puissance à la réalisation.

Nous avons regardé le fonctionnement de la manigance dans cette section et certaines distinctions se doivent d'être discutées quant à la position des protagonistes amoureux à travers la distribution des informations narratives. Dans *DDLJ*, la manigance est opérée *par* les protagonistes amoureux *sur* la famille alors que dans *KKHH*, les protagonistes amoureux sont « victimes » des manigances de la jeune fille et de ses alliés. La quête est la même : l'union des protagonistes. Dans l'un, ils doivent convaincre la famille; dans l'autre, la famille doit « convaincre » les protagonistes. Le plaisir de la manigance pourrait toujours résider dans l'accomplissement de sa quête, mais dans le deuxième cas, les protagonistes en actualisent la réussite. Leurs actions et paroles réalisent la quête mise en branle par la famille. La signification de leurs actions et paroles est investie par le motif de la quête qu'ils font fonctionner sans le savoir. Ils actualisent la quête eux-mêmes, ils la performant, ils font ce qu'ils doivent faire. Le prétexte créant la situation n'est que la trame officielle, organisée selon la trame secrète, et menant un sens double des actions.

***Raja Hindustani* et la manigance des vilains de la famille**

L'obtention de la fortune en héritage constitue un motif de choix à l'intégration de vilains dans le schéma actanciel des drames romantiques familiaux.²⁴⁶ La destruction de la relation amoureuse se trouve à être l'objet de la manigance des vilains. Les vilains travaillent donc à ajouter des obstacles supplémentaires à l'histoire romantique des protagonistes

²⁴⁶ La forme « *Feudal Family Romance* » présente un spectre encore plus large de ce type de dynamique, cet aspect ne constituant qu'un exemple qui se manifeste précisément dans le film présenté ici. Les questions de l'honneur de la famille, des conflits entre familles et de la désobéissance des protagonistes amoureux envers l'autorité parentale mériteraient davantage d'attention.

désintéressés des biens matériels et préoccupés par leur statut en tant qu'obstacle social à leur *romance* davantage qu'à leur *romance* elle-même. Les obstacles se construisent essentiellement avec des manigances, des mensonges et de la manipulation à travers lesquelles ils créent des complications, réorganisent la distribution des informations, poussant les personnages à agir de certaines façons dans le but d'accomplir leur quête maléfique. Que ce soit un ami du père qui souhaite voir sa fille mariée à son fils (exemple : *MPK*) ou un membre de la famille avare et mesquin (dont l'exemple suivra cette discussion), le complot concerne les biens et met de l'avant le mariage d'intérêt. Le spectateur a accès aux manigances perverses et déshonorables créant tant de problèmes aux protagonistes, ce qui active la compréhension d'une injustice profonde envers les protagonistes. Les problèmes sont principalement de l'ordre de l'incompréhension ou de jugements tirés à partir de fausses informations qui donnent lieu à des quiproquos tragiques. Les actions et paroles des personnages n'ayant pas lieu en pleine connaissance de cause, la manipulation des informations narratives est donc une zone d'activité privilégiée pour les vilains dont le méfait principal est l'influence et bien évidemment leur quête de détruire l'amour pour une cause aussi déshonorable que l'intérêt.

Un des films populaires de la deuxième portion des années 1990 présentant ces dynamiques est *Raja Hindustani*²⁴⁷. Ce film met en scène un mélodrame amoureux entre une jeune fille, Aarti, de famille riche qui choisit d'épouser un jeune homme chauffeur de taxi et guide touristique, Raja Hindustani. Le synopsis de ce film semble entretenir des ressemblances avec *Jab Jab Phool Khile*²⁴⁸ qui mettait aussi en scène cette dynamique de la femme riche tombant amoureuse de l'homme de classe plus modeste. Alors que *Jab Jab Phool Khile* se termine avec la jeune femme s'enfuyant avec son amoureux en défiant son père, ce film pourrait être une version remaniée en proposant de raconter ce qui se produit une fois le mariage célébré. La deuxième partie du récit se déroule donc à l'intérieur des dynamiques

²⁴⁷ Raja Hindustani est le nom du protagoniste principal du film. « *Raja* » signifie « roi ». « *Hindustani* » signifie « Indien ».

²⁴⁸ Suraj Prakash, 1965.

familiales venant troubler la situation. Voyant que la fortune se retrouverait aux mains de ce jeune homme, la belle-mère d'Aarti – aidée par son frère et son neveu, qu'elle souhaite d'ailleurs voir épouser Aarti – profite de la naïveté d'Aarti et du tempérament chaud de Raja et décide de tout mettre en branle afin de détruire leur mariage. Les actes des protagonistes compliquant leur union reposent directement sur les propos rapportés et mensongers des autres. Un de ces mensonges survient, lorsque les protagonistes se séparent. Alors que les vilains assurent à Aarti qu'ils vont tenter de résoudre la situation auprès de Raja, ils lui présentent en fait, de faux papiers de divorce. Ils jouent essentiellement aux messagers livrant les messages dans leur intérêt et allant à l'encontre des souhaits véritables des protagonistes. À la scène finale, Aarti amorce sa déclaration à son amoureux en relevant que c'est désormais à eux de se parler. « *Aujourd'hui, personne ne parlera. Aujourd'hui, seulement Raja parlera et Aarti écouterait, Aarti parlerait et Raja écouterait. La faute est la nôtre Raja, soit celle de n'avoir pas su nous faire confiance et d'avoir écouté le monde.* »²⁴⁹

La première partie du film concernait donc le développement de leur histoire sentimentale et la seconde, les obstacles à la fois liés à leurs statuts différents et à l'incompréhension de la situation des deux protagonistes, grandement complexifiée par les dynamiques familiales en présence. Le mode mélodramatique que présente ce film carbure à une distribution narrative des informations qui place le spectateur dans la compréhension de l'injustice de la situation et lui faisant dire « *si seulement* »²⁵⁰ ils savaient. Le fait que le spectateur en sache plus que les protagonistes le place dans une position d'impuissance face aux situations qui lui sont présentées et constitue un élément moteur du mode mélodramatique. Cette position déclenche sensations et surprises, qui créent le suspense lié aux questions : « vont-ils finir par savoir? » et « comment vont-ils le savoir? ».

²⁴⁹ « *Aaj koi kuch nahin kahega. Aaj sirf Raja kahega aur Aarti sunnegi. Aarti kahegi aur Raja sunnega. Kasoor hamara hai Raja. Ki hamne dusre par visvas nahin kiya aur duniya ki bat mani.* »

²⁵⁰ Neale propose que l'on puisse reconnaître le mélodrame à ce souhait du « *if only* » chez le spectateur. « *[...] if only this character realised the other's worth, if only she or he were aware of the other's existence, if only they had met in different circumstances in a different time, in a different place [...]* » Neale, *S. op. cit.*, p. 7.

L'AUTRE MARIAGE

La tension dramatique de l'autre mariage

« Le mariage est clé au cinéma hindi! » affirme Dwyer.²⁵¹ Dans *DDLJ*, *HAKH* et dans tant de films dont le thème est la *romance*, la menace d'un deuxième mariage agit en tension dramatique découpant les paramètres de la quête et activant son urgence. Se marier et empêcher le mariage avec la tierce personne pourraient bien lancer la nécessité et l'acuité de la quête, et en constituer un de ses sous-objectifs. Important vecteur de complication, l'éventualité du mariage de l'héroïne avec un autre que le héros constitue un arsenal dramatique organisant les obstacles et les statuts, complications marquées en événements narratifs et stylistiques de multiples façons. Ce motif narratif – motif à la fois tel un motif pour l'histoire, et motif en tant que *pattern* narratif – négocie la morale et son grand ordre, et joue avec le statut des relations que les personnages entretiennent les uns envers les autres.

Comme nous l'avons vu, toute la seconde partie – et la quête principale de Raj – de *DDLJ* se voit lancée par le retour précipité de la famille de Simran afin que cette dernière marie Kuljeet. La figure structurante ponctuant les victoires et rebondissements de la quête provient du processus de mariage entre Simran et Kuljeet. Tout au long du récit, le stress est modulé par l'avancement des procédures et des célébrations du mariage. La tension finale, alimentée par les complications avec la sœur de Kuljeet et par la maladie de la grand-mère malade qui pousse même les personnages à rapprocher la date du mariage afin qu'elle puisse y assister avant de mourir. « L'autre mariage » est une constante majeure qui se retrouve de près ou de loin impliquée dans la plupart des films traités dans ce mémoire. *KKHH*, *DTPH* et *Taal* offrent des scènes finales explosives basées sur l'aboutissement de cette tension et se solderont par un sacrifice du protagoniste non choisi.

²⁵¹ Dwyer, R. (2004). *op. cit.*, p. 60.

Choisir l'amour de l'autre mariage : *Hum Dil De Chuke Sanam*

*Hum Dil de chuke Sanam*²⁵² (*J'ai déjà donné mon cœur mon amour*) offre par contre une élaboration particulière telle une variation sur le même motif. Un Indien-Italien se rend au Gujarat pour apprendre la musique et le chant puis tombe amoureux de la fille de son maître, Nandini. Le père découvre l'histoire et décide de faire payer le jeune homme par la promesse de ne jamais tenter de revoir Nandini de nouveau. Nandini se retrouve mariée à un autre. Son mari s'aperçoit de l'ancienne histoire de cœur et décide de l'aider à retrouver son amoureux retourné en Italie. À la suite de plusieurs aventures, elle le retrouve, mais au moment de se réunir complètement, elle réalise que son mari a su l'aimer dans le sacrifice de son propre bonheur au profit du sien. Elle retourne donc à son mari amoureux, ce qui rétablit l'ordre moral de la préséance du mariage et l'honneur de ses actes. Une grande place se voit donc accordée à l'amour se développant au sein du mariage. Au final, son amour et son respect gagnent le cœur de sa belle, qui l'avait pourtant déjà donné.

« *PYAAR DOSTI HAI, LOVE IS FRIENDSHIP* » : ambigüité et confusion des statuts

Le cinéma hindi des années 1990 introduit l'amitié en tant que *romance*.²⁵³ « *Mujhse dosti karoge?* » (Veux-tu être mon ami?) est désormais une phrase à la signification figée qui provient de *Bobby*²⁵⁴, un grand succès romantique des années 1970. Cette expression apparaît dans plusieurs films et il s'agit même du titre d'un film réalisé en 2002.²⁵⁵ *KKHH* présente une manifestation de cette possibilité en basant son intrigue principale sur la confusion entre l'amitié, le sentiment amoureux et la *romance*.

Le récit de la première partie du film est basé sur les développements des sentiments amoureux entre Rahul et Tina et entre Anjali et Rahul. Lorsque Tina demande à Anjali si

²⁵² Sanjay Leela Bhansali, 1999

²⁵³ Dwyer, R. 2004. *op. cit.*, p. 64.

²⁵⁴ Raj Kapoor, 1973. Bobby est le nom de la protagoniste principale.

²⁵⁵ *Mujhse Dosti Karoge ?*, Kunal Kohli, 2002

Rahul est son meilleur ami, elle répond: « *je suis la meilleure amie de Rahul* »²⁵⁶, dialogue raffiné qui évite de répondre directement à la question tout en proposant une réponse valable. C'est en tentant de séduire Tina, la nouvelle étudiante au collège et la fille du directeur de l'école, que Rahul développe un discours sur l'amour en tant qu'amitié, ce qui ouvre la porte à la *romance* dans le cœur de sa meilleure amie Anjali.

Une des scènes clés déclenchant la prise de conscience d'Anjali de ses sentiments pour Rahul est la scène à l'école, dans laquelle la professeure, Miss Briganza, pose la question suivante : « mais qu'est-ce que l'amour? ». Rahul répond : « L'amour, c'est l'amitié. ». Alors qu'il oriente cette pensée vers Tina qu'il souhaite avoir pour amie pour la « journée de l'amitié », la mise en scène suggère qu'Anjali se sente interpellée par cette affirmation. S'ensuivent élaborations triangulaires et malentendus à travers lesquels des chansons se chantent à trois et forment le triangle amoureux. La première chanson de ce type, *Koi mil gaya* (J'ai trouvé quelqu'un), est chantée par les trois protagonistes lors d'un spectacle au collège. Dès les premières paroles, le jeu des acteurs et la mise en scène suggèrent que Rahul et Tina chantent « j'ai trouvé quelqu'un » dans l'affirmative en pointant les bracelets d'amitié échangés – marquant le sceau de leur relation naissante –, alors qu'Anjali reprend les mêmes mots dans une forme interrogative. Les paroles de la chanson que constitue l'expression des sentiments de Rahul et le commentaire des héroïnes à leur égard. La chanson se termine d'ailleurs avec Rahul allant chercher Tina pour danser, ce qui ne manque pas de d'attrister Anjali. La chanson la plus manifeste du triangle amoureux est la chanson thème du film, *Kuch kuch hota hai* (« Quelque chose se passe », présentée et introduite comme : « tu sais que tu es en amour quand *Kuch kuch hota hai!* ») « Quelque chose se passe » pour les trois personnages qui chantent refrain et couplets parfois pour eux-mêmes, parfois pour l'être aimé. La mise en scène est sous forme de projections fantasmagiques à travers lesquelles les personnages dansent ensemble, se taquent et se chantent *romance*.

²⁵⁶

« *Main Rahul ki sabse dost hun.* »

Tum paas aaye, yun muskuraaye

Tu es venu proche, tu as souri (tout simplement)

Tumne na jaane kya sapne dikhaaye

Tu ne sais pas les rêves que tu m'as montrés (rêver en hindi se traduit en : voir un rêve, *sapna dekhna*)

Ab to mera dil jaage na sota hai

Maintenant mon cœur est ni éveillé ni endormi

Kya karoon haaye, kuch kuch hota hai

Que puis-je faire, ohh, quelque chose se passe

Les mêmes paroles se trouvent donc chantées par chacun des protagonistes les uns envers les autres, de façon triangulaire, soit Anjali-Rahul et Rahul-Tina. Le sens est le même, mais les destinataires et destinataires changent et *prennent sens* à travers les sentiments et rêveries des trois personnages. Il y a un effet double dans la mesure où Anjali se trouve exclue, à la fois par le contexte qu'on connaît et par la mise en scène. Dans cet épisode, on fait même une référence à *DDLJ* et à son champ de moutarde dans lequel Raj et Simran s'étaient retrouvés. Tina et Rahul se trouvent dans le champ et Anjali court et sautille le long de sa bordure. La mise en scène sert à la fois l'amour, qui se soldera en mariage et enfant, et l'amour déçu que vivra Anjali. Dans cet épisode, il n'y a donc aucune confusion pour le spectateur à travers la représentation. Cette confusion provient des sentiments amoureux d'Anjali qui a investi les paroles et gestes de Rahul de possibles sentiments réciproques. La mise en forme propose donc de rendre préhensible l'amour, et sa douleur à venir connue du spectateur, et ce, en toute amitié.

Cette confusion entre l'amour et l'amitié concernant la nature de leurs relations fonctionne en véritable processus de développement des sentiments. Anjali réalise ses sentiments à partir des impressions qu'elle a des gestes, paroles et chants et qui sont canalisés selon la compréhension qu'elle en fait. Tous tombent amoureux au même moment. Lorsque Rahul chante et déclare son amour, Anjali croit que ses sentiments lui sont adressés, justement puisqu'ils émergent de son côté, alors que ses sentiments sont tournés vers Tina et l'expression de ces derniers a pour but de séduire Tina. Au final, il s'agit donc d'un profond quiproquo qui se culmine dans une scène où Rahul déclare « *I love you* » à Anjali, au même

moment où elle s'apprêtait à lui avouer son amour pour lui. Il s'agissait d'une répétition le préparant à l'annoncer à Tina, mots qu'Anjali interprète bien évidemment au départ, comme lui étant adressés.

DIL TO PAGAL HAI ET LA MISE EN ABYME

Tout en incorporant cette confusion entre l'amour et l'amitié à ses complications, *Dil To Pagal Hai*²⁵⁷ (*Le cœur est fou*) s'appuie sur les mécanismes de la représentation dans la représentation pour développer les sentiments amoureux des protagonistes. Comme nous l'avons vu au chapitre 4, l'articulation des démarches romantiques des protagonistes fonctionne à partir des sphères privée et publique, intime et sociale au sein de la famille. L'exemple de la mise en abyme pourrait conserver cette articulation du double niveau de signification selon deux plans. Le récit dans le récit, et le récit, présentent une dynamique semblable d'un propos différent. Dans le cas de *DTPH*, il s'agit essentiellement des principes de la mise en abyme qui sont mis en branle afin de jouer sur l'ambiguïté de sens des événements, paroles et gestes à l'intérieur et à l'extérieur du récit en développement. Cette section a donc pour but de renchérir l'étude de la narration mais aussi de tenter d'isoler la dynamique d'élaboration polysémique du récit afin de voir comment elle fonctionne dans d'autres circonstances narratives.

Dans *DTPH*, Rahul, metteur en scène, annonce à sa troupe et au public une production prochaine du nom de Maya. Maya est à la fois un nom de femme et un mot qui signifie « illusion ». Il décrit et annonce essentiellement le récit d'une histoire d'amour avec une femme fabuleuse. Alors que sa danseuse principale, Nisha, se blesse, il rencontre, par une série de hasards, Pooja, qu'il convainc de jouer le rôle de Maya. Au fil de l'élaboration de l'histoire de la pièce, se développe conjointement une histoire d'amour entre Rahul et Pooja. Bien que quelque peu indécise, elle se promet à son meilleur ami Ajay, qu'elle mariera à son retour de voyage. La scène finale constitue une réunion des deux trames qui se doit de

²⁵⁷

Yash Chopra, 1997.

conclure à la fois l'histoire d'amour du film et l'histoire d'amour de la pièce présentée. Nisha est amoureuse de Rahul, qui est amoureux de Pooja. Ajay est amoureux de Pooja qui accepte de le marier mais développe un amour pour Rahul. *DTPH* présente donc un récit / pièce de théâtre centré sur deux protagonistes étant Rahul et Pooja et les complications des relations ambiguës entretenues avec leurs meilleurs amis respectifs. L'ambiguïté s'applique donc à la fois aux rapports entre la trame de la pièce et la trame du film, et les complications liées à la qualification des relations entretenues par les personnages.

DTPH propose un récit à la construction narrative appuyée par la fiction dans la fiction en tant que modalité d'élaboration. Le récit est structurellement constitué de l'annonce de la pièce et de l'héroïne qui l'incarne; du développement de la pièce et de l'histoire d'amour; des complications liées à l'amour de Nisha envers Rahul et de Ajay envers Pooja; et de la confrontation finale. Alors que leur histoire d'amour se développe, plusieurs scènes présentées comme appartenant à la pièce participeront à leurs échanges sentimentaux. Le grand récit romantique se déploie donc à travers la double articulation du récit du film auquel nous participons et de la pièce en progrès.

L'épisode final du film est la présentation de la pièce au public, qui donne à comprendre que le film auquel nous venons de participer est la pièce. À la scène finale, on présente rapidement la pièce principalement sous forme de medley. Le medley est un type d'épisode qui présente plusieurs morceaux de chansons à succès bien connus à travers la culture de ce cinéma. La pratique est reprise à partir de toutes les chansons parcourues dans le film, qui rappellent les moments familiers du développement de leur histoire romantique. Le moyen utilisé pour rendre la pièce, qui travaille d'ailleurs à la projeter comme étant le récit du film, est donc un mélange de cette forme medley, de la pièce entrecoupée des commentaires des personnages à côté de la scène et de la pression de la représentation sur Pooja qui a fait le choix d'honorer sa promesse faite à son ami.

La représentation théâtrale, renchérie de l'éventualité de son mariage avec Ajay, active la tension dramatique du point de non-retour. La pièce et le film doivent connaître une fin

heureuse et juste selon les sentiments de Pooja et de Rahul. C'est sur scène, devant tous, que ces sentiments doivent s'énoncer. Lors d'une répétition précédant le spectacle, Nisha souligne à Rahul que la fin se devrait d'être heureuse afin de plaire au public. Rahul répond que l'auditoire a peut-être connu trop de rêveries et qu'il est grand temps de leur présenter un peu de réalité, soit que l'amour est difficile et triste la plupart du temps, malheureux de voir sa Maya en épouser un autre prochainement.

Au moment où la pièce s'apprête à se terminer et où Maya quitte Rahul, Ajay, ayant trouvé une cassette enregistrée sur laquelle Pooja explique son amour pour Rahul, arrive à l'arrière-scène par surprise et fait jouer l'enregistrement de son discours sur la scène. Il arrête la cassette afin qu'elle poursuive sa déclaration en lui indiquant d'aller rejoindre son amoureux et de conclure le récit. D'abord, une fois de plus, le choix de la protagoniste était de l'ordre du sacrifice de ses sentiments²⁵⁸. Il s'agit d'Ajay, ayant découvert la vérité, qui salua son geste et l'invita à poursuivre ses sentiments au sacrifice des siens.

Finalement, la trame fictive puise son énergie dans la représentation de la vie fantasmagorique de Rahul telle que mise en forme par la pièce qu'il réalise, le tout constituant le film qui nous est présenté. Maya est perçue comme n'existant nulle part, une simple fabulation incompréhensible par les autres membres de la troupe. Pooja-Maya, la pièce, l'histoire romantique s'élaborent donc comme une actualisation de son rêve indéfini, la pièce proposant une concrétisation de sa matière imaginative dont il ne connaît pas lui-même les ressorts tout en ayant mis en scènes les actes de son fantasme.

Dans la construction narrative de mise en abyme, l'ambiguïté se place à cheval entre le récit raconté dans le film et le récit du film. Le développement de l'histoire d'amour s'alimente directement de l'histoire racontée, notamment à travers l'épanchement et l'énonciation lyrique des épisodes chantés et dansés. Ce procédé crée une confusion entre l'appartenance

²⁵⁸ Une scène précédente pendant laquelle sa tante lui démontre sa joie à l'annonce de son mariage suggère qu'elle ne puisse pas la décevoir ainsi que par honneur de sa promesse faite à son ami.

des scènes à l'une ou l'autre des histoires et leur développement conjoint. À ce compte, *Rangeela* retire certains principes de la mise en abyme sans que le récit raconté n'y tienne la place centrale.

***Rangeela*, le film**

La jeune Mili, danseuse-choeur de films bollywoodiens, rêve de devenir actrice. Elle est liée d'amitié avec son voisin orphelin Munna, ami de toute la famille. Elle est aperçue en train de danser sur la plage par Kamal, la vedette masculine du film dans lequel elle danse, qui s'arrange pour la faire devenir actrice principale. Kamal, riche et star, tombe amoureux d'elle, Munna, pauvre et malhabile, mais des plus sympathiques est jaloux et incapable d'avouer son amour à Mili. À la première de leur film, Munna quitte la ville en lui laissant une lettre expliquant ses sentiments et qu'il est meilleur pour elle qu'elle soit avec Kamal. Mili part à sa recherche avec Kamal, qui sacrifie ses sentiments lorsqu'elle lui avoue ses sentiments pour Munna. Bien que Kamal soit tombé amoureux, il constate que Mili est amoureuse de Munna. Kamal déclarera alors à Munna qu'ils ne sont que des acteurs et qu'ils ne faisaient que jouer, clarifiant donc l'ambiguïté même à travers laquelle son amour pour Mili s'était développé. La prise de position de Mili par rapport à la situation ne survient qu'à la toute fin. Nous apprenons au même moment que Kamal qu'elle est amoureuse de Munna. Le silence de Mili sur la question opère la surprise du choix chez le spectateur. Nous partageons le fantasme de Kamal alors qu'elle ne faisait que jouer son rôle en tant qu'actrice, collègue de travail et amie. Les échanges et les déclarations se produisant dans le film fictif sont investis des sentiments amoureux de Kamal, ce qui suggère le passage des scènes de film fictif dans la sphère du récit du film. Le statut de Mili était celui de l'innocence et de la joie naïve de participer au film et de devenir une star.

Les deux amoureux à la situation sociale bien différente sont constamment comparés par la mise en scène. Kamal est riche et vedette alors que Munna est modeste et vendeur de billets de cinéma sur le marché noir. Kamal lui offre un collier sensationnel pour son anniversaire, alors que Munna ne peut se résoudre à lui remettre une bague toute simple. Kamal est sophistiqué alors que Munna, étrangement vêtu, l'amène dans un restaurant cinq étoiles

sans détenir le langage et les règles sociales appropriées pour ce type d'endroit. En plus de certaines tensions liées à des malentendus plaçant Munna dans une position de rejet, tout suggère qu'elle choisira Kamal, du moins, c'est ce que Munna croit. La conclusion suggère que rien de tout cela ne serait arrivé si Munna avait parlé.

Ce retard de l'énonciation est un vecteur important des complications et rebondissements de l'histoire. Les éléments dégagés dans ces analyses nous mènent à étudier l'énonciation, l'expression et la démonstration des sentiments de plus près. Dans les cas vus ici, la mauvaise lecture de la part des personnages d'une expression confuse de leurs sentiments complique les récits et en modulent grandement les rebondissements.

ÉNONCIATION, EXPRESSION ET LEURS DÉTOURS

*Le langage de l'amour est impossible, inadéquat et immédiatement allusif quand on le voudrait plus direct, le langage amoureux est envol de métaphores : il est de la littérature.*²⁵⁹

Comme nous l'avons vu dans *HAHK*, l'énonciation détournée de l'univers tel qu'établi par le récit occupe une grande place dans la sphère privée des personnages et dans l'expression de leurs sentiments amoureux. Dans la plupart des exemples vus ici, les protagonistes n'énoncent pas leurs désirs réels. Ce sont les personnes découvrant la vérité qui rétablissent la situation en les invitant à respecter les désirs qu'ils avaient décidé de sacrifier. Tel est le cas dans *HAHK*, *KKHH*, *Rangeela*, *DTPH*, *HDDCS* et *Taal*, que nous verrons dans cette section. Tout comme dans *HAHK* dont la mise en scène de l'expression des sentiments amoureux indique un remplacement de la déclaration directe par un épisode chanté et dansé, la déclaration romantique entre Raj et Simran se voit aussi exprimée par une chanson, *Tujhe dekha toh ye jana sanam* (Quand je t'ai vu, j'ai su chéri) lorsque Raj arrive en Inde. Le retard dans l'énonciation cause tant de problèmes à Munna dans *Rangeela*. Dans *KKHH*, Anjali quitte le collège sans énoncer quoi que ce soit. Comme nous l'indique Tina dans la lettre laissée à sa fille, c'est son départ qui lui fit comprendre « qu'elle était

²⁵⁹ Kristeva, Julia (1983). *Histoires d'amour*. Paris : Denoël. p. 9. Cité dans Dwyer, R. (2000). *All you want is money, all you need is love: sexuality and romance in modern India*. p. 14.

arrivée entre les deux. »²⁶⁰ Encore une fois, les déductions qu'opère la protagoniste rendent compte d'une lecture d'un acte à la signification non énoncée.

La suggestion

Plusieurs aspects stylistiques de ce cinéma renvoient à un mode détourné d'énonciation et d'expression fonctionnant selon les principes de suggestion. Le problème avec la suggestion est que l'énoncer et la rendre claire peut s'avérer problématique. Il y a des raisons pour lesquelles le sens est suggéré. Son emploi réside justement dans sa faculté de ne pas se confondre avec le sens véritable qu'elle suggère, ce qui en arrête sa fonction.

Un des exemples les plus saillants de suggestion est cette chanson si controversée du film *Khalnayak*²⁶¹ (*Vilain*). Alors que l'héroïne tente de séduire le vilain afin d'entrer dans sa bande et d'aider son amoureux policier à l'attraper, elle se fait passer pour une danseuse et chanteuse. Dans cet épisode, elle chante : « *Choli ke pichey kya hai?* » qui signifie, « qu'est-ce qu'il y a sous ma blouse? ». Question à laquelle on répond : « *Choli mein dil hai hai mera.* » (Dans ma blouse, il y a mon cœur.) Alors, vous tous qui avez pensé autrement, ce sont vos propres idées, votre propre compréhension et l'énoncer ne peut que vous trahir. Dans ce cas particulier, il n'y eut aucun doute sur son sous-entendu et cette chanson fut grandement critiquée. La suggestion a très probablement débordé, puisqu'elle fut taxée de vulgaire justement pour son « *double-entendre* ».

La censure est très intimement liée à ce genre de pratique qui a débouché sur une multitude de façons de la contourner. Les représentations et la démonstration de l'intimité font partie de ces aspects. Le simple baiser, souvent remplacé par des fleurs s'agitant ensemble, aux mouvements des plus suggestifs et vigoureux de certains épisodes chantés et dansés faisant office de mimes et de plaisirs sexuels élaborent des démonstrations détournées de ce qui ne peut être montré.

²⁶⁰ « *Ki main Rahul aur Anjali ke beech mein aa gayi thi.* »

²⁶¹ Subhash Ghai, 1993.

La censure est constituée de lignes directrices à partir desquelles les censeurs décident des coupures et octroient le certificat affirmant que ce film puisse être projeté en Inde. Les bases de la censure au cinéma en Inde ont été constituées sous le règne britannique, années pendant lesquelles les dirigeants de l'empire s'inquiétaient du pouvoir de propagande de contenu « nationaliste » que pouvait détenir le médium cinématographique. Les lois en vigueur et le système de cotation proviennent du *Cinematograph Act* de 1952, soit après l'indépendance, qui connut des amendements, révisions et lignes directrices à différentes époques. Le « *Central Board of Film Certification* » est, comme le nom le souligne, central et à l'échelle nationale, bien que les gouvernements régionaux puissent tout de même appliquer leur propre bannissement. Tout film projeté en Inde se doit d'être certifié et le fonctionnement est bien simple : il y a une série de lignes directrices soumises au jugement de l'équipe de censeurs, équipe qui peut demander des coupures jusqu'à l'émission du certificat. Donc, pour s'éviter du travail, les réalisateurs travaillent selon ces lignes. Le règlement formel stipule qu'il se devrait d'y avoir liberté d'expression et que la censure n'est pas souhaitable, mais nécessaire afin de promouvoir de bonnes idéologies et ne pas inciter au sexe, aux abus et à la violence. Il en résulte autocensure, représentations détournées et codes créant un langage de l'érotisme²⁶² pour contourner la censure. La presque absence du baiser est un exemple intéressant, alors qu'il n'y a pas de règles précises de censure bannissant le baiser.

« **Conversation** » sans mot

Nous avons vu comment l'expression détournée prenait une place importante dans l'espace partagé par les protagonistes amoureux. En ce sens, *Taal*²⁶³ (*Rythme*) présente une conversation suggérée se réalisant à travers le non-dit et l'implicite.

Un des objets clés permettant aux protagonistes de se taquiner est la bouteille de *Coke*

²⁶² Dwyer, Rachel (2000). The erotics of the wet sari in Hindi films. *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 23(2), 143-159.

²⁶³ Subhash Ghai, 1999.

employée comme médium d'échange. La bouteille de *Coke* dessine le lien qu'entretienne les protagonistes afin de révéler et de chercher à faire révéler sans énoncer leur attirance l'un envers l'autre. Alors qu'ils se trouvent côte-à-côte regardant par la fenêtre, l'héroïne gênée, le héros souriant, il boit une gorgée à la paille de la bouteille de *Coke* qu'il dépose sur la table qui les sépare et l'invite fortement à y prendre une gorgée en tapant la bouteille contre la table en la déposant. Le geste suggère le baiser par le partage de la même paille de leurs lèvres respectives. Elle refuse et il quitte la pièce. Après qu'il soit sorti, elle prend une gorgée, geste qu'il surprend joyeusement en revenant à la fenêtre brusquement. Afin de la narguer, du moins, tel est ce qu'on suggère, il jette la paille et boit à la bouteille. Plus tard, alors qu'ils se trouvent entourés de toute la communauté dans une fête, il l'observe de loin, prend une gorgée de cola et dépose la bouteille sur le plateau du serveur en lui demandant d'aller conduire ce plateau à l'héroïne. Elle refuse de prendre la bouteille, jusqu'à ce qu'une autre demoiselle la prenne. Elle s'empare de la bouteille, prétendant à une soif soudaine, et lui indique de venir la rejoindre un peu à l'écart. Lorsqu'il arrive, elle vide le contenu de la bouteille dans les buissons, signe de rejet joueur de sa proposition.

Il s'agit d'une forme de conversation dont les « réponses » sont sans signification définitive, jeu par lequel les protagonistes peuvent entrer en contact au moyen de la suggestion. Leurs gestes suggèrent des significations d'échanges physique et romantique tout en discutant de manière détournée. Ils ne discutent pas de leurs sentiments, le but est d'entretenir un jeu de taquinerie qui s'appuie d'abord sur le refus de l'héroïne que le héros cherche à faire démentir et sa gêne à s'être fait prendre en train de révéler une pointe d'intérêt, ce qui alimente le jeu et renforce la détermination du héros à le poursuivre.

L'espace intime, narratif et spectaculaire des épisodes chantés et dansés

Les épisodes chantés et dansés sont les principaux lieux filmiques d'épanchement sentimental, de célébrations et de spectacle. L'exécution des danses, le jeu des acteurs, la beauté des costumes, des décors ou des lieux, la richesse des paroles sont tout autant de critères d'appréciation révélant la qualité de la performance. L'intégration de ces épisodes est une habileté de mise en scène requise et primordiale dans la réalisation de films

bollywoodiens.²⁶⁴ Bien que nous regarderons ici certains rôles qu'ils jouent au sein de la narration, l'aspect spectaculaire de la performance est en soi un plaisir de la participation au récit.

Nous avons vu comment une chanson peut nous informer sur la lecture des signes indirects de l'expression des sentiments (*HAAK*); comment les paroles peuvent servir en situation publique à adresser des propos cachés à son amoureux/se en jouant avec les tierces personnes (*DDLJ*); comment une chanson peut mettre en scène trois protagonistes amoureux s'épanchant les uns envers les autres, épisode servant à la fois le lyrisme de l'expression et le retrait de l'équation de la troisième personne du triangle. (*KKHH*) Les épisodes dansés et chantés servent en grande partie le passage de l'intériorité des personnages vers l'extérieur. La saisie du spectateur de cette intériorité fonctionne à partir de la représentation de leurs sentiments au moyen des paroles, de la musique et de la mise en scène. Ces épisodes peuvent être souvent compris comme des expositions et des projections chantées et dansées du monde intérieur, des démonstrations lyriques des sentiments, des déclarations dont les moyens de l'expression s'appuient sur leur fonctionnement sémantique à travers le narratif en cours, la « *picturisation* » et l'efficacité poétique des paroles elles-mêmes. Dwyer analyse les chansons de films comme suit:

« [...] songs allow things to be said which cannot be said elsewhere, often to admit love to her beloved, to reveal inner feelings and to make the hero/heroine realise that he/she is in love. Moreover, love songs in Hindi films work on two levels: on the one hand there is the literal signification of the verse, which lends itself to narrative and is encouraged by the picturisation of the song within the film; on the other hand there is the joy, the pleasure alone – the message is not only the song, but the excess of meaning brought about by the indefinite syntax, paradox or metaphors evoked by the very vocabulary. »²⁶⁵

Dwyer propose donc la déclaration à son amoureux/se, la révélation des sentiments amoureux et afin de faire réaliser au protagoniste son propre état amoureux. Une des

²⁶⁴ Prasad notait d'ailleurs qu'il y ait eu une intensification de l'attention portée à ces épisodes depuis la réalisation du phénomène bollywoodien. Prasad, M. (2003). *op. cit.*

²⁶⁵ Dwyer, R. (2006). *op. cit.*, p. 292.

formes de poésie très utilisée au cinéma hindi est le ghazal, une forme poétique perso-arabe rattachée au thème amoureux exprimant la douleur de l'amour difficile dont l'objet de la dévotion est souvent présenté comme inatteignable.

La chanson peut constituer l'instance de partage de l'intimité. Il s'agit tantôt d'un espace parfois imaginé seul qui présente les fantasmes du personnage et ses souhaits, tantôt vécus et/ou rêvés par les deux protagonistes qui semblent rêver éveillés et s'exprimer leur amour des montagnes suisses au désert égyptien. D'autre fois, elle survient en public ou lors d'une festivité qui peut à la fois agir en grande célébration commune, en spectacle ou pour exprimer en public, selon un sens caché, des sentiments amoureux. Parfois, les personnages se mêlent à la fête. Une chanson peut aussi constituer une trame sonore, accompagnée d'un montage d'événements qui expose les pensées des personnages. Ces pensées peuvent aussi être disloquées par rapport à la leur situation actuelle, mettant de l'emphase et marquant la distance entre leur vie intérieure et la réalité à laquelle ils sont soumis. Cette énumération ne constitue qu'une brève liste d'exemples, mais illustre bien le procédé de partage de la vie intérieure entre les personnages et le spectateur que les scènes de danse et de chant opèrent.

Dans le cas des chansons de déclaration des sentiments amoureux, c'est-à-dire les épisodes où les protagonistes ne sont pas présentés comme rêvant l'un à l'autre et imaginant la scène, mais bien la partageant, ces épisodes interrompent et prolongent à la fois la réalité du récit, plaçant la chanson dans la zone d'imagination partagée par les protagonistes. La rupture avec la réalité construite de l'histoire permet une zone d'expression à côté, mais intégrée à la continuité de l'histoire laissant entendre que les protagonistes se soient avoué leur amour. Cette forme se détourne de la réalité qui est la leur, mais constitue la trame réelle du récit vécue du point de vue des protagonistes – et celui du spectateur –. La construction de leur espace intime passe par le partage de leur monde imaginaire commun conjugué et établi comme partagé dans la mise en forme de l'épisode auquel ils participent. Les protagonistes se trouvent seuls dans les montagnes suisses ou dans de jolis espaces, en voyage imaginaire, à l'abri du regard des autres. Ces constructions peuvent être les lieux imaginaires de leur espace privé ainsi partagé et dont le principe de cohérence est basé sur

l'épanchement et l'expression de leurs sentiments réorganisant le monde filmique. L'éblouissement et la flamboyance qu'ils opèrent participent du spectacle de la démonstration sentimentale. Les moyens de l'expression peuvent se dessiner selon un tout autre ordre de priorité de cohérence subordonnant le réel à la réalité imaginaire et au monde de la poésie. Le monde réel à exprimer est celui de l'intériorité des protagonistes qui n'est pas soumis aux lois de la cohérence logique de la vie quotidienne. La forte présence d'hallucinations trace aussi la voie vers une compréhension de l'univers du récit selon l'activité de « *day dreaming* » ou du rêve éveillé des protagonistes. Le sentiment d'injustice et de cruauté de l'univers de réalité établi par le récit peut donc être mis en relief par sa distance avec la réalité intérieure des personnages. Cette dynamique insuffle donc aux deux « réalités représentées » toute leur puissance effective – activée et investie par la connaissance et la compréhension des spectateurs des statuts et tensions en place. En tant que spectateurs, ces épisodes nous donnent un accès privilégié aux motifs, sentiments et tourments qui les habitent. La mise en forme chantée et dansée fonctionne par principes poétiques aussi dans la mise en spectacle des paroles de chansons articulant les tensions dramatiques et en exprimant les complications.

Les chansons publiques à travers lesquelles sont révélés des sentiments difficiles accentuent cette idée de la forme détournée de l'énonciation de la sphère intime au grand public, la sphère intime cachée étant le véritable objet de la scène détournant donc la sphère publique de la véritable signification. À ce compte, *Taal* offre des chansons les plus intéressantes afin de comprendre ce rapport entre les sphères privée et publique, la distribution des informations narratives – et des informations émotives – et l'intégration narrative et effective des chansons. *Taal* présente une des trames sonores populaires des années 1990. Son compositeur, AR Rahman est un des créateurs clés de la vie musicale des films bollywoodiens de ces années. Ses trames sonores les plus remarquées furent celles des films de Mani Ratnam, notamment *Roja*²⁶⁶ et *Dil Se*²⁶⁷ (*Du cœur*) qui jouissent encore d'une

²⁶⁶ Mani Ratnam, 1992.

²⁶⁷ Mani Ratnam, 1998.

grande popularité. D'autres de ses grands succès incluent *Rangeela*, *Lagaan: Once Upon a Time in India*²⁶⁸ (Taxe: Il était une fois en Inde) et *Taal* que nous verrons ici.

Taal

Le film *Taal* comprend bon nombre d'oppositions régissant à la fois les tensions bien familières au cinéma hindi et la préhension des dynamiques identitaires de la culture libérale. Ce film raconte l'histoire d'un riche *NRI* urbain, Manav, qui tombe amoureux d'une jeune chanteuse de village, Mansi, à qui il promet mariage et bonheur. Afin de confirmer l'union, la jeune fille et son père se rendent à Mumbai, rencontre sous le signe de malentendus – activés essentiellement par la famille du jeune homme – et qui mène à une querelle difficilement conciliable entre les pères – et par la bande, entre les protagonistes, en vertu du respect qu'ils portent envers leurs pères respectifs –. Au hasard, père et fille tombent sur Vikrant Kapoor, grande vedette de la musique et du spectacle qui propose à Mansi un contrat pour sa compagnie lui restreignant toute fréquentation amoureuse, mariage ou amitié. Réalisant le malentendu d'un différend, le héros fait tout en son pouvoir pour retrouver sa belle, au grand stress de Vikrant qui tombe amoureux de Mansi. Le *climax* final survient lorsque Mansi a consenti à marier Vikrant et qu'au moment venu, la pression devient insurmontable.

Taal raconte donc l'histoire d'une dispute d'amoureux séparés dont la communication est très restreinte. Le héros tente de reconquérir sa belle qui le repousse et qui se trouve désormais engagée dans un contrat lui interdisant une relation amoureuse.²⁶⁹ Il souhaite la marier, mais elle est liée par le contrat d'exclusivité. Le jeune héros se ravise alors qu'elle, maintient sa position. Cela dit, les moyens pour comprendre comment elle vit la situation et avoir accès à ses sentiments sont les chansons qu'elle chante haut et fort, en public, et dont les mots se rendent jusqu'à Manav par le biais de la télévision. L'histoire d'amour trouve sa

²⁶⁸ Ashutosh Gowariker, 2001.

²⁶⁹ On peut y voir d'ailleurs une facette ajoutant au personnage de Virkrant son pouvoir lié à l'argent et l'utilisation qu'il en fait. Il achète en quelque sorte le platonisme de l'héroïne en louant son cœur pour la période du contrat.

sphère privée dans le monde de la mise en scène et de la chanson, qui elle, est publique. À deux reprises dans le film, on emploie ce type de stratégies par lequel bien qu'elle le repousse, les chansons qu'elle chante nous révèlent son état sentimental à travers un format lyrique se voulant pour elle-même, justifiée par la pratique de son nouveau métier.

L'exemple le plus saillant de l'extériorisation des tensions intérieures de l'héroïne et des différents débats en cours est l'épisode chanté et dansé se produisant vers la fin du film. Lors d'un feu, Manav brave les flammes pour aller chercher un foulard qui lui est associé, ce qui parut dans le journal et émeut Mansi qui s'apprêtait à performer sur scène. Au dernier moment, elle décide donc de changer de chanson et d'interpréter une chanson de son village que l'on sait reliée à Manav puisque reprise d'un épisode antérieur et qui porte pour titre *Ishq bina, kya jina* (Sans amour, pourquoi vivre?) À ce moment dans le récit, elle s'apprête à marier Vikrant, mais se trouve toujours amoureuse de Manav. La projection de son monde intérieur et des tensions qui l'habitent se voient représentés à travers la mise en scène du film et la mise en scène de la performance sur scène. D'abord, la mise en scène et la performance de la chanson sont entrecoupées d'un montage d'images d'elle et de Manav. Ensuite, son interprétation prenante agite Vikrant qui réalise qu'elle est encore amoureuse de Manav bien qu'elle lui soit promise. S'enclenche une pression musicale torturante de Vikrant sur scène, une mise en scène dans laquelle des foulards rouges descendent du plafond et s'enflamment, des danseurs torches humaines se meuvent et un Manav halluciné marche sur scène pour lui dire qu'il l'aime. Le tout, sous le regard de Manav qui regarde le spectacle à la télévision.

Un mot sur le « *item song* »

Un trait marquant des films étudiés ici par rapport à cette tradition du divertissement populaire est l'absence de « *item song* ». Le numéro « *item* » est une chanson à la danse suggestive et aux propos érotiques suggérés de façon habile ou non. Traditionnellement, le cinéma hindi opérait des distinctions marquées entre les héroïnes et les « allumeuses »²⁷⁰

²⁷⁰

Le mot anglais employé dans ce contexte est « *vamp* ».

qui arrivaient dans le film pour réaliser un numéro aguicheur. Ces épisodes pourraient se caractériser par leur mise en spectacle des plaisirs érotiques qu'ils suggèrent, tablant très souvent sur des mouvements vigoureux et mimétiques de la sexualité et des paroles suggestives. Encore aujourd'hui, Bollywood a ses « *item girls* » qui arrivent dans le film pour performer un numéro, mais les héroïnes prennent aussi désormais part à la danse. À travers les films présentés dans ce mémoire, *Raja Hindustani* présente un épisode un peu plus corsé à travers lequel des gitanes boivent et dansent de façon suggestive.

RETOUR SUR LES PROCÉDÉS STYLISTIQUES

Tout au long de l'étude l'emploi du terme « procédé stylistique » fut délicat. Nous voulions conserver son caractère englobant et renvoyant à son pouvoir effectif afin de ratisser le plus d'aspects possibles et de ne pas nous commettre à ceux-ci. C'est-à-dire que nous posions en quelque sorte l'emploi de procédés stylistiques par la narration mais il ne s'agissait pas de les chercher mais plutôt de travailler avec ce que les films présentaient, puis ensuite d'en dénouer et d'en exposer les mécanismes. Cela dit, voyons ce que les résultats des analyses nous permettent de dire sur l'emploi même de du terme « procédé stylistique ».

La multiplicité des sens semblait être le phénomène à étudier. Il l'est toujours. Au terme de cette étude, il en ressort que la pluralité des significations naît de plusieurs façons, ce qui rend difficile l'attribution du concept de polysémie à un tel phénomène. Il s'agirait plutôt d'un constat ou d'un effet de la position du spectateur à connaître les points de vue des personnages. Nous explorerons ici cet aspect à travers quelques exemples que fait ressortir l'étude.

Le procédé qui semble le plus désigner les phénomènes en question est le double sens²⁷¹ (*double entendre*) qui réfère justement au sens double évoqué au-delà de l'intentionnalité

²⁷¹ En anglais, « *double entendre* », qui renvoie encore davantage à l'interprétation de son sens comme étant « entendu ».

des personnages. Le double sens est un procédé stylistique par lequel le sens des mots peut être compris de deux manières. Ce qui propose un sens littéral et un sens caché. Or, l'émission de ce sens caché n'est pas toujours motivée par le personnage, ce qui laisse place à un principe de fonctionnement basé sur les points de vue des personnages et les différences entre les intentions et les interprétations. La multiplicité des sens surgirait donc des différents points de vue et niveaux de connaissance des personnages sur les situations, faits et gestes. Il s'agit de la base du fonctionnement du quiproquo. Les lectures erronées des situations et des gestes se sont manifestées en plusieurs exemples au cours des analyses, du sourire de Simran à la mauvaise interprétation de Preeti des actes de Raj. Dans ces deux cas, les personnages qui déploient les gestes en question n'ont pas d'intention en ce sens. Le double sens est donc un résultat de la position du spectateur qui connaît les significations. Rappelons un exemple s'appuyant sur une intention du personnage à travers lequel le double sens est employé justement afin d'actionner le sens second.

L'emploi le plus manifeste du double sens est l'ambigüité autour du concept de l'amour et de l'amitié. La même notion est employée par Rahul afin de séduire Tina, premier double sens, employé directement dans cette intention, du moins c'est ce que suggère la mise en scène; et crée de la confusion à travers la relation qu'il entretient avec Anjali. Sa lecture pose donc le problème de l'ambigüité de sa signification qui complique le récit. Le développement de ses sentiments est suggéré comme étant déclenché par cette même ambigüité – elle commence à questionner ses sentiments à partir du moment où il propose le rapport amour-amitié afin de séduire Tina –, ce qui relève donc, une fois de plus, de la lecture qu'elle en fait. Il y a donc, d'une part, le sens double du concept d'amitié et d'autre part, son fonctionnement sémantique à travers sa réception.

Un autre exemple particulier est le glissement de sens qui active un certain double sens sans le réaliser complètement. À ce titre, les actes de Simran afin de ne pas procéder à la réalisation des rituels reliés au mariage fonctionnent de cette façon. Le rituel s'accomplit, mais l'acte en question, investi de signification par l'héroïne, se voit détourné. La bague se voit passée au doigt, mais pas au doigt approprié. L'acte a donc lieu, dans une forme

détournée, pour la trame officielle, sans avoir lieu pour l'héroïne.

Un exemple intéressant, le chant des protagonistes dans *KKHH* propose un même sens habité par plusieurs personnages, ce qui renverse en quelque sorte la polysémie à travers laquelle un même sens s'énonce en plusieurs voix. De plus, dans ce cas, les connaissances du spectateur ajoutent la dimension du rejet et de la déception.

Finalement, le « procédé stylistique » et son emploi soulèvent des questions hautement complexes. Au cinéma, la question du narrateur de l'histoire est épineuse et renvoie aussi aux questions « qui énonce? », « qui narre? » et finalement, « qui procède? » Alors que nous avons davantage étudié comment le spectateur reçoit et participe au récit, les « procédés stylistiques » et le déploiement de leurs effets apparaissent comme étant grandement attachés à la position du spectateur que lui accorde la narration et l'accès aux différents points de vue des personnages qu'elle permet.

Si on regarde le mode détourné d'énonciation, sa stylistique s'appuie sur des ressorts différents et est rattachée à un autre type de focalisation. Nous avons parlé d'une mise en plan de l'énigme sans aborder en profondeur la question de la focalisation interne. Souvent associée au cinéma à la caméra subjective, elle est par contre aussi employée pour référer au monologue intérieur, aux pensées et aux sentiments des personnages. Le moyen principal que nous avons abordé et qui rend compte de ce détournement de la réalité telle qu'établie par le récit est l'emploi d'épisodes chantés et dansés. Les rêveries de Simran et de Baldev sont des exemples, et dans ces cas, ont été servies au spectateur au moyen de chansons.

En ce qui concerne l'énonciation, cette chanson de *HAAK* à travers laquelle, en prologue, les personnages énoncent les significations du langage non verbal qui sera à l'œuvre dans le déploiement de leur histoire d'amour et révèle, avant même le début de l'histoire, les ressources signifiantes à partir desquelles vont se communiquer les sentiments. Cette chanson a pour but d'établir les référents des proposés « *privatized story-telling codes* » à

partir du point de vue du personnage tout en énonçant directement les sentiments à travers un canal que nous prenons pour détourné, par rapport au plan de réalité établi par le récit.

Le mode d'énonciation détourné pose aussi certains problèmes. Ce qui a mené à l'emploi du terme « énonciation » était notamment la fonction substitutive que proposait la mise en scène de *HAKK*. Au lieu que les protagonistes énoncent leurs sentiments dans l'univers établi par le récit, leur déclaration se voyait remplacée par un épisode chanté et dansé. Cela dit, pas tout à fait remplacé, puisque la déclaration signifie et est effective au niveau du récit et au niveau de la relation entre les deux protagonistes, mais a lieu à travers une mise en forme qui se détourne de l'univers établi par le récit.

Bien que la suggestion fût exposée dans ce mémoire, l'étude du langage implicite nous semble mériter davantage de considérations que celles présentées dans ce mémoire. Un des résultats d'analyse pourrait bien nous mener à une autre étude dans cette voie. Son emploi semble nourrir grandement les dispositions à partir desquelles le spectateur active les inférences lui permettant de comprendre les complications du récit, les points de vue des personnages ainsi que l'activité romantique.

À cheval entre ce que proposent les traditions indiennes, le vocabulaire disponible pour en traiter dans notre registre et le médium cinématographique, le pari était grand et la méthode était concernée par la compréhension de la narration de ces films à succès. Les détours et analyses qu'il a su susciter à travers cette étude, contribua grandement à constituer ce premier pas vers une poétique de la narration des films romantiques populaires bollywoodiens des années 1990.

Dans ce chapitre, nous avons analysé certains motifs narratifs et procédés stylistiques afin d'exposer certains aspects de la poétique de leur narration à travers ces films populaires des années 1990. L'organisation de ce chapitre s'est faite à partir des éléments dégagés d'une étude plus descriptive et explicative des deux films les plus populaires de la décennie. Le fonctionnement narratif et effectif de la manigance fut donc étudié de nouveau à travers

KKHH, tout en suggérant même une version remaniée du mariage arrangé par la famille. Nous avons fait ressortir comment la quête connue du spectateur investit de significations les événements du récit, transformant ces événements en petites victoires de la réalisation de la quête inconnue des protagonistes principaux qui l'actualisent. Cette section consistait aussi en une exposition des effets stylistiques déclenchés à travers le déroulement du « comment », dimension globale de la participation au récit telle que proposée par Thomas. En analysant *Raja Hindustani*, nous avons pu explorer le côté vilain de la manigance en présentant comment la manipulation des informations narratives, s'appuyant particulièrement sur les ressorts du mode mélodramatique, créait l'exposition d'une injustice profonde envers les protagonistes amoureux victimes de la pratique de la manigance maléfique des vilains membres de la famille.

Nous avons présenté le thème de l'amitié romantique, nouveau aux années 1990, à travers *KKHH*. Nous avons vu comment l'ambiguïté autour d'un tel concept relationnel compliqua le récit à travers une dislocation entre l'expression des sentiments et les tentatives de courtisanerie de Rahul et le développement des sentiments d'Anjali. Le concept présenté comme polysémique invite à comprendre des sentiments amoureux dans une relation amicale. Les épisodes chantés et dansés mettant en scène – et en spectacle – le triangle amoureux exposent le spectateur à la célébration des sentiments amoureux, incluant les sentiments qui seront déçus, informations que la mise en scène donne à saisir au spectateur mais pas à la principale concernée. Aussi, les paroles de la chanson thème principale du film chantées par les trois protagonistes suggèrent une seule et même expression aux sentiments de trois personnages. Cette même ambiguïté autour du concept d'amitié vient compliquer le récit de *DTPH* dans lequel les deux protagonistes qui tombent amoureux, sont aimés de leurs amis respectifs. *DTPH* propose une mise en abyme, procédé narratif qui reprend, en quelque sorte, le principe de la double trame afin d'élaborer une histoire de cœur à cheval entre le récit raconté et le récit du film constituant une seule et même histoire. Les ressources du récit dans le récit furent commentées dans *Rangeela*.

À partir du mode détourné d'énonciation, nous avons exploré les ressources de la suggestion principalement à travers des scènes qui s'appuient sur d'autres ressorts que la conversation directe et verbale afin de se réaliser. Comme nous l'avons vu à travers l'analyse des différents films, les chansons détiennent plusieurs utilités narratives. Elles semblent grandement prendre part au rendu de la vie intérieure des personnages, incluant l'énonciation et l'expression des sentiments amoureux à travers un canal ambigu par rapport à la réalité du récit, en rapport de continuité et de rupture avec l'univers représenté et nous permettant, notamment, d'avoir accès à la performance des tourments, sentiments et fantasmes des protagonistes.

Conclusion

Au terme de cette étude, les pistes de recherche semblent multiples et les questions que ces analyses soulèvent, fascinantes. Depuis le début de cette recherche, ce projet fut abordé comme une étape davantage que comme une fin. « Comment on raconte des films à Bollywood? » est très probablement une question des plus riches, mais aussi une des plus difficiles que l'on puisse poser, vu le débordement des perspectives de compréhension qui mériteraient d'être empruntées.

Dans ce mémoire, des analyses de la poétique de la narration au cinéma bollywoodien des années 1990 et de sa *romance* ont été présentées. À ce titre, rappelons-nous donc le projet qu'on s'était donné. Comment raconte-t-on les histoires d'amour au cinéma bollywoodien des années 1990 et ce, à travers ses films les plus populaires? Afin de répondre à cette question, les concepts de focalisation et les principes relatifs au point de vue du spectateur ont été exposés afin de mettre en lumière des propositions sur la narration au cinéma hindi avancées par certains chercheurs. Cette narration tendrait à être hautement communicative et à placer le spectateur dans une position privilégiée. Ce type de rapport au récit participe aussi au mode mélodramatique et prend grandement part au déploiement des récits du cinéma populaire de Mumbai. À partir de quoi, nous avons proposé d'analyser le fonctionnement de procédés stylistiques à travers la narration, articulant les effets et les sens à travers la dynamique des différents points de vue des personnages et celui du spectateur.

Au chapitre 2, nous nous sommes questionnés et avons cherché à comprendre le passage d'un mode de représentation auquel nous sommes habitués et qui active la participation à la fiction à partir de certaines conventions permettant l'univers de vraisemblance. « Bollywood le genre », fut aussi dégagé comme étant une catégorie permettant d'organiser la compréhension de la participation. L'autre aspect concerna ce travail au niveau des paramètres de sa forme ainsi que du contexte poétique en Asie du Sud. Certains éléments ont été exposés afin de présenter conventions et forme au cinéma hindi – et bollywoodien.

Ce cinéma présente souvent une intégration de plusieurs genres et une forme digressive épisodique qui démultiplient les quêtes et les registres émotifs. Il offre des épisodes chantés et dansés qui constituent un des plaisirs certains de la participation aux films, en plus de s'inscrire dans ce que l'on peut proposer comme étant un cinéma d'attractions. Les considérations au niveau des traditions poétiques font ressortir une participation aux arts performatifs selon la réalisation du *rasa*, le « sentiment » ou la « saveur », étant à la fois, l'objet de la représentation et le plaisir esthétique. Cette quête esthétique et les théories dramatiques proposent de placer au premier plan, la représentation de l'ordre du drame et des émotions, davantage que l'ordre de la réalité. Nous avons aussi présenté la multiplicité des sens comme étant un principe majeur de la poésie sanscrite, sur lequel s'appuient les ressources du *slesa* (l'ambiguïté ou le double sens) et la doctrine du *dhvani* (la suggestion).

Au cinéma, nous avons exploré comment l'activité fantasmatique déclenchée par l'expérience du film, et telle qu'analysée par Probal Dasgupta, propose que le spectateur de films bollywoodiens goûte et connaisse sa propre matière imaginative lors de sa participation aux films. Le spectateur assumerait complètement l'activité de la représentation et se prêterait au jeu à partir de son imagination fantasmatique dont le film réussit ou non à mettre en forme. Aussi, Dwyer suggère que le cinéma hindi arbore un « *emotional realism* », qui se déploierait à travers la représentation de la réalité émotionnelle par rapport aux autres aspects de la vie.

Le chapitre 3 fut consacré à la présentation du cinéma des années 1990 à partir des mouvements de l'auditoire, de la libéralisation économique et du développement d'une classe moyenne de consommation. Principalement à partir de la revue journalistique, la réception des films et les changements de l'auditoire furent considérés dans le spectre des représentations et des figures clés que présente le cinéma des années 1990. Ce chapitre est le fruit des démarches cherchant à comprendre la popularité des films à l'étude selon d'autres vecteurs que leurs traitements narratif et stylistique.

D'abord, il y eut une vague de changement du thème et des artistes de l'industrie. La

romance s'est vue de retour et de nouvelles têtes sont arrivées. Ensuite, il y eut des développements afin de ramener un auditoire, soit la classe moyenne qui avait déserté les salles. L'auditoire qui revint au cinéma fut éventuellement donc cette nouvelle classe moyenne de consommation en pleine expansion depuis la libéralisation économique du début de la décennie. Ce mouvement s'accroîtra avec l'implantation et le développement de la culture du cinéma à plusieurs écrans de type multiplexe. De nouvelles représentations sont apparues dessinant un cinéma offrant des représentations qui embrassaient les préoccupations identitaires de l'époque et présentant des narratifs romantiques qui dynamisaient les rapports amour et famille. On voit aussi émerger le personnage du *NRI* dans le champ des représentations et l'intérêt pour le cinéma de Mumbai du public indien en diaspora s'intensifier. Dans ce mouvement, SRK se révèle comme étant la personnalité du monde *filmi* parvenant à arborer une *persona* de star répondant aux anxiétés identitaires en proposant d'embrasser la culture de consommation tout en conservant ses valeurs indiennes. Dans toute cette activité se dessine une nouvelle tendance aux représentations projetant une Inde riche et prospère à partir de marqueurs proposés comme étant les standards de la classe moyenne élevée, le tout, à cheval entre le fantasme et les idéaux identitaires ainsi créés.

Les chapitres 4 et 5 constituent le véritable corps analytique de l'étude. À titre de méthodologie, j'ai utilisé une méthode descriptive et analytique qui entendait répondre à la question comment on raconte les histoires d'amour au cinéma bollywoodien des années 1990. Au terme de cette étude, nous obtenons des descriptions analytiques de la narration des films choisis. L'angle choisi afin de décrire et d'analyser fut principalement orienté vers la distribution des informations narratives, cherchant à faire ressortir les dynamiques entre les points de vue des personnages et celui du spectateur. En regardant les principes de double sens, de suggestion et de structuration polysémique liée aux différentes interprétations que font les personnages à l'œuvre dans la narration ainsi décrite et analysée, il semblerait que les procédés stylistiques de ses mécanismes de narration s'appuient bel et bien sur les connaissances pour se déployer. Le spectateur se situant en pleine connaissance des histoires et des tensions peut donc se réjouir – et se troubler dans certains cas – de sa

participation à une trame privilégiée et de sa compréhension du sens caché des « événements narratifs ». Le travail d'analyse sur la dimension du « *comment* » par rapport au « *quoi* », s'est vue très féconde afin d'explorer le rôle des connaissances que détient le spectateur dans sa participation au récit.

Au chapitre 4, nous avons vu comment on pouvait avoir à la fois l'amour et la famille et comment la narration s'alimentait sur une dynamique entre la sphère intime dans la sphère familiale. Ces deux films, *HAKH* et *DDLJ* proposent des représentations de type « mariage d'amour arrangé », qui valorisent l'adhésion au consentement des parents, le sacrifice de ses désirs individuels tout en promouvant la démarche de la conciliation. Ces films réussissent à proposer des solutions narratives afin de développer et de faire rayonner les histoires d'amour au sein de la très estimée famille jointe. La cachoterie et l'univers restreint des protagonistes sont partagés avec le spectateur, processus par lequel il peut partager la compréhension des différentes tensions et débats éthiques tout en étant en position de saisir la multiplicité des sens à l'œuvre à travers la trame voilée.

Au chapitre 5, nous avons exploré les motifs narratifs et les procédés stylistiques à travers la narration d'autres films populaires de ces années, qui présentaient notamment une confusion entre romance et l'amitié. Nous avons proposé des analyses de la manigance et de la tension dramatique de l'autre mariage et nous avons retracé et exposé l'emploi de procédés stylistiques à travers la narration de ces films. Nous nous sommes aussi arrêtés sur l'expression des sentiments et les détours de leur énonciation principalement à travers la suggestion et les épisodes chantés et dansés.

Plusieurs aspects gagneraient à être récupérés davantage à travers le prisme des études que propose le corps académique, notamment, des concepts tels que les sphères privée et publique (familiale, sociale, collective). Dans cette période de changements que sont les années 1990, il serait intéressant de revisiter ces notions à travers une perspective historique. Même chose en ce qui concerne la position du spectateur. Ce mémoire présente des analyses de la position du spectateur principalement en fonction des connaissances

narratives qu'il a à travers sa participation au récit et qui module l'efficacité de procédés stylistiques. Cela dit, la position dans la pratique narrative que cela entend, laisse voir un travail possible au niveau de la subjectivité spectatorielle de plus grande envergure. Ont été présentés ici, que quelques éléments pouvant mener à une compréhension plus consolidée en ce sens.

En ce qui concerne les années 1990, se trouvant davantage préoccupés par les notions de nation, de communauté et de nationalisme, à la fois Vasudevan et Prasad, ont entre autres travaillé sur *Roja*²⁷² afin d'analyser les développements cinématiques et narratifs qui s'opèrent pendant cette décennie. *Roja* offre un narratif ancré dans les questions de nationalisme, mettant en scène les délicates questions du terrorisme, de l'indépendance du Kashmir et des conflits interreligieux. *Roja*, ainsi que certains autres films qu'a réalisés Mani Ratnam durant ces années, se trouvèrent à l'extérieur de notre corpus qui s'est délimité à partir de la popularité, l'orientation que prit le cinéma dominant de ces années et aussi par le thème romantique. L'organisation de départ du projet était d'isoler l'histoire familiale de la *romance* et à ce compte, les questions de nationalisme furent évacuées de l'étude, malgré le fait qu'elles fécondent grandement les narratifs du cinéma des années 1990. Cela dit, en ce qui concerne les structures narratives et la narration, ce récit constituerait un film de choix à étudier prochainement ainsi que le nationalisme.

Il serait des plus féconds de situer thème, formes et procédés à travers une perspective historique. Il serait tout indiqué d'analyser la *romance* et la famille en rapport avec la forme que Prasad nomme la *Feudal Family Romance*, et le cinéma de classe moyenne des périodes antérieures aux années 1990. Comme nous l'avons souligné, la position du spectateur et sa participation à travers les entreprises et stratégies formelles de mise en récit devraient aussi être replacées dans la tradition du cinéma hindi. En ce qui concerne la famille et la *romance*, les réalisateurs, les journalistes, ainsi que certains de mes informateurs ont relevé la particularité de conciliation amour et famille aux années 1990.

²⁷²

Mani Ratnam, 1992.

Virdi, Uberoi et Dwyer amènent aussi des dimensions intéressantes quant à la compréhension de ce narratif à travers la tradition du cinéma hindi. Bien que beaucoup de films des périodes précédentes aient été visionnés, aucune analyse systématique ne fut intentée en ce qui concerne les dynamiques entre la *romance* et la famille à travers d'autres époques. Il s'agit d'une prochaine étape, à laquelle nous mènent les analyses élaborées dans ce mémoire.

D'impressionnants et de fascinants développements se sont mis à l'œuvre depuis l'arrivée du cinéma de type multiplexe, se manifestant par le déploiement d'une culture cinématographique qui prit son envol à travers les années 2000. En 1997, s'implantait le premier cinéma de type multiplexe en Inde et depuis, les multiplexes se multiplient dans les centres urbains. Ce développement eut des impacts majeurs à la fois sur les habitudes de visionnement des films et sur la production, la distribution et la mise en marché des films. Sans parler des possibilités de nouveaux types de narratifs qui se retrouveraient pratiquement sans salle pour les projeter, puisque présentant des risques économiques trop importants. L'impact du multiplexe sur les productions cinématographiques se traduit par de nouvelles possibilités narratives et une ouverture vers l'expérimentation de leur forme et de leur contenu. Dans cette veine, les distinctions entre le cinéma dominant et le cinéma d'art se voient devenir de plus en plus floues. À ce compte, le titre du *Filmfare* de novembre 2007 est très évocateur: « *We've got the power. As more niche films do well at the box-office, actors opt for cinema of sense and substance. Multiplex cinema is here to stay.* »²⁷³ On verra bien. Et on prendra plaisir à regarder comment.

²⁷³ *Filmfare*, 1^{er} novembre 2007.

Bibliographie

Ahmad, Tania (2003). *Dancing heroines : sexual respectability in the Hindi cinema of the 1990s*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

Appadurai, Arjun et Carol A. Breckenridge. (1995). Public Modernity in India. Dans Carol A. Breckenridge (ed.), *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World* (pp. 1 – 20). Minneapolis : University of Minnesota Press.

Aristote (Introduction. Traduction et annotation nouvelle par Michel Magnien) (1990). *Poétique*. Paris : Éditions des Belles Lettres, Classiques de poche.

Ang, Ien (1985). *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*. London; New York: Methuen.

Aquien, M. & Molipié, Georges (1996). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Librairie générale française.

Aumont, Jacques (et al.) (2004, 1999). *Esthétique du film*. Paris : Nathan.

Bazin, André (1985). *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris : Les Éditions du Cerf, 7RT.

Bordwell, David (1985). *Narration in Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Bordwell, David (2000). *Planet Hong Kong: popular cinema and the art of entertaining*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

Bordwell, David (2008). *Poetics of cinema*. New York : Routledge.

Burch, Noel (1991). *La lucarne de l'infini, Naissance du langage cinématographique*. Paris : Nathan Université.

Chatterjee, Partha (1995). When Melody Ruled the Day. *Indian Horizons*, 44(1), 51-65.

Chopra, Anupama (2004). *Dilwale dulhania le jayenge: the making of a blockbuster*. New Delhi : Harper Collins Publishers.

Chopra, Anupama (2007). *King of Bollywood. Shah Rukh Khan and the Seductive World of Indian Cinema*. New York : Warner Books.

Cubitt, Sean (2004). *The cinema effect*. Massachusetts : Cambridge : The MIT Press.

Dasgupta, Chidananda (1995). Form and Content. *Indian Horizons*, 44(1), 103-116.

Dasgupta, Probal (2006). Popular Cinema, India and Fantasy. Dans V. Lal & A. Nandy, *Fingerprinting popular culture : the mythic and the iconic in Indian cinema* (pp. 1-23). Delhi : Oxford University Press.

Daumal, René (1970). *Bharata, L'origine du Théâtre, La Poésie et la Musique en Inde*. Paris : Gallimard.

Deshpande, Sudhanva (2005). The consumable Hero of Globalised India. Dans R. Kaur & A.J. Sinha (eds.), *Bollyworld : popular Indian cinema through a transnational lens* (pp. 186-206). New Delhi : Thousand Oaks : Sage Publications.

Dimock, Edward C. (et al.) (1974). *The Literatures of India : An Introduction*. Chicago : Chicago University Press.

Dissanayake, Wimal (ed.) (1993). *Melodrama and Asian cinema*. Cambridge : Cambridge University Press.

Dwyer, Rachel (2000). 'Indian values' and the diaspora: Yash Chopra's films of the 1990s. *West Coast Line*, 32-34(2), automne, 6-27.

Dwyer, Rachel (2000). *All you want is money, all you need is love: sexuality and romance in modern India*. London ; New York : Cassell.

Dwyer, Rachel (2002). *Yash Chopra* (World Directors). London : British Film Institute.

Dwyer, Rachel (2004). Yeh shaadi nahin ho sakti! (This wedding cannot happen!): *romance* and marriage in contemporary Hindi cinema. Dans G. W. Jones & K. Ramdas (eds.), *(Un)tying the knot: ideal and reality in Asian marriage* (pp.59-89). Singapore : Asia Research Institute, National University of Singapore : Distributed for Asia Research Institute by Singapore University Press.

Dwyer, Rachel (2006). Kiss or Tell? Declaring Love in Hindi Films. Dans F. Orsini (ed.), *Love in South Asia. A Cultural History* (pp.289-302). New York : Cambridge University Press.

Dwyer, Rachel (2006). *Filming the gods: religion and Indian cinema*. London ; New York : Routledge.

Dwyer, Rachel & Patel, Divia (2002). *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*. New Delhi : Oxford University Press.

Eck, Diana (1981). *Darsan: seeing the divine image in India*. Chambersburg, PA : Anima Books.

Etienne, Gilbert (2006). L'heure des réformes économiques (1980-2005). Dans C. Jaffrelot (dir.), *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours* (pp.132-170). Paris : Fayard.

Fernandes, Leela (2006). *India's new middle class: democratic politics in an era of economic reform*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Flahault, François (2005). Récits de fiction et représentations partagées. *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, (175-176), juillet-décembre, 37-55.

Galibert, Charlie (2004). Anthropologie fictionnelle et anthropologie de la fiction : Un exemple d'ethnologie à domicile. *Anthropologie et Sociétés*, 28(3), 127-146.

Ganti, Tejaswini (2004). *Bollywood a guidebook to popular Hindi cinema*. New York : Routledge Film Guidebooks.

Garg, Ganga Ram (ed.) (1992). *Encyclopedia of the Hindu world*. vol. 2, South Asia Books.

Gaudreault, André (2005). *Le récit cinématographique*. Paris : A.Colin.

Geertz, Clifford (1973). *The interpretation of cultures*. New York : Harper.

Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.

Gopalan, Lalitha (2002). *Cinema of interruptions, action genres in contemporary Indian cinema*. London : bfi publishing.

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

Gunning, Tom (1986). The cinema of attraction: early film, its spectator and the avant-garde. *Wide Angle*, 8(3 – 4), 63-77.

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

Jakobson, Roman (1963). *Essais sur la linguistique générale*. Paris : Éditions de Minuit.

Kabir, Nasreen Munni (1999). *Talking Films: Conversations on Hindi Cinema with Javed Akhtar*. New York ; New Delhi : Oxford University Press.

Kabir, Nasreen Munni (2001). *Bollywood : the Indian cinema story*. London : Channel 4 Books.

Kantak, V.Y. (2000). Bharata upon Aristotle: A comparative View of the Indian Concept of Drama. Dans Kushawaha, M.S. (ed.). *Dramatic Theory and Practice, Indian Western* (pp. 15-32). New Delhi : Creative books.

Kapur, Geeta (1987). Mythic Material in Indian Cinema. *Journal of Arts and Ideas*, (14-15), 79-108.

Kasbekar, Asha (2006). Hidden Pleasures. Negotiating the myth of the female ideal in popular Hindi cinema. Dans R. Dwyer & C. Pinney (eds.), *Pleasure and the Nation - The History, Politics and Consumption of Public Culture in India* (pp.286-307). New Delhi ; New York : Oxford University Press, 286-307.

Kaur, Raminder & Sinha, A.J. (2005). *Bollyworld: popular cinema through transnational lens*. New Delhi : Thousand Oaks, Californie : Sage Publications.

Kavoori, Anandam P. & Punathambekar, Aswin. (eds.) (2008). *Global Bollywood*. New York : New York University Press.

Kristeva, Julia (1983). *Histoires d'amour*. Paris : Denoël.

Kushawaha, M.S (ed.) (2000). *Dramatic Theory and Practice, Indian and Western*. New Delhi : Creative books.

Kushawaha, M.S. (2000). Indian and Western Theories of Drama: An introductory Note. Dans Kushawaha, M.S. (ed.), *Dramatic Theory and Practice: Indian and Western* (pp. 9-14). New Delhi : Creative Books.

Lacombe, Bernard (1999). Le lecteur comme anthropologue. *L'Homme et la Société*, (134), Paris ; Montréal : L'Harmattan, 25-43.

Lal, Vinay & Nandy, Ashish (2006). *Fingerprinting popular culture: the mythic and the iconic in Indian cinema*. Delhi : Oxford University Press.

Leavitt, John (1996). Meaning and feeling in the anthropology of emotions. *American ethnologist*, 23(3), 514-539.

Lehmen, Peter (ed.) (1997). *Defining cinema*. New Brunswick et N.J : Rutgers University Press.

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

MacCabe, Colin (1986). Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure. Dans P. Rosen (ed.), *Narrative. Apparatus, Ideology: a film theory reader* (pp. 179-197). New York : Columbia University Press.

Mazumdar, Ranjani (2000). From Subjectification to Schizophrenia: The 'Angry Man' and the 'Psychic' Hero of Bombay Cinema. Dans R. S. Vasudevan (ed.), *Making Meaning in Indian Cinema* (pp. 238-264). New Delhi : Oxford University Press.

- Munni, Bharata, (N.P. Unni) (1998). *Nāḥyaśāstram: Āṅgalabhāṣānuvādena praḍhabhūmikayā ca samalārṅkr̥tam / Bharatamunipraṇītam ; sampādakaḥ*. Delhi : NAG Publishers, 4 volumes.
- Meschonnic, Henri (1985). *Les états de la poétique*. Paris : Presses universitaires de France.
- Metz, Christian (1972). *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.
- Metz, Christian (1977). *Langage et cinéma*. Paris : Éditions Albatros.
- Mishra, Vijay (2002). *Bollywood cinema: temples of desire*. New York : Routledge.
- Moine, Raphaëlle (2005, c2002). *Les genres du cinéma*. Paris : A. Colin.
- Nandy, Ashish (1995). *The Savage Freud and Other Essays in Possible and Retrievable Selves*. Princeton, N.J : Princeton University Press.
- Nandy, Ashish (ed.) (1998). *The Secret Politics of Our Desires, Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*. New Delhi : Oxford University Press.
- Narayanan, M.V. (2000). Reconsiderations of the Mimetic Model: Affirmations of Conventionality in Classical Indian and Modern Western Theatres. Dans M.S. Kushawaha (ed.), *Dramatic Theory and Practice: Indian and Western* (pp.132-139). New Delhi : Creative Books.
- Natarajan, Nalini (ed.) (1996). *Handbook of twentieth-century literatures of India*. Westport, Connecticut : Greenwood Press.
- Neale, Steve (1986). Melodrama and Tears. *Screen*, 27(6), 6-23.
- Porcher, Marie-Claude (1978). *Figures de style en sanskrit : théories des alamkārasāstra, analyse de poèmes de Venkatādhvarin*. Paris : Collège de France, Institut de civilisation indienne ; diffusion E. de Boccard, Paris.
- Porcher, Marie-Claude (1983). Le déploiement de l'implicite dans la poétique sanscrite. *Purusartha : Recherches de Sciences Sociales en Asie du Sud*, (7), Paris : EHESS, 39-56.
- Prasad, Madhava (1998). *Ideology of the Hindi Film: A Historical Construction*. New Delhi : Oxford UP.
- Raghavendra, M. K. (1992). Generic elements and the conglomerate narrative. *Deep Focus*, 4(2), 21-33.
- Raghavendra, M. K. (2006). Structure and form in Indian popular film narrative. Dans V.

Lal & A. Nandy. *Fingerprinting popular culture: the mythic and the iconic in Indian cinema* (pp. 24-47). Delhi : Oxford University Press.

Rajadhyaksha, Ashish (1987). The Phalke Era: Conflict of Traditional Form and Modern Technology. *Journal of Arts and Ideas*, (14-15), 47-78.

Rajadhyaksha, Ashish & Willemen, Paul (1999). *Encyclopedia of Indian Cinema*. Chicago : Fitzroy Dearborn.

Rajadhyaksha, Ashish (2002). Viewership and Democracy in the cinema. Dans R. S. Vasudevan (ed.), *Making meaning in Indian cinema* (pp. 267-295). New Delhi ; Oxford : Oxford University Press.

Rajadhyaksha, Ashish (2008). The bollywoodization of the Indian cinema: cultural nationalism in a global arena. Dans A. P. Kavoori & A. Punathambekar (eds.), *Global Bollywood* (pp. 17-40). New York : New York University Press.

Ramanujan, A. K. (1985). Existe-t-il une manière indienne de penser ?. *Confrontations*, (13), printemps, 59-75.

Renou, Louis (1978). *L'Inde fondamentale*. Paris : Hermann.

Richmond, Farley P., Swann, Darius L. & Zarrilli, Phillip B. (eds.) (1990). *Indian theatre: traditions of performance*. New Delhi : University of Hawaii Press.

Schaeffer, Jean-Marie (2005). Quelles vérités pour quelles fictions. *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, (175-176), juillet-décembre, 19-36.

Schechner, Richard (2001). Rasaesthetics. *TDR / The Drama Review*, 45(3), Cambridge MIT Press, 27-50.

Schwartz, Susan L. (2004). *Rasa*. New York : Columbia University Press.

Siegel, Lee (1978). *Sacred and profane dimensions of love in Indian traditions as exemplified by the Gitagovinda of Jayadeva*. Delhi : Oxford University Press.

Singh, Amita Tyagi & Uberoi, Patricia (1994). Learning to 'Adjust': Conjugal relations in Indian popular fiction. *Indian Journal of Gender Studies*, 1(1), 93-120.

Srinivas, S.V. (2000). Devotion and defiance in fan activity. Dans R. S. Vasudevan (ed.), *Making meaning in Indian cinema* (pp. 297-317). New Delhi: Oxford University Press.

Thomas, Rosie (1995). Melodrama and the negotiation of morality. Dans C. A. Breckenridge (ed.), *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World* (pp. 157-182). Minneapolis : University of Minnesota Press.

Thomas, Rosie (1985). Indian cinema: pleasures and popularity. *Screen*, 26(3-4), 116-131.

Truffaut, François (1983). *Hitchcock/Truffaut*. Paris : Paris Ramsay.

Tiwari, Shubha (ed.) (2007). *Contemporary Indian dramatists*. New Delhi : Atlantic Publishers.

Uberoi, Patricia (1998). The diaspora comes home: Disciplining desire in DDLJ. *Contributions to Indian Sociology*, 32(2), 305-336.

Uberoi, Patricia (2006). Imagining the family. An ethnography of viewing Hum Aapke Hain Koun...!. Dans R. Dwyer & C. Pinney (eds.), *Pleasure and the Nation - The History, Politics and Consumption of Public Culture in India* (pp. 309-351). New Delhi ; New York : Oxford University Press.

Valicha, Kishore (1990). Repetitiveness as a Structuring Principle in Indian Cinema: Some Considerations. *New Quest*, 83, septembre-octobre, 299-301.

Vasudev, Aruna (ed.) (1995). *Frames of mind: reflections on Indian cinema*. New Delhi : UBS.

Vasudevan, Ravi S. (1989). The Melodramatic Mode and the Commercial Hindi Cinema: Notes on Film History, Narrative and Performance in the 1950s. *Screen*, 30(3), 329-50.

Vasudevan, Ravi S. (ed.) (2002). *Making meaning in Indian cinema*. New Delhi : Oxford : Oxford University Press.

Vasudevan, Ravi S. (2006). Bombay and its Public. Dans R. Dwyer & C. Pinney (eds.), *Pleasure and the Nation - The History, Politics and Consumption of Public Culture in India* (pp. 186-211). New Delhi ; New York : Oxford University Press.

Virdi, Jyotika (2003). *The cinematic imagiNation: Indian popular films as social history*. New Brunswick, N.J : Rutgers University Press.

Viswanathan, S. (2000). Theories of Dramatic Illusion: Western and Indian. Dans M. S. Kushawaha (ed.), *Dramatic Theory and Practice: Indian and Western* (pp. 33-44). New Delhi : Creative Books.

Articles de journaux

Benegal, Shyam (1989, 17 septembre). The Kiss of Death. *Sunday Observer*, Mumbai.

Bhatkal, Satyajit (1999, janvier). The New Trend in Hindi Cinema. From HAHK to KKHH. *The Voice of the People Awakening*, Mumbai, 5-8.

- Chopra, Anupama (1997, 1er décembre). Bye-bye Bharat. *India Today*, Mumbai.
- Das Gupta, Saibal (1995, 12 décembre). The tinsel triumph. *Business Standard*, Kolkotta.
- Das Gupta, Surajeet & Mitra, Anjan (1999, 4 septembre). Taal Hits the Right Notes. *Business Standard*, Kolkotta.
- Desai, M.S.M. (1995, 30 juillet). Singing Its Way to the Bank. *Indian Express*, Mumbai.
- Dua, Aarti, Majundar, Sonali & Choudhury, Uttara (1995, 28 décembre). The liberalisation of film tickets. *Business Standard*, Kolkotta.
- Gupta, Nilanjana (1995, 23 juillet). From ritual to romance. *The Telegraph*, Kolkotta.
- Jain, Madhu (1990, 15 mai). Return To Romance. *India Today*, Mumbai.
- Joshi, Namrata (1995, 22 octobre). Great Indian middle class show. *The Economic Times*, Mumbai.
- Kazmi, Fareed (1999, 21 mars). Happy Hindutva Family. *Asian Age*, Mumbai.
- Laha, Ashoke (1995, 29 novembre). Nothing Left Over for Popcorn. *Business World*, Mumbai, 178-181.
- Mitra, Sumit (1989, 9 avril). From Fanfare To Whimper. *Sunday*, Mumbai, 70-77.
- Mukherjee, Meenakshi (1995, 27 mai). The HAHK Phenomenon, Appeal of Permanence & Stability. *The Times of India*, Mumbai.
- Parthasarathy, Anand (1995, 19 février). Syrupy road to success. *The Hindu*, Madras.
- Pherwani, Seema (1998, 20 décembre). Bollywood box-office bingo: Kuch Kuch Hota Hai. *Sunday Observer*, Mumbai.
- Punja, Achala (1995, 4 décembre). Ek Bar phir... . *Business India*, Mumbai.
- Rajesh, Y.P. & Menezes, S. (1996, 17 janvier). Back to the movies. *Outlook*, New Delhi, 58-63.
- Roy, Bibekananda (1995, 27 août). What ails Hindi cinema?. *The Hindu*, Madras.
- Sinha, Seema (1995, 2 avril). Crumbling Plots. *Indian Express*, Mumbai.

Sites Internet et sources provenant de sites Internet

Aditya breaks his silence. *Filmfare*, avril 1996, [En ligne] sur Yash Raj Films. <http://www.yashrajfilms.com/AboutUs/YRFTeam.aspx?SectionCode=PRO003ai11> (consulté le 25 avril 2010)

BoxOfficeIndia.com – The Premium Boxoffice Portal. <http://www.boxofficeindia.com/> (consulté le 25 avril 2010)

Prasad, Madhava (2003). This thing called Bollywood. *Seminar*, (525), mai. [En ligne]. <http://www.india-seminar.com/2003/525/525%20madhava%20prasad.htm> (consulté le 25 avril 2010)

Power, Carla & Mazumdar, S. (2000, 28 février). Bollywood Goes Global. *Newsweek International*. [En ligne]. <http://www.newsweek.com/id/82919/page/1> (consulté le 25 avril 2010)

Vasudevan, Ravi S. (2000). The politics of cultural address in a `transitional cinema': Indian film. Dans C. Gledhill & L. R. Williams (eds.), *Re-inventing Film Studies*. London: Edward Arnold. Disponible sur <http://www.sarai.net/research/media-city/resouces/film-city-essays>. (consulté le 25 avril 2010)

Virdi, Jyotika (1993). Deewar, The fiction of the film and the facts of politics. *Jump Cut*, (38), juin, 26-32. [En ligne]. <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC38folder/Deewar.html> (consulté le 25 avril 2010)

Filmographie des films cités

Alam Ara (La lumière du monde), Ardeshir Irani, 1931.

An Evening in Paris (Une soirée à Paris), Shakti Samanta, 1967.

Baazigar (Magicien), Abbas et Mastan Alibhai Burmawalla, 1993.

Bobby, Raj Kapoor, 1973.

Bombay, Mani Ratnam, 1995.

Darr (Peur), Yash Chopra, 1993.

Deewar (Le mur), Yash Chopra, 1975.

Disco Dancer (Danseur Disco), Babbar Subhash, 1983.

Dil Se (Du cœur), Mani Ratnam, 1998.

Dil To Pagal Hai (Le cœur est fou), Yash Chopra, 1997.

Dilwale Dulhania Le Jayenge (Celui qui a du cœur emportera la mariée), Aditya Chopra, 1995.

Ek Dujhe Ke Liye, (L'un pour l'autre), Kailasam Balachander, 1981.

Fanaa (Destruction d'amour), Kunal Kohli, 2006.

Faasle (Distances), Yash Chopra, 1985.

Hum Aapke Hain Koun... ? (Qui suis-je pour vous ...?), Sooraj R. Barjatya, 1994.

Hum Dil De Chuke Sanam (J'ai déjà donné mon cœur mon amour), Sanjay Leela Bhansali, 1999.

Hum Saath-Saath Hain : We stand United (Nous sommes ensemble), Sooraj R. Barjatya, 1999.

Jab Jab Phool Khile (Quand les fleurs fleurissent), Suraj Prakash, 1965.

Kabhi Khushi Kabhie Gham (Parfois heureux, parfois triste), Karan Johar, 2001.

Khalnayak (Vilain), Subhash Ghai, 1993.

Kuch Kuch Hota Hai (Quelque chose se passe), Karan Johar, 1998.

Lagaan: Once Upon a Time in India (Taxe : il était une fois en Inde), Ashutosh Gowariker, 2001.

Lamhe (Moments), Yash Chopra, 1991.

Maine Pyaar Kiya (J'ai aimé), Sooraj R. Barjatya, 1989.

- Main Hoon Na* (Je suis là), Farah Khan, 2004.
- Mr. India* (Monsieur Inde), Shekhar Kapoor, 1987.
- Mujhse dosti karoge !* (Veux-tu être mon ami !), Kunal Kohli, 2002.
- Nagina*, (Pierre précieuse) Harmesh Malhotra, 1986.
- Pardes* (À l'étranger), Subhash Ghai, 1997.
- Qayamat Se Qayamat Tak* (D'une éternité à l'autre), Mansoor Khan, 1988.
- Raja Hindustani*, Dharmesh Darshan, 1996.
- Rangeela* (Coloré), Ram Gopal Verma, 1995.
- Roja*, Mani Ratnam, 1992.
- Sangam* (Union), Raj Kapoor, 1964.
- Sholay* (Flames), Ramesh Sippy, 1975.
- Silsila* (La chaîne), Yash Chopra, 1981.
- Slumdog Millionaire* (Le pouilleux millionnaire), Danny Boyle, 2008.
- Taal* (Rythme), Subhash Ghai, 1999.
- Waqt* (Temps), Yash Chopra, 1965.